

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**LECOQ A TRAVÉS DE STANISLAVSKI: LA TRASPOSICIÓN DE LA SECUENCIA DE
LOS 20 MOVIMIENTOS EN LA EJECUCIÓN DE ACCIONES DRAMÁTICAS.**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN TEATRO**

AUTOR

PAJARES LAZARTE, ÁLVARO ANDRÉ

ASESOR(a):

LUQUE BEDREGAL, GINO

Lima, 2020

RESUMEN O ABSTRACT

El sistema Stanislavski y la pedagogía de Lecoq son ramas actorales que han sido investigadas y trabajadas exhaustivamente por separado, pero no existen estudios que propongan el posible diálogo entre ellas dentro de la práctica actoral. En ese sentido, la presente investigación establece las bases del encuentro entre el proceso analítico que propone el sistema Stanislavski y el trabajo de entrenamiento físico de la pedagogía de Lecoq encontrando así un método de trabajo donde el actor abarca la práctica actoral con mayores herramientas y efectividad. Los pilares bibliográficos de esta investigación parten de los escritos de los mismos creadores – Konstantín Stanislavski y Jacques Lecoq – y se profundizará en la información con los estudios de quienes continuaron con sus investigaciones.

A partir del diseño de un laboratorio, la investigación hace principal enfoque en el diálogo entre los conceptos de acciones físicas y las 7 preguntas transversales que se plantean dentro del sistema Stanislavski y la secuencia de los 20 movimientos y la trasposición de la pedagogía de Lecoq. Como resultado, el entrenamiento físico, la neutralidad, la escucha y la trasposición de los principios de los 20 movimientos generan estados internos que ayudan al actor a afianzar el compromiso psicofísico con las acciones físicas propuestas en el trabajo analítico y las circunstancias dadas en una obra.

PALABRAS CLAVE: sistema Stanislavski, acciones físicas, las 7 preguntas transversales, la pedagogía de Lecoq, los 20 movimientos, trasposición, entrenamiento, diálogo.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Pontificia Universidad Católica del Perú y a la Facultad de Artes Escénicas por la facilitación de los espacios de ensayo para la realización de esta investigación en la práctica. Por otro lado, a mi asesor Gino Luque por todo el apoyo y la paciencia, a mi familia y seres queridos por el amor, los sacrificios y el apoyo incondicional en todos estos años de formación. Gracias a Renato Rueda, Lizet Chávez, Alfonso Santistevan, Alberto Isola, Yolanda Rojas y Fernando Castro por inspirarme con sus entrevistas y experiencias personales, y a Diego Saldaña, Joel Calderón, Yaremís Rebaza y Stefany Olivos por su total disposición y confianza en la realización del laboratorio.

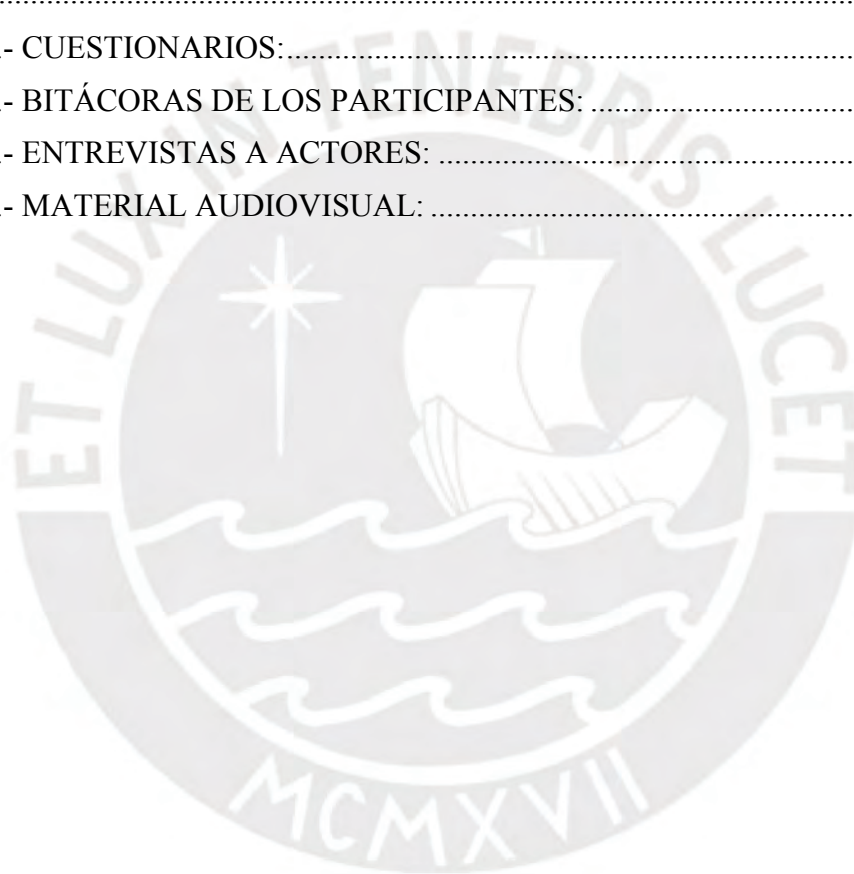


INDICE

RESUMEN O ABSTRACT.....	1
AGRADECIMIENTOS	2
INDICE.....	3
Capítulo 1. Presentación y planteamiento de la investigación.....	6
1.1.Introducción	6
1.2.Justificación.....	6
1.3.Pregunta general.....	14
1.3.1.Preguntas específicas teóricas	14
1.3.2.Preguntas específicas prácticas	15
1.4.Objetivo general	15
1.4.1.Objetivos específicos teóricos.....	15
1.4.2.Objetivos específicos prácticos	15
1.5.Hipótesis.....	16
1.6. Metodología	16
1.6.1. Teórica.....	16
1.6.2. Instrumentos y formas de registro.....	17
1.6.2.1.Bitácora personal.....	18
1.6.2.2Fotos y videos.....	18
1.6.2.3.Bitácora actoral	18
1.6.2.4.Cuestionarios.....	19
Capítulo 2. Estado del arte y marco conceptual.....	20
2.1. Estado del arte	20
2.1.1. El sistema Stanislavski	20
2.1.2. La pedagogía de Lecoq	21
2.1.3. El entrenamiento del actor.....	22
2.1.4. Shakespeare a través del Sistema Stanislavski.....	27
2.1.5. Shakespeare a través de la pedagogía de Lecoq.....	31
2.2. Marco Conceptual	35
2.2.1. El sistema Stanislavski	35
2.2.1.1. Las acciones físicas y dramáticas.....	36
2.2.1.2. Las 7 preguntas trasversales:.....	39
2.2.2. La pedagogía de Lecoq	41

2.2.2.1. El entrenamiento en la pedagogía de Lecoq.....	45
2.2.2.2. La secuencia de los 20 movimientos.....	51
2.2.2.3. La trasposición.....	54
2.2.3. El diálogo.....	57
2.2.4. La ejecución.....	58
2.2.5. La organicidad.....	58
2.2.6. El verso.....	59
Capítulo 3. El laboratorio.....	63
3.1. Sistematización de la trasposición de la secuencia de los 20 movimientos en las acciones dramáticas.....	63
3.2. Los monólogos Shakesperianos.....	66
3.2.1. Macbeth (Acto I, escena séptima).....	66
3.2.2. Lady Macbeth (Acto I, escena quinta).....	68
3.3. Perfil de los actores.....	68
3.4. Elementos a utilizar.....	70
3.5. Etapas del laboratorio.....	70
3.5.1. Módulo 1.....	71
3.5.2. Módulo 2.....	71
3.5.3. Muestra final.....	71
3.6. Etapa post-laboratorio.....	71
3.6.1. La primera presentación.....	71
3.6.2. Proceso continuo.....	72
3.6.3. La muestra final.....	74
3.7. Las sesiones.....	74
3.7.1. Sesión 1.....	74
3.7.2. Sesión 2.....	76
3.7.3. Sesión 3.....	78
3.7.4. Sesión 4.....	81
3.7.5. Sesión 5.....	81
3.7.6. Sesión 6.....	83
3.7.7. Sesión 7.....	85
3.7.8. Sesión 8.....	86
3.7.9. Sesión 9.....	87
3.7.10. Sesión 10.....	89
3.7.11. Sesión 11.....	90

3.7.12. Sesión 12 (Asesorías).....	92
3.7.13. Sesión 13 (Asesorías).....	93
3.7.14. Sesión 14.....	94
3.7.15. Sesión 15 (Asesorías).....	95
3.7.16. Sesión 16 (Asesorías).....	96
3.7.17. Sesión 17 (Asesorías).....	99
3.7.18. Sesión 18 (Muestra final).....	100
Conclusiones y hallazgos.....	104
Bibliografía.....	107
Anexos.....	109
ANEXO 1.- CUESTIONARIOS:.....	109
ANEXO 2.- BITÁCORAS DE LOS PARTICIPANTES:.....	123
ANEXO 3.- ENTREVISTAS A ACTORES:.....	135
ANEXO 4.- MATERIAL AUDIOVISUAL:.....	181



Capítulo 1. Presentación y planteamiento de la investigación

1.1.Introducción

La presente investigación desea plantear la sistematización de dos ramas actorales – el sistema Stanislavski y la pedagogía de Lecoq - partiendo de un ejercicio de la Escuela Lecoq conocido como “la trasposición”. En él, los principios físicos de una secuencia de movimientos se transforman en estados internos movilizados que le permitirán al actor aproximarse al trabajo de texto con mayor compromiso psicofísico. Se comprobará la sistematización propuesta en esta tesis de licenciatura a través de un laboratorio actoral, por lo tanto, la investigación será observada desde dos perspectivas: la teórica y la práctica.

1.2.Justificación

En la ciudad de Lima, Perú, el sistema Stanislavski se ha vuelto la base y columna vertebral para la formación de actores en escuelas, institutos y universidades. Sin embargo, dentro de los espacios de formación comienza a surgir la implementación de otras herramientas, ramas y estilos teatrales. Por ejemplo, en Lima tenemos el “Estudio de actuación Leonardo Torres Vilar” donde los alumnos son formados partiendo de la técnica Meisner; por otro lado, tenemos “Ciclorama” escuela de formación fundada por Denis Arregui y Alejandra Guerra en la cual se le presenta al actor formado con bases stanislavskianas la pedagogía de Lecoq. Mi interés personal por Lecoq apareció en mi tercer ciclo de carrera de actuación cuando Alejandra Guerra me enseñó la secuencia de los 20 movimientos – ejercicio que propone Jacques Lecoq dentro de su escuela - como un calentamiento para el trabajo a realizar en cada clase. Desde entonces, uso la secuencia como entrenamiento personal. Años más adelante en mi formación, volví a encontrarme con la pedagogía de Lecoq y profundizando en ella descubrí la trasposición, un ejercicio donde los esfuerzos físicos de una secuencia de movimientos se utilizan como elementos generadores de estados internos en el actor; esto quiere decir, que el actor realiza la secuencia de

movimiento de manera interna y no físicamente. La búsqueda y anclaje de las acciones físicas – acción realizada por el actor que implica movimiento o no del cuerpo que compromete a su psicología y mente- que propone el sistema Stanislavski se vieron potenciadas por la trasposición de la secuencia física que Lecoq proponía. Dentro de mi proceso de asimilación aparecieron preguntas como: ¿Qué ofrecen los ejercicios de Lecoq en sus dinámicas que vuelven tan particular su enfoque en el trabajo físico? ¿Bajo qué términos o principios el desglose analítico de Stanislavski se puede potenciar con el trabajo físico de Lecoq partiendo de la trasposición?

El sistema de Stanislavski, como lo formula Moore en su escrito “Training an actor: the Stanislavski system in class”, debe ser entendido como un sistema práctico que parte de un estudio de la conducta del hombre y esta conducta Stanislavski comenzó a entenderla como quehacer o accionar. En ese sentido, empieza a formular un sistema de trabajo en base a acciones; acciones que profundizan en la existencia del espíritu del personaje. Moore asegura que ese es el trabajo del actor: darle vida y cuerpo a un texto escrito. “A gesture is a movement not of a body but of a soul” (1984, p. 16).

Por otro lado, la pedagogía de Lecoq parte del trabajo físico para, como expresa en su libro “El cuerpo poético”: “Despojar un poco a los alumnos de su saber (...) para intentar crear una especie de página en blanco que esté disponible para recibir acontecimientos del exterior” (2003, p.48). Lecoq plantea un entrenamiento a base de secuencias físicas que nacen de su inspiración en el mimo y el trabajo de la máscara de Copeau y la comedia del arte. Es en la investigación y exploración de las posibilidades, tanto de las secuencias como del cuerpo de quien la ejecuta, que el actor se vuelve consciente de sí mismo, del compañero en escena, de los objetos y el espacio que habita. Partir de un cuerpo neutral es fundamental para luego poder abarcar el lado expresivo del movimiento y que este, por necesidad, comience a manifestarse a través de la voz y finalmente del texto.

En el proceso de creativo de una puesta en escena existen dos etapas de investigación: la investigación analítica y la investigación práctica. La investigación analítica aborda el trabajo con el texto, entender qué es lo que busca lograr los personajes dentro de la obra, explorar el contexto histórico en donde se desarrolla, investigar sobre el autor e incluso qué le ofrece sensiblemente el texto al actor. La investigación práctica aborda todo lo que se comprueba en escena a través de los ensayos y exploraciones. Desde la construcción de personajes, el descubrimiento de lenguajes físicos, la creación de atmósferas a través de dinámicas de movimiento, etc. Es encontrar qué es lo que ocurre con el actor físicamente para convertirlo en signos teatrales dentro del escenario.

Por supuesto, los actores pueden sentirse más desenvueltos o cómodos dentro de una de estas dos etapas ya sea por afinidad con el proceso o incluso por tener más habilidades desarrolladas en uno que en otro. Por ejemplo, el actor puede sentirse más confiado en su trabajo en el proceso analítico porque prefiere la lectura y el análisis antes que el entrenamiento físico o, por el contrario, el actor puede sentirse más desenvuelto en la praxis y el entrenamiento que en el trabajo en mesa. Esta situación permitió que los actores, coloquialmente, puedan identificarse como: actores de texto (investigación analítica) y actores de cuerpo (investigación en la praxis). Si bien es cierto esto se plantea como parte de una comodidad laboral del actor, la presencia de estos dos conceptos nos plantea la evidente separación entre el trabajo del cuerpo y la palabra. En el presente, esta afirmación me resulta curiosa y cuestionable pues, bajo mi percepción, no puede existir el trabajo de la palabra sin un cuerpo que la pueda ejecutar. Para poder contrastar estas afirmaciones, les propuse esta realidad a un grupo de actores y ver qué opinaban sobre el tema. Alfonso Santistevan, actor, director y dramaturgo peruano me dio una respuesta concreta con respecto a la siguiente situación:

Desde mi punto de vista, es completamente un absurdo separar texto y cuerpo porque no hay forma de que el texto exista en el teatro sin el cuerpo. No hay manera. El texto importa en el teatro en tanto no solo en contenido, sino tanto en materialidad. Ese cuerpo, esa voz es lo que te da el texto. Para mí no es una dicotomía posible eso. Para nada. Santistevan, A. (24 de enero del 2020).

Entrevista de Álvaro Pajares [Comunicación personal].

Santistevan comparte mi observación personal y es que, si bien es cierto el actor puede sentirse cómodo en una etapa del trabajo, es importante que ambas sean realizadas porque constituyen partes elementales dentro del trabajo del actor. Fernando Castro, director de La Compañía de Teatro Físico me propuso una postura desde la comodidad o pasión del actor:

Yo lo que considero es que hay gente a la que unas tradiciones les va mejor que otras y yo creo que es responsabilidad de la persona que se forma tener opciones. Informarse si tú sientes que lo tuyo es lo físico porque te da placer, empezar desde ahí (...) Si tú sientes que lo tuyo es más intelectual, métete por lo otro, pero tienes que comenzar por un lugar que te dé placer, pero inevitablemente vas a tener que encontrarte con esto otro en algún momento. (...) No necesitas formarte en una cosa. Puedes adquirirla de diferentes maneras más o menos consciente y lo otro es que, yo considero, que los maestros hablan entre ellos. Con diferentes nombres, con diferentes especificidades, pero siempre hay puntos contactos porque, nuevamente, el hecho escénico es uno y aquí te hablo desde Lecoq: es una experiencia universal, es un cuerpo frente a otros cuerpos en movimiento. Castro, F. (lunes 3 de febrero del 2020). Entrevista de Álvaro Pajares [Comunicación personal].

Castro nos presenta una postura que respeta la decisión del actor de sentirse a gusto dentro de una de las etapas de la creación, pero efectivamente el actor debe ser consciente de que inevitablemente ese trabajo va a ser realizado y que es importante contar con las herramientas para poder abordarlo de manera efectiva. En ese sentido, ¿cómo podría el actor unir ambos ámbitos de su trabajo de manera que puedan dialogar? Yolanda Rojas, actriz y bailarina, propuso dentro de nuestra conversación una forma de poder estimular ambos aspectos:

Hay que ver que, en la parte de entrenamiento físico, se meta más el trabajo de texto, la interpretación, el ver al actor y actriz interpretando cosas para ver qué sale (...) creo que no sirve de nada sólo entenderme físicamente y tener un actor y actriz formado más allá de la estética. Rojas, Y. (27 de enero del 2020). Entrevista de Álvaro Pajares [Comunicación personal].

Rojas lo que propone dentro de su solución es que el trabajo analítico pueda comprobarse en la escena y que también los resultados de la escena puedan modificar ese trabajo analítico que ha sido realizado previamente. Lo que se plantea dentro de esta tesis es precisamente encontrar un método para encontrar el diálogo entre ambos ámbitos.

Stanislavski plantea un acercamiento al trabajo del actor que parte de un análisis de la obra y de lo que hace el personaje en escena; Lecoq por otro lado, propone un trabajo que parte del escuchar el cuerpo y la exploración de los impulsos naturales. Como una conclusión personal a través de mi experiencia, descubrí que, la unión de estas dos ramas actorales se puede dar a través de la trasposición que se propone en la pedagogía de Lecoq.

La trasposición es el ejercicio de reducir los esfuerzos físicos realizados en la ejecución de un movimiento para que se transformen en estados internos. Estos pueden manifestarse como estados emocionales o calidades de energía. Si bien es cierto la trasposición como yo la he experimentado parte de la pedagogía de Lecoq, es un ejercicio

trabajado a través de la máscara neutra que parte de los maestros como Copeau y St. Denis en el proceso de reconocimiento del cuerpo expresivo. En ese sentido, lo que se pondrá a prueba en esta tesis es el diálogo entre el trabajo analítico de Stanislavski y el trabajo del cuerpo poético del actor que propone Lecoq en su pedagogía partiendo de su concepción del trabajo de la trasposición en la máscara neutra. Con este método de trabajo, el actor se encuentra en la posibilidad de construir sus procesos creativos– tanto en el entrenamiento personal como en el trabajo de un montaje - de la siguiente manera:

Primero, si el actor desea iniciar su proceso con el trabajo analítico de la obra a través de las acciones de su personaje en escena, puede confirmar la efectividad de sus resultados a través de la exploración en el campo. Por ejemplo, si en una escena el personaje debe exponer al antagonista frente a todo un pueblo en la plazuela y las primeras intuiciones del actor le indican que la acción podría ser “desenmascarar”, dentro de su propio espacio de entrenamiento, el actor puede explorar físicamente las diferentes formas en las que se podría “desenmascarar” a alguien; partiendo de calidades de energía, ritmos variados, velocidades, estando atento a los impulsos de su cuerpo, su relación con el espacio, etc. En el proceso, puede descubrir que sus intuiciones fueron correctas porque sus impulsos físicos respondieron directamente a lo que había propuesto previamente. Sin embargo, puede ocurrir que dentro de las circunstancias su cuerpo proponga otras necesidades y que estas no respondan directamente a la acción que propuso. En ese sentido, la acción propuesta en un comienzo se puede ver modificada o cambiada por otra totalmente distinta. Este proceso permite que el actor tenga flexibilidad ante su propio trabajo y que sus ideas se puedan establecer o por el contrario modificar por otras más efectivas o estimulantes.

Segundo, si el actor desea iniciar su trabajo a través de exploraciones físicas y en ellas ha encontrado mucha información útil, el trabajo analítico puede ayudarlo a condensar lo encontrado en conceptos o acciones que lo ayuden a encaminar su trabajo hacia algo en

concreto. Partiendo del mismo ejemplo que se indicó previamente, el personaje se encuentra en una plazuela frente a todo el pueblo y en el texto tiene que decir la verdad sobre el antagonista de la obra. En las exploraciones el actor descubre en su cuerpo movimientos que son expansivos, directos y fuertes otorgándole una sensación de empoderamiento, fuerza y liderazgo. Esta información puede ser utilizada para poder encaminarla en beneficio del texto sin perder la calidad del trabajo realizado. Por lo tanto, uniendo el movimiento con las sensaciones de empoderamiento, fuerza y liderazgo, el actor puede, concluir la exploración en la acción de “desenmascarar al antagonista”.

Este ejercicio también nos servirá como filtraje de información vital y que aporte a la evolución del trabajo sin la imposición de algún movimiento. Por lo tanto, este camino también le permite al actor distanciarse de su trabajo y observarlo con total objetividad para poder descartar o aceptar la información vital y no apegarse a él solo por afectividad.

Como podemos ver, en ambos caminos el actor concluye en un proceso de filtraje de la información recolectada donde está permitido que las ideas se afiancen o descarten por completo. En el teatro, el trabajo analítico es tan importante como el trabajo en escena, por lo tanto, con la unión del sistema Stanislavski y la pedagogía de Lecoq se está trabajando la exploración y el análisis en paralelo, permitiendo así que el trabajo del actor sea completo y justificado.

Una entrevista con Renato Rueda, actor peruano, afirmó mi intuición sobre este proceso cuando abordamos su creación de Calibán en el montaje de “La Tempestad” bajo la dirección de Roberto Ángeles:

Siento que lo que falta en Stanislavski es que también escuchas con el cuerpo.

Siento que sobre todo escuchas con el cuerpo. Entonces (...) siento que a muchos nos pasa, vas dejando atrás (a) Stanislavski y vas conociendo todo lo nuevo que hay y todo lo mágico, lo esotérico, lo complejo que pueda ser actuar

(...) Ahora que me pongo a pensar, creo que realmente lo interiorice(é) por el cuerpo. Porque ese personaje (Calibán) yo lo construí a través del cuerpo no de la palabra. El texto fue lo último que logré entender, tenerlo en acción, escuchar. El juego corporal fue lo primero. El 70% del proceso fue, buscar qué hacer con ese personaje. Rueda, R. (3 de mayo del 2019). Entrevista de Álvaro Pajares [Comunicación personal].

Partiendo de su trabajo con el texto shakesperiano, abordar el texto fue más sencillo gracias a que contaba con su cuerpo como medio para poder entenderlo. En mi experiencia, enfrentarme por primera vez a un texto como los de Shakespeare a inicios de mi formación fue complicado por sus requerimientos técnicos en manejo del verso. Coincidiendo con Renato Rueda hablamos sobre su primer encuentro con Shakespeare en la obra “Hamlet” dentro de su formación como actor:

Yo puedo decir que nunca llegué a comprender cuál era la acción de mi personaje. No terminaba de entender. seguro que se debía a lo abrumado que me sentía por la responsabilidad y todo. Me parecía muy enorme, algo me decía que era un personaje enorme. Rueda, R. (3 de mayo del 2019). Entrevista de Álvaro Pajares [Comunicación personal].

William Shakespeare es uno de los personajes más importantes de la historia del teatro inglés y sus textos son una fuente importante para poder trabajar el teatro clásico. Las obras de Shakespeare son muy particulares por la construcción de historias, la concepción de la humanidad y la poetización de grandes cuestionamientos sobre la vida. Llenos de personajes que se enfrentan a grandes pasiones y conflictos morales, enredos amorosos y tragedias inevitables. Sin embargo, el trabajado del actor comienza al momento de abordar los textos. El estilo isabelino, que es un lenguaje no cotidiano por su naturaleza poética, expone al actor al reto de transitar por las palabras del personaje como si fueran suyas de

manera orgánica. Además, el texto cuenta con una estructura métrica que todo actor debe tomar en cuenta al momento de ejecutarlo. Dentro de esta tesis se ha elegido a los textos de Shakespeare como un objeto de estudio donde se observará cómo la sistematización planteada se enfrenta a la métrica del verso y la extracotidianidad del lenguaje debida a la poética.

El diálogo entre Lecoq y Stanislavski no ha sido planteado en libros, artículos o escritos académicos. Posiblemente esto se deba a que la pedagogía de Lecoq a diferencia del sistema Stanislavski no ha tenido un crecimiento muy amplio en otros continentes como lo tuvo en Europa. Cuenta con discípulos egresados de la escuela, sin embargo, en escuelas de Latinoamérica, la pedagogía de Lecoq no es planteada como eje principal de actuación lo cual incrementa mi motivación personal y la relevancia de la actual investigación. La presente tesis aportaría un escrito académico sobre el diálogo entre la técnica Stanislavski y la pedagogía de Lecoq y abre puertas a que se realicen más investigaciones sobre las diferentes posibilidades de diálogo entre estas dos ramas actorales y por lo tanto la unión de a el trabajo analítico con en el proceso de exploración, construcción de personajes y de escenas. De igual manera, el trabajo realizado en esta tesis se presenta como una propuesta metodológica al trabajo personal del actor, que se puede utilizar en el proceso de formación, entrenamiento e incluso práctica actoral.

1.3.Pregunta general

¿De qué manera se puede estructurar un método de trabajo actoral partiendo de la secuencia de los 20 movimientos de Lecoq y la acción física de Stanislavski a través del ejercicio de trasposición?

1.3.1. Preguntas específicas teóricas

- ¿Qué herramientas se utilizan para la construcción de acciones físicas?

- ¿Cuáles son los principios de la secuencia de los 20 movimientos de la pedagogía de Lecoq?
- ¿Cuáles son los principios del trabajo físico dentro del entrenamiento del actor dentro de la pedagogía de Lecoq?

1.3.2. Preguntas específicas prácticas

- ¿Cómo integrar el trabajo físico y el trabajo con el texto para poder dirigirlo a la ejecución de una acción?
- ¿Cuáles son las exigencias técnicas actorales en la métrica, el verso y la poética en los monólogos de “Macbeth” y “Lady Macbeth” para su ejecución?
- ¿Cómo integrar el trabajo con el texto isabelino a través del movimiento?

1.4. Objetivo general

Poner en diálogo la secuencia de los 20 movimientos de Lecoq y la ejecución de acciones físicas en el sistema Stanislavski a través del ejercicio de trasposición para lograr una mayor organicidad actoral.

1.4.1. Objetivos específicos teóricos

- Analizar los principios que constituyen a una acción física y dramática en el sistema Stanislavski.
- Analizar los principios de la secuencia de los 20 movimientos como enfoque del trabajo físico en la pedagogía de Lecoq.
- Fundamentar los principios del trabajo físico dentro del entrenamiento del actor en la pedagogía de Lecoq.

1.4.2. Objetivos específicos prácticos

- Fundamentar las bases del trabajo del texto a través del trabajo físico partiendo del ejercicio de trasposición.
- Analizar la métrica, el verso y la poética que componen los monólogos de Macbeth y Lady Macbeth para su interpretación.

- Establecer las bases del trabajo con el texto a través del movimiento dirigido para un texto isabelino.

1.5. Hipótesis

El ejercicio de trasposición permite que los principios de la secuencia de los 20 movimientos sean registrados a través de la memoria física del actor transformándolos en estados internos (energéticos y emocionales) que le servirán como estímulos para la ejecución de acciones físicas y dramáticas dentro de una escena. Así, el actor se enfrenta con mayores herramientas al trabajo del texto y la construcción de escenas.

1.6. Metodología

1.6.1. Teórica

Para la sección teórica de la presente tesis, los pilares principales son los textos de Konstantín Stanislavski y Jacques Lecoq. Como se ha podido observar, consideré importante llevar a cabo entrevistas con los actores Renato Rueda, Lizet Chávez, Alberto Isola, Fernando Castro, Alfonso Santistevan y Yolanda Rojas. Sus aportes serán vitales para profundizar en los aspectos que construirán el diálogo entre el sistema Stanislavski y la pedagogía de Lecoq, además de ofrecer un panorama general del trabajo en los actores que actualmente se encuentran en el medio teatral limeño y observar qué herramientas son las que predominan en sus trabajos y ver qué opinan sobre los conceptos que aborda esta investigación. Alberto Isola y Alfonso Santistevan fueron elegidos por la extensa trayectoria como actores y por su labor como docentes en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Renato Rueda y Yolanda Rojas son actores que tienen el trabajo físico muy presente dentro de su entrenamiento personal y que incluso ha influido en los estilos de las obras en las que actúan. Finalmente, Lizet Chávez y Fernando Castro fueron alumnos de la pedagogía de Lecoq. Fernando Castro se formó en un taller intensivo de 4 meses y Lizet realizó los estudios en la escuela Lecoq. La presencia de la técnica dentro de su trabajo como actores peruanos aporta significativamente para las bases de la presente tesis. Los actores serán entrevistados una vez que el laboratorio

que se desarrollará para la parte práctica haya finalizado para poder construir las preguntas en base a los elementos observables del trabajo con los participantes. Las entrevistas tendrán los siguientes planos temáticos: El entrenamiento físico dentro de su preparación personal, el uso de sistema Stanislavski, su visión del panorama actoral desde la docencia y su metodología en la práctica actoral.

1.6.2. Instrumentos y formas de registro

La propuesta de esta investigación será puesta a prueba en un laboratorio donde el material a trabajar serán los monólogos de los personajes de Macbeth (Acto I, escena séptima) y Lady Macbeth (Acto I, escena quinta) de la obra “Macbeth” del dramaturgo William Shakespeare.

Para el siguiente laboratorio se requerirá a un grupo de 4 actores entre los 22 y 27 años de edad que serán objetos de observación. Dentro de su formación, los participantes deben tener las bases del sistema Stanislavski, contar con un entrenamiento físico y que tengan nociones sobre el trabajo de la pedagogía de Lecoq y los textos shakesperianos. Las sesiones se darán dos veces por semana por 2 meses y cada sesión tendrá una duración de 3 horas. Lo cual da un total de 48 horas prácticas.

Para que el corto proceso pueda ser aprovechado al máximo, este número de participantes aporta a que tanto la información como las herramientas puedan ser entregadas y asimiladas de manera personalizada. Así, en el caso se presente alguna dificultad por parte de ellos, se pueda trabajar sin presión y con total enfoque en sus procesos personales. Además, la recolección de información de parte del investigador - observador será más efectiva. Todo el proceso será registrado a través de una bitácora virtual, fotos y video donde se hará observación y apunte de los procesos de los participantes. Se pedirá a los participantes tener una bitácora actoral donde puedan registrar todo lo crean conveniente: desde sus logros, sus dificultades, indicaciones, ejercicios, etc. Al final del laboratorio, esta información será

recolectada para ser adjuntada en los anexos de esta tesis. De igual manera se les pedirá llenar unas encuestas compuestas por 5 preguntas que abordan los ejes temáticos de técnica, entrenamiento, obstáculos y habilidades para observar cómo perciben su trabajado durante las sesiones. Las encuestas se harán cada 2 semanas (es decir, se realizarán 4 encuestas durante todo el proceso)

1.6.2.1. Bitácora personal

Esta herramienta de registro será utilizada por el autor de la tesis luego de dirigir las sesiones. En esta bitácora, se planteará lo trabajado en cada sesión junto con la presentación de los objetivos, observaciones y procesos de los participantes. Se abrirá el espacio para poder analizar, cuestionar y a su vez concluir ideas sobre cómo los materiales entregados en cada sesión son incorporados en su trabajo con el paso del tiempo. De igual manera, esta bitácora permitirá mantener una constante evaluación de los participantes en base a los criterios de evaluación planteados más adelante en la investigación.

1.6.2.2. Fotos y videos

El proceso de los participantes será registrado a través de medios audiovisuales. Las fotos y videos permitirán el acceso directo a extractos de las sesiones donde los participantes estuvieron realizando algún ejercicio o actividad que resulta necesario de observar para demostrar cómo fueron trabajados los objetivos de cada sesión. De igual manera, estarán presentes momentos de trabajo de los participantes donde aparecieron elementos que puedan resultar nutritivos para la investigación y que no se hayan previsto. Finalmente, gracias a estos medios se podrá observar la evolución de los participantes desde su presentación en la primera sesión hasta el día de la muestra final.

1.6.2.3. Bitácora actoral

Estas bitácoras, a diferencia de la personal, será utilizada por los participantes del laboratorio. En ella, podrán transcribir todos los elementos que consideren importantes como

las secuencias, observaciones sobre sus procesos, apuntes sobre el trabajo de sus compañeros, etc. Esta herramienta permite una visión más subjetiva sobre el proceso de los participantes desde una perspectiva también emocional y mirar con detalle qué elementos o herramientas son las que comienzan afianzarse dentro del trabajo del actor.

1.6.2.4. Cuestionarios

Los cuestionarios serán utilizados dentro del laboratorio como un medio directo de recolección de información sobre los procesos de los participantes de manera objetiva. Las preguntas serán formuladas dentro de los mismos ejes temáticos, pero su formulación irá variando con el paso de las sesiones. Los ejes son los siguientes: trabajo físico, trabajo teórico, proceso dentro del laboratorio y proceso en la práctica actoral externa. Estos cuestionarios serán presentados a los participantes cada dos semanas, por lo tanto se estará contando con un total de 4 cuestionarios al finalizar el laboratorio. La elección de tiempo entre los cuestionarios permite que la información adquirida en las sesiones se pueda incorporar al trabajo de los participantes sin presiones.

Capítulo 2. Estado del arte y marco conceptual

2.1. Estado del arte

Se han planteado los siguientes temas como ejes principales de la presente investigación. En primer lugar, tenemos el método de las acciones físicas del sistema Stanislavski; en segundo, la trasposición de la secuencia de los 20 movimientos de la pedagogía de Lecoq; en tercer lugar, Shakespeare a través de Stanislavski y finalmente Shakespeare a través de Lecoq.

2.1.1. El sistema Stanislavski

Konstantín Stanislavski (17 de enero de 1863 - 7 de agosto de 1938) fue un actor, director y pedagogo teatral ruso, creador del sistema Stanislavski y cofundador del Teatro de Arte de Moscú. Son extensas las fuentes bibliográficas que presentan y analizan el trabajo del sistema Stanislavski sobre las acciones físicas.

Partiendo principalmente de los textos del mismo Stanislavski tenemos “Mi vida en el arte” (1924) libro en el cual el autor comparte el proceso de constitución de su sistema y presenta su primera definición de las acciones físicas. En él plantea que la acción es lo único en lo que el actor debería enfocarse en escena. Del mismo autor tenemos el libro “Un actor se prepara” (1953) donde nos propone una serie de procesos por los cuales el actor transita para poder prepararse. Presenta ejercicios de improvisación que utilizaba en sus clases para el acercamiento al trabajo con las acciones físicas partiendo de la escucha, el espacio, las circunstancias dadas, los objetivos, etc. De igual manera, Stanislavski presenta “El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la vivencia” (1961) donde expresa los procesos que él sistematizó para que el actor sea capaz de involucrarse psicofísicamente dentro las acciones físicas. “El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación” (1979) es el siguiente paso del trabajo del actor donde todo lo trabajado en la preparación psicofísica se pone al servicio de la construcción de un personaje a través del indumento, el maquillaje y las composiciones físicas. En su libro “Ética y Disciplina, Método

de las acciones físicas” (1994) Stanislavski presenta la definición final sobre lo que es la acción física, él lo conocía como objetivos que el personaje debe cumplir estando en escena y en la obra; para poder otorgarle particularidad a esta acción plantea que sea rodeada de preguntas que giren en torno a las circunstancias, el personaje, los obstáculos, etc.

Años más adelante, Uta Hagen en su libro “Un reto para el actor” (2002) plantea una lista de preguntas definitiva para la constitución de las 6 preguntas transversales en el entendimiento de la acción y el análisis de un texto: ¿Qué quiero? ¿Para qué lo quiero? ¿Qué me lo impide? ¿Cómo lo consigo? ¿Dónde estoy? ¿Cuáles son las circunstancias?

Finalmente, Thomas Richards observa el trabajo de Grotowski enfocado en el desarrollo de la investigación de las acciones físicas del sistema Stanislavski incluyendo al cuerpo como parte del proceso de construcción de acciones. Esto se presenta en su libro “Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas” (2004) en él, podemos apreciar cómo el camino estaba dirigido al entrenamiento del cuerpo del actor para la entrega al trabajo de las acciones escena. En conclusión, en el sistema Stanislavski el actor cuando ingresa a escena debe siempre lograr un “objetivo” y este lo consigue a través de las acciones físicas. El actor debe tener un entrenamiento psicofísico en donde el cuerpo esté conectado con las circunstancias dadas. Para la delimitación de dichas acciones físicas y que resulten efectivas dentro de la escena, el actor puede plantear las 6 preguntas transversales que serán explicados con mayor precisión dentro del marco conceptual.

2.1.2. La pedagogía de Lecoq

La Escuela Lecoq fue fundada por Jacques Lecoq (12 de diciembre de 1921 – 19 de enero de 1999) en la ciudad de París en el año 1956. Lecoq ha dejado muy pocos escritos sobre su trabajo y las fuentes de inspiración para su trabajo. Sin embargo, se sabe que su trabajo se encuentra realmente inspirado en la técnica del mimo, es por esto que el texto “Mimografías: Un recorrido por la historia, la teoría y la técnica del Mimo y la pantomima.” (1996) nos presenta los principios primarios del trabajo físicos en el mimo y que coinciden

con los principios dentro del planteamiento en la pedagogía de Lecoq. Vemos un escaneo del trabajo de la pantomima desde el trabajo actoral. Vemos el panorama de la historia, la teoría y la técnica del mimo y de la pantomima desde su concepción y evolución históricas como en el ámbito teórico práctico. El principal texto de todo el trabajo de Lecoq es “El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral.” (2003) donde plasma todos sus años de experiencia. Ofrece un pequeño viaje al origen de sus estudios, de la escuela y cómo esta se fue estableciendo con el paso de los años y de sus alumnos y en apoyo del planteamiento del trabajo de Lecoq. La tesis de doctorado de Salvatierra “La escuela Jacques Lecoq: Una pedagogía para la creación dramática” (2006) plantea no solo el trabajo de la escuela, también el valor que representa el trabajo en la pedagogía de Lecoq en la actualidad como medio para recuperar la importancia del trabajo en el entrenamiento físico del actor contemporáneo.

En conclusión, los trabajos que se plantean en torno a la pedagogía de Lecoq y la constitución de la escuela nos presentan las fuentes de inspiración para el trabajo físico que, partiendo de las estructuras del mimo, resulta en una serie de principios y ejercicios inspirados en el trabajo del cuerpo, buscando la estimulación, la disciplina y la motivación de los actores en formación para recuperar la importancia y el valor del entrenamiento como parte de la práctica actoral. La pedagogía de Lecoq plantea que el cuerpo del actor es la herramienta principal de trabajo. El actor puede encontrar las posibilidades de la comunicación no verbal a través del trabajo con la máscara y la trasposición, la universalidad de los estados pre-expresivos. Estos estados son trabajados a manera consciente en un entrenamiento riguroso que transforman al cuerpo en significativo teatral o lo que Lecoq entendía como cuerpo poético.

2.1.3. El entrenamiento del actor

Si bien es cierto que el entrenamiento del actor no es un tema central de esta investigación, luego de observar el sistema de trabajo dentro de la Escuela Jacques Lecoq vi

necesario observar qué es lo que se ha escrito sobre el entrenamiento y el trabajo del actor como medio de preparación dado que es el enfoque que se le da dentro de esta tesis.

Flora Davis hace una profunda investigación en su libro “La comunicación no verbal” (1973) donde explica, en un estilo menos científico y más en la práctica, cómo es que el cuerpo es repetitivo. Acciona y reacciona de manera inconsciente ante situaciones cotidianas y que la gran parte de nuestra comunicación interpersonal se da más a través del cuerpo que por el contenido verbal. Ahondando más en el cuerpo y sus niveles expresivos, Rudolf Von Laban en su libro “El dominio del movimiento” (1987) nos explica el proceso por el cual el artista se vuelve consciente del movimiento para conseguir una maestría en ella.

Enfocándonos en el trabajo práctico en sí, “Entrenamiento y preparación para actores, cantantes y oradores” (1994) de Ruiz y Monroy presenta ejercicios de calentamiento y entrenamiento para el trabajo físico, pero sobre todo enfocado en el trabajo de la voz para cualquiera que se dedique a la comunicación hablada. Pacheco, en su artículo “El trabajo corporal en la formación del actor” (1999), asegura el trabajo físico como herramienta vital para el actor y lo argumenta a través del análisis de casos de maestros y cómo ellos lo abordan. Finalmente, Shinca en su escrito “La formación del actor en el teatro del gesto” (2000) asegura que Rudolph von Laban fue quien creó los cimientos para el análisis del movimiento y que es de ahí de donde nacen los principios básicos del movimiento. Partiendo de estudios sobre el trabajo del actor contemporáneo, en la tesis “Movement training for the modern actor” (2008), Evans enfoca el entrenamiento del actor como un medio para crear cuerpos eficientes y saludables. Apoyándose de maestros como Copeau y St. Denis donde su trabajo con la máscara se vuelve un proceso ritual para poder liberar al cuerpo del actor de sus automatismos y alejarlo de su estado cotidiano; creando un cuerpo neutro y limpio para la creación teatral. Finalmente, está el texto “El arte secreto del actor” (2010) de Eugenio Barba y Nicola Savaresse que, por ejemplo, ofrece una completa y amplia definición sobre términos

y conceptos utilizados dentro de la historia del teatro tanto occidental como oriental. En ella podemos observar las corrientes de teatro y sobre todo cuáles son las que se han especializado en el entrenamiento físico.

En conclusión, hay que entender el entrenamiento como el espacio para que el actor vuelva a reencontrarse con su cuerpo y re-aprender a utilizarlo. El entrenamiento físico es el medio por el cual el actor se hace consciente de su lenguaje no verbal y lo vuelve racional para convertirlo en signos teatrales. Para lograr esto existen caminos segmentados en procesos que son importantes de seguir para el total dominio del cuerpo.

El entrenamiento al ser la base de un cuerpo abierto a la escucha y a sus posibilidades físicas debe tener una serie de herramientas o ejercicios específicos dependiendo de lo que cada uno necesite. Incluyendo control o liberación de energía, tonificación, fuerza, trabajo de centro, elasticidad, etc. Son infinitas las posibilidades de entrenamiento, entonces, ¿cómo saber cuáles herramientas necesito escoger para que mi entrenamiento sea el óptimo? ¿Existen entrenamientos óptimos? Como actores, ¿somos conscientes de lo que nuestro cuerpo necesita? Conversando con Lizet Chávez, actriz egresada de la escuela Lecoq, nos cuestionamos la creación de entrenamientos personales:

A veces pienso que el calentamiento personal que cada actor tiene no es el adecuado. Por ejemplo, el hacer planchas o correr te puede tensar. Yo sé que las personas lo hacen para tener energía, pero te estás tensando. También que ir conociendo: Ah ya, esto me sirve para tal, esto ya no me está ayudando.

Actuar es sinónimo de escucha, escucharse a uno mismo, ¿Qué me está pasando? ¿Este calentamiento para qué lo estoy usando? La energía no es lo mismo que estar presente. Hay que estar presente para un ensayo, no necesariamente enérgico. Chávez, L. (25 de febrero del 2020). Entrevista de Álvaro Pajares [Comunicación personal].

Bajo estas observaciones entendemos que todo ejercicio de calentamiento funciona porque los principios que lo constituyen son beneficiosos. Hay que entender qué es lo que mi cuerpo necesita para poder estar en la mejor disposición. Los ejercicios básicos no siempre están dirigidos a trabajar puntos específicos del cuerpo que también necesitamos profundizar.

En ese sentido, escuchar al cuerpo antes de un entrenamiento es importante para poder ordenar nuestro calentamiento pensando en que los ejercicios deben sumar a nuestra escucha y disposición en escena. La escucha dentro del entrenamiento se vuelve básico para poder entendernos a nosotros mismos y potenciar nuestras habilidades, pero también nos permite entender los conceptos, estilos y filosofías que nos proponen las técnicas actorales, así como el sistema Stanislavski, por ejemplo. Yolanda Rojas me comentó sobre la presencia y relevancia que comenzó a tener el entrenamiento físico dentro de su crecimiento profesional. Luego de terminar sus estudios en el TUC realizó un viaje a Argentina donde llevó un taller intensivo de entrenamiento físico y donde pudo entender lo que el sistema Stanislavski le proponía, pero desde otra perspectiva:

No hablamos de acción o nada de esas cosas, pero igual creo que estaba metido, era sólo una cuestión de ser más específico en el movimiento, de estar con el otro (...) que también te lo plantea Stanislavski, pero desde otro punto, pero es estar con el otro, escuchar, hacer algo con el otro. Creo que dentro del entrenamiento físico se debe ir mucho por la línea de la conciencia. Rojas, Y. (27 de enero del 2020). Entrevista de Álvaro Pajares [Comunicación personal].

La experiencia de Rojas nos plantea que los estilos y las técnicas dialogan entre sí en el sentido que si bien todos utilizan términos y conceptos específicos estamos hablando de un mismo hecho escénico. El entrenamiento es algo independientemente del estilo teatral, por lo cual resulta interesante que a través de otro tipo de entrenamiento y uso de diferentes conceptos el sistema Stanislavski se haya incorporado más en su práctica actoral a través del

descubrimiento del cuerpo dentro del entrenamiento físico, pero sobre todo que haya podido encontrarle más sentido al propósito del sistema Stanislavski como técnica actoral. En ese sentido, el entrenamiento no es solo el medio por el cual el actor escucha y mantiene su cuerpo activo, sino también es el medio por el cual todas las técnicas actorales dialogan y, por lo tanto, es a través del cuerpo que podemos entenderlos aún más. Conversando con Alberto Isola sobre el entrenamiento y sobre el diálogo entre diferentes estilos teatrales, observamos también que al ser el objetivo uno solo dentro de todas las ramas, entonces todas las técnicas, métodos o sistemas también están enfocados hacia algo específico:

Tu chamba es hacer que algo que no es tuyo se vuelva tuyo ¿Para qué? Para que sea interesante. Entonces, si para eso haces la repetición de Meisner, los 20 movimientos de Lecoq, si haces ejercicio de la memoria emotiva, si haces las improvisaciones de Eines (...) todo esto sirve para que tú encuentres en ti una especificidad que, indudablemente, parte por el cuerpo porque el punto de partida y el punto de llegada es el cuerpo. (...) La técnica está al servicio de algo y eso se olvida y es tan sencillo como mi trabajo de actor o actriz se acerca al de una escritora con un material que no es mío. Isola, A. (2 de febrero del 2020). Entrevista de Álvaro Pajares [Comunicación personal].

En ese sentido, el trabajo del actor no se verá privilegiado o beneficiado por ser alumno o alumna de algún estilo de actuación en particular. Lo que constituye el trabajo del actor es cómo este lo potencia a partir de las herramientas entregadas en sus procesos de creación o estudios.

Como la metodología que se propone dentro de esta tesis será puesta a prueba en un laboratorio trabajando monólogos shakesperianos, fue importante observar cuáles son los escritos que se han realizado sobre el trabajo de estos textos a través del sistema Stanislavski y la pedagogía de Lecoq. Lastimosamente no existen documentos que hayan explorado la

unión de los estilos actorales con el trabajo de texto de Shakespeare, sin embargo, se encontraron trabajos con los estilos por separado.

2.1.4. Shakespeare a través del Sistema Stanislavski

En el texto “Shakespeare and Stanislavski” (1964) Michel St. Denis hace un análisis sobre el proceso de apropiación de texto de las obras shakespearianas y los principales obstáculos con los que uno se enfrenta en el sistema.

El sistema Stanislavski se volvió la herramienta lógica para abordar el estilo naturalista americano, por lo tanto, se planteó la pregunta de si es que se podía implementar este sistema con los textos de William Shakespeare. St. Denis acepta que intentó utilizar el método Stanislavski para trabajar algunos textos shakesperianos, pero los problemas comenzaron a aparecer. Tuvo que decidir sobre qué conceptos de Stanislavski utilizaría para poder trabajarlos con los textos Shakesperianos y ser riguroso con ellos. En las escuelas americanas entendían al sistema Stanislavski como “el método” y entrenaban a sus actores para poder indagar en sus emociones y subconsciente. Sin embargo, a los directores americanos no les resultaba interesante trabajar este sistema con los textos shakesperianos, entonces ¿Cómo es posible formar a un actor capacitado para abordar cualquier texto de Shakespeare si no ha realizado un trabajo previo con él? Sabemos que el sistema Stanislavski confronta dificultades al momento de utilizarse como método actoral para abordar textos shakespearianos, incluso el mismo Stanislavski plantea una constante frustración frente al trabajo con los textos del dramaturgo inglés. Así cita St. Denis a Stanislavski:

“Chekhov gave that inner truth to the art of the stage which served as the foundation for what was later called the Stanislavski System, which must be approached through Chekhov.” And somewhat further on: Why can I express my perceptions of Chekhov but not of Shakespeare? - ... Apparently it is not the inner feeling itself but the technique of its expression that prevents me

from doing in the plays of Shakespeare what we are able to do in Chekhov.
(St. Denis & Sanzenbach, 1964. p. 82).

El trabajo de los procesos psicológicos no correspondía de la misma manera en los textos de Shakespeare como a los textos de Chejov. Sin embargo, Stanislavski menciona en su libro "Construcción de personaje"(2011) la implementación de las "pausas psicológicas" dentro del trabajo de los textos de Shakespeare como una necesidad del actor, el cual llega a profundizar en su capítulo "El trabajo del texto" en el cual menciona a Shakespeare como medio para poder trabajar esto con la consciencia de que la métrica del texto se verá afectado y, por consecuencia, el significado también. Años más adelante, Stanislavski se atreverá a montar la puesta en escena de Otelo en la cual se concentró mucho en la creación del espacio y de profundizar en el "mundo imaginario" de los personajes principales para que los actores se puedan concentrar en el mundo psicológico de ellos. Por lo tanto, el naturalismo implanta concentración psicológica en la actuación del actor.

Regresando a la experiencia de Renato Rueda, el sistema Stanislavski plantea el trabajo con el cuerpo tomando en cuenta los procesos psicológicos y mentalidad del personaje en base a las circunstancias dadas. La ejecución de acciones físicas implica un trabajo psicofísico en el actor; los movimientos siempre responderán a unas circunstancias planteadas a priori o entendidas por el actor en el momento, este último por ejemplo se puede presentar dentro de una improvisación. El cuerpo, por lo tanto, está al servicio del análisis de la escena o de las circunstancias de la escena.

Si bien es cierto Stanislavski menciona el trabajo del cuerpo como un medio para lograr las acciones físicas, este elemento no resultan ser el protagonista de su trabajo. No podemos negar que Stanislavski es uno de los reformistas del estilo teatral y naturalismo, para él la actuación es la organicidad que se encuentra en base a las leyes naturales, pero ¿qué ocurre cuando debemos crear personajes o universos que no se rigen por esas mismas

leyes? Shakespeare juega con lo real e irreal en sus textos. Tanto en personajes y mundos, por lo tanto, no se puede regir por un solo estilo porque salta de uno en otro a través de sus elementos dramáticos. St. Denis finaliza su texto con la siguiente reflexión:

In this respect, I do not believe that actors will find more than an elementary "grammar" in Methods or Systems. One must start from this precious foundation, this grammar, and then cultivate the poetic understanding of the texts, the study of the texts, the imagination, and the techniques-with rigor, discipline, and freedom. (St. Denis & Sanzenbach, 1964. p. 84).

En el artículo "The action to the verse: Shakespeare, Stanislavski, and the motion in poetry metaphor" (2017) se hace una explicación de por qué es tan complicado abordar los textos de Shakespeare desde la técnica Stanislavskiano y se hace una atribución al trabajo con el concepto de poética metafórica. Stanislavski aborda a Shakespeare desde la suposición de que sus personajes son agentes potenciales de motivaciones psicológicas y deseos que los impulsan. El problema con este pensamiento es que se le otorga pensamientos muy "humanizados" lo cual es una visión del mundo moderno, generando así una ruptura en el tiempo cronológico. La única forma de incluir acciones al verso de Shakespeare es siendo coherentes entre la relación acción – verso.

Para Askew (2017), la actitud se vuelve el termino con el que entiende a "la acción dramática". Esta acción dramática puede ser dividida en acciones y estas a su vez en actividades. Cada actividad es hecha y expuesta en escena para poder satisfacer una necesidad de la acción. El problema con esta visión es que no es realizable en personajes que se expresan verbalmente a través del verso. Ya que hablamos de una conducta coherente y lógica dentro del imaginario y las circunstancias dadas del personaje, es difícil pensar en su realización cuando escapan del cotidiano. Actualmente cuando se hace mención del verso no estamos hablando de un texto que necesite de acción para su ejecución, por el contrario,

pensamos en poética, letra y la expresión intensa de una emoción. Esta concepción contemporánea se da por su directa asociación con el género lírico mientras que, en otras épocas, el verso se utilizaba como el método discursivo a todo texto literario. Y por supuesto nada de lo mencionado anteriormente puede considerarse activamente realizable en escena. Si forzamos la acción dentro del texto el actor que utilice la acción puede caer en la tendencia de ejecutar el verso como prosa.

Para poder trabajar esto con la mayor naturalidad posible Askew les pide a los actores reconocer cuales son las unidades dentro del verso y que las recuerde para luego a través de las acciones físicas y la improvisación puedan comenzar a encontrar el camino más orgánico al texto. Una vez encontrado y enfrentado al texto, se darán cuenta que les es mucho más útil para expresar lo que ocurre que lo que ha estado explorando en las improvisaciones.

John Barton, un director reconocido es quien, para Askew, plantea mejor el enigma de la unión de estos dos estilos. Lo cita de la siguiente manera:

Is there a problem?' Well, yes, I believe that there is. Two things need to come together and they won't without a lot of hard work and much trial and error. First, there's Shakespeare's text written at a particular time and for particular actors ... Secondly there are the actors today with their modern habit of mind and their different acting tradition. (Askew, 2017. p. 146).

Barton concluye en que la mejor forma de poder trabajar los textos es respondiendo a la simple pregunta: ¿Qué es lo que quiero? Que en la práctica actoral se vuelve más sencilla, pero para alguien que no tiene conocimientos del trabajo del texto en escena, puede que le cueste más trabajo.

Askew propone el movimiento de la poética metafórica como una herramienta que pueda permitir el análisis e interpretación del verso bajo principios que sean útiles para poder trabajar acciones y actividades en el personaje. Él entiende que la única forma de poder

entender el ritmo del verso es a través de un trabajo psicofísico, no a través del intelecto. Para esto plantea un método que es “el ritmo del verso como movimiento físico”. El trabajo inicia con los esfuerzos Laban como medios físicos para poder aproximarse de diferentes maneras al ritmo del verso tomando en cuenta el peso, la velocidad, el tiempo y la fluidez. De esta manera el ritmo del verso se podría entender como la sensación psicofísica que involucra a la actividad reforzando el trabajo del ritmo del verso con el juego de la acción. Askew finaliza su trabajo con la siguiente observación:

This means that metrical dramatic verse can be understood and experienced as being, not merely active, but “hyperactive”; as having the potential to deliver an intensity of action-playing that is beyond the capacity of naturalistic prose. I therefore believe that the Motion in Poetry Metaphor can make a small but significant contribution to the rich, diverse and ongoing tradition of Stanislavskian approaches to Shakespeare, and prove a useful tool for those of us engaged in interpreting classical text for the twenty-first century stage (Askew, 2017. p. 153).

En conclusión, sí podemos notar que tanto el mismo Stanislavski como el sistema Stanislavski encontraron problemas al momento de enfrentarse a los textos Shakespearianos, sin embargo, Barton nos presentó que el diálogo entre Stanislavski y Shakespeare se puede encontrar a través de los trabajos físicos y su visión bajo los esfuerzos Laban previamente explicados. Este tiene mucha relación con lo que se desea trabajar en el laboratorio. Las acciones físicas se pueden potenciar cuando están influenciadas por un entrenamiento o estímulo físico el cual permite que el actor trabaje de manera intuitiva y vivencial más que desde el aspecto analítico de la técnica Stanislavski.

2.1.5. Shakespeare a través de la pedagogía de Lecoq

Finalmente encontramos la visión del trabajo a través de Lecoq. “Shakespeare and the Lecoq Tradition” (2012) es un ensayo en el cual Darren Tunstall donde observar cómo un

actor entrenado en lo que podría entenderse como “Tradición Lecoquiana” se enfrenta al trabajo con un texto Shakesperiano. Lecoq propone dentro de su técnica que el movimiento va a crear inevitablemente alguna dinámica de energías que comenzarán a tomar un ritmo, lo que se entiende como la secuencia de acciones y reacciones partiendo de acentos que dependen del tiempo y el desarrollo del movimiento. Estos acentos suelen darse en los puntos de esfuerzo más álgidos del movimiento que suelen darse al inicio y al final de la ejecución del movimiento.

Lecoq siempre proponía a sus actores ahondar en las situaciones y las emociones más allá de los límites de la realidad, esto por temas estéticos en el teatro, pero también para que el actor, si lo desea, pueda regular luego los niveles de intensidad y es que para Lecoq la actuación psicológica suele ser una consecuencia de un trabajo físico que ha sido llevado a sus verdaderos extremos. Lecoq utilizaba un lenguaje muy poético y metafórico para poder abordar sus trabajos de pantomima y es que cuando se refiere a, por ejemplo, ser el mar, Lecoq no hace mención a realizar el movimiento de las olas con las manos, sino que adquirir la naturaleza del movimiento de forma interna en el cuerpo con sus puntos álgidos, ritmo y momentos de desarrollo de esta manera el actor consigue que el mar comience a “cobrar vida” dentro suyo.

El escritor invitaba a sus actores a probar diferentes posturas o formas en las que el cuerpo pueda abarcar el espacio escénico más allá de la postura recta. Luego de que el actor elegía la postura que más le gustaba en el espacio del escenario donde quería invitaba a un segundo actor a que llene el espacio o complemente la postura del compañero y que comienzan a componer como una imagen en el espacio. Una vez colocados podían comenzar a decir el texto de la escena. Con esto se les permitió a los que se encontraban observando el ejercicio que sepan cuáles eran las intenciones verdaderas del texto muy por debajo de la postura del actor. Se construían así secuencias de imágenes que, dependiendo de su utilidad,

se ubicaban en diferente orden dependiendo de su utilidad o si potenciaban el trabajo con el texto. En un segundo ejercicio, el escritor se daba cuenta que cuando el texto de los monólogos era dicho por los actores para sí mismos, perdía calidad y no funcionaba, por lo tanto, les pedía que traten de dirigir las palabras al público, el escritor estaba muy convencido que los textos fueron escritos de esa manera: para ser específicamente dichos para el público.

En este sentido, podemos entender que los procesos mentales y el lenguaje son una consecuencia de la existencia del gesto y el movimiento. Por lo tanto, podemos observar el texto como un espacio en potencia de dinámicas rítmicas. Un buen texto, antes de ser literario, es movimiento constante. En conclusión, quien se prepara bajo el estilo de Lecoq primero entrena su cuerpo para luego trabajar el texto. El cuerpo tiene que volverse un “todo” en el trabajo con el texto y el gesto. Esto quiere decir que el cuerpo completo debe estar involucrado en la ejecución de gestos. El impulso para realizar cualquier gesto puede venir de cualquier parte del cuerpo, no solo del centro de fuerza. Es por esto que el cuerpo debe encontrarse completamente activo y preparado. El gesto representa lo que siente el actor en ese momento con las palabras que están siendo dichas. Puede que el trabajo externo del gesto quede dentro de la estructura de la performance, pero es cierto también que a veces ese gesto físico se vuelve tan evidente cuando se tiene muy en claro de qué manera afecta al actor que éste pueda ejecutarlo sin tener que realizar el movimiento del gesto.

En Argentina, Marcelo Savignone, actor especializado en la técnica de Lecoq, dirige su trabajo como actor y docente al encuentro con la máscara sobre todo dirigido hacia textos de Shakespeare. En “Cuadernos de Picadero: Shakespeare en Argentina II” (2015) se explica brevemente el trabajo de Savignone seguido de cómo complementa el trabajo de Lecoq con Shakespeare. Él protagonizó Hamlet x Hamlet, una versión del clásico de Shakespeare unipersonal donde se implementan, en gran parte, herramientas de la pedagogía de Lecoq como por ejemplo máscaras, objetos, canto, y secuencias coreográficas rítmicas. Es el uso del

trabajo en el teatro físico, entendiendo así a las corrientes o estilos teatrales donde predomina el lenguaje y trabajo físico en el actor, que Marcelo pudo encontrar a través de su cuerpo el movimiento y los ejercicios para conducir su trabajo y encontrar el propósito de Hamlet y es que todo se resume en el ser o no ser Hamlet. “Lo interesante de esta propuesta es cómo se resuelve el interrogante acerca de las formas de representación de un clásico, con la complejidad de un universo unipersonal pero que logra la intervención de numerosos personajes.” (2015, p. 18).

Es a través de las exploraciones físicas y las improvisaciones que los matices en el trabajo unipersonal comienzan a aparecer y permite que el trabajo del actor se potencie y abra nuevos caminos sobre cómo interpretar un clásico. Y es que Peter Brook lo menciona en su libro “El espacio vacío”:

Las palabras de Shakespeare son registros de las palabras que él deseaba que se pronunciaran, palabras que surgen como sonidos de labios de la gente, con tono, pausa, ritmo y gesto como parte de su significado. Una palabra no comienza como palabra, sino que es un producto final que se inicia como impulso, estimulado por la actitud y conducta que dictan la necesidad de expresión. Este proceso se realiza en el interior del dramaturgo y se repite dentro del actor. (2003, pp. 9-10).

En ese sentido, la aproximación física propuesta por las corrientes del teatro físico – estilo de teatro donde el cuerpo es el principal medio de comunicación y creador de signos teatrales - se vuelve un camino efectivo dentro de los trabajos de estos textos y el ejemplo de Marcelo Savignone y su trabajo con Lecoq nos demuestra que la pedagogía de Lecoq es un medio positivo para encontrar los impulsos del texto que menciona Peter Brook encontrando el actor todo aquello que lo pueda relacionar y ayudar a encarnar al personaje. Frente a Stanislavski se presentan dificultades dentro del mismo sistema para poder abordar los textos.

Desde un panorama objetivo y cronológico, Shakespeare y Stanislavski no vivieron en la misma época y por lo tanto el sistema analítico no responde de manera directa al estilo teatral de Shakespeare. Sin embargo, en el trabajo de Lecoq podemos observar que hay mayor facilidad a través del cuerpo y que incluso Marcelo Savignone ha podido encontrar un sistema para poder explorar los textos de Shakespeare a través del trabajo con las máscaras utilizadas en la Escuela Jacques Lecoq. Este panorama se vuelve muy interesante dentro de la investigación porque refuerza la respuesta dada por Renato Rueda dentro de su entrevista.

2.2. Marco Conceptual

Es importante mencionar cómo será abordada cada técnica y en base a qué principios de sus propuestas vamos plantear su diálogo en la presente investigación. Primero abordaremos el sistema Stanislavski como tal y en ella profundizaremos en el trabajo de las acciones físicas y en la presencia de las 7 preguntas transversales. Luego, hablaremos de la pedagogía de Lecoq como tal y la presencia de la secuencia de los 20 movimientos y el ejercicio de trasposición. Finalmente, abordaremos los términos técnicos más utilizados dentro de la praxis actoral que serán beneficiosos dentro del desarrollo de la metodología teórica y práctica. Estos son: entrenamiento, diálogo, ejecución y organicidad.

2.2.1. El sistema Stanislavski

Moore (1979) nos presenta los orígenes del sistema Stanislavski como una necesidad de perfeccionar el trabajo del actor en escena. Este sistema debe ser entendido como un método científico. Observaba Stanislavski que el actor en escena puede verse afectado por la presencia del público en las butacas y que, por lo tanto, lo trabajado en ensayos se pueda descarrilar por la emoción, la euforia, inspiración y creatividad generando en el actor impulsos no ensayados que pueden sorprender al mismo. Es por esto, que el actor debe poder ser capaz de percibir, sentir, escuchar y estar verdaderamente en el aquí y ahora en escena. Stanislavski parte del estudio del hombre. Es en base al estudio de la conducta que concibe el quehacer del hombre como “accionar”. En su investigación, pudo formular las leyes, pero no

pudo desarrollarlas de manera completa dado su fallecimiento corto tiempo después. Sin embargo, las bases de esta investigación son tan claras y precisas que aun luego de su vida se permitió profundizar más en ellas. Con el uso del término “acciones físicas”, Stanislavski empieza formular su sistema en base a ellas. Estas acciones profundizan en la existencia del personaje de la obra y es trabajo del actor descubrirlo y llenarla de sus propias experiencias. Alberto Ísola profundiza en esta idea del uso del material personal dentro del trabajo de Stanislavski como el resultado de la invitación que hace el sistema a cualquier actor que desee formarse en ella.

El arte es autobiográfico no en el sentido de que necesariamente hables de tu propia vida, pero tú hablas de cosas que sientes o que conoces (...) lo que pasa con los actores, actrices es que el 99.99% de las veces tú recibes un material que no responde a tu experiencia. Si tú entiendes eso, vas a entender las demás cosas. Que el sistema Stanislavski parte de cómo hacer un material, que no es tuyo, hacer que pase por ti para que esté vivo. Yo siento que el punto de partida es ese, porque el punto de partida siempre debe ser tu realidad. Si no parte de tu realidad, es imposible crear. Isola, A. (2 de febrero del 2020).

Entrevista de Álvaro Pajares [Comunicación personal].

Darle vida y cuerpo a un texto escrito. Un actor que no tiene sus herramientas entrenadas no podrá darle vida a un personaje. Este sistema permite que el actor se independice y pueda ser más práctico al momento de ensayar, consiguiendo así resultados más rápidos y efectivos sobre lo que el director le pide en escena.

2.2.1.1. Las acciones físicas y dramáticas

Es importante mencionar que las acciones dramáticas que hoy en día conocemos en realidad Stanislavski las planteaba como objetivos a lograr en la escena. Stanislavski trabajaba bajo dos conceptos importantes: acciones dramáticas y acciones físicas. La acción dramática es el objetivo que el personaje persigue a lo largo de toda la obra. Por ejemplo, en

el caso de Hamlet la acción dramática de Hamlet es vengar la muerte de su padre. El personaje, interpretado por el actor, siempre se encontrará en la persecución de este súper objetivo. Es lo que moviliza al personaje dentro de toda la obra para que dicha historia sea contada, el por qué el personaje existe dentro de la obra. Las acciones físicas, sin embargo, son los objetivos que el personaje persigue dentro de una escena. Por ejemplo, en el caso de Hamlet en la escena de preparación de la obra de teatro que se presentará ante su tío Claudio, su acción podría ser armar la trampa para su tío. En este sentido, la acción física es un subconjunto de la acción dramática. Es una de muchas acciones que realiza el personaje para poder realizar su súper objetivo. Es el motivo por el cual el personaje se encuentra en escena en ese momento y no en otro. Estas acciones físicas planteadas en el sistema Stanislavski las menciona en todos sus textos, pero quiero hacer énfasis en cómo las define en el texto “Preparación del actor” (1972) La única forma de poder tener una actuación verdadera es si nos entregamos a todo aquello que hagamos en escena por completo. No realizar una actividad porque así lo dice la marcación, sino porque de verdad tu personaje necesita realizar esa actividad para poder conseguir algo. Para él no existe ningún movimiento o desplazamiento en escena que no tenga propósito o exista solo porque sí. Desde la forma de caminar, de sentarse, de extender la mano, etc. tiene un significado, un por qué: un propósito. Este propósito debe de nacer de necesidades internas; estas se potencian a través de acciones que se puedan desarrollar a lo largo de la escena y que no sean cortas ni mecánicas, mientras más complejas sean las acciones, más enriquecedor se vuelve el trabajo del actor y por lo tanto más atractivo para la atención del público. Stanislavski lo plantea de la siguiente manera “...toda acción en el teatro debe tener su justificación interna, ser lógica, coherente y real” (1972 p. 48). Entonces, estas necesidades internas que se manifiestan como acciones físicas deben tener un propósito y este propósito debe llegar a algún lugar. Este punto de llegada viene a ser el compañero de escena, algún objeto o el público mismo. Stanislavski

plantea dentro de su sistema que la acción que se elija no debe estar dirigida hacia el mismo actor, sino hacia una segunda persona donde se puedan observar los resultados de la acción. De esta manera el actor se mantiene activo y atento para comprobar que su acción está siendo conseguida o no y por lo tanto requiere que sea transformada. Finalmente, las acciones físicas podemos entenderlas como lo que busca lograr el personaje en escena por impulso de sus necesidades internas. Estas acciones deben tener un propósito y este debe estar dirigido hacia una segunda persona u objeto en la que pueda el actor comprobar lograr o fallar en conseguir su acción. En una entrevista con Alberto Isola, pudo reiterar que el sistema Stanislavski parte también de la idea de método, un método que es similar al científico en donde se propone una hipótesis y luego se comprueba en el campo a través de pruebas. Lo mismo ocurre con las acciones físicas y se comprueban en el espacio escénico.

Para mí el determinar una acción, las unidades ya ahora solo lo hago en el escenario y en realidad la acción escrita en lápiz es un gatillo para comenzar a trabajar. Yo creo que lo descubres en el escenario. A veces lo que pasa es que: Ah ya, yo decido que esto es y trato de forzarlo en el escenario sin probarlo y en realidad la idea de la acción física de Stanislavski era esa, que tú al ir encontrando la realidad física de lo que estás haciendo, de lo que estas creando, vas a llegar a una situación emocional y eso a mí me parece importante. (...) ahora mismo mi exposición es el análisis o la búsqueda de la acción, antes de hacerlo en el escenario, es simplemente una hipótesis que tienes que descubrir en el escenario. Por eso digo que tienes que escribirlo en lápiz y sí creo (...) toda acción es la voluntad de cambiar algo en alguien. Isola, A. (2 de febrero del 2020). Entrevista de Álvaro Pajares [Comunicación personal].

En ese sentido el sistema Stanislavski es un medio por el cual el actor también llega al espacio de ensayo con algún material que desea poner a prueba y observar si es efectivo o no sin forzarlo. El sistema Stanislavski permite crear un camino por el cual el actor puede transitar y probar diferentes formas de trabajar el texto y la escena hasta encontrar y reconocer que es lo que se está haciendo en escena.

2.2.1.2. Las 7 preguntas transversales:

Lo importante luego de haber entendido lo que es una acción, es importante explicar cómo encontrarla en escena. Estas actividades y movimientos que conocemos como acciones físicas son parte de una gran acción que la conoceremos como acción dramática de la escena: ¿Qué busca el personaje al entrar a escena? Para poder responder esta pregunta Stanislavski propone varias preguntas que ayudan a particularizar el proceso de descubrimiento: ¿En qué lugar se encuentra el personaje? ¿Cuáles son las circunstancias dadas? ¿De dónde viene el personaje? Sin embargo, Uta Hagen (2009) plantea una base más sólida de la cual el actor se puede apoyar para poder observar el panorama general de la escena. Las preguntas que plantea son las siguientes:

- 1) ¿Quién soy?
- 2) ¿Cuál es la situación presente?
- 3) ¿Cómo y con quien me relaciono?
- 4) ¿Qué es lo que quiero?
- 5) ¿Cuál es mi obstáculo?
- 6) ¿Qué hago para conseguir lo que yo quiero?

Preguntas que fueron las bases para el trabajo del actor y que con el paso del tiempo se extendieron a ser 7. Las 7 preguntas son las siguientes:

- 1) ¿Quién soy?
- 2) ¿Qué quiero?
- 3) ¿Para qué lo quiero?

- 4) ¿Cómo lo consigo?
- 5) ¿Qué me lo impide?
- 6) ¿Dónde estoy?
- 7) ¿Cuáles son las circunstancias dadas?

Estas preguntas son las que se usan hasta la fecha presente. Ahora se les conoce como las 7 preguntas transversales. Estas preguntas se muestran como las más importantes para la práctica del actor ya que le dan seguridad y construyen la escena antes de que el actor la habite. Una vez respondidas estas preguntas por el actor, tiene más claro cuál es el propósito del personaje dentro de la escena y qué es lo que quiere conseguir: su acción.

Sin embargo, dependiendo de las circunstancias dadas de la escena las respuestas a estas preguntas pueden resultar confusas. Yolanda Rojas comentaba como ella percibía dentro de su formación, hasta el día de hoy, su relación con las 7 preguntas:

Yo lo que quiero es mi objetivo, no la acción y el para qué también es el objetivo, entonces todo es muy confuso. No sé si es la traducción. Rojas, Y.

(27 de enero del 2020). Entrevista de Álvaro Pajares [Comunicación personal]

Como menciona Rojas, la respuesta al ¿Qué quiero? A veces puede también ser la respuesta al ¿Para qué lo quiero? y según lo planteado en el sistema estas preguntas abordan ámbitos diferentes dentro de la presencia del personaje en la escena. La acción es lo que uno desea conseguir en la escena, y el para qué lo quiero se vuelve el por qué realizo la acción, pero a veces resulta más eficaz responder por qué lo quiero ya que plantea los deseos del personaje dentro de la escena y son más concretos, pero de igual manera se debe buscar una acción y esa acción no puede ser lo mismo que el objetivo. Como se mencionó párrafos más arriba, dependiendo de la escena y las circunstancias, resulta más eficiente responder la simple pregunta ¿Cuál es mi objetivo? Y si esto responde al para qué o resulta ser una acción, no crearía problemas. La confusión radica en que las 7 preguntas transversales pueden resultar

muy estructuradas e incluso limitantes si es que lo que se busca es precisión, pero la precisión planteada puede también causar estancamientos, dudas o confusión. Hay que entender también que cada actor tiene una forma en particular de entender sus propias respuestas y que no necesariamente sea algo fiel y estricto a lo escrito en el papel dentro de su análisis. En ese sentido, las 7 preguntas no siempre resultan una herramienta útil para construir la acción, sin embargo, Yolanda Rojas también mencionó que el momento donde más utiliza las 7 preguntas transversales es cuando el personaje se enfrenta ante un monólogo y se encuentra sola en el espacio:

Cuando estás con alguien (en escena) puedes recibir. Eso es lo que siempre deberíamos apuntar: a reaccionar, escuchar y listo. Es natural. Pero cuando haces monólogos (...) ¿A dónde voy? ¿A qué estoy reaccionando? ¿A Dios? No sé. Entonces sí, en los monólogos, por ejemplo, es que he vuelto un poco a la acción, al objetivo y es porque no sé de donde agarrarme y eso es lo rico. Rojas, Y. (27 de enero del 2020). Entrevista de Álvaro Pajares [Comunicación personal]

En el trabajo de monólogo, al no contar con un compañero físicamente en escena, contar solo con el espacio y el silencio de la sala, las 7 preguntas transversales resultan de gran ayuda porque permiten la construcción del universo donde el monólogo habitará, ya sea a través de elementos en concreto, una persona a quien se esté dirigiendo, un espacio con el que se esté contando, etc. Responder estas preguntas nos permitirá llenar los vacíos que podamos encontrar en el texto para tener un lugar de donde apoyarnos al momento de la interpretación del monólogo.

2.2.2. La pedagogía de Lecoq

Jacques Lecoq nace en París el 15 de diciembre de 1921 y es años más tarde, en 1937, que su viaje iniciará trabajando como maestro de educación física y deporte. En sus clases, observaciones e investigaciones Lecoq comienza a promulgar la economía del movimiento

como la manera correcta de moverse y sentir que tu cuerpo se desplaza con precisión. Indicaciones que luego empezarían a ser su motor de investigación en el ámbito teatral en el cual invitada a actores a explorar el trabajo físico desde su propuesta de entrenamiento y su visión inspirada en el mimo y el trabajo en el atletismo. La escuela de Lecoq nace por la necesidad de profundizar en su investigación y por supuesto formar a alumnos especializados en ella. La metodología parte del juego y la creación a través de la observación de la naturaleza y del comportamiento humano. Esto se debe a que, a través de los objetos, animales y la naturaleza el hombre absorbe conocimiento y también aprende a conocerse. En ese sentido, la enseñanza se basa en el movimiento, el cuerpo y el ser humano. En este punto, resalta la gran pregunta ¿Qué define al trabajo realizado en la escuela Lecoq como una pedagogía y no como un sistema o método como lo es Stanislavski? Fernando Castro me compartió su punto de vista:

Yo no creo que exista una metodología de Lecoq, por lo tanto, se me hace muy difícil hablar de sistematizar y es una palabra de la que Lecoq huía mucho y, es más, por eso sólo también se animó a escribir un libro hacia el final de su vida y su propio libro tampoco es una sistematización de técnica. (...) Lecoq no propone una metodología porque lo que él propone son espacios, reglas de juego muy claras, muy específicas, pero también con mucha libertad para elegir y quedarte o para usarlas para otra cosa. Castro, F. (lunes 3 de febrero del 2020). Entrevista de Álvaro Pajares [Comunicación personal].

Encontramos entonces 3 términos que necesitan ser definidos para poder entender la naturaleza de estos estudios. Una sistematización es la recolección ordenada de herramientas que permiten que un trabajo determinado pueda ser realizado en cortos periodos de tiempo de manera eficaz. Proceso por el cual el trabajo es comprimido en sus etapas más importantes para que los resultados se den con mayor rapidez. Una metodología, como es entendido

dentro de Stanislavski, es lo más cercano a la definición científica. Medio por el cual se presenta una hipótesis frente a una situación en particular junto con una serie de preguntas para luego, en la práctica, comprobarla o rechazarla y llegar a una serie de conclusiones. En ese sentido, la búsqueda de las acciones físicas es una metodología que se vuelve una herramienta dentro de un sistema como es el de Stanislavski. Es por esto que lo conocemos como el método de las acciones físicas del sistema Stanislavski. Entonces ¿Por qué Lecoq no podría pertenecer a estos términos? Lo que plantea Lecoq es una recolección de ejercicios de diferentes ramas del teatro como el mimo, la máscara, la danza, la improvisación, etc. Observa qué elementos dentro de estos campos se ven dirigidos hacia el trabajo físico del actor para que luego estos puedan ser incorporados a su entrenamiento personal. En ese sentido, Lecoq propone una colección de ejercicios, pero no existe un condicionamiento, orden o reglamento para transitar por ellos. No son secuenciales. Así como menciona Castro, la propuesta de Lecoq es la entrega de espacios de juego e investigación que plantean reglas claras para que luego el actor pueda utilizarlos y transformarlos como le sea conveniente. Llegar a esta definición viene de un largo proceso de investigación y espacios de entrenamiento con sus primeros discípulos. No propone una técnica o un sistema de entrenamiento para llegar a un objetivo específico, lo que propone son espacios de juego en los que el actor desarrolla una apertura física la cual es ideal para el trabajo en escena. A nivel pedagógico, Fernando Castro profundiza en los aportes de la pedagogía de Lecoq dentro de la visión teatral:

Otra cosa que es importante que si aporta Lecoq como pedagogía es que él tiene un fuerte enlace a la tradición popular del teatro, Sin ser un anti intelectual ni un crítico de Stanislavski, el sí lamenta esta especie de alejamiento del teatro de su dimensión más popular, y mira que usar popular es una palabra difícil. ¿Qué cosa es popular? ¿Qué cosa es comercial? ¿Es más

querido por más gente? Hablemos de lo popular sin entrar en ese debate, y que tiene que ver básicamente con el juego, lo externo afectando lo interno. Muy distinto a Stanislavski dónde lo interno afecta lo externo y donde los recursos están hechos para mantener la atención de la gente. El uso del cuerpo, el uso de los objetos, todo está construido bajo esta lógica de no es un mundo cotidiano. Es un mundo híper cotidiano o no cotidiano y por eso el humor y el juego, que también pertenece a todas las tradiciones del teatro, tiene un nombre y tiene una pedagogía y una secuencia. Por eso, la improvisación es el medio en Lecoq. El medio para aplicar, o descubrir, o entender, o compartir. Es a través de la improvisación, y la improvisación entendido no como una técnica sino como un principio de exploración donde el juego es el vínculo. Castro, F. (lunes 3 de febrero del 2020). Entrevista de Álvaro Pajares [Comunicación personal].

Lo que nos plantea Castro es lo siguiente: Antes de la aparición de Stanislavski, el realismo psicológico y por lo tanto las acciones físicas, el teatro popular hace referencia a una coyuntura específica en la que los actores y las obras tenían interacción directa con el público a través de las improvisaciones, la comedia del arte y sus personajes característicos, el mimo, etc. Era un teatro muy relacionado con lo que el público le ofrecía al actor y el actor le entregaba la historia al público y por lo tanto ambas partes del evento teatral construían el mundo juntos. En ese sentido es que hacemos mención de lo externo afectando lo interno. A partir de los estímulos que da el público y el compañero en escena es que los actores creaban las historias. Por lo tanto, la improvisación tenía mucha relación con este teatro popular, pero agreguemos los elementos que conllevan estos estilos populares. La comedia del arte, el mimo y demás son estilos teatrales que implican construcciones físicas, entrenamiento y una técnica limpia y clara porque se construían muchas imágenes físicas que el público podía

apreciar como una gran fotografía. Los personajes de la comedia del arte tienen construcciones físicas específicas, el trabajo de máscaras exigen que el cuerpo sea trabajado de una manera completamente diferente a lo cotidiano o naturalista. Finalmente, el mimo es la expresión del cuerpo sin necesidad de la palabra, por lo que el lenguaje físico tiene que ser muy claro, limpio y preciso. Todos estos estilos conllevan dejar de lado la palabra y el cómo se siente el actor para que a través del cuerpo se pueda construir los personajes y los universos que habitarán. El sistema Stanislavski, dentro de su coyuntura, propone un trabajo en el que se construye el universo interno del personaje que tiene procesos psicológicos. El actor no necesariamente tiene contacto con el público y se crea lo que se conoce como “la cuarta pared” esta línea imaginaria que divide el escenario (mundo de los personajes) y las butacas (espacio real donde se encuentra el público). Entonces, el universo del personaje se limita al espacio escénico y por lo tanto se concentra más el trabajo de la vida interna del personaje. Es por esto que el sistema Stanislavski suele ser relacionado con lo interno afectando lo externo. Es por esto que la diferencia entre la pedagogía de Lecoq y el sistema Stanislavski radica en de dónde se reciben los estímulos para poder crear impulsos en escena. Lo que propone Castro es que los orígenes de los estilos teatrales tienen mucho que ver con el contexto en el que sus creadores se fueron constituyendo y en ese sentido, estoy de acuerdo con su apreciación.

2.2.2.1. El entrenamiento en la pedagogía de Lecoq

Observando el trabajo físico dentro de la Escuela Lecoq, era necesario de ahondar en el entrenamiento del actor como una reflexión por consecuencia del enfoque de la investigación. El trabajo del actor en un proceso creativo se divide en dos etapas: el primero es el entrenamiento y los ensayos y el segundo es la presentación final de todos los meses de trabajo frente a un público en una temporada (la puesta en escena). Si nos atrevemos a explicar estas dos etapas en porcentajes, el trabajo del actor en su entrenamiento y ensayos, es el 80% del tiempo y energía entregada mientras que la muestra del producto trabajo es tan

solo el 20%. El actor pasa más tiempo preparándose que en escena. Es por esto que en esta tesis se hace principal enfoque al proceso del actor para poder alcanzar este producto deseado. Es en este proceso que el actor se enfrenta a sus obstáculos y se prepara para poder abordar el texto y el trabajo físico de la mejor manera posible. Es por esto que el entrenamiento personal del actor es vital. Por ejemplo, Evans en su tesis “Movement training for the modern actor” (2008) se enfoca el entrenamiento del actor como un medio para crear cuerpos que sean eficientes y saludables. Inicia esta importancia en el trabajo del cuerpo por el efecto que tiene en las primeras etapas de desarrollo de una persona. El juego a través del cuerpo, sobre todo en la etapa de la infancia y niñez, es de vital importancia para poder desarrollar la expresión personal y el reconocimiento del “yo” como ser único. Por eso, el énfasis en la importancia del juego y descubrimiento del cuerpo a través de estímulos.

Cuando nos enfocamos en la palabra neutral, en realidad lo que se espera es una acción que no exija esfuerzo. Entonces, dirigido al trabajo del actor que tiene que ser natural, pero a la vez eficiente esta acción libre de esfuerzo ha sido muy enfocada por los estudios detallados de la anatomía y fisiología humana. Este trabajo físico no tiene como objetivo que sea comprobado, aceptado o calificado como correcto a través de la velocidad, distancia, altura o la precisión en la puntería o en la resistencia física. El principal objetivo es que sea un medio para la expresión de los impulsos creadores: que se puedan ejecutar de la manera más natural y visceral posible. El cuerpo de un estudiante de actuación debe ser capaz de aprender cómo facilitar el medio para que la expresión de sus impulsos pueda ejecutarse con mucha frescura e inhibición. Es a través de esta libertad que la psicología del actor también se libera y se permite jugar. El estado de juego es sin duda uno de los medios más factibles para que las posibilidades de movimiento se mantengan disponibles en el proceso creativo y, finalmente, en las funciones. Un “actor neutro” es aquel que con total apertura responde de manera directa, física y espontánea a una emoción. A través del entrenamiento es que el

alumno actor empieza a jugar con la conexión cuerpo-emoción. Con el movimiento empieza a encontrar la emoción y viceversa, aprende a focalizar sus emociones. Se percibe, entonces, la emoción también como un significante que aportará al símbolo que se cree junto con el cuerpo. En conclusión, la conexión entre el cuerpo y las emociones se da en dos ámbitos: interna y externamente. Para Lecoq, el trabajo de las emociones era muy concreto. Parte de un entrenamiento exhaustivo a través de la neutralidad en el cual el cuerpo comienza a registrar cada movimiento para que luego, el actor estando en escena, pueda solo enfocarse en escucharse a sí mismo y los estímulos externos de la escena y que todo lo trabajado previamente comience a aparecer de manera natural. Lizet Chávez comentó como fue su acercamiento a estos principios de Lecoq dentro de su propia preparación como alumna dentro de la escuela.

Para Lecoq, las emociones tenían que ser cosas objetivas, no pensadas. Para Lecoq nada debía ser pensado (...) la única manera de llegar a una emoción objetiva es en base a la escucha y, en este caso, la escucha de un movimiento, por la reacción de tu cuerpo al movimiento, por ejemplo, el fuego, la materia. Cuando él trabaja el fuego tú trabajas durante una hora. Eran muy agotador. Tú trabajas los animales una hora porque así trabajaba Grotowski también, en base el cansancio. Lo interesante era comenzar con un movimiento y hacerlo más chiquito y ver cómo te llevaba un estado. Ahí él decía que el estado en el que tú te ponías era algo totalmente objetivo porque era en base a un movimiento y no en algo que yo estaba creando y sugestionando y eso hacía que la emoción fuera mucho más real. Ahora cómo enlazar eso a la escena y a la escucha, hay que tener mucho cuidado, porque tienes que escuchar al compañero. (...) Por eso Lecoq decía que el cuerpo registra todo y hay que confiar en eso. Lo mismo dice Meisner. Tú creas una situación, porque así es

como trabaja Meisner, y luego dejas eso atrás porque tu cuerpo ya lo registró. Y eso en cualquier momento va a salir. Lecoq dice lo mismo tú tienes este movimiento, pero ni bien entras a trabajar con tu compañero tienes que confiar que eso ya está en tu cuerpo, por eso es que lo trabajas antes una hora o dos horas, lo que tengas que trabajar. Chávez, L. (martes 25 de febrero del 2020). Entrevista de Álvaro Pajares [Comunicación personal].

Otro elemento en juego dentro de los principios de la neutralidad es la imaginación. La conexión del cuerpo con el imaginario implica una concentración diferente a la del cuerpo con las emociones. No parte de un lado racional y es importante que emoción, cuerpo e imaginario vayan de la mano. Es por esto que Evans propone una aproximación al imaginario a través de imágenes. Estas imágenes plantean un estado, energía o lenguaje que puede ser entendido a un nivel muy externo al literal de la palabra. Pongamos un ejemplo: entender un movimiento como “lodo” nos permite entenderlo como una conducta y la aproximación es más fácil si es a través del cuerpo y de la práctica.

Rudolf Von Laban (1987), en su segundo capítulo llamado el movimiento y el cuerpo (primera parte), nos habla sobre los conceptos generales sobre el movimiento y cómo dominarlo. En él, nos propone un estudio sistemático de las acciones corporales partiendo de los conceptos de peso, ritmo y fluidez. Entiendo peso por la cantidad de fuerza que se le ejerce a un movimiento para ser realizado; estos pueden ser pesados (uso de mucha fuerza) como livianos (uso de poca fuerza) Cuando hacemos mención de ritmo hacemos referencia al tempo ritmo que utilizamos para realizar un movimiento. Estos pueden ser rápido (uso corto de tiempo para realizar el movimiento) y lento (uso prolongado de tiempo para realizar el movimiento). Finalmente, la fluidez hace mención a la continuidad o falta de continuidad de un movimiento desde su punto de inicio hasta su punto de fin. Estos pueden ser directo (cuando el movimiento es realizado desde su inicio a su fin) y flexible (cuando el movimiento

es interrumpido en su desarrollo). Laban asegura que no hay movimiento que no parta de un deseo o impulso interno; este impulso interno surge a través de una intencionalidad y estos esfuerzos son visibles a través del movimiento que integra la acción. Para esto, Laban propone inventar secuencias de movimientos en la que este puede ser entendido por su simpleza permitiendo no sólo la observación, también la estimulación de la imaginación y de encontrar la conexión inmediata con la aplicación de los esfuerzos corporales previamente explicados. El artista en el escenario tiene que exhibir movimientos que caractericen el comportamiento de una persona y todo depende de las circunstancias en las cuales se encuentre. Es por esto que el actor-bailarín debe ser muy capaz de poder dominar con total conciencia sus acciones. El estudio del movimiento es una actividad artística y no es una mera realización banal. Si bien es cierto que el público nunca está observando minuciosamente el movimiento del actor, éste tiene que ser totalmente consciente de porqué los realiza. De lo que sí se da cuenta el público es de cuando un movimiento no es limpio porque lo distrae de la escena. Es de suma importancia que el actor o estudiante del movimiento sea completamente capaz de desarrollar su habilidad observación. En conclusión, cuando hablamos del entrenamiento personal del actor hacemos mención de la etapa de preparación e investigación sistemática en la que el actor explora sus impulsos a través de los conceptos de ritmo, fluidez y peso para otorgarles neutralidad. A través de ella, el actor puede ejecutar sus movimientos con total convicción y conexión con sus emociones sin esfuerzo alguno nutriendo su imaginación y bagaje de herramientas.

En el primer año en la escuela, Lecoq mezcla la improvisación, la investigación del movimiento y la creación del material personal como punto de partida para la nutrición del imaginario del actor y de la preparación física que requerirá para el resto de sus estudios. Estos tres elementos serán trabajados como eje a lo largo de los estudios porque es a través de ellos que el alumno mantiene relación directa y estrecha con el mundo y sus movimientos.

Para abordar el trabajo de la creación e iniciar las nociones de teatro, Lecoq considera vital que el actor comience a nutrir su “juego”. Es por esto que utiliza ejercicios del mimo en los cuales el alumno atraviesa un viaje de reconocimiento y descubrimiento de la curiosidad por la vida misma. Es ahí donde el actor encontrará el motor y material para poder formar su propio teatro. Hay que tomar en cuenta que Lecoq no busca la originalidad. El sello personal es un proceso muy relativo y se conseguirá de manera indirecta. En esta recreación del movimiento para nutrir el juego, Lecoq plantea como principio la neutralidad. La neutralidad es un estado de disposición, apertura tanto física como espiritual. Donde se observa, percibe y siente lo que está alrededor con mayor sensibilidad. Este estado es ideal para la observación y análisis del movimiento y, viéndolo desde la enseñanza de Lecoq, de la vida. La neutralidad es trabaja a través de la máscara neutra. La máscara neutra permite reencontrar el estado primario y universal de pertenecer al mundo. Conduce a la calma y es a través de ella que el cuerpo se puede reencontrar para luego volverse creación y poesía. Esta calma es asemejada al estado de la naturaleza, donde no existen las pasiones y no hay una cultura de por medio, solo esfuerzos y conflictos. Se trata de descubrir la materia por el cuerpo y el cuerpo por la materia en lo que ésta tiene de eterna y primitiva, y abrir circuitos físicos antes sin explorar que se encuentran conectados con las emociones y los sentimientos. El trabajo es logrado, para Lecoq, cuando el alumno es capaz de identificarse a través de las cosas.

Usando la máscara el actor se libra de sí mismo y es capaz de explotar su potencial y se guía más de intuiciones e impulsos. En este sentido, con la cara cubierta por la máscara, el actor realiza acciones o gestos que no realizaría en su ámbito normal. Bajo la máscara el actor se siente libre de explorar sus potencialidades, toma riesgo y se deja llevar por sus intuiciones e impulsos. Resulta paradójico pues si bien la máscara libera al actor de sí mismo, también le permite profundizar en sus emociones e impulsos naturales. A diferencia de las otras

máscaras trabajadas en la escuela de Lecoq, ésta es utilizada meramente como recurso pedagógico y de entrenamiento.

Para la observación el silencio es vital. A través del silencio el actor escucha verdaderamente cuándo y en dónde nace el impulso del movimiento y, luego, la palabra. Por ejemplo: es más interesante ver un silencio que impulsa un texto a ver un texto que luego es seguido de un silencio porque no hay nada más que decir. La palabra contiene mayor información y calidad. Lizet Chávez reafirma que el silencio es vital dentro del primer año de formación dentro de la escuela y que, en el segundo año, cuando ya hay un enfrentamiento con estilos teatrales, comienza a cobrar sentido el por qué. “Uno se apura en decir el texto y no de ver qué me pasa con el otro y que el texto venga como parte del impulso del cuerpo. Por eso él habla de dramaturgia puesta en escena.” Chávez, L. (martes 25 de febrero del 2020). Entrevista de Álvaro Pajares [Comunicación personal]. Es a través del silencio y el verdadero impulso del deseo de decir palabras que encontramos la importancia real del movimiento y el por qué nace. Lecoq afirma que lo que el público quiere leer en un escenario son actitudes. El trabajo del gesto es algo que hace el actor de manera inconsciente, por lo tanto, trabajarlo sabiendo que está presente consigue que el trabajo sea más minucioso. Una vez entendido el gesto y las actitudes, se trabaja la pantomima para profundizar en el ejercicio físico donde se mime el objeto, el obstáculo y la resistencia.

2.2.2.2. La secuencia de los 20 movimientos

Para poder introducir a sus alumnos a los principios de trabajo y análisis de movimiento, la creación de material personal, la nutrición del juego y la neutralidad, Lecoq presenta dentro de su primer año de formación la secuencia de los 20 movimientos. El nombre del ejercicio es bastante claro, una secuencia conformada por 20 momentos o movimientos conectados entre sí a través de una postura neutral o por el fin de un movimiento previo. Al alumno se le muestra la ejecución de los movimientos por separado y luego un ejemplo de secuencia donde los 20 movimientos se encuentren unidos. Lo vital del

ejercicio es que el alumno, más adelante, tenga la libertad de elegir el orden para realizar los 20 movimientos y que esta secuencia la presente como una pequeña puesta en escena de 10 a 12 minutos de duración. Estos movimientos son actividades comunes que han sido llevados a un campo teatral, por lo que su realización se ve influida bajo los conceptos de economía de movimiento, es decir, realizar la actividad haciendo la menor cantidad de movimientos innecesarios posibles. Esto permite que el movimiento sea limpio y claro. Un agregado de estos movimientos es que generan estados pre-dramáticos. Las posturas o movimientos que se realizan dentro de la actividad generan estados internos en el actor que lo pueden encaminar a un estado emocional o a una circunstancia imaginaria; esto se debe gracias al trabajo de la memoria física y el trabajo activo de la respiración a través de estas posturas. El cuerpo reacciona de manera distinta. El ingreso y la salida del aire siempre se verá afectada por la postura del cuerpo y esto puede hacerla más agitada, relajada, tensa, etc. Permitiendo que el cuerpo recree de manera interna estados emocionales o que reaccione como si estuviese presente ante una situación en la que los músculos presentaban el mismo nivel de contracción o relajación. Esto le permite al alumno explorar el movimiento más allá de la acción lógica y que el cuerpo encuentre el camino por sí solo sin uso necesario de la razón o la lógica. El movimiento tiene la habilidad de abstracción y, a través de ella, el alumno tiene la libertad de poder agregar sus emociones y sello personal. Lecoq utilizó los siguientes criterios para la evaluación en sus alumnos: el uso de la técnica, el ritmo, la originalidad en el orden de los movimientos y la sensibilidad dramática. Estos criterios solo se mencionan, mas no son desarrollados dentro de los textos. Para el trabajo a realizar dentro de esta tesis, se utilizarán los principios explicados previamente: el trabajo y análisis del movimiento, la creación de material personal, la nutrición del juego y la neutralidad.

Los 20 movimientos son los siguientes:

1. Ondulación.

2. Ondulación inversa.
3. Eclosión.
4. Movimiento de las mazas.
5. Equilibrio.
6. Voltereta.
7. Rueda.
8. Salida de la cadera.
9. Contra-torsión.
10. Punto fijo.
11. Bastón.
12. Frase de articulación.
13. Gran espadilla.
14. Muro.
15. Braza.
16. Torniquete.
17. Disco antiguo.
18. Levantamiento de pesas.
19. Patinaje.
20. Barquero con espadilla o pértiga.

Lizet Chávez me comentó cómo fue el proceso de aprendizaje y apropiación de la secuencia dentro de las clases en La escuela Lecoq.

Al inicio lo odiaba. Era extremadamente técnico, pero comencé a agarrarle gusto cuando comenzaba a sentir el movimiento más interno (...) empiezas a ver la parte interna desde otro lado, no desde la cabeza, sino de por qué es que este movimiento me está generando esta emoción (...) y de eso se trata. A

veces te da risa, a veces te angustia, a veces te da miedo, tú nunca sabes y nunca va a ser lo mismo y eso es lo interesante. A veces se asemeja, pero no siempre es lo mismo y no hay que llevarlo a que sea idéntico. Cada dinámica de movimiento te va a llevar a algo diferente. Chávez, L. (martes 25 de febrero del 2020). Entrevista de Álvaro Pajares [Comunicación personal].

Chávez hace mención de lo que se propone dentro de esta investigación y es que los movimientos, cuando comienzan a ser asimilados por el cuerpo, comienzan a volverse estados internos y resulta curioso que estos estados internos puedan mutar. Que el movimiento no genere un solo estado para siempre, sino que también, con el paso del tiempo, que comience a afectar al actor de diferentes maneras. En ese sentido, la secuencia de los 20 movimientos es un ejercicio que se transforma junto con el actor dentro de su entrenamiento y crecimiento profesional. Es una herramienta a la que se puede regresar para ver qué nuevos resultados aparecen y también observar cuáles son los que se mantienen. Esta observación va a ser importante tomar en cuenta al momento del laboratorio y observar si las experiencias de los participantes con los movimientos son los mismos o son diferentes.

2.2.2.3. La trasposición

Para el trabajo que se realizará más adelante en el laboratorio de esta tesis se respetará la naturaleza del trabajo de Lecoq enfocándose en el entrenamiento de los actores y por supuesto del ejercicio de trasposición que es una de las etapas dentro del trabajo físico que será explicado más adelante. Para Lecoq el entrenamiento del trabajo físico tiene 3 etapas claras. En la primera etapa el movimiento es aprendido mecánica y técnicamente. En la segunda etapa encontramos cuál es el inicio, desarrollo y final del movimiento; también observar cuáles son los puntos fuertes de tensión y relajación del cuerpo a través del movimiento para una mejor dosificación de la energía. El movimiento es llevado a sus límites espaciales, es decir, realizar el movimiento pasadas las líneas físicas del cuerpo y ver hasta dónde puede extrapolarse. De la misma forma el movimiento es llevado hasta sus límites más

reducidos. Finalmente, pasamos del expresionismo total físico al impresionismo y aquí es donde el ejercicio de trasposición se hace presente. Alcanzar el punto en el que la secuencia de los movimientos en sí ya no será necesaria para la ejecución del ejercicio. El actor se vuelve tan diestro con la secuencia que es capaz de replicar el inicio, desarrollo y fin de los movimientos de manera interna, lo que se podría entender como una inmovilidad aparente, pero en realidad el ejercicio está siendo realizado de manera interna. A través de la trasposición el actor aprende, gradualmente, a dominar la secuencia en los diferentes niveles físicos. Hacer cada vez más pequeña o grande la secuencia hasta que esta se vuelva parte de su composición física para la escena. Así, el actor es capaz de poder hacer más o menos evidente la secuencia a voluntad dependiendo de las necesidades de la obra. Por ejemplo, si la obra parte de una estética naturalista, el cuerpo del actor debe presentarse en un lenguaje natural, de igual manera, la secuencia puede trabajarse de manera interna como estados que le permitan comprometerse con la escena y las circunstancias dadas. Por otro lado, si la obra fuese una comedia expresionista, el cuerpo debe ser el medio de expresión más importante, por lo tanto, la secuencia física puede evidenciarse más para que forme parte de la composición física del personaje. El trabajo del actor es calibrar su energía bajo las convenciones o estilos de actuación que sean requeridos y el ejercicio de trasposición es el medio visible para poder trabajarlo de manera consciente. Si bien es cierto el término que utiliza Lecoq es impresionismo, decidí apoyarme de la palabra “trasposición” porque el término impresionismo está más ligado al trabajo de la pantomima y la constitución de estados internos como objetivo final, pero la palabra trasposición tiene una connotación más directa con lo que se desea lograr después con las acciones físicas del sistema Stanislavski.

Fernando Castro, director de La Compañía de Teatro físico, tuvo su encuentro y formación con la pedagogía de Lecoq en un curso intensivo de 4 meses en Argentina y su

trabajo se ve directamente influenciado por los conceptos y ejercicios de la escuela. Él entiende la trasposición a través del uso de la máscara neutra. Menciona:

La máscara es un dispositivo que media entre emisor y receptor, entre intérprete y el público. Siempre hay una referencia al público en la pedagogía de Lecoq porque viene de una tradición popular, entonces la máscara es una especie de “objeto mágico”, mágico en el sentido de hace síntesis para que con menos evoques más y esa es la teatralidad de la máscara. Entonces, la máscara no es sólo un objeto, la máscara a veces es una emoción, a veces es un elemento. El concepto máscara es de lo que te estoy hablando ahorita, que es el concepto de la trasposición (...) Tú no sabes el estado interno del actor. Tú solo puedes constatar el estado interno del actor a través de lo que se expresan físicamente, el movimiento. Castro, F. (lunes 3 de febrero del 2020).

Entrevista de Álvaro Pajares [Comunicación personal].

Efectivamente lo que nos propone Castro con esta explicación es que la trasposición es un ejercicio que puede ser utilizado en varios de los espacios de entrenamiento de Lecoq, pero que principalmente él lo observa más claramente en el trabajo con las máscaras. La idea de la máscara es que el actor sea capaz de escuchar con todo el cuerpo y que por lo tanto la atención y energía no esté concentrado en el rostro expresivo del actor, sino en su cuerpo. Este simple acto de colocarnos una máscara es la expresión visible y concreta de lo que busca la trasposición: que el actor sea capaz de olvidarse de sí mismo, de redistribuir su energía y concentración para que pueda regular y construir con ella todo lo que el actor necesite. La trasposición será el medio de diálogo entre la secuencia de 20 movimientos y la ejecución de acciones físicas del sistema Stanislavski de la siguiente manera. Al realizar la secuencia de 20 movimientos y respetando los procesos de entrenamiento que plantea Lecoq líneas más arriba (expandirlo fuera de los límites máximos y mínimos físicos) el actor encuentra cuales los

estados pre-dramáticos que este movimiento le genera – se le entiende pre-dramáticos porque no parten de una situación dramática escénica- para luego poder reproducirlos en la secuencia en su estado natural –sin variaciones en su ejecución. Una vez entendidos los estados internos y los movimientos, se procede a realizar la trasposición. Al realizar la secuencia repetidas veces, en cada repetición se disminuirá la presencia física de la secuencia para que solo se mantengan presentes los estados pre-dramáticos. Estos estados permanecerán latentes dentro del cuerpo del actor como motor que lo impulse a estar siempre presente y activo en escena. Además, estos estados permitirán que las acciones físicas tengan motivaciones internas del actor para su realización. Por ejemplo, los estados pre-dramáticos responden de manera directa a las circunstancias dadas de la escena, por lo tanto, tiene fundamentos bajo los principios del método Stanislavski y también responden de manera directa a los impulsos internos del actor, por lo tanto, respeta a su vez los principios del trabajo de la secuencia de 20 movimientos de Lecoq. Y así, el actor utiliza la secuencia de manera interna como generadora de estados internos para la ejecución de acciones físicas dentro de una escena. Respondiendo a la pedagogía de Lecoq y el sistema Stanislavski de manera equitativa.

Dentro de la investigación encuentro palabras claves que, si bien es cierto no son parte de los ejes principales de esta tesis, se irán repitiendo constantemente como términos necesarios y es importante saber de qué estamos hablando y bajo qué conceptos.

2.2.3. El diálogo

Principalmente tenemos el “diálogo” que será utilizado en un sentido más metafórico y para esto es importante saber cuál es su uso real. Dialogar es el medio por el cual dos puntos o personas comparten sus puntos de vista, diferencias y similitudes. Cuando hagamos referencia a esta palabra dentro de la investigación estaremos hablando de los puntos de conexión; el lugar de la investigación en la que el sistema Stanislavski podrá encontrar relación con la pedagogía de Lecoq. En la investigación se propone que una forma es a través es el ejercicio de trasposición.

2.2.4. La ejecución

El siguiente término será utilizado dentro del trabajo de las acciones físicas y el trabajo del texto.” Ejecución”, dentro del vocabulario teatral, hace referencia a la realización de una actividad; específicamente de cómo es que una actividad es realizada. En el caso de las acciones físicas estamos hablando de cómo es que técnicamente estos movimientos son realizados desde su preparación, el desarrollo y fin. Dentro del trabajo con el texto me estoy refiriendo al acto de decir el texto. Si bien es cierto se podría utilizar la palabra “recitación” ésta no tiene el poder de acción. Un texto se puede recitar y no ocurra absolutamente nada a través de las palabras dado que el único objetivo del texto es ser dicho, pero si le damos acción a la actividad de decir un texto entonces ya no estamos hablando de recitación, sino de algo más de justificar cada palabra para que tenga un efecto u objetivo en quien las escuche. Es por esto que la palabra ejecución es utilizada dentro de este ámbito. Le da acción al trabajo con el texto y engloba el trabajo físico y el trabajo con la palabra dentro de los mismos parámetros.

2.2.5. La organicidad

Enfocándonos en el trabajo del actor con el texto y las acciones físicas estaremos utilizando el término “organicidad”. La organicidad, creo yo, es el término más complicado de establecer dentro de conceptos específicos, sin embargo, aquí presento una idea. La organicidad es la consecuencia del compromiso del actor con las acciones físicas y el texto de la escena. La escena nos presenta una situación y un personaje imaginario. Los dos no son reales y por su puesto el actor no ha sido quien ha escrito la escena como para poder considerarla suya, por la tanto es trabajo del actor volver tanto el texto como el personaje “suyo”. Entregándose con total confianza al personaje, el texto, las acciones físicas y las circunstancias dadas, el actor estará respondiendo de manera coherente y con honestidad a todo este imaginario ajeno a él/ella. La organicidad, por la tanto, es el resultado de la entrega verdadera y comprometida del actor con la situación imaginaria presentada en el texto.

2.2.6. El verso

Como el trabajo de esta tesis utilizará como objeto de estudio el trabajo con textos Shakesperianos, es importante saber cuál es la naturaleza de estas obras teatrales, sus textos y personajes. En las obras de Shakespeare, los personajes se comunican a través de dos tipos de lenguaje, la prosa y el verso. La prosa es uso del lenguaje en acción, el lenguaje con el que los personajes se comunican unos con otros y el verso es el uso del lenguaje poético cuando dos personajes comparten un momento lírico en la intimidad. También es utilizado cuando se encuentran solos y necesitan decir todo lo que sienten u piensan. Ambos lenguajes son utilizados como convenciones teatrales, decisiones que Shakespeare como dramaturgo tomó para poder diferenciar un momento de la obra con otro, por lo tanto, los personajes no tienen procesos racionales en los cuales deciden pasar de un lenguaje en prosa a uno en verso. Es un impulso que se da de manera natural y el público lo entiende como una convención teatral. El uso del sistema de versos y el lenguaje poético dentro de los textos teatrales permitió que el idioma inglés se encontrase en su auge. Es a través de los versos que los dramaturgos investigaban las diferentes formas de poder expresar su visión del mundo y de la vida a través de las palabras y Shakespeare no fue la excepción. El estímulo otorgado por los sonetos – una composición poética que consta de catorce versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos – le permitió ahondar en la lírica dentro del teatro como un lenguaje escénico. Si bien es cierto los sonetos como estructura firme no están presentes dentro de su trabajo en monólogos, por ejemplo, si mantuvo el valor del lenguaje poético como una herramienta valiosa para la exploración de diferentes universos que puedan dar matices a sus personajes, el ambiente que los rodea y las atmósferas de la obra en general. Shakespeare les da la responsabilidad de ser el único medio por el cual sus personajes expresan sus verdaderas emociones. Estos versos se pueden presentar a modo de monólogo como también de polifonía (diálogo); la distribución de los textos en verso en el dialogo determinará lo que busca cada personaje dentro de la escena. Por otro lado, tenemos la partitura del verso. Esta

partitura es la que constituye al texto como si estuviéramos tratando a un instrumento musical donde por momentos se mantienen notas sostenidas por largos periodos de tiempo y luego hay silencios cortos, hay respiraciones necesarias para poder continuar con los siguientes compases, calidades de intensidad, etc. De igual manera debe tratarse al verso. En el verso, la estructura en cuanto a forma está directamente asociada a su contenido, por lo tanto, aporta a la transmisión no solo de la información, sino a la creación también de emociones o atmósferas. Dentro de los elementos del verso que aportan a la creación de la forma tenemos el ritmo, la melodía, la musicalidad, entre otros. Lo que determina los tiempos para respirar o dar una pequeña pausa entre una idea y otra son los puntos seguidos o finales y las comas. Las comas se vuelven un momento muy importante donde el actor puede tomar aire sin interrumpir la fluidez del texto en cuestión y los puntos seguidos o finales, al ser cambio de tema o pasar de un momento a otro, exigen una pequeña transición donde el actor pueda respirar y pausar el texto para luego poder retomarlo con seguridad. Por ejemplo, en Romeo y Julieta, el verso crea la atmósfera de enamoramiento de los personajes en su primer encuentro en la fiesta de máscaras que luego será sellado por un beso. Los personajes dicen los textos como si fueran textos independientes uno después del otro, pero juntos se encuentran diciendo un verso que de igual manera debe respetar sus principios. Reconocemos, entonces, a través de ellos que los personajes respiran juntos y que el ritmo de los pensamientos, la toma de decisión, la emoción por la que transitan y la atmósfera se empiezan a construir de manera progresiva porque el texto y sus requerimientos así lo permiten. Partiendo de este ejemplo, los actores que interpreten a Romeo y Julieta se enfrentan a un gran reto dado que no solo deberán estar atentos a los requerimientos técnicos de su labor como actores, sino que también deberán respetar las reglas del manejo del verso y del lenguaje isabelino. Estar realmente conectados con la escena, el compañero y la rítmica y partitura del verso para respetar su ejecución y también para que la escena cobre vida como puesta en escena teatral.

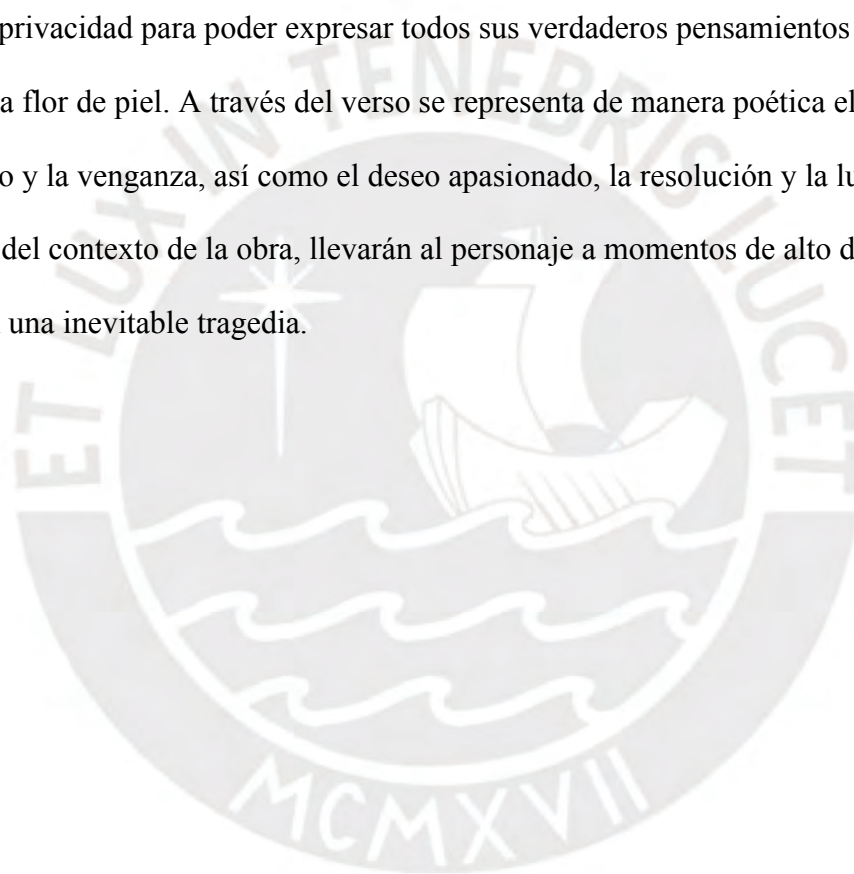
Este lenguaje tan diferente y artístico es lo que ha logrado que el trabajo de Shakespeare sea uno de los más destacados de la historia del teatro. Méndez (2013) menciona que esta convergencia entre teatro y poesía abre una gran gama de posibilidades al público contemporáneo para poder ahondar más en la experiencia de las obras que observa sin que el texto “poético” entorpezca su experiencia teatral.

Hoy en día cuando pensamos en teatro clásico no pensamos solo en una puesta de teatro con lenguaje poético, lo que principalmente nos llama la atención es observar cómo los actores y su entrenamiento se enfrentarán a los requisitos vitales para la ejecución del texto poético. Por ejemplo, el verso le exige al actor que las ideas del texto sean expuestas con fluidez y para esto es necesaria capacidad respiratoria. Sirve, digámosle así, como una partitura. Entonces, el abordar un verso exige ciertos requisitos de parte del actor: que haya un estudio sistematizado de la rítmica, y la repetición de la duración de los versos a lo largo de toda la puesta en escena. A su vez le exige al actor que a través de esta gran estructura encuentre su propio sello en los versos a través de la modulación de las intenciones en el texto. Estos conceptos serán de vital importancia para el desarrollo de la tesis y la investigación con los actores dentro del laboratorio que se planteará más adelante.

En algunas obras el verso cumple el rol de sintetizador de la trama como, por ejemplo, el coro que se encuentra en el prólogo de Romeo y Julieta que invita a que el público sea parte de este viaje donde saben que al final los dos amantes tendrán un desenlace triste. Entonces, podría decirse que cumple un rol oracular. Siguiendo con el ejemplo de Romeo y Julieta el verso tiene relación directa con los momentos dramáticos de la obra. En los monólogos, el personaje recibe información de otro personaje o expone información que antes no se había dicho, sea cual sea, es importante que sea dicha al público porque alguna decisión se deberá tomar (o no) sobre cómo sobrellevar esta información. Es por esto que el personaje anuncia lo que realizará más adelante. Los monólogos presentan estos pequeños

puntos de quiebre, que en dramaturgia se entienden como pequeños cambios que hacen que la obra tome un giro inesperado. El personaje se encuentra ante un nuevo problema o el problema principal se agrava por lo tanto nuevas soluciones deben ser encontradas. El monólogo presenta el cambio a realizar más adelante en la obra y la evolución de la misma.

En conclusión, cuando se mencionen los monólogos shakesperianos, debemos entenderlo como textos que contienen una partitura técnica que el actor deberá respetar al momento de ejecutarlo. Estos monólogos son momentos en los que el personaje se encuentra en soledad y privacidad para poder expresar todos sus verdaderos pensamientos y sentimientos a flor de piel. A través del verso se representa de manera poética el desengaño, el desasosiego y la venganza, así como el deseo apasionado, la resolución y la lucidez que, dependiendo del contexto de la obra, llevarán al personaje a momentos de alto drama o lo harán caer en una inevitable tragedia.



Capítulo 3. El laboratorio

El laboratorio será un espacio donde las bases teóricas de esta investigación serán planteadas desde sus requerimientos prácticos para lograr la sistematización de la trasposición de la secuencia de los 20 movimientos en las acciones dramáticas del sistema Stanislavski. Este laboratorio tiene como objetivo que la sistematización propuesta sea entregada a un grupo de actores y que estos la puedan utilizar como un medio para aproximarse al trabajo de textos, en este caso, shakesperianos. Durante el laboratorio los actores aprenderán la trasposición que plantea Lecoq a partir del trabajo concreto con la máscara neutra, los principios del mimo dentro de la secuencia de 20 movimientos, el manejo y juego de la respiración para luego redirigirlo al método acciones físicas del sistema Stanislavski.

3.1. Sistematización de la trasposición de la secuencia de los 20 movimientos en las acciones dramáticas

La sistematización de la trasposición de la secuencia de los 20 movimientos en las acciones dramáticas se planteará dentro de la tesis y el laboratorio actoral de la siguiente forma.

El actor puede abordar su trabajo de dos maneras, partiendo de una preparación y exploración física para luego aproximarse al texto o también iniciando con el análisis de un texto para poder construir a través del cuerpo el personaje y el universo de la obra.

En esta sistematización se planteará el trabajo secuencial del análisis de texto y el entrenamiento del actor. En una primera etapa se plantea la exploración de la secuencia de los 20 movimientos desde sus bases técnicas como entrenamiento constante del actor junto con el análisis del texto a través de las 7 preguntas trasversales del sistema Stanislavski. Luego, en una segunda etapa, dentro del entrenamiento se trabajará la trasposición de la secuencia de los 20 movimientos y observar qué estados internos genera cada movimiento. Dentro del

trabajo de análisis se dividirán los textos en unidades o momentos. Esto permitirá que cada momento encontrado tenga una estrategia que le corresponda y que esta ayuda a lograr la acción dramática del monólogo. En una tercera etapa, los estados internos encontrados dentro de la trasposición de la secuencia de los 20 movimientos serán relacionados o asociados a las estrategias propuesta dentro de las unidades del monólogo. Por ejemplo, si en el análisis de texto se plantea que el personaje realiza la estrategia de “empoderar”, y dentro de la secuencia un movimiento genera en el actor un estado de empoderamiento, entonces ese movimiento puede ser utilizado junto con el texto como un movilizador para que pueda ejecutar el texto con organicidad. Finalmente, en una cuarta etapa, la asociación de las unidades encontradas en el texto con los estados internos encontrados a partir de la trasposición de la secuencia de los 20 movimientos, permite que el actor aborde la escena totalmente anclado a su centro de fuerza y en total conexión con su cuerpo y en paralelo, su cuerpo está en total comunicación con el texto. El actor se encontrará tanto física como intelectualmente conectado con la escena, el texto y el personaje.

Para el siguiente laboratorio, se estarán utilizando solo 8 de los 20 movimientos que. Esto debido a que, por el tiempo de duración del laboratorio, solo se podría profundizar a consciencia en 8. Los movimientos escogidos son los siguientes:

- 1) Implosión
- 2) Explosión
- 3) Equilibrio
- 4) Ondulación
- 5) Ondulación inversa
- 6) Torniquete
- 7) Levantamiento de pesa
- 8) Lanzamiento de piedra o disco antiguo

Se eligieron estos movimientos porque por los siguientes motivos. Tanto implosión como explosión tienen un trabajo activo con el centro de fuerza y cómo este influye en el movimiento de todas las partes del cuerpo. Ocurre una activación completa de todos los músculos del cuerpo partiendo del centro de fuerza. Implosión lo hace de manera expansiva hasta interna y explosión lo hace desde el punto interno hasta el expansivo. Ambos son los opuestos y por lo tanto desarrolla el centro de fuerza completamente. Equilibrio es un movimiento de mecanización que funciona en base a la misma física y que en realidad no exige la consciencia del actor al momento de realizar el movimiento. Lo que exige es que el actor se dé cuenta de que pasa cuando realiza el movimiento automático. Es un movimiento de coordinación de dos actividades al mismo tiempo acompañados de una respiración activa. Ondulación y ondulación inversa hacen un trabajo directo de la máscara neutra y la respiración activa partiendo del trabajo de centro. Ambas otorgan estados internos muy diferentes dado que, si bien es cierto son los mismos pasos, el realizarlos en diferente orden le ofrecen otras sensaciones al ejecutante. El movimiento de torniquete le permite trabajar al actor el centro de fuerza y el trabajo activo de todo el cuerpo en movimientos rápidos, fuertes y directos. Lo que en esfuerzos Laban se entendería como movimientos látigo. Finalmente, tanto levantamiento de pesa como lanzamiento de piedra son actividades que engloban todo lo trabajado previamente. El centro de fuerza, la participación activa de todo el cuerpo en la ejecución, el trabajo de la máscara neutra, la respiración activa y los puntos fijos con el valor agregado que ambos implican la presencia de un objeto de peso imaginario, por lo que el actor debe ser capaz de poder imaginarse tal objeto y poder imitar su peso y las consecuencias físicas que influyen en manipular dicho objeto. Estos 8 movimientos tienen momentos de control y descontrol donde el actor en un momento controla su cuerpo y en otro debe permitir que el cuerpo salga de su estado neutro para que pueda movilizarse y donde el actor no tenga dominio de la actividad ya sea por temas de física (como caídas, volatines o

lanzamientos) para luego volver a un estado de control. El trabajo de control y descontrol es muy importante para tener un cuerpo siempre activo.

3.2. Los monólogos Shakesperianos

Se seleccionó esta obra para ser trabajada dentro del laboratorio porque es considerada uno de los textos de William Shakespeare con los personajes más sanguinarios y atmósferas más oscuras. Esto ya representa un reto para el actor pues debe evitar en todo momento de “actuar como malo o villano”, debe poder ser capaz de construir tanto el espacio y al personaje de manera que no deba preocuparse por eso, sino por lo que el personaje hace. De igual manera las circunstancias dadas dentro de la obra, las decisiones, los pensamientos de los personajes son tan extremos que escapan de la realidad, por lo que también le exige al actor poder entender el universo de estos personajes y poder introducirse a él de manera orgánica. Se propusieron los monólogos de Macbeth en el acto I, escena séptima y el monólogo de Lady Macbeth acto I, escena quinta por la evolución y toma de decisión de los personajes con respecto al desarrollo de la obra. Por un lado, tenemos a Macbeth quien por primera vez siente miedo y no está seguro de poder tomar una decisión, mientras que Lady Macbeth profundiza en su lado oscuro y firma contrato con la maldad para poder realizar el asesinato. Para ambos personajes la noticia del acceso al poder genera el impulso de hacer todo lo posible para poder conseguirlo y esto es lo que da pie a que la obra se desarrolle tal y como es.

3.2.1. Macbeth (Acto I, escena séptima)

Si todo terminara una vez hecho, sería conveniente
acabar pronto; si pudiera el crimen
frenar sus consecuencias y al desaparecer
asegurar el éxito, de modo que este golpe
a un tiempo fuese todo y fin de todo... aquí,

sólo aquí, sobre esta orilla y páramo del Tiempo
se arriesgaría la vida por venir. En estos casos
es aquí, sin embargo, donde se nos juzga, porque damos
instrucciones sangrientas que, aprendidas, son un tormento para quien las da.
La imparcial mano de la justicia pone el cáliz, envenenado por nosotros,
en nuestros propios labios. Se encuentra aquí con doble confianza:
primero, soy su deudo a más de súbdito,
dos buenas razones para no actuar; después, como anfitrión,
tendría que cerrar las puertas a sus asesinos,
no ser yo quien blandiera el cuchillo. Además, este Duncan
ha sido tan humilde en el poder, y tan ecuánime
al gobernar, que sus virtudes clamarían
-tal ángeles con voces de trompetas- contra el acto
deleznable de hacerlo desaparecer;
y la piedad, como un recién nacido
que desnudo galopa en la tormenta, o querubín del cielo
montado por el aire en sus corceles invisibles,
expondrá este acto horrible a los ojos del mundo
y sofocarán las lágrimas el vendaval. La espuela,
que se clava en los flancos de mi deseo, es
la de ambición que brinca y al sobrepasarse,
ya demasiado lejos, se derrumba.
(Shakespeare, 2012, pp. 107-108).

3.2.2. Lady Macbeth (Acto I, escena quinta)

Está ronco el cuervo
que anuncia con graznidos la fatal llegada de Duncan
a mi castillo. ¡Espíritus, venid! ¡Venid a mí,
puesto que presidís los pensamientos de una muerte!
¡Arrancadme mi sexo y llenadme del todo, de pies a la
cabeza,
con la más espantosa crueldad! ¡Que se adense mi sangre,
que se bloqueen todas las puertas al remordimiento!
¡Que no vengan a mí contritos sentimientos naturales
a perturbar mi propósito cruel, o a poner tregua
a su realización! ¡Venid hasta mis pechos de mujer
y transformad mi leche en hiel, espíritus de muerte
que por doquiera estáis - esencias invisibles - al acecho
de que Naturaleza se destruya! ¡Ven, noche espesa, ven
y ponte el humo lóbrego de los infiernos
para que mi ávido cuchillo no vea sus heridas,
ni por el manto de tinieblas pueda el cielo asomarse
gritando << ¡basta, basta! >>

(Shakespeare, 2012, pp. 97-98).

3.3. Perfil de los actores

Participante “Y”. Actriz formada en la carrera de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas. La participante ha tenido formación bajo la técnica Stanislavski. Dentro de sus estudios tuvo acercamientos tanto con Shakespeare como con Lecoq.

Participante “J”. Actor formado en la Escuela Superior de Arte Dramático. Ha tenido formación bajo la técnica Stanislavski. Dentro de sus estudios, ha tenido acercamientos con Shakespeare, mas no con Lecoq.

Participante “D”. Actor formado en la Escuela Diez Talentos. Ha tenido formación bajo la técnica Stanislavski. Dentro de sus estudios, no ha tenido acercamiento ni con Shakespeare ni con Lecoq.

Participante “S”. Actriz formada en la carrera de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas. La participante ha tenido formación bajo la técnica Stanislavski. Dentro de sus estudios tuvo acercamientos tanto con textos clásicos como con Lecoq.

Como se explicó previamente, se han elegido a estos participantes por la formación, el trabajo con el sistema Stanislavski y el trabajo con textos shakesperianos. Características que nos puede ofrecer detalles dentro su trabajo en el proceso del laboratorio. Es importante mencionar que el objetivo principal del laboratorio a nivel actoral es observar cómo la sistematización propuesta se integra en el trabajo de los actores a lo largo del laboratorio. Habrá un resultado final, pero que proviene de un proceso de integración de las herramientas y es precisamente ese proceso el material vital para la comprobación de esta investigación. Se tomará como punto de partida el material con el cual ellos están llegando al laboratorio, el material que se estará observando será el siguiente:

Trabajo físico: Se observará de qué manera los participantes abordan el trabajo físico dentro de su calentamiento y preparación para el trabajo actoral. Este material me permite ver cómo se relaciona el actor con su cuerpo y voz. Desde la primera sesión hasta el fin del laboratorio se analizará cómo es que cada uno empieza de manera consciente o inconsciente a profundizar y evolucionar en sus límites físicos.

Trabajo con la pedagogía de Lecoq: Hay participantes que ya han tenido un encuentro previo con la pedagogía de Lecoq y otros que es la primera vez que lo estarán trabajando. Es

por esto que se analizará el trabajo particular de cada uno con las herramientas de Lecoq en el trabajo de la secuencia de 8 movimientos, el trabajo con la máscara neutra, la respiración y el ejercicio de trasposición. En el caso de los que ya conocían de la técnica, observar cómo es que su trabajo ha evolucionado y en el caso de los que lo conocerán por primera vez cómo es que incorporan la técnica dentro de su trabajo actoral.

Trabajo con Stanislavski: Los 4 participantes han sido formados bajo el método Stanislavski, es por esto que se observará cómo ellos trabajan las acciones, las unidades de acción, y las 7 preguntas transversales para el análisis de un texto.

Trabajo con el texto de Shakespeare: Hay participantes que ya han tenido un encuentro previo con los textos shakesperianos y otros que es la primera vez que los estarán trabajando. Es por esto que se analizará el trabajo particular de cada uno con los requerimientos técnicos de los monólogos. El trabajo con el verso, la rítmica y la partitura en el texto. En el caso de los que ya han trabajado textos shakesperianos, se observará cómo es que su trabajo ha evolucionado y en el caso de los que lo conocerán por primera vez cómo es que incorporan los requerimientos técnicos dentro de su trabajo actoral.

3.4. Elementos a utilizar

Pizarra, cubos (elementos que son parte de los espacios de ensayo), bolsas de papel y máscara neutra de plástico.

3.5. Etapas del laboratorio

Como el tiempo de ejecución del laboratorio es de 2 meses, se ha distribuido el material a trabajar dos módulos diferentes. De igual manera, se estará prestando atención a la muestra final del laboratorio cómo una etapa adicional dentro del proceso dado que es el momento de cierre y el espacio donde se resumirá el trabajo de los cuatro actores.

3.5.1. Módulo 1

Exploración y maestría de 8 movimientos y sus esfuerzos para poder luego trasposicionarlos. Profundización en el mundo Shakespeariano. Análisis de la obra “Macbeth” a partir de la evolución de sus personajes, las influencias coyunturales en la dramaturgia de Shakespeare, el manejo de la métrica y el lenguaje poético del verso.

3.5.2. Módulo 2

Trabajo de mesa y análisis profundo de los monólogos de “Macbeth” para su comprensión partiendo de las acciones físicas en el sistema Stanislavski.

Transferir los principios ampliación y reducción, equilibrio y respiración, desequilibrio y progresión en los círculos de atención, la estimulación del imaginario y el trabajo de las circunstancias dadas o el “como sí...” hacia el juego actoral en la construcción de escenas y personajes shakesperianos.

3.5.3. Muestra final

El trabajo de los participantes será presentado ante un público cerrado (aún en conversaciones con mi asesor). Partiendo desde su calentamiento, luego realizando la secuencia con los 8 movimientos planteados en el laboratorio y luego presentarán sus monólogos.

3.6. Etapa post-laboratorio

En esta etapa se hará un análisis profundo de la sistematización en el trabajo de los participantes a lo largo del laboratorio tomando como puntos de enfoque los principios y las necesidades de cada módulo. Los objetivos que serán explicado a continuación serán evaluados bajo los siguientes puntajes: A) Logrado B) En proceso C) En inicio

3.6.1. La primera presentación

Técnica: Se observará la preparación física y vocal del participante antes de presentar la escena. Las categorías a utilizar serán las siguientes: entrenamiento de fuerza (ejercicios

que impliquen fuerza muscular), elasticidad (ejercicios que impliquen estiramiento muscular), relajación (ejercicios que impliquen relajación muscular). A nivel vocal las categorías a utilizar serán las siguientes: Resonadores (preparación de la voz a través de los resonadores), Vocales (preparación de la voz a través de las vocales), Dicción (preparación de la voz a través de la articulación y dicción), y Proyección (preparación de la voz a través de la proyección de la misma en el espacio. Volúmenes)

Trabajo de la escena: En primera instancia se observará la propuesta escénica del participante. A profundidad, se observará si el entrenamiento físico y vocal que realizó se ve reflejado de manera directa en su propuesta escénica. Por otro lado, se verá la comprensión de la palabra y las imágenes poéticas que se presentan en el texto y si la persecución de la acción durante la escena es efectiva. Finalmente, se observarán de cada actor que se vuelvan presentes dentro del calentamiento y la escena que se puedan ir trabajando a lo largo del laboratorio como pequeños diagnósticos actorales.

3.6.2. Proceso continuo

El objetivo del trabajo de investigación se resume en las observaciones que se puedan realizar en esta sección del laboratorio. El proceso continuo de los participantes es lo que determinará la relación entre los participantes y la sistematización de la secuencia de los 20 movimientos en las acciones físicas que se plantea en esta tesis a nivel práctico.

Partiendo de los elementos que se trabajarán en cada módulo, en el primero se hará observación al trabajo de la secuencia de 8 movimientos que se planteará en las sesiones.

Dentro de los puntos a observar de dicha secuencia tenemos:

Manejo técnico de la secuencia: Que los participantes sean capaces de respetar y repetir los movimientos tal y como se les ha presentado. Este elemento se aplicará tanto para la secuencia original como para la secuencia que cada participante creará a lo largo del laboratorio.

Fluidez: Que los participantes sean capaces de realizar las transiciones de un movimiento a otro con continuidad. Este elemento se aplicará tanto para la secuencia original como para la secuencia que cada participante creará a lo largo del laboratorio.

Trabajo de centro: Que la ejecución de todos los movimientos esté completamente conectada con el trabajo del centro de fuerza del actor. Este elemento se aplicará tanto para la secuencia original como para la secuencia que cada participante creará a lo largo del laboratorio.

Trabajo de máscara neutra: Que los principios de relajación muscular a través de la respiración, la mirada como punto único de enfoque y el trabajo de las calidades de energía esté presente en el trabajo del actor. Este elemento se aplicará tanto para la secuencia original como para la secuencia que cada participante creará a lo largo del laboratorio.

Trasposición: Que el participante sea capaz de expandir las secuencias físicas tanto por fuera de sus límites físicos como estados de energía una vez interiorizados los movimientos. Este elemento se aplicará tanto para la secuencia original como para la secuencia que cada participante creará a lo largo del laboratorio.

Las 7 preguntas transversales: Que el trabajo de análisis realizado en las sesiones teóricas se encuentre presente dentro de la construcción de las secuencias y la puesta escena del participante.

Acción: Que la acción dramática propuesta por el participante en su análisis se vea trabajada a lo largo de la escena partiendo de los estados internos causados por la trasposición de la secuencia de 8 movimientos. Las estrategias deben responder de igual manera a la realización de esta acción.

Unidades de acción: Que los participantes puedan desglosar el texto por momentos y estos se puedan relacionar con los movimientos de su secuencia para la realización de

estrategias dentro de la acción dramática. A su vez, que los participantes respeten la partitura creada en el análisis del texto.

3.6.3. La muestra final

Secuencia original: Que los participantes realicen la secuencia de 8 movimientos propuestas partiendo de los principios expuestos previamente dentro del proceso continuo del laboratorio.

Secuencia personal: Que los participantes realicen su secuencia personal partiendo de los principios expuestos previamente dentro del proceso continuo del laboratorio.

Secuencia personal con texto: Que la ejecución de los movimientos vaya en relación con los textos. Esto quiere decir que no exista texto sin movimiento y viceversa. Por supuesto, se prestará atención a los principios expuestos en el proceso continuo y a su vez el manejo del texto en relación a la partitura trabajada.

Escena: Que en la puesta en escena se pueda apreciar la trasposición de las secuencias personales como estados internos del personaje, los cuales motivan/afianzan el trabajo de la acción dramática y que esta se pueda conseguir o no. La puesta en escena a su vez debe poder situar el texto en una situación en concreto, lo que aterrizaría la acción dramática en una situación imaginaria.

3.7. Las sesiones

3.7.1. Sesión 1

Objetivos:

- **Desglosar el calentamiento de los participantes.**
- **Desglosar la presentación de la escena a partir del calentamiento.**

Observaciones:

Calentamiento de los participantes

Secciones / Participantes	Participante S	Participante Y	Participante D	Participante J
----------------------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------

Calentamiento físico	Segmentación. Fuerza muscular.	Segmentación. Estiramiento.	Fuerza muscular.	Estiramiento y fuerza muscular. Relajación.
Calentamiento vocal	Calentamiento vocal a través de resonadores.	Calentamiento vocal a través de resonadores.	Calentamiento vocal a través de intervalos musicales.	Calentamiento vocal a través de bocca chiusa.

Les di otros 15 minutos a los participantes para poder repasar los últimos detalles de sus monólogos. Los 4 actores se ponen por elección propia frente a una pared y pasan texto sin mirar a los costados o a los demás compañeros. Mientras practican, le pregunte a cada uno cuál considera que es la acción de su monólogo. Tanto “Y” y “S” coincidieron en que la acción de Lady Macbeth es “Armarse de valor” mientras que “J” y “D” consideran que para el texto de Macbeth es “Aclarar la mente/ tomar una decisión”. Los participantes mostraron sus monólogos frente a sus compañeros y estos fueron registrados en video.

Presentación de escenas:

Participantes /Sección	Preparación física.	Preparación vocal.	Persecución de la acción.
Participante S	Cuerpo presente.	Voz presente y dicción clara.	Presente.
Participante Y	Contención de energía.	Voz presente y dicción clara.	Presente.
Participante D	Cuerpo laxo.	Respiración no controlada. Voz presente y clara.	Presente.
Participante J	Cuerpo presente.	Voz baja y dicción no clara.	Presente.

Conclusiones:

- Participante “S” relaciona su calentamiento en relación a las necesidades de su propuesta. Físicamente su cuerpo tiende a la tensión muscular, por lo que el trabajo del estiramiento permitiría que el cuerpo se encuentre en estado de relajación. El uso de la voz a través de los resonadores es efectivo y la dicción permite comprender cada palabra del texto.
- Participante “Y” relaciona su calentamiento en relación a las necesidades de su propuesta. Físicamente el cuerpo tiende a la tensión muscular para la contención de la energía lo cual resulta en bloqueos físicos para la respiración. El calentamiento vocal

es efectivo, aunque se generan tensiones en la garganta por lo cual el apoyo a través del diafragma se debe trabajar.

- Participante “D” trabajó la fuerza muscular dentro de su calentamiento, sin embargo, el cuerpo se encontró laxo en la presentación de su escena, por lo tanto, puede haber una disociación del trabajo en el entrenamiento con las herramientas conscientes dentro de la escena. A nivel vocal, el participante respiraba descontroladamente, sin embargo, su voz se encontraba proyectada y con buena dicción.
- Participante “J” relaciona su calentamiento en relación a las necesidades de su propuesta. A nivel vocal, si bien su calentamiento fue a través de intervalos musicales para la proyección y colocación de vocales, en la escena la voz era baja, pero con buena dicción. Posiblemente la propuesta del participante era más íntima que escénica, lo cual es válido.

3.7.2. Sesión 2

Objetivos:

- **Planteamiento de un calentamiento constante.**

Al iniciar la sesión le pedí a los participantes que calienten por media hora dando principal atención a los siguientes cuatro puntos: segmentación del cuerpo, fuerza, estiramiento y trabajo de la voz. Les propuse este camino de calentamiento para que la preparación física sea pareja entre todos y tengan una mayor disposición física para el trabajo con los movimientos de la secuencia. Les di este tiempo para que puedan trabajarlo con calma en caso no estén acostumbrados a hacer este tipo de calentamientos y que puedan pensar y ejecutar los ejercicios que crean convenientes.

- **Presentación de los primeros cuatro movimientos.**

Los movimientos a trabajar son: Eclósión, implosión, equilibrio y ondulación. Se les enseñó uno por uno de manera sistematizada, es decir, el movimiento dividido en su inicio,

desarrollo y final para que los participantes pasen verdaderamente por cada posición del movimiento de manera limpia. Al final de la sesión, les enseñé a los participantes unir los cuatro movimientos para entenderlas como parte de una secuencia.

Observaciones:

Los movimientos que lograron realizar de manera correcta fueron: eclosión, implosión y ondulación. Sin embargo, los problemas comenzaron con el movimiento de equilibrio. El movimiento es una coordinación entre el brazo izquierdo y el derecho. Mientras que el brazo izquierdo desciende por el centro de fuerza, la mano derecha se encuentra subiendo por encima del rostro del actor. Comencé enseñándoles el movimiento con un solo brazo muy lentamente hasta que juntos estuviéramos dibujando el mismo movimiento. Una vez conseguido, agregué velocidad hasta alcanzar el ritmo real del movimiento. Hice el mismo proceso para el brazo opuesto, pero al momento de utilizar los dos brazos, el movimiento se desdibujaba.

En el descanso que tenemos durante la sesión los participantes intentaron hacer de nuevo el movimiento, sin hacer mucha atención a “hacerlo bien” pudieron lograr hacer el movimiento, pero cuando se daban cuenta de esto y lo racionalizaban, perdían la fluidez.

Conclusiones:

- El calentamiento específico permite que el cuerpo y la voz del actor se encuentre con mayor disposición y actividad a los ejercicios propuestos dentro de la sesión.
- Si el participante no le presta atención a la coordinación del movimiento y solo permite que el movimiento realice el recorrido natural que el cuerpo necesita, este será realizado con fluidez y el actor podrá enfocarse más en la sensación que le otorga más que el movimiento en sí.

3.7.3. Sesión 3

Al iniciar la sesión se pidió a los participantes que calienten por media hora dando principal atención a los siguientes cuatro puntos: segmentación del cuerpo, fuerza, estiramiento y trabajo de la voz.

Objetivos:

- **Planteamiento general de Shakespeare y sus textos.**

Planteamiento breve de Shakespeare, el contexto histórico en el que se desarrolló y cómo eso influyó en su dramaturgia - dirigido hacia la obra Macbeth – y el moralismo en la construcción de sus personajes.

- **Máscara neutra.**

Planteamiento del trabajo con la máscara neutra para que los participantes pasen por la experiencia de usar una y las sensaciones que les ofrece para enfocar el trabajo del actor en el equilibrio, relajación y apertura del cuerpo a través de la respiración. Un participante se coloca la máscara neutra y otro le indica que realice un movimiento simple y concreto.

- **Respiración.**

Profundización en el trabajo de la respiración. Los participantes caminan por el espacio y al escuchar una palmada se detienen y deben levantar la mano en acción de saludar a alguien, una vez terminada la acción continúan caminando. La respiración se irá variando con el desarrollo del ejercicio. Por ejemplo: contener la respiración, hacerla más lenta, iniciar el movimiento inhalando y finalizar exhalando y viceversa, realizar el movimiento sin respirar, etc.

- **Trasposición de los primeros 4 movimientos.**

Planteamiento del ejercicio de la trasposición a través de la secuencia con los cuatro primeros movimientos y la respiración activa. Haciendo más presente la respiración en la secuencia con los primeros cuatro movimientos, el movimiento se expandirá más allá de sus

límites físicos; con el estado que este extremo genere, se irá reduciendo la secuencia hasta lo más mínimo de su estado físico hasta el punto que el actor ya no necesite moverse para poder repetir el estado que el punto extremo le generó.

Observaciones:

En el planteamiento del moralismo de Shakespeare en sus obras, el personaje que generó mayor debate era Macbeth porque en sus monólogos él duda si realizar el homicidio o no. Con los participantes observamos que efectivamente si Macbeth fuera completamente malo, la obra no tendría conflicto ya que los dos personajes principales irían bajo la misma acción sin problemas. Por lo tanto, la radicalidad de Shakespeare ante sus personajes se negó de inmediato. Con el personaje de Lady Macbeth sí quedó claro por unanimidad que el personaje es por naturaleza “mala”. La participante “Y” me preguntó cómo es que estos personajes podían sentir tanta maldad como para cometer actos tan brutales como aplastar la cabeza de un bebé. Por el contexto en el que Shakespeare se desarrolló, los personajes y las historias solo podían existir en un contexto teatral, por lo tanto, su sentir y accionar son tan “no naturales” porque sus circunstancias son extracotidianas.

En el ejercicio con la máscara neutra, los primeros comentarios que aparecieron fueron que se sentían más conscientes de su respiración, de sus otros sentidos y del espacio. Cuando no usaban la máscara y dirigían el ejercicio la participante “S” podían observar cómo el cuerpo del participante “J” tomaba una postura diferente. Que la disposición física cambiaba al momento de ponerse la máscara en el rostro.

A través del trabajo con la respiración, notaron que el cuerpo por la acción y la respiración comenzaba a generar estados emocionales que los podría inducir a circunstancias imaginarias. Por ejemplo, el participante “D” sentía que al momento de inhalar al subir la mano y exhalar al bajarla sentían que tomaban una decisión, pero luego se arrepentía.

En la trasposición de los primeros cuatro movimientos, observaron que, al unir la contención del movimiento, la respiración activa y la relajación del rostro los llevó nuevamente a estados emocionales que los podía situar en alguna circunstancia. Estos son los estados que los participantes mencionaron con respecto a cada movimiento:

Implosión	Explosión	Equilibrio	Ondulación
<ul style="list-style-type: none"> • Nada • Perdida • Furia e impotencia • Angustia 	<ul style="list-style-type: none"> • Líder • Rey del mundo • Resignación • Grandeza 	<ul style="list-style-type: none"> • Perdido • Desesperación • Miedo • Incertidumbre 	<ul style="list-style-type: none"> • Ira contenida • Ira dirigida • Parto • Impulso energético

Le pregunté a los participantes si sentían que en algún momento de sus monólogos los personajes podrían pasar por alguno de los estados que habían mencionado. Respondieron que sí.

Conclusiones:

- Ante la máscara neutra, el cuerpo del actor puede mantenerse en el mismo estado como también puede transformarse. El cuerpo toma naturalmente una presencia más escénica.
- La respiración activa y lúdica unida al movimiento permite que circunstancias dadas se comiencen a plantear de manera natural al actor y que este se pueda sumergir en ellos.
- A través de la trasposición, el actor ya no necesita realizar una acción para poder generar estados internos o circunstancias dadas, pues la respiración activa y la memoria muscular le permiten recrear todo lo experimentado.

3.7.4. Sesión 4

Al iniciar la sesión se pidió a los participantes que calienten por media hora dando principal atención a los siguientes cuatro puntos: segmentación del cuerpo, fuerza, estiramiento y trabajo de la voz.

Objetivos:

- **Presentación de los últimos cuatro movimientos.**

Los movimientos a trabajar fueron: ondulación inversa, torniquete, levantamiento de pesa y lanzamiento de pesa.

- **Realizar la secuencia de 8 movimientos.**

Unir los 8 movimientos aprendidos para realizar la secuencia completa.

Observaciones:

Los movimientos que lograron realizar de manera correcta fueron: ondulación, levantamiento de pesa y lanzamiento de piedra. Sin embargo, los problemas comenzaron a aparecer con el movimiento de torniquete. El movimiento implica un giro sobre el eje apoyado de una pierna. El movimiento tiene que ser como látigo, por lo que los participantes por momentos perdían el equilibrio o no llegaban a la posición inicial. Practicamos varias veces ese movimiento hasta que comenzaron a entender que el apoyo para el movimiento se encuentra en estar bien apoyado en la base y centro de fuerza. Los participantes unieron los 8 movimientos y comenzaron a sentir el camino que la secuencia propone por sí sola.

Conclusiones:

- El trabajo de centro debe estar presente en todos los movimientos, no solo para que los participantes no pierdan el equilibrio, sino para que sean capaces de perderla con técnica.

3.7.5. Sesión 5

Objetivos:

- **Trasposición de los últimos 4 movimientos**

Realizar la trasposición con los últimos 4 movimientos de la secuencia junto con la respiración activa y los principios de la máscara neutra.

Observaciones:

Profundizamos en los movimientos del 5 al 8 de la secuencia y volvimos a realizar el ejercicio de trasposición que realizamos con los movimientos del 1 al 4. Ir al punto máximo del movimiento y luego esconderlo como una energía o estado energético. Estas fueron las experiencias y observaciones de los participantes.

Ondulación inversa	Torniquete	Levantamiento de pesa	Lanzamiento de piedra
<ul style="list-style-type: none"> • Pelea con alguien. • Demostrar superioridad. • Danza afro. • A punto de mecharme. • Agobiado • No resistencia. • Frustración. • Ahogado. 	<ul style="list-style-type: none"> • Infancia • Perdida. • Algo se me iba de las manos. • Angustia. • Seguridad. • Sujetarte. Miedo. • Perdido. No sé dónde estoy. • Necesidad de estar atento. • Placer al miedo. 	<p>Parte 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Concentración. • Descubriendo algo nuevo • Nadando • Cambiaba el color y textura de la pesa. • Me encontré un pájaro amarillo. No quería asustarlo. <p>Parte 2:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Frustración. • Cansancio extremo. • Ira. • Resignación. • fuego. • Resistencia. • Cuando no te puedes mover. <p>Parte 3:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lo logré. • Adrenalina. • Éxito logrado. • Poder. • Dolor. • Clímax. 	<p>Parte 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Me comunicaba con alguien a lo lejos. • Resistencia, momento antes de reaccionar al fastidio de alguien. • Cambio de una situación. • Alguien me molestaba. • Me empujan. <p>Parte 2:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Villano. • Violento. • Sádico. • Heroína. • Tomar acción de la situación. • Enfrentamiento.

Conclusiones:

- Los movimientos pueden dividirse en sub-movimientos que, por sí solos, también generan estados internos específicos. En ese sentido, el movimiento comienza a tener matices y calidad de energía.

3.7.6. Sesión 6

Objetivos:

- **Definición de la acción dramática teóricamente**

Unificar la definición de acción dramática de modo que todos utilicemos un mismo lenguaje y concepto.

- **Práctica de la acción física.**

Los participantes se dividen en parejas y deciden que uno sea “A” y el otro sea “B”.

- 1) “A” empuja a “B” y éste debe resistir
- 2) “A” se adelanta a “B”, lo jala y “B” vuelve a resistir.
- 3) “A” jala más fuerte y “B” cede, sobrepasa a “A” y comienza a arrastrarlo(a). “A” debe resistir”
- 4) “B” finalmente se suelta y cae al piso permitiendo que “A” se vaya corriendo.

- **Trasposición de la acción física**

Expansión del ejercicio a sus extremos físicos y luego ocultar la secuencia hasta encontrar una escena.

Observaciones:

¿Qué es la acción? ¿Qué es una acción dramática? Los participantes no sabían exactamente cómo responderme, pero acudieron a la respuesta técnica: es la persecución de un objetivo a través de estrategias en escena. Seguida de esta respuesta, les pregunté si en su trabajo como actores y actrices de verdad utilizaban la acción con el término que acababan de utilizar. Los 4 dijeron que sí, pero que trataban de no pensar en ella. Les daba un orden y sabían que tenían un objetivo en escena, pero no pensaban en ella todo el tiempo, porque puede ocurrir que algo falle en escena y de pronto uno no se pueda aferrar a sus acciones porque por ese error todo cambia.

En el ejercicio de las acciones físicas, una vez que aprendieron y practicaron cada momento, les pedí que apliquemos el ejercicio de trasposición que aprendimos con Lecoq. En vez de llegar a los límites físicos de la secuencia, les pedí que vean qué es lo que la secuencia les pide que lancen como texto (partiendo de las acciones que están realizando). Que la palabra salga como una necesidad del movimiento. Una vez encontrado algunos textos, les pedí que vayan realizando el ejercicio de trasposición que observamos con Lecoq y que la escena comience a perder la secuencia física, para que finalmente solo sea un diálogo. Lo llevamos a dos planos: el teatral y el cinematográfico. El teatral es el punto medio de la energía que estuvieron explorando de la secuencia, aún se mantiene algunas acciones de la secuencia, pero el texto está presente también. Y en el cinematográfico la secuencia está completamente interiorizado y solo vemos los diálogos. La energía es muy pequeña lo cual hace que la escena se vuelva prácticamente íntima.

Observado una vez esto, les pregunté qué fue lo que sintieron y vieron tanto de su trabajo como el de la otra pareja. Todos mencionaron que era una forma práctica de armar escenas, pero sobretodo que era un excelente ejercicio para calibrar energías en escena. Que incluso podía ayudar mucho a la construcción de cuadros de intensidad de una obra.

Percibieron también que este ejercicio es un gran preámbulo al corazón de esta tesis, porque es una forma de asimilar el trabajo y que calza perfecto con el trabajo a realizar con el texto de Macbeth. Es una oportunidad de dejar lo racional de lado y, finalmente, que era la manera más práctica de aprender lo que es la acción según Stanislavski.

Conclusiones:

- La trasposición puede volverse un medio para calibrar la energía en escena o para cualquier otro estilo de actuación.
- El camino para poder entender lo que es la acción se puede definir de mejor manera a través del trabajo físico.

- La trasposición sirve como un medio visual para entender los cuadros de intensidad de una obra teatral.

3.7.7. Sesión 7

Objetivos:

- **Análisis de monólogos de Macbeth y Lady Macbeth**

Análisis de los monólogos a partir de los momentos e imágenes del texto.

- **Presentación de unidades**

Presentación de las unidades como herramienta de división del texto por acciones, momentos y atmósferas.

- **Relación entre unidades y movimientos**

Relacionar cada unidad dentro del monólogo con el estado interno generado a través del movimiento.

Observaciones:

Les pedí a los participantes que leamos juntos los monólogos y que los separemos en unidades. Las unidades las hemos entendido como cuando sentimos que el monólogo pasa de un tema a otro o que las intenciones se modifican. Hemos coincidido en que ambos monólogos tienen 12 unidades. Si bien es cierto el monólogo de los hombres es más extenso, el monólogo de las mujeres tiene micro-momentos que necesitan de especificidad.

A partir de esto, cada participante creó una secuencia personal partiendo de los 8 movimientos y los requerimientos de las unidades del monólogo observado los puntos, comas, 3 puntos y puntos finales que podemos encontrar en el monólogo. Para este momento ya estamos construyendo la partitura técnica. Esta partitura lo que va hacer es funcionar como una guía para el actor de en qué momento tiene que respirar, en qué momento debe mantener el hilo de aire para poder decir el texto de corrido y cuando hacer una pausa porque el tema se está cambiando o porque el texto lo necesita.

Les pedí a los participantes que a cada unidad que han encontrado en el monólogo le otorguen una acción, estrategia o sentimiento. Como pudimos observar sesiones atrás los movimientos de la secuencia le generaban situaciones, emociones, acciones y estrategias por lo tanto les pedí a los chicos que recuerden que sintieron con cada movimiento y que asocien esa sensación a las unidades del texto. Luego de haber hecho este trabajo les pedí que fuera al espacio y que prueben la secuencia que han creado. Esta secuencia evidentemente es de 12 movimientos porque han sido doce las unidades encontradas lo cual significa que hay movimientos que se van a repetir, que el movimiento de lanzamiento de piedra y levantamiento de pesas se puede desglosar en las tres partes como en sesiones pasadas. Y para cerrar la sesión le pedí a los participantes que presenten la secuencia a sus compañeros. En el proceso de práctica de la secuencia los participantes me comentaron que se daban cuenta que los movimientos que habían propuesto funcionaban y otros no y que por lo tanto se veían en la necesidad de modificar algunos esto es muy importante observar porque de esta manera el monólogo se adapta a las necesidades físicas del actor indirectamente.

Conclusiones:

- La secuencia física puede modificarse partiendo de las necesidades del texto y, a su vez, el texto puede encontrar mayores matices si le ofrecemos los estados internos que la secuencia propone siempre y cuando éste sea coherente con las circunstancias dadas del texto y la obra.

3.7.8. Sesión 8

Le pedí a los participantes que calienten por 20 minutos a manera general y que luego iban a tener otros 20 minutos para pasar por la secuencia original de 8 movimientos unido con el ejercicio de trasposición y después otros 10 minutos para recordar su secuencia de 12 movimientos personal.

Objetivos:

- **Trabajo con las 8 primeras unidades del texto y los primeros 8 movimientos de la secuencia personal.**

Planteamiento práctico de la secuencia que proponen los participantes a nivel teórico para observar su efectividad.

Observaciones:

En la relación de la secuencia con el texto, se propuso que el texto salga primero como un susurro para que en el actor sólo lo puede escuchar y después con las repeticiones que el volumen de la voz aumente cada vez más hasta que se vuelva un volumen medio.

Los participantes observaron y encaminaron de manera natural si trabajo. Concluyeron que, si la velocidad del movimiento no coincide con la longitud del texto, entonces el movimiento se puede repetir o ejecutar más lento o el texto decir lo más rápido de esta manera el movimiento se ve afectado por el texto y el texto se verá afectado por el movimiento.

El movimiento o la secuencia se vuelve una excusa para aproximarse al texto o en todo caso en el proceso el actor se va dando cuenta de que el texto tiene otras necesidades a las propuestas por él o ella en la secuencia y para eso tiene otro movimiento que pueden complementar las necesidades.

Conclusiones:

- En el entrenamiento, la velocidad del movimiento se verá influenciada en la longitud del texto y de la unidad. De igual manera, el texto puede modificar su velocidad para poder ir a la par con el movimiento.

3.7.9. Sesión 9

Los participantes que calienten por 20 minutos a manera general y luego iban a tener otros 20 minutos para pasar por la secuencia original de 8 movimientos uniéndolo con el

ejercicio de trasposición y después otros 10 minutos para recordar su secuencia de 12 movimientos personal.

Objetivos:

- **Trasposición de los 8 primeros movimientos de la secuencia personal para las primeras 8 unidades del texto.**

Observaciones:

Con el texto de las primeras 8 unidades ya relacionadas directamente con el movimiento, le pedí a los participantes de que muy lentamente comienzan a realizar la trasposición de su secuencia personal hasta el punto en el que solamente estén diciendo el texto. Así como lo hicieron en la sesión en la que se trabajó la secuencia de A y B en parejas. Esto con el objetivo de que la secuencia se vuelva el estado interno para decir el texto.

Incluso en esta sesión algunos participantes estuvieron modificando la secuencia en base a las necesidades del texto. Les di la libertad que dentro de esa trasposición los participantes puedan sacar el movimiento de su estado natural al punto más álgido que escape de los límites del cuerpo y que lentamente lo reduzcan a un estado interno. Esto con el objetivo de que también perciban cuáles son los límites de su propia secuencia y qué estados extremos les permite experimentar.

Una vez logrado el trabajo de trasposición les pedí a los participantes que muestren su secuencia con el texto y luego presenté su trabajo tras posicionado esto quiere decir el texto solo. Una vez presentado el trabajo, seguimos avanzando con las últimas 4 unidades de cada monólogo y luego le pedí a los participantes de que muestren sus últimos cuatro movimientos.

Conclusiones:

- La trasposición de la secuencia, como fue realizada con el ejercicio de acciones físicas entre A y B resultó efectiva y encamina el trabajo del actor a la aproximación orgánica al texto.

3.7.10. Sesión 10

Los participantes inician la sesión calentando por 20 minutos a manera general y luego tuvieron a tener otros 20 minutos para pasar por la secuencia original de 8 movimientos uniéndolo con el ejercicio de trasposición y después otros 10 minutos para recordar su secuencia de 12 movimientos personal.

Objetivos:

- **Trasposición de la secuencia física con la partitura de los textos.**

Observaciones:

Sesiones atrás, les pedí a los participantes constituir la secuencia en base a las comas, los tres puntos y los puntos finales que se encontraban en el monólogo. Les costó principalmente por la falta de aire, la energía que contenían el momento de la trasposición afectaba mucho el control del aire por lo tanto hacía que llegasen tensos a las últimas palabras del texto o por el contrario si les alcanzaba el aire, pero el material conseguido en la trasposición se perdía y por lo tanto solamente votaban el texto sin ninguna intención.

Los participantes entonces se dieron cuenta que tenían que readaptar la trasposición en base a los requerimientos técnicos y calibrar las calidades de energía. La participante “S” me comentó que ella había constituido la secuencia inconscientemente tomando en cuenta la partitura del texto lo cual ella le ha facilitado el trabajo de adaptación de la trasposición a los requerimientos técnicos. Los participantes “J” y “Y” me comentaron que con los requerimientos técnicos comprendieron que el texto tenía más urgencia por sí solo, lo cual afecta mucho la presencia de la secuencia en trasposición, pero que sin embargo es un detalle que definitivamente aporta a la evolución de la secuencia y el trabajo con el texto.

Conclusiones:

- Las marcaciones técnicas de la partitura del texto pueden entrar en conflicto con la secuencia de movimientos si el actor no tiene la capacidad respiratoria para poder ejecutar los dos al mismo tiempo.
- A través de la partitura y la secuencia en trasposición se hace más clara cuál es la urgencia y la calidad de la escena.
- La secuencia física puede estructurarse de dos maneras: partiendo de las unidades de acción, estados o emociones y partiendo de la partitura técnica del texto.

3.7.11. Sesión 11

Inicié la sesión pidiéndoles a los participantes que calienten por 20 minutos a manera general y luego iban a tener otros 10 minutos para pasar por la secuencia original de 8 movimientos, otros 20 minutos para pasar su secuencia personal de 12 movimientos unida con el texto y el ejercicio de trasposición.

Objetivos:

- **Planteamiento de estructura de la muestra final**

Práctica de la estructura de la muestra final. Cada participante mostrará su secuencia personal de manera solo física, después presentará la secuencia con el texto y finalmente el texto sin la secuencia.

- **Asesorías en base a necesidades de los participantes.**

En lo que principalmente me iba a enfocar al momento de trabajar con cada uno era lo siguiente:

En la secuencia: el trabajo de centro de fuerza y la partitura

El trabajo de la máscara: la neutralidad y calma

La respiración: que tenga dirección y control

La trasposición: como un medio para verificar que los movimientos sean eficientes o calibrarlos en la medida que puedan funcionar

Observaciones:

Ya que estas sesiones están más próximas a las asesorías personales, se hizo observación, dentro de los puntos previamente explicados, pequeñas tendencias en los participantes que, de ser liberados de ellos, podrían ampliar su trabajo o permitirles más libertad con las herramientas.

Participante/Secciones	Presentación	Ajustes	Resultado
Participante “D”	Tensión en el rostro y hombros. Desconexión del centro de fuerza. Mirada perdida	Respiración consciente. Consciencia del centro de fuerza. Precisión en la mirada.	Relajación muscular presente. Movimientos y energía controlada. Mayor dirección en el movimiento.
Participante “Y”	Tensión en el rostro. Desconexión del centro de fuerza. Partitura vocal predeterminada.	Respiración consciente. Consciencia del centro de fuerza. Permitir que la trasposición afecte el texto.	Relajación muscular presente. Movimientos y energía controlada. Texto obtuvo mayores matices y particularidad.
Participante “S”	Tensión en las cejas. Soltura el centro de fuerza antes de terminar los movimientos.	Consciencia de la tensión involuntaria. Consciencia del centro de fuerza.	Rostro relajado. Movimiento y energía controlada.

Los participantes notaron cambios significativos en su cuerpo y en el trabajo luego de las acotaciones que giraban en torno a los principios del laboratorio. Se dio fin a la sesión.’

Conclusiones:

- En el caso del participante “D” cuando se le hicieron presentes las observaciones de la respiración y el trabajo de centro, comenzó a presentar mejoras notorias lo cual demuestra que son tendencias completamente trabajables a través de las herramientas del laboratorio.
- En el caso de la participante “Y” se demostró que el ejercicio de trasposición es útil para poder extraer al actor de su zona de confort y trabajo pre establecido para que permita que el material se deje afectar nuevamente por el cuerpo y el movimiento.

- La participante “S” mencionó que no haberse dado cuenta de este “tic” muscular y volvió a hacer el trabajo tomando en cuenta estas dos acotaciones. Por lo tanto, las herramientas del laboratorio también permiten concientizar al actor de los movimientos involuntarios para poder trabajarlos y controlarlos a través de las herramientas en el laboratorio.

3.7.12. Sesión 12 (Asesorías)

Le pedí a los participantes “D” e “Y” que calienten por 20 minutos a manera general y luego iban a tener otros 10 minutos para pasar por la secuencia original de 8 movimientos, otros 20 minutos para pasar su secuencia personal de 12 movimientos unida con el texto y el ejercicio de trasposición.

Participante/Sección	Propuesta	Acotaciones	Soluciones
Participante “D”	Desplazamientos en el espacio escénico.	Presencia del trabajo de la máscara neutra.	Mirada presente y activa.
Participante “Y”	Estático.	Fugas de energía.	Control de la respiración. Consciencia del centro de fuerza.

Objetivos:

- **Construcción de una escena en base a los impulsos otorgue la secuencia de los 20 movimientos**

Guiar el trabajo de los actores solo a través de las herramientas ofrecidas en el laboratorio. No se estará dirigiendo la escena de los actores.

Observaciones:

Se pidió a los participantes que para la siguiente sesión presenten los movimientos de su secuencia personal en una hoja de papel como si las entendieran como estrategias que

busquen conseguir la acción de su monólogo. Son 12 movimientos, por lo que pueden tener 12 estrategias o momentos dentro de su monólogo.

3.7.13. Sesión 13 (Asesorías)

Le pedí al participante “J” que caliente por 20 minutos a manera general y luego iba a tener otros 10 minutos para pasar por la secuencia original de 8 movimientos, otros 20 minutos para pasar su secuencia personal de 12 movimientos unida con el texto y el ejercicio de trasposición.

Objetivos:

- **Construcción de una escena en base a los impulsos otorgue la secuencia de los 20 movimientos**

Guiar el trabajo de los actores solo a través de las herramientas ofrecidas en el laboratorio. No se estará dirigiendo la escena de los actores.

Observaciones:

Participante / Sección	Propuesta	Acotaciones	Soluciones
Participante “J”	Desplazamiento en el espacio escénico.	Imágenes del texto difíciles para anclar en algo real para el actor	Construcción de las imágenes a través de los estados internos de la trasposición

Se pidió al participante que para la siguiente sesión presente los movimientos de su secuencia personal en una hoja de papel como si las entendiera como estrategias que busquen conseguir la acción de su monólogo. Son 12 movimientos, por lo que puede tener 12 estrategias o momentos dentro de su monólogo.

Conclusiones:

- Las imágenes de un texto dramático se pueden construir o relacionar con las experiencias del actor a través de los estados internos generados en la trasposición de la secuencia de movimientos.

3.7.14. Sesión 14

Se dio inicio a la sesión con la presentación del participante “J” de sus movimientos y sus estrategias. En el caso de él, solo eran 9 porque dentro de una sola estrategia involucraba el desarrollo de 3 movimientos.

Objetivos:

- **Trabajo de la secuencia personal con las estrategias del texto.**

Unión del trabajo físico a través de la secuencia de movimientos que cada participante ha creado y las estrategias propuestas en las unidades de acción, atmósferas o sentimientos en el texto.

Observaciones:

Participante “J”

Secuencia	Estrategias
Levantamiento de pesa 3 Lanzamiento de piedra Implosión Explosión Levantamiento de pesa 1 Torniquete Equilibrio Ondulación inversa Implosión	Darse valor Quejarse de la realidad Recapacitar Lamentar su realidad Calmarse Y encima soy anfitrión Maldecir la bondad de Duncan Rendirse Desesperanzarse

El participante “J” me comentó que se durante la semana pensó en cuál era el conflicto de Hamlet al momento de realizar el monólogo y se le presentó en la cabeza lo que habíamos hablando en la sesión teórica de Shakespeare sobre si los personajes son malos o buenos. El obstáculo de Hamlet es que no quiere hacerlo por temor a las consecuencias de su acto, por lo tanto, se da a entender que es la primera vez que Hamlet siente temor por asesinar a alguien y bajo esa mirada y lo que se dice del personaje en el texto, efectivamente Hamlet es un hombre de naturaleza asesina el cual por primera vez duda sobre los actos que debe realizar. Bajo esa premisa, el obstáculo de Hamlet en el monólogo son las consecuencias de sus actos y Hamlet es un hombre malo.

Trabajo de la escena:

Participante / Sección	Presentación	Acotaciones	Solución
Participante “J”	Propuesta cinematográfica.	Energía pequeña y texto ininteligible.	Evidenciar la secuencia personal.

Conclusiones:

- La particularidad que se puede encontrar en el texto a través de la trasposición permite que el actor se comprometa emocionalmente con las circunstancias dadas de la escena.
- La partitura creada en el texto exige que el actor tenga una gran capacidad respiratoria para que pueda ser ejecutada sin perder la dicción. El actor debe poder comprender el mundo del texto antes de poder encontrarse con la partitura técnica.

3.7.15. Sesión 15 (Asesorías)

Se inició la sesión pidiéndoles al participante “D” que caliente por 20 minutos a manera general y luego iban a tener otros 20 minutos para pasar por la secuencia original de 8 movimientos uniéndolo con el ejercicio de trasposición y después otros 10 minutos para recordar su secuencia de 12 movimientos personal. La participante “D” hizo entrega de su lista de movimientos con sus estrategias.

Objetivos:

- **Trabajo de la secuencia personal con las estrategias del texto.**

Unión del trabajo físico a través de la secuencia de movimientos que cada participante ha creado y las estrategias propuestas en las unidades de acción, atmósferas o sentimientos en el texto.

Observaciones:

Participante “D”

Secuencia	Estrategias
Ondulación Ondulación Levantamiento de pesa 3	Poner en juego Plantear consecuencias Reclamar

Levantamiento de pesa 3 Lanzamiento de piedra 1 Levantamiento de pesa 1 Torniquete Levantamiento de pesa 1 Levantamiento de pesa 2 Ondulación inversa Equilibrio Lanzamientos de piedra	Tomar consciencia del karma Huir El acto está cerca de concretarse Culpa Estratega Obstáculo Furia por obstáculo Todo se acaba Resignación
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Trabajo de la escena:

Participante / Sección	Presentación	Acotaciones	Solución
Participante "D"	Propuesta con traslaciones físicas	Movimientos injustificados	Encontrar a través de la trasposición el propósito del movimiento. Ser consciente de la respiración.

Se logró justificar los movimientos, pero luego al participante "D" le costó repetirlas, el participante hacía evidente la secuencia de movimientos y la imposición de estados emocionales que partían injustificadamente de ninguna estimulación real. El participante tiene las capacidades respiratorias para decir el monólogo con calma y pasar por las palabras, por lo cual no fue necesario hacerle la observación de la respiración y la partitura que se pudo observar con el participante "J", logró hacerlo de manera intuitiva. Se terminó la sesión con la indicación de que el participante debe concentrarse en la respiración, la secuencia y en los estados internos que este le dé como motores para las acciones.

Conclusiones:

- La secuencia de movimientos se vuelve un medio por el cual el ojo externo, ya sea un director o un compañero actor, puede ver claramente cuando el actor en escena se desconecta de su trabajo y la compenetración con la escena.

3.7.16. Sesión 16 (Asesorías)

Se inició la sesión pidiéndoles a los participantes que calienten por 20 minutos a manera general y luego iban a tener otros 20 minutos para pasar por la secuencia original de 8 movimientos uniéndolo con el ejercicio de trasposición y después otros 10 minutos para

recordar su secuencia de 12 movimientos personal. La participante “S” hizo entrega de su lista de movimientos con sus estrategias.

Objetivos:

- **Trabajo de la secuencia personal con las estrategias del texto.**

Unión del trabajo físico a través de la secuencia de movimientos que cada participante ha creado y las estrategias propuestas en las unidades de acción, atmósferas o sentimientos en el texto.

- **Presentación de la secuencia personal, la secuencia con el texto y la escena con la secuencia en trasposición.**

Ensayo previo al ensayo general donde se mostrarán las 3 etapas de trasposición. A través de las observaciones, los participantes podrán trabajar acotaciones dirigidas hacia las herramientas trabajadas en el laboratorio.

Observaciones:

Participante “S”

Secuencia	Estrategias
Levantamiento de pesa 1 Implosión Levantamiento de pesa 2 Torniquete Ondulación Lanzamiento de piedra 1 Ondulación inversa Equilibrio Torniquete Ondulación Ondulación inversa Ondulación	Reconocer Invocar Reconocer Apelar por fuerza Apelar por insensibilidad Hacer cara/enfrentar al remordimiento Empujar Cuestionar Acusar Implorar Esconder Rehuir

Presentación de secuencia, secuencia con texto y escena:

Participante	Presentación	Acotaciones	Soluciones
“Participante “D”	Respeto la secuencia personal dentro de la trasposición y se puede	Tensión presente en el torso.	Consciencia del centro de fuerza.

	observar el esfuerzo físico en la escena.	Expresión a través del rostro. Los traslados distraen al actor de su acción.	Relajación del rostro a través de la respiración activa. Presentar la escena en un solo punto del espacio.
Participante “J”	Respetar la secuencia personal dentro de la trasposición y se puede observar el esfuerzo físico en la escena.	Falta de aire al realizar el texto con la secuencia. Tensión en el torso en la secuencia. Escena cinematográfica.	Respiración activa. Consciencia del centro de fuerza. Evidenciar la secuencia de movimientos.
Participante “S”	Respetar la secuencia personal dentro de la trasposición y se puede observar el esfuerzo físico en la escena.		

Era la primera vez que la participante “S” presentaba su trabajo luego de reincorporarse por temas de salud. El trabajo se enfocó en ver cómo se podía desarrollar la escena sin poder en peligro su estado físico (no podía encontrarse mucho tiempo realizando acciones que involucren esfuerzos de cadera). Se presentó los 3 momentos sentada y nos comentaba que sentía que el peso y la fuerza que había encontrada se había perdido y sentía a que se debía principalmente por estar sentada. Así que, con mucho cuidado comenzó a explorar estar momentos sentada y otros momentos parada. Finalmente se decidió porque la escena sea completamente parada, pero con traslados específicos que ella fue encontrando con las pasadas del texto. Para poder mantenerse en pie, ella utiliza un bastón que tuvo que tener consigo todo el tiempo, sin embargo, este bastón se presentó como una oportunidad para poder agregarle algo más a la escena y al personaje de Lady Macbeth. Le pedí a la participante que se relacione con el bastón también con la secuencia en trasposición y el resultado fue muy interesante. El poder y la fuerza regresó con claridad con el valor agregado del elemento como un apoyo vital para la actriz en la exploración en su escena.

Conclusiones:

- El participante “D” dio un avance importante dentro de su proceso dentro del laboratorio. Logró la relajación del cuerpo y que el texto obtenga mayor potencia. En ese sentido, la trasposición de la secuencia – dependiendo de las necesidades del actor- permite que éste se comprometa con la escena a través del movimiento en el espacio o a través del estar presente en una sola posición.
- La secuencia de movimientos puede adaptarse a las condiciones físicas del actor. Así se encuentre bien de salud o presente algún tipo de impedimento o discapacidad.
- La secuencia y la trasposición también pueden trabajarse no solo en relación con el texto, sino también con respecto a objetos que se puedan encontrar en el espacio o que el personaje utilice como indumentos.

3.7.17. Sesión 17 (Asesorías)

Se inició la sesión pidiéndoles a la participante “Y” que caliente por 20 minutos a manera general y luego otros 20 minutos para pasar por la secuencia original de 8 movimientos uniéndolo con el ejercicio de trasposición y después otros 10 minutos para recordar su secuencia de 12 movimientos personal. La participante “Y” hizo entrega de su lista de movimientos con sus estrategias.

Objetivos:

- **Trabajo de la secuencia personal con las estrategias del texto.**

Unión del trabajo físico a través de la secuencia de movimientos que cada participante ha creado y las estrategias propuestas en las unidades de acción, atmósferas o sentimientos en el texto.

Observaciones:

Participante “Y”

Secuencia	Estrategias
Ondulación Implosión	Iluminar Invocar

Equilibrio Ondulación inversa Levantamiento de pesa 1 Torniquete Lanzamiento de piedra 1 Torniquete Explosión Lanzamiento de piedra Levantamiento de pesa 2	Lanzarse Exigir Controlar Advertir Retar Advertir Provocar Encender llama Reclamar Conquistar
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Trabajo de la escena:

Participante / Sección	Presentación	Acotaciones	Solución
Participante "Y"	Propuesta con trabajo en niveles de altura.	Mirada perdida o no precisa. Consciencia del espacio de ensayo (en exteriores)	Tener mirada activa y directa. Aceptar el espacio y sus posibilidades de estimulación.

El trabajo a realizar con la participante "Y" en esta sesión es el de punto fijo como ancla para la mirada del personaje. A través de ella, la actriz encontró mayor facilidad para poder visualizar las imágenes que el texto le propone y también escuchar el tempo ritmo que ella misma estaba proponiendo dentro de su escena, lo cual le permitió jugar con los ritmos y probar cosas diferentes. La sesión de la participante fue en exteriores y eso fue un elemento que le pedí tomara en cuenta dentro de su escena, que lo acepte como tal y que lo utilice a su favor. La participante pudo aprovechar el pasto que la rodeaba y la luz del sol para poder encontrar detalles físicos que estimularon más sus estados internos.

Conclusiones:

- La trasposición de la secuencia en la escena permite que a través de los estados internos pueda el actor relaciones de diferentes maneras y calidades con el espacio que lo rodea y utilizarlo a su favor dentro de la escena.

3.7.18. Sesión 18 (Muestra final)

Objetivos:

- **Presentación frente a un público**

Recorrido del trabajo realizado a lo largo del laboratorio y el producto final de los participantes frente a un público.

- **Evaluación del producto de los participantes**

Calificación del trabajo realizado por los participantes en su muestra final del laboratorio frente al público.

Observaciones:

Participante/ Sección	Secuencia original	Secuencia personal	Secuencia y texto	Trasposición del movimiento a la escena
Participante “J”	<p>Trabajo de centro: Activo y presente.</p> <p>Máscara neutra: Mirada activa y relajación constante.</p> <p>Respiración: Activa y controlada.</p> <p>Transición entre movimientos: Limpios y fluidos.</p>	<p>Trabajo de centro: Activo y presente.</p> <p>Máscara neutra: Mirada activa y relajación constante.</p> <p>Respiración: Activa y controlada.</p> <p>Transición entre movimientos: Limpios y fluidos.</p>	<p>Secuencia: Respetada.</p> <p>Texto: Respetado.</p> <p>Relación secuencia y texto: Unidos.</p> <p>Afectación del texto con la secuencia: Orgánico.</p>	<p>Trasposición: Lograda.</p> <p>Partitura de texto: Respetada.</p> <p>Escena: Construida.</p> <p>Estrategias: Claras y presentes.</p> <p>Acción: Perseguida efectivamente.</p>
“Participante “Y”	<p>Trabajo de centro: Activo y presente.</p> <p>Máscara neutra: Mirada activa y relajación constante.</p> <p>Respiración: Activa y controlada.</p> <p>Transición entre movimientos: Limpios y fluidos.</p>	<p>Trabajo de centro: Activo y presente.</p> <p>Máscara neutra: Mirada activa y relajación constante.</p> <p>Respiración: Activa y controlada.</p> <p>Transición entre movimientos: Limpios y fluidos.</p>	<p>Secuencia: Respetada.</p> <p>Texto: Respetado.</p> <p>Relación secuencia y texto: Ligeramente desasociado.</p> <p>Afectación del texto con la secuencia:</p>	<p>Trasposición: Lograda.</p> <p>Partitura de texto: Respetada.</p> <p>Escena: Construida.</p> <p>Estrategias: Claras y presentes.</p> <p>Acción:</p>

			Ligeramente impuesto.	Perseguida efectivamente.
“Participante “D”	<p>Trabajo de centro: Activo y presente.</p> <p>Máscara neutra: Mirada activa y relajación constante.</p> <p>Respiración: Activa y controlada.</p> <p>Transición entre movimientos: Limpios y fluidos.</p>	<p>Trabajo de centro: Activo y presente.</p> <p>Máscara neutra: Mirada activa y relajación constante.</p> <p>Respiración: Activa y controlada.</p> <p>Transición entre movimientos: Limpios y fluidos.</p>	<p>Secuencia: Respetada.</p> <p>Texto: Respetado.</p> <p>Relación secuencia y texto: Unidos.</p> <p>Afectación del texto con la secuencia: Orgánico.</p>	<p>Trasposición: Lograda.</p> <p>Partitura de texto: Respetada.</p> <p>Escena: Construida.</p> <p>Estrategias: Claras y presentes.</p> <p>Acción: Perseguida efectivamente.</p>
“Participante “S”	<p>Trabajo de centro: Activo y presente.</p> <p>Máscara neutra: Mirada activa y relajación constante.</p> <p>Respiración: Activa y controlada.</p> <p>Transición entre movimientos: Limpios y fluidos.</p>	<p>Trabajo de centro: Activo y presente.</p> <p>Máscara neutra: Mirada activa y relajación constante.</p> <p>Respiración: Activa y controlada.</p> <p>Transición entre movimientos: Limpios y fluidos.</p>	<p>Secuencia: Respetada.</p> <p>Texto: Respetado.</p> <p>Relación secuencia y texto: Unidos.</p> <p>Afectación del texto con la secuencia: Orgánico.</p>	<p>Trasposición: Lograda.</p> <p>Partitura de texto: Respetada.</p> <p>Escena: Construida.</p> <p>Estrategias: Claras y presentes.</p> <p>Acción: Perseguida efectivamente.</p>

Conclusiones:

- El calentamiento constante planteado dentro del laboratorio permitió una adaptación y preparación completa a nivel físico-vocal en los actores enfocada al trabajo realizado dentro del laboratorio
- El orden planteado en el laboratorio (secuencia original, secuencia personal, secuencia y texto y escena) ha permitido que el trabajo de los participantes sea sistematizado y ordenado por etapas y esté encaminada a una interiorización.
- El trabajo técnico físico ha sido conseguido por todos los participantes de manera exitosa (A) al igual que las capacidades de poder construir sus propias secuencias respetando los principios de la secuencia de los 20 movimientos (A). El trabajo de la secuencia con el texto si bien es cierto ha sido conseguido por la gran mayoría de los participantes, aún puede trabajarse para que la sistematización permita una liberación de ideas preconcebidas de cómo ejecutar el texto (B) Finalmente, la creación de la escena y la organicidad de los participantes en la escena se vio reforzada por el trabajo de la trasposición y todos los principios físicos de la secuencia se presentaron como estados internos en la búsqueda y ejecución de estrategias y de la acción en la escena (A)

Conclusiones y hallazgos

Dado por finalizado el laboratorio y, por lo tanto, la investigación, se han podido llegar a conclusiones, hallazgos y recomendaciones para quien desee continuar con la investigación o encontrar otros diálogos entre estas ramas actorales.

Frente a la hipótesis planteada, se propuso que el ejercicio de trasposición permite que los principios de la secuencia de los 20 movimientos sean registrados a través de la memoria física del actor transformándolos en estados internos (energéticos y emocionales) que le servirán como estímulos para la ejecución de acciones físicas y dramáticas dentro de una escena. Así, el actor se enfrenta con mayores herramientas al trabajo del texto y la construcción de escenas. Efectivamente, la ejecución de acciones físicas a través del ejercicio de la trasposición de la secuencia de los 20 movimientos compromete más al actor psicofísicamente. En ese sentido, el sistema Stanislavski se observa profundamente complementado por los beneficios de los estados internos como resultado del trabajo físico con la pedagogía de Lecoq. El trabajo de las acciones, tanto físicas como dramáticas, en el sistema Stanislavski y la realización de las 7 preguntas transversales son el medio concreto para poder encaminar el trabajo de exploración realizado en la secuencia de los 20 movimientos.

En base a las preguntas y objetivos propuestos para la investigación estos fueron las conclusiones:

- El trabajo del sistema Stanislavski y la pedagogía de Lecoq se regulan y encaminan con mayor claridad a través de sus principios de las 7 preguntas transversales, la neutralidad, la investigación y análisis del movimiento a través de la trasposición. La secuencia física puede modificarse partiendo de las necesidades del texto y, a su vez, el texto puede encontrar mayores matices si le ofrecemos los estados internos que la secuencia propone siempre y cuando éste sea coherente con las circunstancias dadas

del texto y la obra. La sistematización de la trasposición a través de la creación de una secuencia física y la división del texto por unidades de acción resultó efectiva para poder abordar el texto shakesperiano tanto desde el ámbito analítico como del entrenamiento y la exploración física.

- Los textos shakesperianos como Macbeth requieren que los actores y actrices tengan un entrenamiento físico muy presente. Tanto por la teatralidad que exigen las convenciones teatrales trabajadas dentro de la obra como la capacidad respiratoria y la sensibilidad para poder encontrar la fluidez y organicidad dentro del verso. El enfrentamiento frente a estas exigencias fue positiva gracias al entrenamiento constante de los actores y la sistematización de las unidades de acción y la trasposición de los movimientos en ellas.
- La trasposición puede trabajarse no solo en relación con el texto, también puede dirigirse hacia la relación con los objetos dentro de la escena, puede plantearse como relación del actor con el espacio. La trasposición de la secuencia o de un movimiento puede de igual manera proyectarse hacia la construcción de atmósferas dentro de una escena, un acto o incluso dentro de una obra entera. En ese sentido, toda una obra puede entenderse como una gran “implosión” o una secuencia física en trasposición desde la visión del director o la estética de la puesta en escena.
- Los principios de trabajo y análisis de movimiento, la estimulación del material personal, la nutrición del juego y la neutralidad dentro del entrenamiento y el trabajo de los 20 movimientos en la pedagogía de Lecoq se presentan como herramientas liberadoras del razonamiento para el actor en el proceso creativo de investigación en una puesta en escena que le permiten descubrir tendencias personales que pueden llegar a limitar su trabajo en escena. Trabajando en ellas, el actor sería capaz de

ampliar sus herramientas y posibilidades de creación y transformación dentro de un montaje.

- La secuencia de movimientos y su trasposición permiten que el entrenamiento y la investigación pueda ser realizada por actores que cuenten con limitaciones físicas ya que al ser posible la reducción de los movimientos y de los esfuerzos, las dinámicas pueden adaptarse a las capacidades del actor. Como una segunda etapa o investigación resultaría interesante observar a mayor profundidad cómo es el encuentro de esta sistematización del trabajo con un grupo de actores que cuenten con estas características.
- La trasposición no solo le permite al actor poder manejar la energía y presencia dentro de la escena, también puede dirigir el trabajo para la actuación frente a la cámara. En este proceso, la trasposición puede ser llevada hasta un nivel casi imperceptible donde vemos al actor con un cuerpo relajado y presente que trabaja constantemente estados internos muy álgidos. En ese sentido, lo descubierto en esta investigación también es transferible para actores formados en actuación para cine y televisión.
- El TUC como centro educativo ha tenido una evolución muy importante en el transcurso de los últimos tres años dado que los docentes entrevistados han presentado una postura más alejada de la tradición en Stanislavski y ahora apuestan por el trabajo del actor a través del cuerpo haciendo que el trabajo con los alumnos se vuelva más intuitivo y distanciado de la sobre racionalización. La preocupación real por el distanciamiento entre el trabajo de entrenamiento y el material trabajado en los cursos de actuación resulta en un avance importante en cambiar los métodos de enseñanza que buscará por consecuencia construir más relaciones entre el entrenamiento físico y su utilidad dentro de la puesta en escena.

Bibliografía

- Askew, B. (2017). The action to the verse: Shakespeare, Stanislavski, and the motion in poetry metaphor. *Stanislavski Studies*, 141-157.
- Evans, M. (2008). *Movement training for the modern actor*. Londres : Routledge.
- Grotowski, J. (1968). *Hacia un teatro pobre*. México D.F: Siglo veintiuno.
- Hagen, U. (2009). *Un reto para el actor*. Barcelona: Alba.
- Hernando, V. (1996). *Mimografías: Un recorrido por la historia, la teoría y la técnica del Mimo y la pantomima*. Buenos Aires: Vuelo Horizontal .
- Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba.
- Méndez, E. A. (2013) *El soneto para la escena: Alarcón y Shakespeare*. (Tesis de Maestría en Letras. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F)
- Moore, S. (1979). *Training an actor: The Stanislavski system in class*. Nueva York: Penguin Books.
- Pacheco, I. (1999). El trabajo corporal en la formación del actor. *Departamento de Teatro*, 71-73.
- Rauch, L., & Salatino, L. (2015). Teatro shakesperiano en movimiento: Hamlet x Hamlet de Marcelo Savignone. *Cuadernos de picadero: Shakespeare en Argentina II*, 15-20.
- Richards, T. (2004). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* . Barcelona: Alba.
- Ruiz Lugo, M., & Monroy Bautista, F. (1994). *Desarrollo profesional de la voz : entrenamiento y preparación para actores, cantantes, oradores*. México D.F.: Gaceta.
- Salvatierra, C. (2006) *La escuela Jacques Lecoq: Una pedagogía para la creación dramática* (Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte. Barcelona, España.

- Sais, P. (2015) *Hacia una poética del arte como vehículo de Jerzy Grotowski*. (Tesis doctoral. Doctorat en Arts Escèniques. UAB-Institut del Teatre. Departament de Filologia catalana. Barcelona, España)
- Schinca, M. (2000). La formación del actor en el teatro del gesto . *Departamento de publicaciones de la RESAD*, 1-10.
- Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski: Fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel.
- St. Denis, M., & Sanzenbach, S. (1964). Stanislavski and Shakespeare. *The Tulane Drama Review*, 77-84.
- Shakespeare, W. (2012). *Macbeth*. Madrid: Cátedra Letras Universales .
- Stanislavski, K. (1924). *Mi vida en el arte*. Barcelona: Alba .
- Stanislavski, K. (1953). *Un actor se prepara* . México D.F.: Diana.
- Stanislavski, K. (1961). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Barcelona: Quetzal.
- Stanislavski, K. (1979). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Quetzal.
- Stanislavski, K. (1994). *Ética y Disciplina: método de las acciones físicas*. México D.F.: Gaceta.
- Tunstall, D. (2012). Shakespeare and the Lecoq Tradition. *Shakespeare Bulletin*, 469-484.

Anexos

ANEXO 1.- CUESTIONARIOS:

CUESTIONARIO 1:

1. De los 8 movimientos (Eclosión, explosión, equilibrio, ondulación, ondulación inversa, torniquete, levantamiento de pesas y lanzamiento de piedra) ¿Cuál ha sido para ti el más fácil y el más difícil de trabajar? ¿Por qué? Justificar cada uno.
2. ¿La introducción teórica del día martes 3 de septiembre (Shakespeare, Macbeth y sus personajes) te resultó útil? ¿Sí? ¿No? ¿Por qué?
3. ¿Los principios de la máscara neutra, líneas en oposición y la respiración y sus posibilidades influyeron en tu forma de abordar la secuencia con los 8 movimientos? ¿Por qué? Justificar cada uno.
4. Como actor/actriz ¿Cómo percibes tu proceso desde el inicio de ese laboratorio? Justificar.
5. Como actor/actriz ¿Usarías los principios y ejercicios trabajados dentro de este laboratorio dentro de tu entrenamiento y preparación personal? ¿Por qué? En caso la respuesta sea sí, indicar cuales.

Participante “D”

1. Más fáciles eclosión y explosión porque de alguna forma me hicieron llegar más rápido a un sentimiento o estado y por la forma simple de trabajar sus niveles. El más difícil fue levantamiento de pesas, pero más por un proceso físico de práctica.
2. Me resultó útil porque fue interesante entender el estilo y también ver cómo lo percibió cada participante del laboratorio.
3. Cada una influyó de forma positiva a la hora de entender más los 8 movimientos, entender la coordinación, las respiraciones en niveles diferentes que de alguna forma pueden servir

para explorar un movimiento con muchas posibilidades y la máscara neutra que ayuda a entender el trabajo de relajación y neutralidad para que el movimiento pueda estar en primer plano a la hora de trabajarlo.

4. Es interesante el proceso que se da principalmente al trabajar los movimientos y como se exploran los sentimientos que generan cada uno, personalmente me está resultando útil por qué me ayuda a encontrar cosas nuevas dentro de mis procesos.

5. Usaría todos creo que cada uno te ayuda a explorar cosas que tal vez al buscar de otra manera no es posible, aparte que el trabajo físico es algo que me interesa seguir investigando.

Participante “Y”

1. El movimiento que me resultó más sencillo de trabajar fue el de Eclosión, creo que porque es el movimiento más familiar a mi entrenamiento personal debido a la constante práctica de la desarticulación de la columna desde distintos ejercicios. El que más me cuesta es el Torniquete, aún me cuesta calibrar la fuerza del impulso para realizar la acción, por ello tambaleo al llegar a la posición final.

2. Sí, en primer lugar, porque compartir el análisis de la obra y los personajes desde distintas perspectivas me ayudó a tener una visión más amplia y compleja del texto, lo cual puede contribuir con mayor detalle a la ejecución de los monólogos.

3. Sí, la conciencia de las líneas en oposición me hizo notar más las fuerzas en tensión de todos los movimientos y eso hizo que la ejecución sea mejor, más precisa y fluida. La respiración y sus posibilidades me permitieron notar la tensión y relajación de los músculos

4. Considero que mi proceso va siendo acumulativo, los comandos de los ejercicios están siendo efectivos en la ejecución de los movimientos de Lecoq.

5. Sí los usaría, de hecho, los movimientos como eclosión, explosión y equilibrio, ahora son parte de mi calentamiento antes de hacer función, porque considero que hacen un diagnóstico de todo mi instrumento, de sus puntos tensos y laxos, además concentran mi energía y la distribuyen por todo mi cuerpo (músculos, articulaciones) de manera fluida.

Participante “S”

1. El más fácil de trabajar para mí ha sido la secuencia eclosión – explosión, debido a que ya lo he trabajado antes y es un movimiento que en general no requiere un esfuerzo o posición físicas muy rigurosas. El más difícil de trabajar ha sido el torniquete, debido a que para mí suele ser complicado trabajar el equilibrio. Los movimientos que tienen que ver con dar giros suelen ser dificultosos para mí.

2. Me resultó útil en la medida de que me refrescó algunas premisas acerca del mundo de Shakespeare. Del mismo modo, hablar y reflexionar sobre Macbeth – características y contexto- antes de una exploración es bastante útil para aclarar el camino creativo tanto como grupo como de manera personal – como actriz-.

3. Definitivamente son conceptos que están ligados incluso sin pensarlo teóricamente. La relación entre la máscara neutra y la secuencia fue casi instintiva para mí, pues ambos trabajan mucho con la escucha corporal y la atención. En el caso de la máscara neutra, especialmente fue un buen acercamiento a reconocer las condiciones en las que el cuerpo empieza a expresar de manera orgánica sin lugar a las tensiones típicas de la cotidianeidad. En el caso de la secuencia de movimientos, era importante identificar los puntos de tensión y relajación corporal para realizarlos de manera correcta, respetando el flujo de movimiento. En ambos casos es importante prestar atención al cuerpo, que resulta ser un ente expresivo con base en la respiración y la relajación.

4. Es un proceso en el cual hay una forma focalizada de trabajo corporal. El hecho de tener presente la relajación todo el tiempo, le quita peso al trabajo arduo que hacemos físicamente. Desde el inicio a ahora, hay una mayor consciencia de la respiración, tanto dentro del laboratorio como dentro de mi entrenamiento personal. Esto implica una mayor conexión mente – cuerpo al momento de entrenar y realizar exploraciones creativas que como actriz tengo que hacer usualmente. La exploración desde acciones físicas ha provocado identificar posiciones y sensaciones que se generan inmediatamente como resultado de la tensión o relajación de ciertas zonas del cuerpo.

5. Sí, de hecho, uso algunos de los movimientos de Lecoq que no hemos trabajado dentro del laboratorio. Uso Eclosión – explosión, el remo, la espada, (no recuerdo los nombres técnicos) y el nadador. Ahora incluiría todos los movimientos que hemos hecho, pues me parece una buena forma de entrenamiento integral actoral: no solamente entrenas la fuerza y resistencia corporal, también la respiración, concentración y la sensibilidad desde lo físico.

Participante “J”

1. El que ha sido más fácil para mí fue la ondulación y creo que se debe a que ya la había trabajado antes. De igual forma, resulta valioso repasarlo para reforzar las bases. El que más dificultades me presenta aun es el de equilibrio. Todavía falta interiorizar y lograr fluidez y coordinación entre el movimiento y la respiración.

2. Sí, porque siempre es útil intercambiar fuentes, opiniones e interpretaciones. A través de los siglos se ha dicho mucho de Shakespeare ya que poética de Shakespeare es sumamente compleja y requiere de mucho análisis.

3. Los principios de la máscara neutra ayudan a no concentrar la energía en el rostro, sino en

el resto del cuerpo. Las líneas de oposición ayudan a que el movimiento cobre dimensión y verosimilitud, sacándonos del registro cotidiano y llevándonos al teatral. La respiración ayuda a darles fluidez y a que sean saludables y libres de tensiones innecesarias.

4. Por un lado, me ha ayudado a recordar algunos conocimientos previos bastante parecidos. Por otro lado, explorar las distintas calidades de cada movimiento me ha ayudado a encontrar estados que de seguro servirán para la construcción del monólogo.

5. Sí, sobre todo los ejercicios de trasposición. Creo que despiertan la potencia energética del actor incluso en registros más realistas, que en mi caso suelen ser muy difíciles en teatro.

CUESTIONARIO 2:

1. ¿Cómo percibes la presencia del ejercicio de trasposición dentro del trabajo que se realiza en el laboratorio?

2. ¿La construcción de la partitura dentro del monólogo (unidades de acción, respiración y pausas) te resulta útil? ¿Sí? ¿No? ¿Por qué?

3. ¿Cómo percibes la creación de tu secuencia personal tomando en cuenta la partitura del monólogo? Justifica tu respuesta.

4. Partiendo del último cuestionario enviado ¿Cómo percibes tu proceso en el laboratorio? Justificar.

5. Partiendo del último cuestionario enviado ¿Usarías los principios y ejercicios trabajados dentro de este laboratorio dentro de tu entrenamiento y preparación personal? En caso la respuesta sea sí, indicar cuales y el por qué.

Participante “D”

1. Me parece una buena herramienta de exploración que favorece a la creación del personaje

2. Si porque te deja muy en claro las posibilidades y sobretodo los detalles que se van descubriendo en el proceso
3. Como una caja de sorpresas, pienso al principio que es una cosa, pero acabo encontrando otra.
4. Como un autodescubrimiento actoral, es un proceso fuerte, sorprendente, que me está ayudando a desarrollar herramientas
5. El de trasposición me resultó efectivo para trabajar matices junto con el trabajo de movimientos por cada unidad del monólogo que me ayudan en la construcción del personaje

Participante “Y”

1. El ejercicio de trasposición me parece que abarca de manera sintética el desarrollo y objetivo del laboratorio. Las acciones físicas, cuerpo y voz, en sus niveles de interpretación.
2. Sí, totalmente. Sirve para visibilizar los detalles, transformaciones, intensidades del viaje que es cada monólogo, y así poder ejecutarlo con mayor versatilidad siendo conscientes de cada recurso.
3. Por ahora mi secuencia la percibo muy estructurada, se distinguen cada movimiento del otro, creo que aún puedo encontrarle mayor fluidez.
4. Mi proceso lo percibo parejo con el de mis compañeros. Aunque puedo notar que en el ejercicio de la trasposición me tomo tiempos un poco más prolongados para su desarrollo. Me tomo más tiempo en la desestructuración del movimiento original y más tiempo en la exploración del más sutil. Sin embargo; en el más intenso y amplio, me cuesta llegar a niveles de explosión más altos. Yo intuyo que es por la calidad de mi energía cotidiana.

5. Considero que el ejercicio de la trasposición de la acción física extremada hasta la más sutil es muy útil, sobre todo en un proceso de creación que se permita la exploración. Yo usaría ese para ensayos de una obra de teatro.

Participante “S”

1. La trasposición es una forma de estimular la sensibilidad desde el movimiento y la respiración. Lo percibo como una manera orgánica de interiorizar sensaciones desde los sentidos, y no desde un lado racional. Es una herramienta que permite la estimulación de la imaginación desde el movimiento, dando lugar a reconocer estímulos que evocan emociones y sensaciones aleatorias, condicionadas con la calidad del ejercicio trabajado.

2. Es útil pues determinas de una manera ordenada que se tiene que diferenciar las estrategias. Saber qué parte del texto corresponde a una misma estrategia me dio la herramienta de reconocer más rápido qué es lo que estaba haciendo con ese texto. La ubicación de pausas y la respiración permitía darle ritmo al monólogo. Al ser estos dos últimos pasos de naturaleza física, estimula la sensorialidad desde el movimiento y no desde la imposición racional.

3. La percibo como una danza. Es una danza donde cada paso tiene una razón de ser. Al juntarse con el texto, el valor semiótico es unificado y consolidado, de modo que hay una intervención del cuerpo, la respiración y el texto en una sola partitura. Cuando la trasposición de los movimientos ocurre, el texto sigue teniendo esfuerzos e intenciones físicos, pero con un agregado emocional conectado. Esto es una integración que da lugar a la organicidad y a lo verdadero.

4. Es una experiencia nueva cada vez más consolidada. Es un proceso que me ha retado porque, casualmente, he estado enferma en una parte del laboratorio. Ha sido estimulante porque los principios físicos trabajados han permitido que desde el entrenamiento haya una

libertad creadora y una liberación de estrés a través del trabajo. Siento que mi concentración y mi nivel de minuciosidad al trabajar un texto han mejorado gracias a la metodología propuesta por el guía del laboratorio.

5. Sí, definitivamente. Usaría todos, excepto la parte 3 del levantamiento de pesas, debido a que tengo una lesión en la rodilla y el volatín me perjudica un poco dicha lesión. Usaría los ejercicios pues son una buena forma de calentar y preparar el cuerpo, la mente, la respiración y la voz de manera integral y rigurosa. La división por unidades realizadas en el monólogo es una estrategia que sirve para poder encontrar matices en cualquier tipo de texto. En general, las herramientas propuestas en el laboratorio tienen universalidad, pueden ser aplicadas en cualquier proceso creativo.

Participante “J”

1. Me parece el principio más valioso. Para mí es el puente que une la mecánica del ejercicio con la dinámica interna del actor. Permite que exploremos los límites del movimiento y a su vez las sensaciones y emociones que este evoca.

2. Sí, pero como un punto de partida flexible con posibilidad que cambie durante la ejecución. En un primer momento ayuda a clarificar los momentos y cambios que el texto propone y sirve como guía en la exploración.

3. Casi el 70% de la partitura que planteo en mesa se está manteniendo. En ese sentido, creo que ha sido muy eficaz el vínculo que se ha hecho. Me ha organizado y cada vez encuentro más fluidez.

4. Siento que ha habido una mejora significativa. No solo siento que mi cuerpo se está volviendo a tonificar luego de la operación que tuve a inicios de año, sino que también estoy encontrando nuevas posibilidades con el monólogo. He notado que incorporar el sentido

kinestésico ayuda a la apropiación del texto y a que se consigan capas que, a mi parecer, son muy interesantes.

5. Cada vez me convengo más que sí, sobre todo la trasposición. Creo q no solo se puede aplicar a los movimientos de Lecoq sino a cualquiera. El movimiento nos da más posibilidades de creación al no partir de lo racional, y si lo transponemos, las sensaciones encontradas podrían utilizarse para muchos registros teatrales.

CUESTIONARIO 3:

1. ¿Te resultaron efectivas las asesorías? ¿Por qué?
2. ¿La observación de tus tendencias personales dentro de las asesorías te resultó útil? ¿Por qué?
3. ¿De qué manera trabajo realizado a lo largo del laboratorio estuvo presente en las asesorías?
4. ¿Cómo percibes tu proceso personal dentro de las dos asesorías brindadas?
5. ¿Qué elementos consideras que se pudieron trabajar más dentro de tus asesorías? ¿Por qué?

Participante “D”

1. Sí, fueron efectivas para darme cuenta de detalles a mejorar en el proceso.
2. Sí, porque te ayuda a llegar a un estado más neutro y hacen que te des cuenta de nuevas cosas que aportan a lo que se está trabajando.
3. Abarcando todo lo que se desarrolló durante el tiempo del laboratorio, fue clave para llegar al resultado final.
4. Me hizo entender muchas cosas y me ayudó a conocer la forma de desarrollar mi trabajo, me hizo ser más consciente sobre lo que estoy trabajando.

5. Creo que cada asesoría se va amoldando a lo que uno necesita, todas fueron diferentes, cada una sirvió para algo distinto y estoy muy satisfecho con eso.

Participante “Y”

1. Sí me resultaron efectivas, porque la presencia de un espectador siempre hacía que se potenciara el compromiso con la escena, también porque las indicaciones y sugerencias siempre fueron atinadas, además de que daba espacio a cuestionamientos personales sobre la ejecución de la escena, lo cual llenaba de detalles y especificidad.
2. Sí, resultó muy útil porque podía ser consciente de mis tensiones y apoderarme de a pocos del control de todos los recursos de mi cuerpo.
3. Sobre todo en la estructura, por la aplicación de la trasposición desde la secuencia de movimientos original, la personal, la implementación del texto y la ejecución de la escena.
4. Considero que mi proceso ha sido bastante coherente con la acumulación de cada sesión. Toda la información que recopilaba apuntaban hacia un mismo sentido y servía de recurso para lo siguiente.
5. En la primera asesoría la trasposición del movimiento con el texto se trabajó más, por cómo era afectado cada texto con la respiración del movimiento a selección. En la segunda asesoría, el análisis del texto, las estrategias de cada frase para los matices y justificación del monólogo.

Participante “S”

La participante no pudo tener asesorías ya que tuvo un accidente que la incapacitó físicamente y tuvo que mantener reposo total dentro de esos días. Pudo reincorporarse para la etapa final.

Participante “J”

1. Sí, porque la sesión era mucho más personalizada y el tiempo era usado de una forma más óptima.
2. Si. Todos tenemos tendencias, pero hay algunas que deben ser trabajadas y superadas si éstas representan un obstáculo para el desarrollo del monólogo. En mi caso, principalmente, el manejo y dosificación del aire.
3. Básicamente en el feedback brindado por el facilitador. Las correcciones eran en base a las tendencias vocales y físicas propias.
4. Creo que mi manejo del aire mejoró mucho desde que lo identificamos gracias al entrenamiento fuera del laboratorio - que vi necesario realizar - y a que de sesión en sesión tenía más claros los momentos del monologo en donde podía respirar.
5. Al tratarse de un monologo cargado de metáforas, creo que se pudo seguir explorando en el significado de estas. Aún tengo no tengo claro que representa con exactitud la imagen del niño y la de los ángeles, por ejemplo.

CUESTIONARIO 4:

1. ¿Cómo te sientes con el material presentado en la muestra final? (Incluyendo la secuencia original, la personal, el texto con el movimiento y la escena) Justifica tu respuesta.
2. ¿Cómo percibes tu evolución desde la primera sesión hasta la última? Justifica tu respuesta
3. En aspectos generales ¿Qué te ha parecido el material trabajado dentro del laboratorio?
¿Por qué?
4. En tu proceso como actor/actriz fuera de este laboratorio ¿Utilizarías el material trabajado dentro del laboratorio en tus prácticas actorales?

5. En general ¿Qué Feedback podrías ofrecer del laboratorio?

Participante “D”

1. Siento satisfacción y ganas de querer descubrir más. Cada ejercicio te muestra un camino, el reto fue juntarlos y hacerlo uno, entender el centro, la neutralidad, la trasposición, junto con la partitura del texto, me ha dado la conciencia de todas las posibilidades que hay al trabajar una escena.

2.Reveladora. Me ha aportado mucho, me ayudó a entender mi trabajo, me dio mucha libertad de creación.

3. El material me pareció importante, creo que muy clave para el proceso de formación actoral porque te ayuda a segmentar el trabajo y asimilar de manera más detallada lo que se está creando o proponiendo, te ayuda a tener más posibilidades de hacer un trabajo acertado.

4. Definitivamente sí, se ha vuelto un de mis bases.

5. Ha sido un proceso muy bonito, alimentador, de alguna forma creo que mis compañeros y yo hemos crecido dentro de este laboratorio y no quedamos con ganas de más.

Participante “Y”

1. Bien. A gusto. Para la fecha final me sentía cómoda con los movimientos originales y mucho más segura con la secuencia personal. También me gustó compartir la escena con el público porque sin su presencia habría sido un trabajo sin finalizar.

2. Considero que tuve un buen progreso. De mis logros creo que puedo destacar la sincronía entre movimiento - respiración gracias a las demandas de la secuencia de movimientos de Lecoq, y la ejecución de la escena en una calidad de energía alejada de mi tendencia personal.

3. Bastante útil, metódico y dinámico, porque plantea movimientos específicos con demandas específicas que activan todo el cuerpo y mente, y porque la práctica de la trasposición es un gran ejercicio para explorar y calibrar en el trabajo actoral en cualquier espacio de ejecución, sea teatro, cine o televisión.

4. Sí, me parece un calentamiento muy efectivo para activar la herramienta antes de entrar a escena.

5. Estoy muy contenta con toda la experiencia. Me ha parecido que ha tenido una estructura y ejecución muy coherente con las intenciones de la investigación. Me sentí a gusto de poder pasar por cada etapa con el espacio justo y necesario para la exploración. Salgo con muchas ansias de seguir practicando estas técnicas para entrenar y aumentar el repertorio de mis herramientas personales.

Participante “S”

1. Me sentía superada porque yo presenté una limitación física hacia el final del laboratorio, entonces tuve que discontinuarlo y en ese momento hubo un redescubrimiento de la secuencia a partir de mi incapacidad física. Eso hizo que como estudiante o miembro del laboratorio pueda abrirme campo imaginaria o académicamente a la aplicación de dicha secuencia en el laboratorio y resultado final.

2. Siento que más que una evolución fue una distorsión en un buen sentido porque cuando empecé era un camino como el de cualquiera, pero después del accidente de romperme el coxis hubo una vertiente extra que yo no imagine, creo que nadie imaginó. Creo que eso le da un matiz interesante a la propuesta de investigación.

3. Me parece que es un material bastante completo en cuanto a secuencias físicas. Creo que los ejercicios seleccionados para el entrenamiento durante el laboratorio fueron precisos y

estándares para las condiciones físicas de los cuatro participantes, incluyéndome. Creo que los cuatro participantes teníamos calidades diferentes y gracias a los 8 movimientos escogidos se pudo uniformizar la destreza y el esfuerzo en conjunto y eso hizo que el resultado, dentro de un mismo nivel de entrenamiento, obtenga matices interesantes.

4. Personalmente sí lo utilizaría. Sobre todo, algunos que me generan cierta sensación específica de concentración como por ejemplo la eclosión u otros que si bien es cierto no se han trabajado en el laboratorio, yo los conocía personalmente. Creo que es lo básico para poder calentar tanto antes de una obra como cualquier proceso actoral creativo o de entrenamiento.

5. Quizás invitar a personas con otro tipo de fisicalidad ya que, en mi caso, si bien no fue planeada mi incapacidad física, hay una posibilidad de trabajar con personas que no tienen las condiciones físicas del resto de participantes. Otro podría ser incorporar calentamientos más fuertes. Si bien los calentamientos eran con las secuencias personales, creo que el calentamiento colectivo hubiese sido incluso más efectivo.

Participante “J”

1. Sentí mayor limpieza y fluidez en los movimientos, tanto la original y la personal. Tuve un error en la secuencia personal, pero creo que se debe a la desconcentración y nervios del momento. Lo corregí de inmediato en la secuencia con texto y traté que ese error no me perturbase. Con respecto a la escena, creo que en ocasiones pasadas he logrado mayor contundencia, pero percibí que la gente me iba entendiendo y seguía el hilo de la historia que propone la escena.

2. Las herramientas del laboratorio me ayudaron a conseguir extra cotidianidad en mi monólogo. Me concentré en trabajar la contundencia a través de la economía de

movimientos. Creo que en las últimas sesiones pude aproximarme a este objetivo sin que se pierda la fuerza que demanda el monólogo.

3. Muy interesante. Ya tenía ciertas nociones sobre algunos principios de Lecoq, pero nunca lo había vinculado con Stanislavski de una forma tan específica.

4. Sí, en realidad ya lo vengo haciendo desde hace tiempo con el movimiento de la implosión para generar estados de tristeza en el calentamiento dramático para un personaje. Me ayuda a que se pueda ver físicamente el “de dónde vengo” del personaje.

5. En mi opinión se podría haber tenido mayor claridad en la limpieza y desarrollo de los 8 movimientos. Esto se evidencia en el hecho de que hasta la última sesión aun había dudas en el desarrollo de algunos de ellos.

ANEXO 2.- BITÁCORAS DE LOS PARTICIPANTES:

Participante D

1. Eclosión

2. Implosión

3. Ondulación

4. Ondulación Inversa

5. Lanzamiento de piedra

6. Levantamiento de pesa

7. Equilibrio

8. Torniquete

El objetivo es hacer los movimientos de manera interna para generar estados que aporten a las escenas.

En la prosa y el verso los personajes distinguen sus estatus. Monólogos: estados vulnerables de los personajes.

Macbeth: ambición de poder. “¿Qué es la vida? ¿Qué es la muerte?” La obra gira entorno a esta frase.

Tragedia: por algún tipo de ignorancia, el héroe llega su destrucción desde lo más alto.

Ironía Trágica: Alguien planta una semilla que comienza a crecer en la mente del personaje que lo encamina a la autodestrucción.

U. 1 Ondulación

U.2 Ondulación

U.3 Levantamiento de pesa (parte 3)

U.4 Levantamiento de pesa (parte 3)

U.5 Lanzamiento de piedra (parte 1)

U.6 Levantamiento de pesa (parte 1)

U.7 Torniquete

U.8 Lanzamiento de piedra (parte 1)

U.9 Levantamiento de pesa (parte 1)

U.10 Ondulación inversa

U.11 Levantamiento de pesa (parte 1)

U.12 Lanzamiento de piedra (parte 2)

Conclusiones: Cada ejercicio trabajado, cada parte del proceso, transforman las etapas de creación. Me identifiqué mucho con el ejercicio de trasposición, el juego de matices durante este ejercicio da perspectivas diferentes a la creación. Los movimientos de Lecoq al principio son un poco complicados pero la repetición constante hace que el cuerpo se adapte a ellos haciendo el trabajo más fluido y a raíz de esa fluidez es donde se van encontrando diversas formas trabajar tanto el texto como el cuerpo. La concentración y el calentamiento intenso son claves para cada parte del proceso. En lo personal ha sido como una montaña rusa, había días que sentía lo logrado y días que no. El proceso de Shakespeare junto con los movimientos de Lecoq me ayudaron a tener un panorama más amplio a la hora de componer escenas y personajes por el nivel de complejidad ayudaron a abrir más posibilidades para crear y sostener trabajos más complejos.

Participante Y

1. Eclosión
2. Implosión (Ira)
3. Ondulación (Desesperación)
4. Ondulación Inversa
5. Lanzamiento de piedra (frustración, aguantar, amenazar, resistir)
6. Levantamiento de pesa
7. Equilibrio
8. Torniquete (Desequilibrio, miedo)

Las mujeres en Shakespeare: encaminan a la fatalidad. Construcción a partir de la coyuntura política. Humanidad (bien y mal).

El verso es poético. La exacerbación de la lengua inglesa.

Monólogos: momentos más vulnerables del personaje. Nivel de contención de la información.

Personajes: careta social.

Macbeth: Tesis de Shakespeare sobre qué es la vida y la muerte. Personajes que existen y funcionan solo en ese ámbito teatral.

Orden de movimientos para la secuencia personal y estrategias:

U.1 Ondulación - Iluminar

U.2 Implosión - Invocar

U.3 Equilibrio – Lanzarme

U.4 Ondulación inversa - Exigir

U.5 Levantamiento de pesa (parte 1) - Controlar

U.6 Torniquete - Advertir

U.7 Lanzamiento de piedra (parte 1) - Retar

U.8 Torniquete – Advertir

U.9 Eclósión - Provocar

U.10 Levantamiento de pesa (parte 2) – Encender llama

U.11 Lanzamiento de piedra (parte 2) - Reclamar

U.12 Levantamiento de pesa (parte 2) - Conquistar

Estrategias y sensaciones:

Secuencia: Centro de fuerza / Partitura

Máscara neutra: Neutralidad / Calma

Respiración: Dirección / Control

Trasposición: Verificar / Calibrar

Asesorías:

Exploración de la voz: oscuridad. A partir de la ondulación inversa, mi voz comienza a cobrar un color más oscuro, muy alejado de mis tendencias. Esto enfatiza un lado del personaje.

Exploración de niveles en el espacio: La escena puede iniciar conmigo en el piso o puedo tratar de encontrar de llegar al espacio de forma orgánica. Se podría justificar por la actividad ritual del personaje.

Imágenes en concreto que me ayudan con el monólogo:

U.1 Verificar la llegada de alguien

U.2 Inicio de la invocación

U.3 Confesión

U.4 Buscar que los espíritus se manifiesten

U.5 -

U.6 -

U.7 Bloquear la compasión ¿Pizca de pena?

U.8 -

U.9 Presentar mi oscuridad

U.10 La noche

U.11 Oscuridad

U.12 Cuchillo

Participante S

Propuesta: trabajo del monólogo de Lady Macbeth.

Trabajaremos 8 movimientos de la secuencia de Lecoq. Generar estados a partir de la sensorialidad de los movimientos.

1. Eclosión

2. Implosión

3. Ondulación

4. Ondulación inversa

5. Lanzador

6. Levantamiento de pesas

7. Equilibrio

8. Torniquete

Sobre Shakespeare:

Personajes con caretas sociales.

Tienen humanidad: buenos y malos

Prosa y verso. Verso: Lenguaje poético que denota status social.

Monólogos: son los momentos más vulnerables de los personajes.

Tienen ambición: sed de poder

Macbeth: personajes intensos, teatrales, lenguaje efervescente

Improvisación – imaginación – palabra

Tragedia: la ignorancia los lleva a la destrucción

Ironía trágica: alguien implanta la semilla que arruina todo. En este caso, las tres brujas

Acercamiento:

Aprendizaje de los movimientos. Mi acercamiento a los movimientos de la secuencia se me hizo fácil en cuanto a entendimiento físico. La respiración fue un factor importante para hacerme familiar a la naturaleza del movimiento. Eso, en mi caso, fue el primer paso.

- El centro se moviliza casi inmediatamente, sin pensar. Es posible reconocer las tensiones iniciales, cómo el cuerpo tiene tendencias y se evidencian en el entrenamiento que hacemos

Exploración de movimientos:

Se exploró cada movimiento y se calibró medidas como la velocidad, intensidad, tiempo – ritmo. Esto permitió poco a poco volver la secuencia más interior. Personalmente, otra vez, la

respiración fue el punto inicial, diría que es lo más importante para entender y hacer la exploración.

Eclosión: sensación de que algo se escapa de mis manos, de mis entrañas, vacío, de que todo está perdido, de que el centro se me escapa.

Implosión: inflándome. Soy una estrella que está llegando a su brillo máximo. Flotar, aire, títere.

Equilibrio: conjuro, sacarme cosas de encima, cosas que me estorban, sacando murciélagos que me están atacando, soy un helicóptero.

Ondulación: enfrentar a alguien con quien me encuentro en medio de la calle, solos, dar todo o nada.

Ondulación inversa: ganas de pegarle a alguien, de mecharme, agarrarme a golpes con alguien.

Torniquete: juego a que no me atrapan, le estoy cercando el paso a un adulto. Soy una niña que no deja pasar a su papá delante de ella, jugando a hacerle corralito a alguien.

Pesa 1: Marcial, danza de tijeras, actitud ritualista.

Pesa 2: Jame jame já

Pesa 3: Sensación de liberarme de una gran responsabilidad/carga/estrés. Sensación orgásmica de tensión e inmediata relajación.

Adaptación de la secuencia a la partitura con la propuesta de monólogo que se hizo al empezar el laboratorio: Partitura: respiración + pausas.

El texto es una partitura con respiraciones que se puede acoplar a los movimientos de la secuencia. Dividir el texto por unidades es una herramienta de entendimiento a través de las pausas y las respiraciones. Creo que eso es más útil que entenderlo racionalmente. Sin embargo, el análisis es importante. Personalmente me sirve como un límite de exploración de lo físico, de modo que haya un equilibrio en la creación.

Secuencia propia: construcción

1. Piedra parte 1
2. Pesa parte 2
3. Eclosión
4. Pesa parte 3
5. torniquete
6. ondulación
7. lanzamiento parte 1
8. ondulación inversa
9. equilibrio
10. torniquete
11. ondulación
12. ondulación inversa

Verbos para cada acción:

1. Reconocer

2. Invocar
3. Reconocer lo escondido/lo posible
4. Apelar por fuerzas
5. Apelar por insensibilidad
6. Hacerle cara al remordimiento/enfrentar
7. Empujar
8. Cuestionar
9. Acusar (el mal)
10. Implorar
11. Esconder
12. Rehuir

Los verbos aparecieron por consecuencia de la exploración física. Personalmente no creo que haya podido ser en otro orden. El hecho de haber comenzado desde lo físico a lo “mental” es una herramienta que de hecho va conmigo. Esta metodología me funciona mejor que un análisis psicológico de personajes. La secuencia que inventé me dio sensaciones que asocié gracias a las pausas encontradas en el texto. Esas pausas son la parte “no racional” del texto. La parte racional del texto sería el significado o la acción de cada unidad, algo que al inicio no interesaba.

Apropiación de secuencia:

Las tendencias corporales iban desapareciendo gracias al trabajo de máscara neutra que exploramos, aunque fue poco tiempo.

La máscara me hace sentir más conectada con el cuerpo, y con menos tensiones. Me hace perder “vergüenza”. Es literalmente perder tu identidad para dejar los auto juicios de lado.

Accidente durante el proceso: acomodas la secuencia a mis condiciones físicas.

Acomodé la secuencia a estar sentada en un cubo, y usar mi bastón. Esto fue más simple de lo que pensé, porque hasta este momento he logrado un entendimiento del flujo de mi secuencia. Siento que se trata de una adaptación de lo ya logrado, dirigido hacia una escenificación.

El trabajo con el bastón y los movimientos limitados por mi lesión ayudaron a asentar al personaje. Le dieron otro matiz al trabajo de lady Macbeth.

La lesión fue parte del proceso, no un pero. Creo que es una vertiente abierta a explorar esta investigación en personas con habilidades físicas distintas. Sentí que a través de esta adaptación hice una segregación de las partes de mi cuerpo, un trabajo incluso más detallado del que hacía antes de mi accidente.

Hay que usar las herramientas que el cuerpo da, viendo lo que sucede o las lesiones como oportunidades de exploración. Lo físico es definitivamente mi punto de partida más favorable para la creación como actriz.

Participante J

Encontré una relación con el elemento del cigarro. Aún me ocurre que si no tengo el texto muchas cosas técnicas, como la voz, son descuidadas. Al ver a mis compañeros se evidencian sus esquemas al estar inseguros. Tuve miedo a trabarme, pero me sorprendí al poder resolver los problemas mejor que años pasados. Creo que el ambiente de la sesión contribuyó a eso.

Macbeth es el personaje menos libre de Shakespeare. Es muy humano, su mente queda ahogada por la suposición. No es muy inteligente, pero sí muy imaginativo. Los límites morales de la imaginación “La tragedia de la imaginación”. Macbeth sufre al hacer el mal. Mata no solo para ser rey, sino también para afirmarse a sí mismo. Macbeth sueña con el fin de la pesadilla y va sumergiéndose cada vez más en ella.

¿Qué quiero?

Asesinar a Duncan.

¿Qué hago para conseguirlo?

Aclarar su mente y decidirse a hacerlo

¿Qué me lo impide?

El miedo a las consecuencias

¿Quién soy?

Macbeth, barón de Glamis y Caudor

¿De dónde vengo?

De la cena con Duncan

¿A dónde voy?

Al encuentro con Lady Macbeth

¿Dónde estoy?

Mi castillo en Glamis. 1040 d.c. Escocia.

**ANEXO 3.- ENTREVISTAS A ACTORES:
RENATO RUEDA (3 DE MAYO DEL 2019 3:12 PM)**

¿Cómo empezaste a formarte como actor?

Yo creo que el taller de Roberto Ángeles. Yo ingrese en el 2011 y fue mi primer taller de formación actoral, porque yo antes había hecho teatro en el colegio. Mi colegio invertía un montón de plata e infraestructura en el área de teatro, entonces eso hizo que tengamos buenos profesores y buenas experiencias. Y yo luego pasé a estudiar con Roberto Ángeles y ahí es donde yo aprendo... empiezo entender un poquito la actuación desde la técnica: acción, escucha, verdad, naturalidad, realismo psicológico.

¿O sea que Roberto trabaja con Stanislavski?

Roberto es Stanislavski. Lo es todo el tiempo hasta el final que empieza ya a trabajar impulsos, el cuerpo y el rompimiento con el realismo psicológico. Él te explica el primer día de clases: Yo trabajo con realismo y al final voy a empezar a hacer que vean sus impulsos Porque primero quiero que tengan toda la técnica y todo ordenado, eso es la forma de trabajar de Roberto. Luego trabajé con Alberto en su taller de escena contemporánea cuando lo abrió de nuevo en el 2012. Después de eso no he vuelto a llevar un taller, pero quien yo siento que me ha formado es Norma Martínez quién empezó siendo mi colega en una obra en la que yo actuaba en la plaza. Incendios, una que fue hace años. Yo me moría de miedo porque yo era chibolo y estaba con un elenco como Alberto, Miguel Iza, estaba Norma, estaba Jimena, Rómulo, Fiorella Velázquez, Carlos Victoria y ya me moría de miedo con Jely, nosotros éramos los chibolos. Ahí conocí a Norma y ella me llamó para que haga casting para una obra que ella iba a dirigir en la plaza después de eso (de Incendios). Y bueno, me convocó al elenco y luego encontramos mucha afinidad y hemos empezado a trabajar juntos bastante. Hicimos una obra de Microteatro, luego hicimos “Pulmones” el anteaño pasado y ahora estamos haciendo “Orlando”. Y ya tenemos proyectos próximos. En el proceso de pulmones que duró más o menos 7 meses, ahí es donde yo creo que, ahorita a mis 28 años, puedo decir

que entendido que es la actuación. Ahorita, porque más adelante estoy seguro que me faltará entender mucho más, pero con Norma es que he entendido una calidad que quería.

¿Y qué entiendes tú por actuación a tus 28 años?

Yo creo que es permitirse ser vulnerable con lo que uno está sintiendo, con lo que siente el otro y con cómo te muestras al público. Para mí, eso es la actuación. De repente está muy visto desde sólo la emoción de un actor, pero la vulnerabilidad, a mi me parece... como que es la base para ser creativo, para conectar, para que sea verdadero el momento, para que, además, sea una búsqueda interesante para toda la vida ¿Entiendes? Porque nunca dices: “Ah ya ahora soy vulnerable para siempre”. Eso se te va. La vida se encarga de que vuelvas a generar capaz, de que vuelvas a distraerte. Por suerte, esto se vuelve una búsqueda de nunca acabar y muy interesante. Entonces, hasta viejo puedo seguir tratando de ser vulnerable desde otra posición, pero siento que es una búsqueda que nunca tendría fin.

¿El planteamiento de Norma en cuanto a dirección de actores es a través del estado vulnerable?

Si. Ahora, ella también maneja muchísimo la técnica. No es cuestión de que te baje el santo, te sientas vulnerable y ya, si no que antes voy a preferir que se te entienda el inicio y final de las palabras y de las frases y que estés en acción y que estés haciendo algo al otro, pero ella confía que cuando trabajas eso llega lo demás, ¿No?

En base a lo que te ha entregado Norma ¿Cómo es que tú ahora te enfrentas a un nuevo montaje?

Primero intentó identificar que el contenido de la obra tenga algún sentido para mi vida ahorita. Y lo intentado hacer en otras obras después de pulmones donde no le he encontrado mucho el sentido, pero he dicho: bueno, tengo que trabajar. Osea, es trabajo y no he conectado ahora, no han coincidido las cosas. Pero primero hago un esfuerzo en encontrar personalmente como me conecto con esta obra y ahí meto lo que yo quiero decir, meto lo que

siento, me comprometo, me conflictúo, sufro con la obra que me está diciendo cosas que no quiero escuchar. Ese es como el primer paso y ésta búsqueda continua a lo largo del proceso, porque a veces no le encuentras rápido a veces, como te digo, nunca lo encuentras y luego, te juro, que mientras voy leyendo la obra, cuando uno sabe qué personaje va a ser, se emociona y te vienen imágenes solitas y apuntas. Yo tengo mi ritmo de trabajo muy establecido porque, de eso yo me dado cuenta hace poco, que por ser artistas no tenemos que trabajar menos o nuestros horarios no tienen que ser más desordenados. Entonces, yo he calculado cuántas horas trabaja un abogado un médico...lo que sea y me pongo una cantidad de horarios igual a la semana de trabajo. Así no tenga ensayo y no tenga nada que hacer, puedo trabajar en mi texto. Lo que hago de todas maneras es aprenderme la letra por completo, nunca trabajar con el texto en mano. Eso no me sirve. Siempre llegó con la letra prendida y ahí se te van un montón de horas porque todavía no has probado el texto en escena. Cuando tiene una acción entra más rápido la letra, pero yo confío en primero aprendérmelo así de paporrera porque “a letra aprendida, no hay mal cómico”

Dentro de tu proceso creativo ¿qué rol toma el entrenamiento físico?

Mira, honestamente, no tengo un tiempo de entrenamiento o ritmo de entrenamiento como me gustaría, Cómo siento que requeriría traductor para estar en buena comunicación con su cuerpo y por lo tanto con sus sentimientos, pero si soy muy disciplinado en calentar antes de función. Eso de checar el celular me aparece como...una hora y media antes de la función como que ya no existe. Entrar ahora a la función. Y de entrenamiento claro tengo una secuencia física que es una mezcla entre cursos que he llevado acá cosas que he aprendido en el taller de Roberto o cosas que traigo desde el cole. Caliento voz y centro; conectar con él para poder tener esa energía distinta que requiere el escenario que a mí sí me parece importante. Mi búsqueda no es ser natural en el escenario, mi búsqueda es: que quién vea una

obra de teatro esté viendo una actuación o comportamiento un poco más elevado de lo normal. Personalmente, es mi gusto.

Volviendo un poco a tu primera etapa de formación ¿Cómo fue tu primer encuentro con Hamlet en el taller de Roberto? ¿Quién fuiste en la obra?

En la obra fui Hamlet. Creo que lo bancario de ese momento fue que, como todavía no había empezado mi carrera, no había muchas expectativas que cumplir. O sea, estaba terminando mi taller y solamente lo había hecho porque quería actuar; no porque quería pertenecer al circuito de teatro o tener chamba, porque no olvidemos que en ese momento yo todavía estaba estudiando audiovisual aquí (PUCP) No era que iba a ser actor. Entonces había más libertad. Roberto no te pedía aprenderte la letra, a diferencia de cómo venía trabajando lo todo el año. Como el tercer nivel él trabajaba con el impulso, él pedía que se lea la obra y que se trabaje una escena sin las palabras de la escena y con una música en específico y explorabas. Ese fue mi proceso para Hamlet: Un buen tiempo de no palabra. De solo el impulso, las sensaciones, la relación con los otros personajes y luego te permite soltar una palabra, pero luego de unas dos semanas. Y así. Ya luego entró el contenido de las acciones.

Y con la aparición del texto ¿Hubo dificultades?

Sí, yo puedo decir que nunca llegué a comprender cuál era la acción de mi personaje. No terminaba de entender. Seguro que se debía de los romanos que me sentía por la responsabilidad y todo. Me parecía muy enorme, algo me decía que era un personaje enorme. Roberto me ayudó a achicar ese peso y decir: no, matar o no matar. Cumplir o no cumplir con el mandato del papá.

Y esta sensación de grandeza el personaje ¿A qué crees que se pudo deber?

Por la existencia histórica y porque te dicen: “Shakespeare”.

Cuando te dicen Shakespeare ¿Qué es lo que saltaba en tu cabeza en ese momento?

Algo grande, clásico, intenso. Ahora a mí me remite a familiaridad. Ahora después de tantos años justo con “La tempestad” yo encontré un socio en Shakespeare. Como si un amigo actualmente estuviera escribiendo obras.

¿Qué fue lo que activó ese cambio en el proceso de La Tempestad?

Ahora que me pongo a pensar, creo que realmente lo interiorice por el cuerpo. Porque ese personaje (Calibán) yo lo construí a través del cuerpo no de la palabra. El texto fue lo último que logré entender, tenerlo en acción, escuchar. El juego corporal fue lo primero. El 70% del proceso fue, puta, buscar qué hacer con ese personaje.

¿Esta decisión por empezar por el cuerpo fue una decisión tuya o propuesta de Roberto?

Fue propuesta de Roberto, porque me dijo: Tú y Andrés Salas necesito que construyan un universo aparte. Pero eso me lo dijo un año y medio antes. Ustedes dos son distintos a todos los personajes de la obra.

¿Cómo manejaron el proceso de exploración con Andrés Salas?

Andrés se fue de viaje y no tuvimos la posibilidad de hacer este proceso que Roberto quería, pero lo que sí hicimos fue entrenar como 3 meses la escena del arnés. Al final de ese proceso los dos podíamos hacer en verdad un montón de cosas. Mi primer ejercicio de cómo es el personaje lo tuve que hacer colgado a 6 metros del piso. Y luego ya cuando empezamos ensayos Andrés y yo tuvimos unas cuantas sesiones solos donde sí pasábamos letra un par de veces y luego jugamos. Ahí se volvió casi un juego de niños porque jugamos a Star Wars. Mi proceso personal si empezó meses antes buscando un animal. Antes de pensar los ensayos Yo ya me imaginaba el personaje por qué la temporada se cruzaba justo con mi época de proyecto final y yo quería presentar una deconstrucción de Calibán. Me compré una libreta y comencé a apuntar todo lo que quería tuve un montón de material e ideas.

¿Y ésta libreta se volvió tu bitácora?

Si se volvió mi bitácora. en el desmontaje lo sacaba y leía cosas de ahí. Como cuando descubrí el momento exacto en el que sabía que era un como un simio.

Hablando en porcentajes ¿Qué tan presente está Stanislavski en tu trabajo para abordar una obra?

Creo que en porcentajes yo diría que un 40% tirando para 30%, porque siempre me olvidó, cuando estoy actuando, de la acción. Me olvido. Oh verdad, tengo que tener una acción. No sé por qué, pero siempre me olvido. Lo que sí me parece la base es la escucha. Que también es Stanislavski. Siento que lo que falta en Stanislavski es que también escuchas con el cuerpo. Siento que sobretodo escuchas con el cuerpo. Entonces, ahí está lo que queda aún, pero con el pasar de los años, siento que a muchos nos pasa, vas dejando atrás Stanislavski y vas conociendo todo lo nuevo que hay y todo lo mágico, lo esotérico, lo complejo que pueda hacer actuar y esa es la caverna del tesoro vas viendo y encontrando cosas que son nuevas que no te las han enseñado. Que las aprendes en talleres aparte con personas con otra formación, pero la aprendes también actuando

¿Tú sientes que Stanislavski se queda más por el lado de analítico de un texto dramático lado racional del trabajo lector?

Sí, creo que se propuso eso también crear un sistema y para poder crear un sistema tienes que tener un nivel de análisis y finalmente reducirlo a pasos, pero para mí ese es el recuerdo que yo tengo. Al menos es la dicotomía que yo he creado en mi cabeza. Pero yo creo que el impulso, la escucha, el rompimiento con el comportamiento lógico es un material bien curioso que, claro, ya está en las manos del director descartarlo, pero como actor no te debe importar la lógica de las cosas, Has y ya verá que queda

O sea que tu otro 60 o 70% va más por este lado

La emoción, sí. Yo disfruto de eso. Yo sé que hay personas que dicen que no debería centrarse en la emoción de las cosas, pero yo lo disfruto como un proceso, como forma de sacar material de ahí,

ALFONSO SANTISTEVAN (24 DE ENERO DEL 2020 10:30 AM)

¿Qué opinas sobre los términos actor de texto y actor de cuerpo?

Claro, lo que pasa es que esto va a depender mucho de qué ideal del teatro estamos poniendo por delante. Lo que pasa es que se asume con demasiada facilidad, y eso pasa en la universidad, que el teatro es realista. Entonces eso, para comenzar, no es verdad porque no puedes limitar un arte a un solo estilo y, para seguir, que evidentemente el actor tiene que saber qué teatro es el que está haciendo. ¿Estás haciendo un teatro realista? ¿Un teatro que sale fuera del realismo o no? En fin. Yo no lo llamaría estilo, yo creo que son concepciones del teatro completamente distintas. Con esto quiero decir, para mí, un actor que utiliza el método de Stanislavski va a resultar un tipo de teatro y al que le dices método Grotowski va a resultar otro y al que le dices método Lecoq es otro, otra concepción del teatro. En ese sentido, también de qué cuerpo estamos hablando y de qué texto estamos hablando. Porque, digamos, si estamos hablando de un texto realista de lo que se quiere es que tú digas el texto de una manera verosímil, natural, etc. eso es una cosa. Si estamos hablando de un teatro que no es mimético, no es realista sino más bien expresionista, por ejemplo, el texto se convierte en otra cosa. Pero, en todo caso, desde mi punto de vista, es completamente un absurdo separar texto y cuerpo porque no hay forma de que el texto exista en el teatro sin el cuerpo. No hay manera. El texto en el teatro importa en tanto no solo en contenido, sino tanto en materialidad. Ese cuerpo, esa voz es lo que te da el texto. Para mí no es una dicotomía posible eso. Para nada.

¿Qué tan presente está o ha estado el entrenamiento dentro de tu preparación como actor?

Mira, yo como actor, en realidad, casi no tengo formación porque yo estudié un año no más en la escuela de teatro del TUC y después trabajé seis años en “Cuatro Tablas”, pero no como actor, sino como asesor dramaturgico y me formé como pedagogo en “Cuatro Tablas”. Entonces, yo realmente como actor no he tenido una formación formal, por así decir, mi formación es lo que he aprendido haciendo y sobre todo lo que he aprendido viendo. Porque enseñaba muchos años, he probado cosas muchos años, he experimentado muchos años como director, como profesor. En ese sentido, no soy muy creyente de los métodos, la verdad. Creo más en la filosofía que hay detrás de un método que en el método. Y creo mucho más en la práctica que en cualquier método cosa que, en la práctica como actor uno comprueba. O sea, el método está muy bien mientras lo piensas y etc., pero a la hora de hacer sucede otra cosa ¿me entiendes? estás en otro estado completamente distinto que ya no tiene que ver con una metodología.

¿Qué filosofías de métodos utilizas dentro de tu trabajo como actor?

Mira, yo te diría que para mí hay dos grandes pensamientos, por decir así, que me interesan. El de Brecht me parece que es una reflexión sobre el teatro indispensable. Y Artaud puesto en práctica por Grotowski, a pesar de que a Grotowski no le gustaba que lo asocien con Artaud, pero para mí es un poco esa línea que tiene que ver con la búsqueda de lo escénico por sobre lo literario, lo escénico por sobre lo dramático. Eso me interesa mucho.

¿Estamos yendo más por una composición escénica que por lo que dice el texto en sí?

Así es. Yo creo, por ejemplo, que hasta el día de hoy se sigue dándole un peso demasiado grande a lo intelectual en el teatro. Y, es más, en la formación actoral yo creo que se sigue dando un peso demasiado grande a lo intelectual sin que sepamos cómo exactamente esta intelectualización puede ser traducida en escena. No hay un correlato que te diga: esto se va a traducir así. Pareciera que hay un automatismo, tú haces tu análisis y esto te va a salir así, pero es que sabemos que no es así porque hay otras cosas que tienen que ver con físico,

con el cuerpo, con el espacio, con el tiempo, con el ritmo que no van a salir automáticamente de tu análisis. Entonces, para mí, trato de quitarle peso a lo intelectual al abordaje analítico y trato de que el actor tenga muchas más herramientas sobre su presencia en escena.

¿Consideras que el método Stanislavski está dentro de tu trabajo?

Depende. Para comenzar, yo siempre enseño a gente que está a la mitad de la carrera, no al inicio. Entonces, yo asumo que ya han estudiado las metodologías y yo no me meto con las metodologías. Cada quien verá cómo llega a lo que tenga que llegar. No incido en la metodología, incido en la práctica. Entonces, en ese sentido, yo no privilegio ninguna metodología. Ni Meisner, ni Donelan ni nada, pero, por ejemplo, cuando yo dicto realismo evidentemente los mismos alumnos van a recurrir a Stanislavski o a Meisner o a todo lo que tenga que ver con el realismo por lógica, por así decir. No soy de los que le dice: Me tienes que saber cuál es el súper objetivo de la escena. Yo no hago ese análisis. Mi análisis tiene que ver estrictamente con la práctica. Yo analizo lo que el actor hace en escena, no analizo el texto previo, sino lo que entendemos en escena, lo que logramos en escena.

¿Cómo abor das el texto?

Yo comienzo por tratar de no intelectualizar. Sino, trato de decirlo, leerlo en voz alta o en la lectura con los demás del grupo. Trato de entender, por ejemplo, cuál es la materialidad del texto. Qué ritmo tiene, son frases largas, cortas, tiene mucha puntuación, poca puntuación, es rara, es difícil, cómo es la respiración del texto. Cosas absolutamente materiales me interesan primero. Y en segundo lugar me interesa cómo el texto me va mostrando sus sentidos posibles, no porque yo los impongo intelectualmente, sino porque decir varias veces el texto me ayuda entender que hay una intención no solamente de contenido, de forma. Lo digo porque soy autor, si un autor escribe frases cortas, está proponiéndote un ritmo, si escribe frases largas está proponiéndote otro ritmo y para el actor es una experiencia muy distinta, muy diferente. Hay que textos que simplemente como actor

dices: bueno, y cuando respiro acá. Por ejemplo, tú vas a los textos de realismo; las frases son como más cortas, vas a una tragedia griega y no tienes aire, vas a Shakespeare y no tienes aire. Necesitas mucho más cuerpo y energía para hacer ese teatro clásico, porque ese teatro, es decir el texto, no solamente implica un contenido en la historia, sino implica ya una teatralidad. Está proponiendo teatralidad. Tú haces un texto de Sarah Kane y es una teatralidad completamente distinta a la del realismo, a la de Shakespeare porque de pronto tú dices: bueno y luego de este vacío qué hay, después de esta frase hay un silencio, no hay un silencio. Hay un montón de cosas que tienes que definir porque el texto ya te propone una materialidad, una teatralidad. Con toda sinceridad, no me da luces de cómo hacer el personaje analizar intelectualmente el texto, me da muchas más luces analizarlo materialmente y analizarlo sensiblemente. Porque, de hecho, hay una cosa, tú dices un texto y tú sientes un efecto emocional. no importa que lo sepas definir en palabras, tú lo sientes. Puede ser muy kinestésico, puedes decir: Wow este texto. Qué azul. Punto. No tienes que explicarle a nadie. Pero el azul te va a traer a ti como actor signos muy precisos de ritmo, intensidad, tono que no importa que lo pongas tú en una explicación, da lo mismo, no tienes que explicar nada. Tienes que sentir.

¿Esa sensibilidad ante el texto lo has trabajado o es algo innato?

No, yo creo que ha venido con el tiempo porque, en la medida que fui desintelectualizando el abordaje del texto, me fui dando cuenta de que de todas maneras hay un espacio emocional que moviliza el texto. En mi caso creo que también fue el hecho de escribir el que me enseñó de alguna manera a tratar de privilegiar esa sensorialidad y esa sensibilidad del texto, pero fue viniendo no es una decisión metodológica o filosófica, sino fue la propia experiencia y una cosa que es muy importante es mi experiencia como director, porque he trabajado con tantos actores de tantas generaciones, tan distintas que, claro, me doy cuenta de que los actores finalmente manejamos herramientas que yo llamaría herramientas

escondidas que son herramientas básicamente de sensibilidad. Hay cosas que no vamos a explicar, pero vamos a sentir y hacer. Es más, cosas que ni siquiera vamos a explicar al director, ni el director nos va a pedir una explicación, sino cosas que van a surgir. ¿Cómo es esa herramienta? No lo sé, es la sensibilidad de cada quien.

¿Qué tan presente encuentras el entrenamiento físico de los alumnos en el curso de actuación?

Cero. Es un problema con el que me he enfrentado ya desde que empecé a enseñar en la escuela, en FARES. Cero porque no hay una conexión entre el entrenamiento y el trabajo actoral. A mi modo de ver, es una cosa muy profunda y que tiene que tener su historia, pero a mi modo de ver se han extraído los conceptos del entrenamiento que corresponden a una concepción de teatro y se han puesto en una escuela donde no hay esa concepción de teatro. Es decir, se está trabajando un entrenamiento que tiene que ver con un teatro que no es realista en una escuela que es básicamente de formación realista. Eso está equivocado. Yo no concibo el trabajo con mis alumnos si no es físico entonces yo lo que hago, por ejemplo, de tres horas me tomo una hora para hacer trabajo físico, que no es entrenamiento, sino son exploraciones. Exploraciones que tienen que ver no con la obra que estamos haciendo, sino tienen que ver con el alumno, con el actor. Porque lo que me interesa es que él se enfrente a sus carencias y a sus posibilidades y que tome consciencia de eso. Para mí ese es el entrenamiento, el problema es que a veces el entrenamiento se entiende como la adquisición de habilidades, y no es la adquisición de habilidades, para nada. No es que tú seas un virtuoso dando un volatín. La idea no es esa. La idea es que tú te conozcas de modo tal que tú puedas generar una presencia extraordinaria en escena aun cuando lo que tengas que hacer es entrar y pararte en escena y punto, tu presencia será extraordinaria porque tú conoces tu presencia, conoces tu cuerpo, conoces tu materialidad, conoces tu corazón, conoces tu ritmo, lo conoces de modo tal que amplias tu posibilidad expresiva increíblemente. (...) Para mí, es un término

de conciliación que se ha logrado entre un teatro y otro. Ay, vamos a poner esto y vamos a poner lo otro. Ya está, para que no se peleen. Pero no se ha hecho el esfuerzo de conectar, de ver qué puentes, qué cosas, qué desarrollos hay. No se ha hecho ese esfuerzo.

¿Cuál es tu postura con respecto al método Stanislavski como base para la formación de actores en una escuela?

Voy a ser un poco brutal, pero la verdad es que creo que todos los métodos, todos los sistemas son una manera de hacer decente un trabajo que es mucho más caótico, en realidad. Y mucho más artesanal, en realidad. El trabajo del actor es un trabajo muy artesanal que requiere de la “artesanalidad”. Los métodos estos, que además son métodos que existen solo a partir de fines del siglo XIX, antes nunca nadie se preguntó por un método de actuación y el teatro ha existido por miles de años. Es una manera de prestigiar al actor, de hacerlo una figura más intelectual, más artística. Cuando el actor toda la vida ha sido un artesano. Por supuesto, yo creo que el actor es un artista, pero para ser un artista no necesitas un método, lo que necesitas es una búsqueda artística. En ese sentido, todos los métodos desde Stanislavski, Grotowski, Barba, todos me parecen que es una manera de prestigiar el trabajo del actor, pero no necesariamente para mí son reales. Por supuesto todos sirven, todos hay que leerlos, en todos hay que inspirarse, pero como método, o sea, método significa que dos más dos son cuatro y eso no sucede. Nunca. No hay forma. Eso, por un lado; por otro lado, me parece a mí que, yo no conozco a profundidad porque no los utilizo ni los he estudiado, los conozco de oídas y un poco de esto: Meisner, Donelan, etc, Hagen, en fin, todos esos métodos son métodos que derivan de Stanislavski y que en alguna medida son no una relectura de Stanislavski, sino son un cambio de nomenclatura porque están hablando de lo mismo en otras palabras. Ahora, de los métodos que más me interesan está el de Michael Chejov que es mucho más directamente derivado de Stanislavski, para comenzar, y en segundo lugar me interesa porque justamente él incorpora el tema del cuerpo de una manera mucho más

interesante porque él parte de afuera hacia adentro. A mí me parece que esto tiene más lógica y tiene mucho más que ver con Lecoq, además. No lo conozco a profundidad, pero por ejemplo ese es un método que no se estudia en la facultad. No se estudia para nada y yo, cuando me han tocado tesis que tienen que ver con esto he exigido que lo lean, porque no puedes hacer una tesis donde revises los métodos y no pones la tesis de Chejov. Me es imposible. La pregunta se puede voltear un poco y la pregunta sería: ¿Estamos haciendo bien al formar un actor realista o no? Yo creo, desde mi punto de vista, yo creo que sí es correcto porque el teatro realista sigue siendo el dominante con las variaciones que puedan haber incluyendo a Brecht, incluyendo el teatro del absurdo. Sí, sirve, yo creo que sirve mucho. Sigue siendo el dominante el teatro realista y el cine y la televisión son realistas. Entonces, a mí me parece que tiene lógica, digamos, enseñar eso. Lo que creo que no tiene lógica es hacer un entrenamiento que se base en otro teatro. No tiene lógica.

¿Piensas que dentro de la metodología que propone Stanislavski hay limitaciones?

Para comenzar, yo creo que Stanislavski es un hombre que se murió en pleno desarrollo de su metodología porque él se muere cuando comienza a trabajar el tema de las acciones físicas, que es donde comienza Michael Chejov y donde comienza Grotowski. Comienza donde se quedó Stanislavski que es en el tema de las acciones físicas entonces para comenzar creo que Stanislavski no pretendió hacer un método perfecto. La segunda cosa, curiosamente, su intención era ayudar al actor, pero curiosamente, la Academia lo ha tomado como que Stanislavski, a través de su metodología, intento explica el teatro; y su metodología no sirve para explicar el teatro porque esa no es la intención de su metodología. Entonces, claro, muchas veces vamos a encontrar vacíos porque simplemente no le interesaron o no tienen nada que ver. Son vacíos que nosotros, desde la Academia, podemos encontrar porque es un método práctico lo que él propone, no es un método intelectual. No es un método que pretende explicar el teatro. Efectivamente, yo creo que los que releen y reinterpretan

Stanislavski también intentan una metodología práctica, o sea, lo que intentan es ayudar al actor no explicar lo que es el teatro. Para mí, en términos de la facultad, hay algo que me parece muy interesante: Si uno hiciera la pregunta qué es la acción dramática a cada uno que los que enseñamos de la facultad tendremos una explicación distinta. Entonces, claro, cuando llegan tus alumnos y dicen “pero no entiendo la acción dramática” hay una preocupación intelectual por la acción dramática. No es práctica. Entonces, claro cuando yo les digo “bueno, la acción dramática es lo que haces, lo que quieres hacer, es tu intención, se logra, no se logra.” Hay por supuesto hay una tensión, eso es parte del conflicto, sin duda, pero tú como actor tienes que fijarte en lo que haces; y si hay un gap entre lo que quieres hacer y lo que haces, ese es el drama precisamente. Entonces, claro, pasa que nos metemos a intelectualizar de tal modo que el actor se conflictúa porque se pasan sin dormir y llegan (...) al día siguiente muy bien y muy correcto. Después de eso, ¿Cómo hago el personaje? ¿De qué me sirve? Yo prefiero discutir esas cosas haciendo. Ahí entiendo tu acción. Prefiero no intelectualizar porque estamos hablando de algo práctico, que hay que hacer artesanalmente. No hay forma de hacerlo de otro modo.

¿Qué opinas de este contexto donde nuevos estilos comienzan a aparecer aparte de la formación en Stanislavski?

Está muy bien. Yo creo que tiene que haber una oferta múltiple, muy variada. Lo que pasa es que, claro, es verdad que tú, de alguna manera, yo creo que más en temas de marketing que de otra cosa, debes anunciarte como de Meisner o de Lecoq. Pero la verdad, la verdad es que lo que enseña Leonardo es lo que hace Leonardo, lo que enseña Alejandra es lo que hace Alejandra y eso está muy bien. Sólo que pongamos la etiqueta de Lecoq porque, claro, Lecoq suena más que Alejandra Guerra. Hasta que Alejandra Guerra suene lo suficiente para no necesitar a Lecoq, pero en realidad, claro, uno enseña lo que hace, lo que aprende y lo que sabe. Uno no es tributario de métodos, sino uno es tributario de su propia

experiencia porque, al final, lo único que tú puedes transmitir es tu experiencia. Esa es la verdad.

¿Le encuentras sentido a la filosofía y el trabajo en la técnica Lecoq?

No podría estar más de acuerdo con Lecoq. O sea, ante todo el teatro es presencia. No solamente el cuerpo del actor, el propio texto es presencia porque, no olvidemos una cosa, nosotros hablamos del texto, de la palabra muy alegremente, pero en verdad, estamos hablando de una palabra, en un texto oral que requiere de la voz, requiere la presencia y por lo tanto requiere un cuerpo. Yo no puedo concebir que existe la palabra sin un cuerpo. En el teatro la palabra es el cuerpo, es material y creo que lo que Lecoq apunta es muy importante porque hay toda una tradición a raíz del teatro realista de pensar que lo que el actor debe hacer es desaparecer. Lo que se trabaja a partir de mediados del siglo XX es la presencia del actor. Todo el trabajo que hace Lecoq, todo el trabajo que hace Grotowski, luego Barba, etcétera están orientados a la presencia del actor no a su ausencia. Del actor, no del personaje. (...) En el teatro actual ya no se trata del personaje se trata del actor. Entonces, solo hay actor, sólo hay presencia. Entonces, hay una tendencia por la cantidad de tiempo que hemos pensado que el teatro es solo texto porque, además, claro, pensamos en el teatro griego, renacentista y lo que nos llega desde teatro a nosotros son textos, pero olvidamos que se texto una vez perteneció a una teatralidad determinada. A una fisicalidad determinada. Hay muchas cosas que, por ejemplo, en Shakespeare que uno no entiende a qué viene; y, claro, tiene que ver con la teatralidad de Shakespeare que hoy no entendemos. Eso nos ha hecho pensar que el texto es como autónomo y en realidad no es posible. Por supuesto que también está el hecho de que uno piensa en un teatro físico, por ejemplo, hace años cuando yo empecé a hacer teatro cualquier teatro físico se llamaba mimo para mantenerlo fuera del teatro. (...) Hoy nadie lo llama mimo, hoy se llama teatro físico. Experiencias de los 60s, 70s en Inglaterra (...) era una mezcla tal que ya no podías aplicar categorías cerradas. No hay forma.

YOLANDA ROJAS (27 DE ENERO DEL 2020 8:30 PM)

¿Cuáles son tus opiniones sobre los conceptos de actor de texto y actor de cuerpo?

No sé si están mal usadas. Para mí un ideal de actor y actriz debería, dentro de lo posible, dentro de sus intereses también, abarcar lo más posible, por eso también creo que es de interés, porque si a ti te gusta trabajar texto y odias moverte y explorar digamos lo que es un teatro más cercano al movimiento, es válido que seas actor, actriz de texto. A mí me parece gracioso eso de definirte de una sola manera, de hecho, yo cada vez que sigo revisando mi CV, como sabes yo tengo formación de actriz, en paralelo yo hacía danza, luego dejé de estudiar danza a propósito en recomendación de una profesora del TUC, entonces hice como un quiebre. Deje de bailar y fue como muy duro para mí. La entendí, igual me costó mucho entenderlo en ese momento porque tampoco creo que era la manera. No era sólo eliminar la danza, creo que era encontrado otros caminos más allá de sólo eliminar y deja de moverte. Ahora estoy volviendo a bailar. Dejé de bailar, seguí entrenando físicamente, pero dentro del teatro, o sea, técnicas más cercanas de entrenamiento, pero dentro de lo que es el teatro y recién hace, yo diría un par de años, he vuelto como a bailar. Ahora cada vez que regresó a mi CV es como “soy actriz porque no me considero bailarina” Me encantaría decirlo, pero creo que por respeto todavía no tengo el oficio. Quien sabe, de acá a un par de años sí comienzo a bailar, a bailar, a bailar y estoy trabajando de eso ya, ok por una cuestión de oficio incluso diría bueno, si ya puedo ser bailarina, pero ahorita no me lo considero. (...) Particularmente, yo prefiero no definirme como actriz de teatro físico. Lo escuchado montón, o actor de texto. Me parece válido, me parece absolutamente válido si sólo te gusta o tu interés es investigar eso y sabes que en lo otro no lo quieres hacer, no te da la gana, no son de tus intereses, bacán. Creo, en todo caso, un actor y una actriz que esta información sí deberían no quedarse con ese chip. Por último, decídelo ya cuando estás

trabajando, pero si te cierras a eso dentro de una formación te está cerrando muchas cosas porque, al fin y al cabo, ¿Qué es teatro de texto? en el texto te mueves, aunque sea de una silla a otra silla, al menos que sea un monólogo sentado en una silla y listo. No sé, o sea, también creo que a veces entendemos el movimiento como la acrobacia cuando no es así. El movimiento es esto que estoy hablando contigo y estoy moviendo las manos porque mientras hablo porque me explico. Entonces, eso ya es movimiento. En ese sentido, para mí es válido. En una formación yo no recomendaría que te limites a eso como estudiante, pero ya después cada quien comienza a generar sus líneas de investigación en el hacer, más allá de sólo si genera un trabajo de investigación.

¿Qué tan presente está el entrenamiento físico como preparación para una obra?

Para mí es básico porque me encanta. Yo descubrí el entrenamiento físico básicamente porque comencé hacer danza, pero cómo yo entré fue bien básico. No fue racional como: quiero mejorar en esto. Entre a la Universidad y me di cuenta que no sabía nada de teatro, porque literalmente no sabía qué quería ser actriz de teatro, entre y dije: qué bonito. Me gusta actuar en las actuaciones de mi colegio. Llegué al primer ciclo y me di cuenta que todo me costaba mucho. Obviamente en ese momento me ahogaba en un vaso de agua. Ahora que lo pienso de lejos digo: A ver, no me costaba tanto. O sea, si me costaba en ese momento, pero incluso al final del ciclo el primer profesor que tuve me dijo: Yolanda no eres mala. Cómo habrá visto mi cara. Era una cuestión más de inseguridad. Entonces ¿que hice en esas vacaciones? Me metí a mil talleres. Me metí a acrobacias, me metí a danza contemporánea. No tenía idea de qué era eso y cuando lo hice dije; oh, me gusta, me encanta. Entonces seguí haciendo acrobacias y danza contemporánea a la par. No lo pensaba tanto, me gustaba. Dentro de la carrera ya después entendí que eso fue básico para mi formación en investigación para lo que me interesaba dentro del teatro. (...) Igual, terminé la carrera y no entendía nada. El último ciclo terminé la carrera y aún seguía sin entender las cosas y sabía

que me iba bien porque tenía buenas notas. El director, la directora me decían: estás así, te falta esto. Nunca llegaba a lo que necesitaban y yo veía que los otros si llegaban. Entonces, era como ¿Que me falta? O sea, esa cosa era una cuestión más de interpretación, del drama, yo no sé. No lo entendí, pero yo creo que también estaba buscando por un lado equivocado. Creo que en esa época pensaba que era recurrir mucho más allá de la acción, que lo que estaba buscando era también a la emoción, porque me pedía mucho eso en las obras que hacía en el TUC. Obras dramáticas. No sé, Chejov, Gute. Me tocaba Estela me tocaba Irina tenía que llorar en todas las esquinas y no lloraba. Entonces, a la hora de improvisar me salía esa sensibilidad, pero no podía materializarlo a la hora de repetir que es justamente la gracia. Al terminar la universidad me fui a Argentina por la universidad y fue muy rico porque me fui a compartir con mucha gente. Yo en ese momento literalmente les decía a las personas de Mendoza: yo me voy a ir a Buenos Aires un mes quiero entrenar aparte, recuerdo clarísimo la frase que decía: no quiero morir más en escena. No quiero estudiar teatro psicológico. No lo quería. Entonces yo me fui a entrenar con Guillermo Angelelli que está más acercado a la antropología teatral. (...) Fui a entrenar y como tres, cuatro meses volví a Lima. La primera obra que hice, que recuerdo fue auto gestionada, entendía. Entendía lo que estaba haciendo. Yo decía: pero ¿qué ha cambiado en sólo 3,4 meses? Por supuesto influyen cosas como vivir en otro lado, conocer más gente, liberarte, distanciarse de la universidad un rato también, dejar de latigarte con: ¿qué voy a hacer con mi vida? No soy buena actriz. Guille hace un entrenamiento de 3, 4 horas diarias muy, muy intenso. No paras en las 3 horas literalmente a lo mucho 5 minutos para comer, algo ir al baño. Y entendí muchas cosas sin tener que enfocarme en la acción, llorar, el drama, no sé, sólo me enfocada en entrenar físicamente. Nada más. No hablamos de acción o nada de esas cosas, pero igual creo que estaba metido, era sólo una cuestión de ser más específico en el movimiento, de estar con el otro eso, sí, que también te lo plantea Stanislavski, pero desde otro punto, pero es estar con el otro, escuchar,

hacer algo con el otro. Entonces, para mí, el entrenamiento físico es muy importante porque te da más versatilidad como actor, actriz físicamente. Ahora, creo que es muy importante dentro del entrenamiento físico para actores y actrices, en realidad para cualquier artista escénico, más allá de la gran acrobacia o destreza es la conciencia del cuerpo. Creo que dentro del entrenamiento físico se debe ir mucho por la línea de la conciencia. Qué posibilidades te da tu cuerpo. qué limitaciones no para latigarte, pero sí para saber por dónde puedes trabajar o qué no puedes hacer y qué más puedes ampliar esa parte, que no puedes hacer. Te da confianza y creo que eso también te ayuda a arriesgarte cuando eres actor, actriz en las partes de interpretación. Te da especificidad. (...)

¿Consideras que el sistema Stanislavski se encuentra en tu trabajo?

Yo creo que sí. Yo creo que ya lo tengo inconsciente porque ya lo he trabajado mucho. Yo me pongo a pensar a veces ¿Que hemos recibido del sistema Stanislavski? Por qué algunos le machacan la memoria emotiva (...) Él también se fue corrigiendo con el tiempo, pero creo que la base que podemos llevar de Stanislavski, si no es porque la mayoría de teóricos de los últimos años se han agarrado de él para generar nuevas técnicas, pero no, la acción, el objetivo, el obstáculo, el fin mágico que uno para mí ya lo haces en automático, pero para bien o sea ya lo hiciste tanto. (...) Para mí era automático siempre hacer algo no sentir, que es al fin y al cabo lo que intento hacer Stanislavski: esquematizar lo que era para nosotros la inspiración y al sentir la sensibilidad la sensorialidad. (...) Al fin y al cabo, estás accionando, estas siempre haciendo algo. Te haces cargo de algo, más allá de si es un verbo transitivo. El otro debate: ¿Qué es acción? pero te haces cargo de algo y, al fin y al cabo, yo creo que, en ese sentido, inconscientemente (...) yo creo que lo haces tanto que ya se vuelve automático. Yo no hago las siete preguntas. (...) Yo no busco mi acción, pero lo hago porque me mate haciéndolo toda una carrera y de vez en cuando vuelvo a eso, pero mentira que lo hago. Pero eso sí lo hice por mucho tiempo. (...) A veces hasta las 7 preguntas son confusas.

Yo lo que quiero es mi objetivo, no la acción y el para qué también es el objetivo, entonces todo es muy confuso no sé si es la traducción.

¿Cómo es tu trabajo para abordar un texto?

Ahorita es bien intuitivo. Yo agarro un texto y no respondo las siete preguntas, no respondo acción, no tengo idea, pero sí pienso mucho -porque te lo da el texto- en el objetivo. Lo que sí es cierto es que como un año y medio que no me dan textos. Estoy en puro trabajo de investigación de exploración físico, pero el último que fue el 2018 si me pasa que cuando me pierdo mucho con el texto si voy al qué quiero con esto. (...) Cuando siento que ya estoy volando en la estratosfera ya creo que la acción me puede ayudar y apunto algunas palabras. Y si en monólogo especialmente, ¿sabes por qué? porque cuando estás con alguien puedes recibir. Eso es a lo que siempre deberíamos apuntar: a reaccionar, escuchar y listo. Es natural, pero cuando haces monólogos, justo me puse a pensar ¿cuándo es que he vuelto al lápiz? y es con los monólogos. ¿A dónde voy? ¿A qué estoy reaccionando? ¿A Dios? No sé. Entonces sí, en los monólogos (...) es que he vuelto un poco a la acción, al objetivo y es porque no sé de donde agarrarme y eso es lo rico. Aunque sea algo de qué agarrarte, pero sí es muy intuitivo en mi caso. Yo agarro el texto, apunto algunas cosas lo conversas con el director, lo haces.

¿Observas que el entrenamiento físico se proyecta hacia los cursos de actuación?

Yo creo que es bien difícil. (...) Yo creo que depende de profesor, depende del grupo, pero para mí sí es importante que cuando hacemos entrenamiento físico no sólo se quede en la parte física, a menos que sea entrenamiento puro físico, pero lo ideal sería que, por ejemplo, yo sigo tratando, Cómo llegar a amalgamar entrenamiento físico y que lo lleves a la interpretación. Si me pregunta si se ve o no se ve, no creo que del todo o en todo caso todavía no es evidente. Creo que todavía no llegamos a conectar del todo (...) ¿Sabes que también creo? Me pregunto cómo influencia la experiencia de vida, o sea, obvio va a influenciar, pero va más allá porque a veces hablamos de experiencia de vida por lo que has vivido y por lo

tanto puedes llevar al escenario. Yo no le veo tanto por ahí, sino por una cuestión de, no sé si la palabra es madurez, sino simplemente porque has vivido más, hay más experiencia, creatividad por consecuencia, hay un mundo más amplio, hay más riesgo. A veces cuando vamos creciendo, no siempre, te permite asimilar las cosas más desde otro punto de vista. Como ahorita los chicos, chicas ingresan de 16 años y es duro porque a veces, de verdad, no les puedes pedir ciertas cosas por varias cosas, desde la coyuntura actual ya hablando de una cuestión Decir feminismo, de cómo generar el contacto físico, de cómo los tratamos, de violencia, si se puede generar dentro de los profesores. Hay tantas cosas que ya involucran que a un chico y una chica de 16 años ¿qué les vas a pedir? Y no le puedes decir: ay no tienes la edad para eso, pero entran a esa edad, entonces también tenemos que responder a eso. Estamos aceptando a personas chiquititas, porque literalmente eres un niño o niña (...) Creo que todavía falta ¿Cómo hacer esa conexión? Creo que incluso se puede utilizar dentro del entrenamiento físico y, hablando dentro de una formación, si tú formación es para actor, actriz, sea universitaria, sea de escuela, sea de donde sea, creo que sí hay que ver que en la parte de entrenamiento físico se meta más el trabajo de texto, la interpretación, el ver al actor y actriz interpretando cosas para ver qué verdad sale. Que algunos profesores lo hacen. Pilar, por ejemplo, hasta algo tan básico como una secuencia física. Cómo la mezclas con la voz y ver que verdad tiene, que también es otro concepto subjetivo: la verdad, la organicidad, pero a veces, más allá de la verdad, es la presencia. Te jala el ojo o no. Pero sí creo que falta. Creo que tiene que ver también con la comunicación entre las personas que dictan los cursos para ver si es que se está yendo hacia una línea ¿no? Si ambos van hacia el mismo objetivo, porque también dentro de una formación creo que no sirve de nada sólo entenderme físicamente y tener un actor y actriz formado más allá de la estética si no puede mezclarlo con la interpretación que también tiene que ver con los impulsos. ¿Cómo trabajar los impulsos físicos y vocales dentro de mi escena? No, sí falta.

¿Qué opinas que el método de las acciones físicas sea la base para la formación de actores?

(...) Para mí, por ejemplo, me pongo a pensar yo que enseñó actuación y también pienso en los talleres de extensión que son de los que encuentras a gente nobel o primer ciclo, por ejemplo, gente que no tiene ni idea de lo que es la acción, algunos sí con talleres muy mínimos, y en ese sentido lo bueno es que la acción es asible. La puedes hacer, es concreta. Eso es lo rico para alguien que es todavía no tiene nociones que la mayoría, qué sé yo Michael Chejov, Meyerhold, Uta Hagen, no son Stanislavski como tal, pero sus bases son Stanislavski. Yo no conozco mucho, por ejemplo, a Jorge Eines. Yo no he leído mucho de él así que lo hablo con pinzas, pero por ejemplo él trabaja con el objetivo. No habla de acción, pero ya, tú lo ves desde afuera: está accionando. Porque van a llegar al objetivo. Meisner, por ejemplo, yo no conozco mucho. Tengo entendido que es escucha, básicamente. Para mí, por ejemplo, y ahí voy con los híbridos, para mí eso es la base, pero si tú ves los actores de Meisner, yo que conozco la acción, está haciendo la acción. Entonces, está accionando con respuesta a otro, pero está accionando. (...) Para mí la base es la escucha. Más allá de la acción y el objetivo viene por consecuencia. Creo que el objetivo si te ayuda. Es algo más claro. (...) En ese sentido, sí creo que Stanislavski es una buena base, pero también, como cualquier cosa la vida o la actuación, creo que eso es algo que tener muy claro que el alumno reciba.

¿Qué opinas tú de que haya presencia de otras escuelas que propongan más que Stanislavski?

A mí me parece absolutamente necesario. Estos talleres tienen un perfil bastante específico. Formación de un año a año y medio. Sí, creo que ya ninguno llega 2 años. Aranwa antes, pero ya lo han recortado. Son espacios que necesitan condensarte una formación en año y medio. No es universitaria, más allá del grado, los tiempos son más cortos. Es que ahí

hay dos puntos. Estaba hablando del perfil porque el alumno, alumna la mayoría son personas que nunca pudieron estudiar una carrera. No todos, pero es una gran mayoría porque sí varios ingresan para formarse como actores, pero también se les queda corto. Después terminan el año y medio y ya no saben a dónde ir, porque, así como acabas la carrera, quieres seguir formándote y te sigues metiendo talleres para avanzados. Por ejemplo, ahora que me lo has planteado, creo que estos espacios de formación deberían también abrirse por las técnicas. A mí me encantaría aprender Meisner, pero Leonardo no tiene una formación para actores con experiencia, sino que agarra personas que recién van a formarse. Me encantaría Lecoq, yo no manejo Lecoq. Lo conozco muy por consecuencia de trabajos o cuando he trabajado con Alejandra, por experiencias x, pero me encantaría. Bueno, Alejandra ahora ofrece un curso de “El impulso creador” me aparece básico y la mayoría que ingresa son actores con experiencia para que puedan tener más herramientas. Yo sí creo que es necesario porque en la FARES lo que tú vas a tener es lo que recibió el director, la directora y esta es la formación que te va a llegar a ti más allá de la técnica, lo cual es paja, pero si es necesario.

¿Cuáles son tus opiniones sobre la filosofía y la pedagogía en sí de Lecoq?

Yo no conozco del todo la técnica de Lecoq salvo por los ejercicios, pero creo lo que dices me aparece cierto. Y creo que eso dice Lecoq cuando he leído, pero sobre el gesto. Justamente desde niños lo que hace un bebé son los gestos Es físico. Se mueve desde que nace. Todo es intuitivo, desde la respiración y sí, yo sí creo que el actor es cuerpo antes que palabras. Creo que por una cuestión natural biológica lo es. Naces y eres cuerpo antes de generar la palabra. Entonces, en ese sentido sí creo eso que dice. Creo que dentro de la formación incluso en la FARES cuando se comienza en primer ciclo no hay palabra, hay acción. Se trata de meter la acción con el cuerpo y eso, por ejemplo, si me parece muy importante porque he visto en actores actrices que aprenden primero desde la palabra. Que era como se les enseñaba a nuestros maestros en la escuela de Ricardo Blume. Venían

literalmente con técnicas de pizarra y aprender a aclamar el texto y por eso hay una declamación distinta en los actores antiguos. Igual que muchos se han ido adaptando, pero notas mucha la diferencia cuando se preocupan sólo en cómo decir el texto y ni siquiera pasa por el cuerpo. Porque sólo te preocupas por la palabra. Para mí hay que encontrar ese híbrido si es que no es primero por el cuerpo. Yo también creo que primero puedo hacer el cuerpo no desde un entrenamiento puramente físico, sino desde un entrenamiento que te haga encontrar la conciencia del cuerpo y cómo va a ir encontrando la palabra o el sonido (...) cómo va saliendo tu voz, cómo se conecta con el cuerpo y que de ahí se vaya conectando con la palabra.

FERNANDO CASTRO (LUNES 3 DE FEBRERO DEL 2020 2:00 PM)

Se le explicó al entrevistado la temática de la investigación y, a partir de ello, comenzó a dialogar conmigo sin necesidad de preguntas previas.

Yo creo que la labor en escena es una y todos están en eso. Creo que los caminos para llegar a eso son distintos y hay cosas que no te enseñan que tú terminas aprendiendo en la práctica de cualquier hacer de la tradición que vengas. A mí lo que me gusta de la propuesta pedagógica de Lecoq es que el movimiento es el punto de partida versus a otros acercamientos que son más intelectuales. Las 7 preguntas, las 23 preguntas, las 60 preguntas, el modelo actancial ponen en la mesa una cosa. Es un trabajo que tarde o temprano todo el mundo que se para en escena tiene que hacer reflexionar intelectualmente sobre lo que está haciendo, sobre su personaje, sobre su situación o sobre la obra. Y todos lo hacen a diferentes niveles. Los actores, la producción, el director, pero a veces falta ese otro componente, el componente en donde está ese vínculo. Cómo todo eso que estas explorado se expresa a través del movimiento. Que es el lenguaje del cual finalmente está hecho el teatro el lenguaje, del movimiento. Expresa ideas, emociones, acciones, lo que tú ves es gente o cosas moviéndose. Entonces, yo lo que considero es que hay gente a la que unas tradiciones les va

mejor que otras y yo creo que es responsabilidad de la persona que se forma tener opciones. Informarse si tú sientes que lo tuyo es lo físico porque te da placer, empezar desde ahí obviamente por Laban, por Lecoq. Si tú sientes que lo tuyo es más intelectual, métete por lo otro, pero tienes que comenzar por un lugar que te de placer, pero inevitablemente vas a tener que encontrarte con esto otro en algún momento. Mira a cualquier actor que tenga en escenas más de 50 años y va a saber todo lo que te pide cualquiera de los dos modelos. Porque el oficio, esa maestría en el oficio, de hacer y esa posible reflexión de cómo ser mejor los lleva a todos a realizar su trabajo que es moverse de manera precisa, comunicar algo de manera precisa, la especificidad, el principio de economía, todas esas cosas de las que habla Lecoq. Tú no necesitas haberte formado en Lecoq para que llegues a esa información y específicamente en el caso de Lecoq de lo que habla es de una tradición artesanal del actor. Entonces, vas a tener que enfrentarla en algún momento dependiendo de qué tipo de teatro es el que haces también, evidentemente, y cuál es tu público, pero si hay un proceso de reflexión. No necesitas formarte en una cosa. Puedes adquirirla de diferentes maneras más o menos consciente y lo otro es que, yo considero, que los maestros hablan entre ellos. Con diferentes nombres, con diferentes especificidades, pero siempre hay puntos de contacto porque, nuevamente, el hecho escénico es uno y acá te hablo desde Lecoq: es una experiencia universal, es un cuerpo frente a otros cuerpos en movimiento.

Mira, yo cuando me forme en Lecoq, me forme en un taller intensivo de 4 meses en Argentina con profesores de la escuela de Lecoq. Tengo grandes maestros que me cambiaron la forma de ver el teatro y, por lo tanto, de ver el mundo también porque su mirada es desde otro lugar, y a mí su mirada me servía porque se relacionaba con mi tradición. Yo estudiaba danza yo ya había hecho circo. Entonces, ellos me hablaban en un lenguaje que para mí era concreto versus a este otro lenguaje místico porque el intelectual se acaba en un momento, se te acaba. Entonces, comenzamos a hablar de la magia, de la presencia, entonces, estas

personas me hablaban de un lenguaje que para mí era normal, cotidiano en la información: más grande, más chico, más rápido, más lento, más fuerte, más pesado. Entonces, desde ese lugar comprendí mucho de lo que es el teatro. Otra cosa que es importante que sí le aporta Lecoq como pedagogía es que él tiene un fuerte enlace a la tradición popular del teatro, sin ser un anti intelectual ni un crítico de Stanislavski, él sí lamenta esta especie de alejamiento del teatro de su dimensión más popular, y mira que usar popular es una palabra difícil. ¿Qué cosa es popular? ¿Qué cosa es comercial? ¿Es más querido por más gente? Hablemos de lo popular sin entrar en ese debate, y que tiene que ver básicamente con el juego, lo externo afectando lo interno. Muy distinto a Stanislavski donde lo interno afecta lo externo y donde los recursos están hechos para mantener la atención de la gente. El uso del cuerpo, el uso de los objetos, todo está construido bajo esta lógica de no es un mundo cotidiano, es un mundo hiper cotidiano o no cotidiano y por eso el humor y el juego, que también pertenece a todas las tradiciones del teatro, tiene un nombre y tiene una pedagogía y una secuencia. Por eso, la improvisación es el medio en Lecoq. El medio para aplicar, o descubrir, o entender, o compartir. Es a través de la improvisación, y la improvisación entendido no como una técnica sino como un principio de exploración donde el juego es el vínculo.

Nosotros como compañía hemos comenzado una formación anual el año pasado en el Británico y hemos tenido que entrar a organizar y elegir. Entonces, me he comprado muchos libros, he estado leyendo un montón, revisando porque, además, mi acercamiento a la pedagogía de Lecoq, como te digo, fue de un taller intensivo de 4 meses. Muchas cosas yo las he aprendido después o leyendo y hay cosas que yo nunca he visto o hay cosas que he entendido por otro lado. Lo único que yo sí me considero es que yo exploro lo que Lecoq plantea con los principios. Yo no creo que exista una metodología de Lecoq, por lo tanto, se me hace muy difícil hablar de sistematizar, y es una palabra de la que Lecoq huía mucho y, es más, por eso sólo también se animó a escribir un libro hacia el final de su vida y su propio

libro tampoco es una sistematización de técnica. (...) Y, sin embargo, hay como una contradicción en su cerebro francés cartesiano, totalmente. Y está el lado que yo identificó con la tradición popular que es esta cosa de la transgresión y del juego y del momento presente como maestro absoluto y lo que ocurre en el presente, como lo que desencadena o lo que se prioriza del hecho escénico. Yo creo que los grandes maestros dialogan entre sí. Yo creo que hay que tener cuidado simplemente de orientar bien de qué habla uno cuando habla de una cosa. (...) Lecoq no propone una metodología porque lo que él propone son espacios, reglas de juego muy claras, muy específicas, pero también con mucha libertad para elegir y quedarte o para usarlas para otra cosa. Tú puedes hacer lo que quieras con los 20 movimientos y esa es la invitación que él hace, es una de las cosas que él plantea, los elementos, y así como eso está la rosa de los esfuerzos, las 7 tensiones, todo lo que es la geo dramática. Yo lo veo así, como espacios de juego. Creo que todo es válido y que todo es posible y en ese sentido más que una tesis alrededor de si es posible o no, yo creo que lo que me parece más interesante ¿Por qué para ti es posible? Más que en un sentido natural científico de vamos a comprobar si esta tesis es real o no. Porque eso implicaría que hay una verdad que vas a poder compartir. (...) Explicitar cuál es tu preocupación detrás de eso ¿Es que sientes que la gente no conoce lo suficiente de Lecoq? o ¿Sientes que le puede aportar algo a la gente que hace Stanislavski? o ¿Sientes que a la gente que hace Stanislavski les falta alguna información? Creo que explicitar eso te puede dar más luces a estas exploraciones que estás haciendo. ¿Por qué te interesa encontrar ese vínculo?

Se procedió a explicarle cómo crear este diálogo entre los estilos actorales a través de la trasposición y se le dio un ejemplo de cómo los movimientos evolucionaron dentro de los participantes del laboratorio.

La trasposición está expresando a través del sonido que es una expresión del movimiento de las cuerdas vocales, movimiento del aire que entra y sale. Entonces, no es un

estado interno en un sentido: yo siento algo. Estoy hablando del concepto de la máscara, que es bien importante entender en Lecoq. La máscara es un dispositivo que media entre emisor y receptor, entre intérprete y el público. Siempre hay una referencia al público en la pedagogía de Lecoq porque viene de una tradición popular, entonces la máscara es una especie de “objeto mágico”, mágico en el sentido de hace síntesis para que con menos evoques más y esa es la teatralidad de la máscara. Entonces, la máscara no es sólo un objeto, la máscara a veces es una emoción, a veces es un elemento. El concepto máscara es de lo que te estoy hablando ahorita, que es el concepto de la trasposición. Tú has partido de un movimiento para modificar la manera que un actor expresa un texto, pero lo que expresa es sonido, entonces lo que tú estás modificando son las características de ese sonido que está escuchando el público, porque si no entraríamos en este otro lado mágico del estado interno del actor. Tú no sabes el estado interno del actor. Tú solo puedes constatar el estado interno del actor a través de lo que se expresan físicamente, el movimiento. Eso es importante para entender el concepto de trasposición que es súper importante en Lecoq y por eso lo estás tocando. Ese es el poder de la metáfora. En vez de ver al actor llorando por que el espacio no lo permite, se le cae el agua y el agua cayéndose y él en suspenso es suficiente para que el público entienda que está hecho mierda por dentro. Y esa metáfora es la máscara, esa trasposición es la teatralidad que a Lecoq tanto le interesa, esa especie de magia tienes que verlo, tienes que vivirlo, sino estamos en literatura, que es otro arte.

Me preguntó cómo fue el encuentro de los estados pre-expresivos y le mencioné que partió de una experiencia personal en el curso de Técnicas teatrales contemporáneas.

Efectivamente, en la pedagogía de Lecoq, el cuerpo recuerda y el movimiento habla de sentimientos. Es más difícil para el movimiento compartir ideas porque las ideas pertenecen ya a un universo verbal. El movimiento, en su inicio, tiene que ver siempre con un estado emocional por eso es que cada una de estas figuras o cosas siempre te ponen en un

estado emocional. Efectivamente, no vas a buscar la emoción, sino que la emoción llega. Entonces, ese vínculo entre el cuerpo en movimiento y las emociones es lo que exploras en una primera parte (...) Lecoq utilizaría la metáfora del instrumento afinado. Si tú estás en un concierto y estás haciendo un solo, pero en ese solo hay un montón de notas disonantes, pasa lo mismo con un actor que no es consciente de que su cuerpo está contando y te llega la información como público de manera borrosa. Sus palabras están diciendo una cosa, pero su cuerpo está diciendo otra y no es una que acentúa lo que está diciendo, sino que distrae. Entonces, el público dice no coincide la imagen vocal con su imagen física, sino dicen: no le creo. Entonces, la idea de Meisner de la situación imaginaria tiene que ver con esta cosa de cuanto parece verdad, porque como publico tú sabes reconocer los tonos, no eres consciente de la información, pero tú sabes reconocer cuando un cuerpo está angustiado, cuando está calmado. Acá entramos a otra parte conflictiva de lo que propone Lecoq que es esta especie de universalismo que él propone. Para mí es una pregunta, no sé cuál es la respuesta. Efectivamente, Lecoq plantea que hay experiencias humanas universales y que, por lo tanto, el movimiento es universal. Lo cual mucha gente te diría que eso es una idea desde colonial, colonizadora occidental o muy ingenua, porque no existe el ser humano sin la cultura y la cultura media el aprendizaje. Pero, sin embargo, hay emociones universales. La expresión de esas emociones, desde un estudio como el de la máscara de Lecoq, efectivamente, plantea la posibilidad de verdad de esto. Entonces, como te digo, es una parte conflictiva de los estudios de la gente que sigue a Lecoq y que se critica mucho hoy en día también ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de universalidad? ¿Estamos hablando de una cultura universal impuesta por una serie de mecanismos desde la prensa, la cultura o estamos hablando de que efectivamente existe algo en el ser humano, algo inherente? Y estamos, entonces, entrando en una cosa más del inconsciente colectivo o de la transferencia de recuerdos y experiencias a través del ADN. Es un debate chévere, pero que es importante que lo tengas en mente cuando

hablas de estos estados pre-expresivos. Entonces, como seres humanos, efectivamente, experimentamos las mismas emociones de manera universal, pero la manera de comunicarnos, desde Lecoq, siguen un patrón y que no es el único que plantea. Desde Copeau, Saint Denis que tiene todo este abecedario de las emociones como codificado además que es el otro extremo, pero es interesante la pregunta. Interesante también observar esos momentos cuando hablamos de diferencias de género, cuando hablamos de estructuras que median entre el cuerpo, la expresión del cuerpo (...) y ya ahí entras en un problema porque ya, todos ríen, todos lloran, todos bailan, pero ¿Cuál es el límite de la emoción? Es complicado. Esa es una pregunta que yo tengo ahorita que tiene que ver con esta aspiración a la universalidad de Lecoq, que es hermosa y que es súper importante en nuestro tiempo que justifica mucho nuestro trabajo. Yo puedo hacer que llore una persona de Japón con esta historia que se expresa del ser humano. Es la punta de la máscara neutra. ¿Estamos hablando de un humano que representa a todos los humanos? ¿No hay una violencia ahí? ¿Qué pasa con los que no sienten eso? ¿No pertenecen? ¿Son excluidos? Que Lecoq tampoco los excluye. Siempre habla de la mayoría, por eso él habla de un teatro popular, por eso regresó al mismo tema. Si tú desarrollas la pedagogía de Lecoq siempre la desarrollas con un grupo de gente, siempre va haber una mayoría que está de acuerdo, siempre va a haber gente que piensa distinto. Entonces, tú me decías: todo sentían más o menos la misma emoción. ¿Qué significa eso? ¿Todos los de tu edad que nacieron en este país, en esta sociedad o estamos hablando de un principio de universalidad?

¿Entonces estamos hablando de una investigación que parte más de una vivencia personal que de fuentes académicas?

No podemos escapar de la individualidad, de la subjetividad. Menos en un arte, o sea, ni la ciencia lo puede hacer, como ya lo ha demostrado. Entonces, me parece más sincero explicitarlo y ese proceso te va ayudar a ti también elegir de toda la información que tienes

cuál es la que te interesa a ti también compartir, porque finalmente lo que estás haciendo. Es compartir tu experiencia y esperando que le sirva a alguien más. Entonces, es importante explicitar de dónde vienes, quién eres, por qué te preocupa esto. El ejemplo que me das me queda clarísimo porque ese es el ejercicio que propone la pedagogía de Lecoq y lo hace con los movimientos, pero también lo hace los elementos, con las 7 tensiones, con la rosa de los esfuerzos. Todo se puede transponer, la emoción se puede transponer en una idea, en una escenografía. La máscara, este concepto de máscara: la síntesis y la amplificación por la síntesis. (...)

Se explicó que la máscara fue utilizada como una herramienta para poder pasar por la experiencia y poder aprovechar esos principios para poder utilizarlos sin la necesidad de tenerla puesta.

Ese es el poder de la metáfora, pero entendida desde el cuerpo. En la metáfora producimos esa idea en los 20 movimientos. Lo que tú tienes es sólo una serie de dinámicas que incluyen todos los terrenos geo dramáticos y que incluyen todos los siete tonos, y que incluye la rosa de los esfuerzos. Con cada una de las herramientas vas a encontrar todas las otras herramientas. En los 20 movimientos está la máscara, está la rosa de los esfuerzos, están los siete tonos. Pasas por ahí. No lo estudias necesariamente desde ese lugar, pero pasas por ahí. Entonces, efectivamente tú puedes hacer este ejercicio de descubrir qué te da el movimiento para el texto, para el personaje o para la situación. Tú puedes elegir que esta escena es una eclosión, tú puedes elegir que esta historia es una eclosión, tu puesta va a tener una línea de eclosión como columna principal. Tú puedes descubrir qué te da el movimiento para incorporarlo o puedes hacer al revés, también. Tú puedes elegir, porque ya sabes qué cosa está estudiando el movimiento y quieres que sea una ondulación inversa este texto porque lo relacionas con la ondulación inversa, como director, con dolor. Entonces, en vez de decirle al actor busca el dolor, le dices explora con este movimiento el texto y fíjate qué te da.

Entonces, cuando tú estás hablando de Lecoq hacia Stanislavski, mira la dirección que estoy usando. Tu estas yendo desde Lecoq hasta Stanislavski. Stanislavski plantea el realismo psicológico, entonces tú estás hablando de algo que nace del movimiento y que en la pedagogía de Lecoq se estudia desde lo grande, por eso los 20 movimientos son como son. Eso ya incluye realismo psicológico. Realismo psicológico sería un color de lo que plantea el abanico de posibilidades, entonces me parece importante no sólo el vínculo, sino también la posición temporal que estás eligiendo, porque también podrías hacerlo al revés. ¿Por qué no? Efectivamente en Stanislavski estamos en el teatro del sillón, la silla y la puerta, porque hay muchas posibilidades de hacer lo que dice Stanislavski, o sea, Stanislavski no dice que sus actores tienen que estar sentados en una silla para actuar, es más, el Stanislavski final (...) presenta este rechazo a este método que él estaba proponiendo, porque él: dice hay un peligro, hay un peligro en eso, hay un peligro en un tipo de mirada exclusiva. Además, la época en la que sale Stanislavski, el renacimiento y la Ilustración, o sea, son cosas que ya han pasado, entonces la verdad científica como que cobra la verdad de verdad. Entonces, no tendrías que hacer más pequeño el movimiento para que sea más verdadero, sino que tú lo estás reduciendo porque hay una forma en la que se apoya esta investigación teatral que es la de Stanislavski en el realismo psicológico (...)

Principalmente porque la actuación que predomina dentro del mercado laboral en Lima, Perú. Es una necesidad por parte de un actor que se entiende más a través del cuerpo a poder adaptarse al medio en el que se desarrolla.

Ahí tienes una preocupación consciente, ahí tienes un ethos en tu búsqueda, hay una ética. Es muy importante siempre concientizar, porque ese es el ejercicio que te propone Lecoq todo el tiempo; ser consciente de lo que está proponiendo, porque, por ejemplo, otra cosa que siempre dice Lecoq es: Crea tu teatro. El teatro se crea en cada ensayo, en cada obra, en cada temporada, porque, claro, la pregunta sería ¿Por qué quieres fortalecer o cuál es

tu apreciación sobre el medio teatral? Yo soy más terrucon. Yo estoy harto. Hay tantas cosas para ver ahora, felizmente, que mientras más sala, puerta, sillón, silla veo, más me da flojera de ver, porque siento que vi. Pero bueno, al final son gustos también y en todo el mundo es igual, es lo más grande, es un reflejo de una época también, pero también aparecen los otros lenguajes que se vuelven canónicos como en los musicales. El musical no tiene nada que ver con realismo mágico, pero es un lenguaje también ¿Por qué no es un cuerpo poético? Es un cuerpo poético, pero es un canon y también existe el off-broadway, el Broadway de dos soles que también proponen una relectura sobre eso.

¿Bajo qué objetivos se creó La Compañía de Teatro Físico?

Básicamente, en la búsqueda de hacer algo distinto soy una persona que se aburre con mucha facilidad, de mí mismo para empezar. Entonces, si tú ves cada obra en la compañía es muy distinta a la anterior, porque esa es nuestra búsqueda. Nuestra búsqueda es crear lenguaje, porque para mí también ha sido un proceso de hacerme consciente. A mí me interesa que la gente que no ve teatro vaya a ver teatro y creo que la única manera de competir con el celular, el cine y Netflix es haciendo huevadas que no ves. ¿Qué cosa tiene de único el teatro? La experiencia escénica. Esta magia que no es efectos especiales. Es otro tipo de magia, la del cuerpo poético que solo se puede vivir en una experiencia en vivo y yo considero que esa es la apuesta que tenemos que hacer para que más gente vaya a ver teatro. Tenemos que apostar por lenguajes nuevos, que sean seductores, que sean atractivos. Creo que hay que seducir al público. Nuevos lenguajes, con nuevas apuestas arriesgadas, nuevas historias porque en el género, el fondo y la forma son lo mismo. Entonces, desde ese lugar es que nosotros formamos La Compañía de Teatro Físico, desde un lugar donde vamos a hacer algo distinto y ojalá más gente o gente distinta también pueda ver.

LIZET CHÁVEZ (MARTES 25 DE FEBRERO DEL 2020 5:30 PM)

Se le explicó al entrevistado la temática de la investigación y, a partir de ello, comenzó a dialogar conmigo sin necesidad de preguntas previas.

Lo difícil, no sé si lo han podido hacer, es que esa conexión con el movimiento que se genera internamente; que esté conectado, porque sobretodo Shakespeare es un texto muy bien escrito. Tiene un valor en su propia estructura que también le Lecoq trabajaba. Lecoq tiene el trabajo de la poesía que es bien loco porque te hace decir poemas en varios idiomas y te pide no ponerle ningún tipo de emoción, simplemente decir el poema tal cual porque el poema ya tiene un ritmo; el poema está creado con el ritmo que te da una emoción entonces tú tienes que decir el texto neutro. Lo loco es que tú te escuchas diciendo un poema turco, yo era la única que hablaba español, al final sabes de qué se trata. Esta cosa de encontrar el movimiento y al mismo tiempo darle el valor de la palabra sin manipular la palabra es bien difícil. (...) A mí me encantó eso porque la idea de la técnica es que puedas utilizarla para cualquier tipo de texto (...) Shakespeare se trabaja así, hay que darle el valor a la palabra. Si tú trabajas tragedia, trabajas el texto con más rigurosidad. Ahí te das cuenta del valor de la palabra y cómo la palabra ya tiene una emoción de por sí sin manipularla. La tragedia es todo un tema. La conexión entre el Héroe, los dioses y el coro.

(...) Lo que trabaja Lecoq es la escucha del cuerpo. Que todo tu cuerpo está escuchando todo el tiempo, tanto así que inclusive en el movimiento esten pasando cosas; entonces, tu cuerpo te está escuchando. Lo que trabaja la máscara es el cuerpo sensible ¿Qué significa cuerpo sensible? Un cuerpo en escucha. Llegar a un estado no es fácil, por eso es un entrenamiento de mucho tiempo, pero es un entrenamiento que te queda y sí, en mi caso, yo creo que tengo mucho de Lecoq. Por eso también lo enseño y todo el tiempo lo estoy entrenando, porque es un entrenamiento porque en la vida cotidiana, más bien, nos aislamos. Hay mucho ruido, hay muchas cosas que estorban, para concentrarnos, para distraernos, para no herirnos, nos aislamos y dejamos de escuchar y en la actuación tú tienes que escuchar. Yo

creo que la actuación tendría que ser sinónimo de escucha. Lecoq nunca utilizó ningún término stanilavskiano, él habla más de Grotowski, por ejemplo, a pesar de eso se usa un montón de cosas. Se usa la acción, qué le estás haciendo al otro y además haces en relación al otro, tú reaccionas a lo que el otro te hace. Que es igual a Stanislavski: lo que es acción reacción y tu cuerpo reacciona en base a un estímulo, ya sea del otro, ya sea del espacio o del objeto. Si tú entras y no reaccionas, no pasa nada.

(...) Para Lecoq, las emociones tenían que ser cosas objetivas, no pensadas. Para Lecoq nada debía ser pensado, porque apenas tú piensas, por eso utilizaba la palabra psicología en el sentido de pensar cualquier cosa psicológica que tú hacías, si has leído el libro, él habla mucho de la psicología, eso se refería al hecho de pensar, no a la psicología del personaje, por ejemplo, sino al hecho de usar la cabeza y que con la cabeza tú traduzcas, comiences a crear una emoción. Para él eso no estaba vivo, y no está vivo. Primero existo, después pienso. No puedes pensar y existir al mismo tiempo. Ya cuando las cosas están procesadas ya no están vivas, a eso se refería a él. (...) Para Lecoq la única manera de llegar a una emoción objetiva es en base a la escucha y, en este caso, la escucha de un movimiento, por la reacción de tu cuerpo al movimiento, por ejemplo, el fuego, la materia. Cuando él trabaja el fuego tú trabajas durante una hora. Eran muy agotador. Tú trabajas los animales una hora porque así trabajaba Grotowski también, en base el cansancio. Lo interesante era comenzar con un movimiento y hacerlo más chiquito y ver cómo te llevaba un estado. Ahí él decía que el estado en el que tú te ponías era algo totalmente objetivo porque era en base a un movimiento y no en algo que yo estaba creando y sugestionando y eso hacía que la emoción sea mucho más real. Ahora cómo enlazar eso a la escena y a la escucha, hay que tener mucho cuidado, porque tienes que escuchar al compañero (...) El estado no puede ser más importante que el compañero. Por eso es algo muy difícil porque estás tan concentrado en estar en ese estado, y eso no puede pasar. Por eso Lecoq decía que el cuerpo registra todo y hay que

confiar en eso. Lo mismo dice Meisner. Tú creas una situación, porque así es como trabaja Meisner, y luego dejas eso atrás porque tu cuerpo ya lo registró. Y eso en cualquier momento va a salir. Lecoq dice lo mismo tú tienes este movimiento, pero ni bien entras a trabajar con tu compañero tienes que confiar que eso ya está en tu cuerpo, por eso es que lo trabajas antes una hora o dos horas, lo que tengas que trabajar, porque lo que no puedes perder es la escucha con el espacio, con el objeto y con tu compañero. Inclusive haciendo monólogo tu compañero es el público y el mismo espacio. Por ejemplo, él decía hay cosas bien matemáticas. Si tú entras a una sala y retrocedes ya estás diciendo algo: “tengo miedo” pero si tú entras y te paras de frente o al centro: “Yo estoy acá venciendo el miedo” No tenías que actuarlo, por eso está el adiós de los adioses. Es el movimiento de dejar algo, es un movimiento que va más allá de preocuparse por la emoción, de crear la historia y pensar. (...) Ese movimiento de dejar algo es matemático y no tiene nada que ver con emoción, pero el movimiento si es emotivo. Eso es lo difícil porque él dice: “si tú piensas en emoción, te vas a ensimismar, te vas a aislar” y lo que trabaja en la máscara, que creo que es el gran aporte de la pedagogía de Lecoq a nivel actoral, es la apertura, no ensimismarse, sino abrirte a la escucha (...)

Antes de ingresar a Lecoq ¿Estudiaste en alguna escuela en Lima?

Yo estudié con Roberto Ángeles y cuando era más chiquita en el Club Teatro de Lima. Todo esto del ¿qué hago? ¿para qué lo hago? Está bueno para prenderlo y de ahí dejarlo porque yo estoy de acuerdo con Meisner y con Lecoq de que la actuación no puede ser mental, porque si no se vuelve una actuación muy manipulada y poco viva. (...) La única herramienta que tiene el actor es su cuerpo, no tiene otra herramienta; el cuerpo implica todo. (...) Aunque estés parado es tu cuerpo. Creo que está muy mal conocido el trabajo de cuerpo, uno cree que es saltar, hacer piruetas y claro lo ves muy teatral cuando en realidad es todo lo contrario, porque puede ser un trabajo muy minimalista como el trabajo de cine. Por ejemplo,

lo de las preguntas yo estoy de acuerdo en que el alumno los conozca, pero luego las tiene que dejar inclusive Meisner (...) no está de acuerdo con esto de que tú agarras cada frase y escribas cada acción con cada frase, no, porque se vuelve matemático. Yo puedo leer el texto y decir ya aquí lo manipula, pero qué pasa si me paro frente a mi compañero y me da pena y no tengo ganas de manipularlo, entonces estoy traicionando a mí verdad por hacer lo que he escrito. No tiene lógica porque mi verdad es lo que me pasa con mi compañero, entonces ¿Qué hago yo? “No, es que tengo que manipular, tengo que llegar a esto” entonces comienzo a mal actuar. Comienzas a hacer cosas que no te están pasando cuando con mi compañero me está pasando otra cosa, cuando debería trabajar desde ahí, pero comienzo a trabajar desde la idea que tengo de la escena. Eso es mental. (...) Para quien sí sirve es para los directores y, por supuesto, estar a la apertura para cambiarlo. Si el director viene con una idea a trabajar, pero en el momento aparecen otras cosas, eso es lo bonito. Empiezan a crear juntos, además somos creadores no somos copiadores porque, por ejemplo, hay tantos Hamlet y nos siguen emocionando porque cada actor que haga Hamlet va a venir con algo suyo y no es suya la voz o la forma de su cuerpo, con lo que viene es con otro background, otra historia y su compañero va a ser otro también entonces la relación que se va a crear entre ellos dos es lo que va a mantener la historia de Hamlet viva. Todos sabemos que Hamlet quiere vengar la muerte de su padre, entonces iremos a 20,000 Hamlets haciendo exactamente lo mismo de la misma manera. Qué aburrido. Entonces, lo que cambia es que los actores son diferentes y la relación entre ellos va a ser diferente por más que sean el mismo personaje, por eso también creo en eso que no existe el personaje, sino quien es cada uno, pero en diferentes circunstancias. No existe Ofelia, no existe Hamlet, no existe el texto, lo que existe eres tú vivo en escena. Eso es lo que trabaja Lecoq. Lecoq trabaja tanto lo físico, que te saca de la cabeza, te lleva al extremo. En el trabajo físico Lecoq es de mucho entrenamiento. Haces acrobacia, haces el trabajo de la materia que es por horas ¿Por qué hace eso él? Porque el

cuerpo comienza a registrar, de hecho, su trabajo empieza con el silencio, todo lo que pasa antes del texto. Uno se apura en decir el texto y no de ver qué me pasa con el otro y que el texto venga como parte del impulso del cuerpo. Por eso él habla de dramaturgia puesta en escena, porque si no, claro, tendríamos a gente que habla muy bonito y veremos el teatro con los ojos cerrados para escuchar palabras hermosas, pero no, queremos ver cuerpos vivos.

¿Por qué Lecoq?

Yo leí el libro y había hecho el taller de Roberto (Ángeles) y le dije: Oye, profe, siento que tengo que trabajar mi cuerpo. Y me dijo: ¿Has leído sobre Lecoq? Y yo le dije: Sí, pero yo quiero irme acá nomás a Argentina. Y me dijo: Pero ¿Por qué no llevas a la escuela? Si puedes apoyarte tus padres, porque la escuela no es barata. Postulé me aceptaron y fui.

¿Cómo fue tu proceso dentro de la pedagogía?

No entendía nada. Hacíamos mimo (...) era full trabajo técnico además que cada cierto tiempo ellos te entrevistan y en la primera me dijeron: ¿Tienes alguna duda? Y yo dije: Sí, todas. Y me decían: Tranquila, que el cuerpo luego va a entender. Y es verdad, era un trabajo bien técnico que simplemente lo que hacía era formar al cuerpo. Hace que mi cuerpo se maneje de otra manera (...) ¿Para qué es? Para que estés despierto al momento de trabajar. Lo mismo que hace un bailarín, como ya ha trabajado el cuerpo ya está despierto. Pero sí, no entendía nada, pero me gustaba y ya partir del segundo año, que haces estilos teatrales, ya empieza todo a cobrar sentido. El primer trabajo de la máscara es súper interesante porque empiezas a reconocer cosas en ti; esquemas o partes de tu cuerpo que están tensas que no las habías visto y eso también era como un auto reconocimiento de lo que te falta aprender que eso es chévere como actor porque un actor siempre debe querer aprender.

¿Cómo es el ambiente en las clases?

A mí una de las cosas que me dijeron es: Tiene que aparecer la tigresa que hay en ti. Literalmente me dijeron eso porque el ambiente es muy competitivo. Creo que al inicio

entran 100 personas y se quedan 30; y es gente de todo el mundo y eso a mí me parece maravilloso. Es gente de todo el mundo que viene con diferentes formaciones y un trabajo que me parece bacán en la escuela es que se enfocan en formar compañías. Cosas que faltan acá. Me parece maravilloso que tú mismo elijas quién escribe, quién dirige, quién actúa, porque es un trabajo continuo durante mucho tiempo (...) El ambiente es súper estricto. No puedes llegar tarde, porque si no, no te dejan entrar. Aparte porque del primer año solamente pasa la primera parte y van tomando en cuenta todo. Son muy duros, quizás como latinos estamos más acostumbrado a otra cosa. Ellos son muy duros, muy secos (...) Porque a la hora de actuar si tú te doblas un pie, tú tienes que continuar, no por el hecho de hacerte daño a ti mismo (...) porque que a la hora de trabajar va a ser así, es parte del trabajo. En ese sentido son muy estrictos. Se respeta mucho el horario, todas las semanas tienes un examen en los cuales te saca la mugre, la gente sale llorando, se van tristes a su casa pensando que no valían la pena. Eso no es algo que yo aplique pedagogía y tampoco lo haría, hay cosas que sí; la disciplina sí, pero no en el sentido de maltratarte. No te maltratan, pero si son un poco duros. Su dureza es siempre lo que te dicen, no tanto lo que te hacen. (...) Lo único que no me gustaba era la competencia, porque si había competencia y yo no soy competitiva. (...) Lecoq era profesor de educación física, así que te obliga a ser deportista.

¿Cómo fue tu proceso con los 20 movimientos?

Al inicio lo odiaba. Era extremadamente técnico, pero (...) comencé a agarrarle gusto cuando comenzaba a sentir el movimiento más interno. Ahí me gustó más. Me pareció interesante ver cómo de algo grande, pasas algo chiquito y también cómo de algo chiquito pasas a lo más grande. Yo siempre creo que hay que partir de lo interno hacia lo externo, pero en el caso de los movimientos parte al revés, pero igual no deja de perder valor. (...) También empiezas a ver la parte interna desde otro lado, no desde la cabeza, sino de por qué es que este movimiento me está generando esta emoción. Que es lo que te pasa en escena; Tú te

paras con tu compañero y te acercas a él y ambos están en la disposición, o sea, la escucha no va a ser lo mismo que tú le hables de lejos a que tú te acerques a él. Ya mi cuerpo va a cambiar; ese movimiento que tú estás haciendo está generando algo en mí y de eso se trata. A veces te da risa, a veces te angustia, a veces te da miedo, tú nunca sabes y nunca va a ser lo mismo y eso es lo interesante. A veces se asemeja, pero no siempre es lo mismo y no hay que llevarlo a que sea idéntico. Cada dinámica de movimiento te va a llevar a algo diferente.

¿Qué tan presente está el entrenamiento personal en ti?

Súper presente porque siempre estoy escuchando el cuerpo del otro y siempre trato de despertar mi cuerpo. A veces, claro, tienes tiempo de ir y calentar, pero a veces también tienes que entrar como “ya” entonces sé que me tengo que relajar, escuchar al otro y estar atenta a lo que el otro me hace y, por ejemplo, cuando he tenido que grabar escenas y he tenido que entrar de la nada en una situación especial, los movimientos te sirven un montón o a la materia. Lo que sí es importante es entrar con escucha. (...) Además, me hace reconocer cuando yo estoy tensa, cuando mi cuerpo no está escuchando.

¿Qué tan presente vez el entrenamiento personal en los actores en formación?

A veces pienso que el calentamiento personal que cada actor tiene no es el adecuado. Por ejemplo, el hacer planchas o correr te puede tensar. Yo sé que las personas lo hacen para tener energía, pero te estás tensando. En vez de entrar con un cuerpo abierto y listo para escuchar. Entonces, hay ejercicios que te sirven para lo mismo y más bien lo que hacen es relajar tu cuerpo y abrirla a la escucha. Relajar no significa dormido, ni que decir muerto, al contrario, es un cuerpo que escucha. Entonces, lo que yo había visto al momento que he enseñado es de tener cuidado con cómo estás calentando porque ese calentamiento te está poniendo tenso y al ponerte tenso esa parte de tu cuerpo que está tensa no va a escuchar, se va a bloquear. Muchas veces los calentamientos personales bloquean en vez de ayudar sobre todo cuando uno recién está empezando. (...) También que ir conociendo: Ah ya, esto me

sirve para tal, esto ya no me está ayudando. Actuar es sinónimo de escucha, escucharse a uno mismo, ¿Qué me está pasando? ¿Este calentamiento para que lo estoy usando? La energía no es lo mismo que estar presente. Hay que estar presente para un ensayo, no necesariamente enérgico.

¿Qué opinas de la presencia de otros estilos de actuación dentro de las posibilidades de formación en Lima?

Deberían pasar todas. Yo sí creo que todavía estamos bien atrasado. A nivel teatral, a nivel de técnica teatral nos hemos quedado mucho en el teatro de texto y recién estamos entrando al realismo, el testimonial, (...) pero hay un montón de otros lenguajes a los que no nos estamos acercando aún. Yo también creo que el trabajo del actor es aprender todo el tiempo como cualquier profesión. Un médico va a cada rato a actualizarse, porque si no cuando llegue un paciente no va a saber qué recetar. Ya, igual es el actor. Tiene que actualizarse todo el tiempo, pero creo que todavía acá en el Perú, sobre todo el lenguaje del teatro a nivel de obras todavía no explora mucho (...) Sería ideal que haya 4 escuelas de Meisner o 4 de Lecoq. Por ejemplo, yo he comenzado a enseñar bufón que es algo que no se enseña mucho, a mí me encantaría que se conozca más porque es la liberación del juego también, el también aceptar mis demonios. (...) Yo creo que deberíamos abrirnos un poco más, ver más teatro. Por ejemplo, eso es algo que a mí me encantaba de Lecoq porque te mandaban al museo, a leer poesía, a ver películas, a ver obras de teatro, te mandaban a ver videos de obras de teatro. Solía ver teatro ruso, teatro australiano, teatro canadiense. Yo también creo que depende de la curiosidad de cada alumno y yo creo que es la base de un actor. Por ejemplo, ahora con internet tú puedes ver obras de Bob Wilson, puedes ver un montón de tipos de teatro para abrir tus perspectivas para nuevos proyectos. Esa es la idea de crear nuevos lenguajes, la improvisación testimonial no comenzó con las grandes productoras, comenzó con proyectos chiquitos y ahora las grandes productoras lo están

haciendo como lo que hizo (...) Chela (de Ferrari) con Hamlet que agarró herramientas del teatro testimonial para hacer Hamlet y a mí me encantó. Hacía tiempo que no veía Hamlet de esta manera, era nuevo, era fresco (...)

¿Qué crees que falta en la formación de actores?

(...) Yo lo que sí me atrevería decir es que, en general, hay un apuro por el resultado en vez de entrar a un trabajo más de laboratorio que es lo que se hace una compañía. En una compañía, por ejemplo, los procesos de ensayos son larguísimos, pero que encuentras una verdad con tu compañero. Puedes crear lenguajes porque trabajas meses con ellos y no hay un apuro en llegar al resultado. Lamentablemente en Perú no hay apoyo del estado, entonces a los actores no les queda otra que estar en varios trabajos, proceso de tres meses porque después tienen que buscar nuevos proyectos para tener plata. Creo que algo que a mí me encantaría hacer más es ese trabajo de laboratorio. No pensar en el resultado, sino realmente avanzar de a poquitos y encontrar juntos, con el elenco, con el director qué está pasando con esta obra. Creo hasta en eso: no tener como fechas límites. Yo creo que sería chévere recuperar el encuentro y no estar limitados por el tiempo.

ENTREVISTA A ALBERTO ÍSOLA (LUNES 2 DE FEBRERO DEL 2020 8:30 AM)

Se le explicó al entrevistado la temática de la investigación y, a partir de ello, comenzó a dialogar conmigo sin necesidad de preguntas previas.

Él (Stanislavski) cambió en la segunda parte de su vida y planteó toda esta idea de las acciones físicas de la que, lamentablemente, no hay tanta información, en realidad. Él nunca lo sistematizó, pero hay un libro muy bueno de Thomas Richards, ese libro es importante porque, en realidad esta idea del análisis yo mismo también he ido evolucionando mucho con esto. Para mí el determinar una acción, las unidades ya ahora solo lo hago en el escenario y en realidad la acción escrita en lápiz es un gatillo para comenzar a trabajar. Yo creo que lo descubres en el escenario. A veces lo que pasa es que: Ah ya, yo decido que esto es y trato de

forzarlo en el escenario sin probarlo y en realidad la idea de la acción física de Stanislavski era esa, que tú al ir encontrando la realidad física de lo que estás haciendo, de lo que estas creando, vas a llegar a una situación emocional y eso a mí me parece importante. En ese sentido, yo veo un vínculo ahí con esta idea de las acciones físicas de Stanislavski. Cuando yo estuve en el TUC y leí ese libro “Un actor se prepara” no sabía cómo se hacía o que era. Entonces pasé por varias experiencias y finalmente ingresé una escuela que fue el drama Center que es una escuela stanislavskiana donde los maestros eran más cercanos al mundo de Uta Hagen o los maestros americanos Strasberg, Sanford Meisner y entendí la idea de la acción y ahora lo que nunca había entendido esta idea de que tú haces algo y tu trabajo es encontrar eso que haces detrás del texto creo que también tiene que ver con que en ese momento había una gran divergencia en el teatro. El teatro oficial, por así llamarlo, era muy verbal y eso venía directamente de la tradición española porque la ENAE, que es el comienzo de la ENSAD, se funda en el 46 y la fundan actores españoles. Entonces ahí este estilo de “el buen decir” yo me acuerdo que era la palabra “matiz”. El cuerpo, a menos que hicieras comedia, no existía. Es más, si tú ves las fotos de los ensayos del TUC de los años 60 pareciera que se fueran a un cóctel y se pusieron mayas sólo al comienzo de los 70. Cuando se empezó esta idea de la expresión corporal y, claro, como reacción a eso nació toda una línea que era lo que conocíamos como el teatro del cuerpo que, de alguna manera, negaba la palabra porque la palabra era una imagen de estatus quo. Entonces, cuando yo regresé, fui la primera persona que habló de esta idea de las unidades. Entonces, claro, eso se comenzó a enseñar en el TUC y se fue como extendiendo. Era muy racional. Incluso esa cosa terrible que, hace mucho que no lo hago, que es que a cada herramienta se le pone con lápiz qué es lo que estás haciendo, pero eso es una decisión mental. Para mí eso ya no tiene sentido, eso se descubre en el escenario y después lo escribes. Entonces hay que ver un poco la cosa en ese contexto y, claro, después lo que ha pasado es que han pasado muchas cosas más y nosotros

mismos hemos evolucionado. Entonces, claro, ahora mismo mi exposición es el análisis o la búsqueda de la acción, antes de hacerlo en el escenario, es simplemente una hipótesis que tienes que descubrir en el escenario. Por eso digo que tienes que escribirlo en lápiz y sí creo (...) toda acción es la voluntad de cambiar algo en alguien. Claro, es evidente, pero después piensas nunca lo pensamos así cuando lo hacemos. Cuando tú estás en el escenario, tu función como parte de una situación teatral es transformar o a la persona que tienes al frente o a la situación en la que se encuentra. Entonces, yo ahora enseño eso, porque eso es un acto que transforma físicamente no solamente a la otra persona, sino que también a ti que pasa inmediatamente por el cuerpo. En ese sentido, sí creo que hay un nexo con lo que estás planteando porque, claro, el peligro de lo que llevó esta idea del análisis stanislavskiano es a dos cosas: a una excesiva racionalización del trabajo que te paraliza y a la otra es a una necesidad de forzar la emoción para empezar a trabajar que también es muy peligrosa. Entonces, lo que pasa a cualquiera es que tratamos de forzar las cosas ya sea para cumplir la acción o para entrar a un estado anímico sin el cual sentimos que no podemos trabajar lo cual es una falsedad porque el estado anímico aparece a partir de lo que haces con el cuerpo. Entonces, en ese sentido, cuando Stanislavski dice has la secuencia de tus acciones físicas, vas creando una realidad física en el escenario con nosotros basado en la idea del cambio y entonces la emoción empieza a aparecer. Entonces, yo creo que es eso que es como yo dirijo, además (...) pero sí siento, y ahí es en donde yo me aferro a la idea primaria de todo esto, es que tienes que tener algo que probar. Ahora dependiendo también de si tienes tiempo o sea porque también pasa eso si tú trabajas dentro de un contexto profesional tus tiempos no son muy grandes y entonces, claro, el peligro se halla en que esos procesos te lo saltes y eso no funciona. Entonces, tienes que encontrar como una manera de hacer práctico y al mismo tiempo de ser creativo, para mí eso es el trabajo de la actuación, inclusive el trabajo del personaje ya ahora lo vas más descubriendo con los actores en el escenario. Sabemos algunas

ideas, sabemos qué cosa quiere, el modelo actancial para mí es fundamental porque un personaje es lo que quiere (...) a mí me funciona como actor venir con una hipótesis, o sea, es decir: ya, lo que yo quiero con esta escena es hacer que me perdone y (...) mi acción va culminar cuando esa persona me demuestre que me ha perdonado y el ensayo es un proceso en el que yo descubro los cómo y los descubro en escena con el cuerpo y con la emoción, pero principalmente con el cuerpo. (...) la acción debe ser una herramienta de creación no una tortura o una o una especie de bloqueo a veces no sabes cómo formular la acción, pero si sabes qué es lo que quieres de la otra persona, pero estas ideas del cambio a mí sí me parecen importantes. (...)

Igual es súper interesante porque a los profesores que entrevistado para esta tesis son profesores que han pasado por mí en mi etapa de formación y que de alguna forma me enseñaron esta forma de trabajar de Stanislavski, pero ahora que los entrevisté, sus respuestas son completamente diferentes y digo ese cambio ha sido en menos de 3 años. Entonces el TUC también como escuela pedagógica se está transformando.

Ha cambiado, total. Yo te digo, para mí eso ha cambiado mucho más los últimos años (...) Yo por eso de pedido enseñar antes y la experiencia ha sido muy buena porque me empecé a topar con los problemas de lo que hablas (...) Stanislavski no era muy práctico, o sea, entiendes de lo que habla pero no sabes cómo lo consigue y claro los que nos enseñaron cómo se consigue esto a la escuela norteamericana empezando por Strasberg, pero el problema es que eso estaba demasiado centrado en la memoria emotiva que es algo de lo cual además Stanislavski renegó después, porque esa es otra cosa que encuentra (...) yo creo que lo que está cambiando el TUC es que está entrando gente más joven también, o sea, ustedes son un poquito intermedio, los de tu promoción (...) son más chicos y vienen del colegio (...) Eso no significa que tú bajes tus exigencias sino que seas más práctico, más específico y empezar en donde ellos están. Entonces, el otro trabajo que parte de algo más racional ya no

funciona, creo que es por eso. (...) Yo recuerdo a las clases de mimo que yo odiaba, pero a las que agradezco profundamente porque me dieron precisión que todavía mantengo. Yo cuando digo algo soy absolutamente preciso, pero, por ejemplo, nos hacían explorar sensaciones con el cuerpo y de ahí partías a determinadas cosas. Yo veía erradamente el curso de mimo como una cosa absolutamente artificial, parametrada.

¿Qué opinas de la aparición de híbridos o estilos dentro de las oportunidades dentro los espacios de aprendizaje en Lima?

Buenísimo, pero te voy a decir algo. Evidente que la base es la misma, o sea, si yo me pregunto qué es lo fundamental de Stanislavski es la organicidad en el sentido de lo que tú crees esté vivo. Todo arte es autobiográfico no en el sentido de que necesariamente hables de tu propia vida, pero tú hablas de cosas que sientes o que conoces (...) lo que pasa con los actores, actrices es que el 99.99% de las veces tu recibes un material que no responde a tu experiencia. Si tú entiendes eso, vas a entender las demás cosas. Que el sistema Stanislavski parte de cómo hacer un material, que no es tuyo, hacer que pase por ti para que esté vivo. Yo siento que el punto de partida es ese porque el punto de partida siempre debe ser tu realidad. Si no parte de tu realidad, es imposible crear. Por más que después hagas una obra checoslovaca del siglo XV, entonces a mí me parece que todos esos acercamientos (...) son distintas maneras, pero creo que lo que no hay que perder de vista y creo que es lo que a mí me ha hecho cambiar más es “para qué” ¿Por qué hacemos todo esto? (...) a mí me parece muy positivo todo, pero a mí me preocupan dos cosas: Una es que se pierda el norte de esto que te acabo de decir (...) ¿para qué lo haces? (...) tu chamba es hacer que algo que no es tuyo se vuelva tuyo para que sea interesante. Entonces. si para eso haces la repetición de Meisner, los 20 movimientos de Lecoq, si haces ejercicio de la memoria emotiva, si haces las improvisaciones de Eines (...) todo esto sirve para que tú encuentres en ti una especificidad que, indudablemente, parte por el cuerpo porque el punto de partida y el punto de llegada es

el cuerpo. (...) Viewpoints me parece interesantísimo, hagan Suzuki, pero no pierdan el norte. La técnica está al servicio de algo y eso se olvida y es tan sencillo como mi trabajo de actor o actriz se acerca al de una escritora con un material que no es mío (...)

¿Qué crees que le hace falta al ambiente teatral para crecer y qué falta en los actores para que puedan crecer?

Yo creo que lo que falta es lo que estaba pasando entre tú y yo, o sea, las conversaciones con la gente de teatro, por lo menos en el ámbito en el que me muevo yo, parten de cómo ha ido la preventa. O sea, no hablamos de teatro, entonces, que falta algo que sí había en esa época. Y es que hablamos de eso falta intercambio escénico, falta conversación, falta transparencia. O sea, hay un problema muy grave que es el problema del público y nadie habla de eso, o sea, nadie enfrenta el tema de que hay un problema de público y es real y no es un problema nuevo el año pasado ha sido terrible y nadie habla. Entonces creo que falta diálogo, creo que tiene que ver con los cambios (...) el gran problema ahorita es que como no hay grupos (...) el principal problema de los actores es que, no es que queramos ser así, también vivimos en un ambiente donde tienes que hacer un montón de cosas. Entonces, el peligro de eso es que le quita profundidad a tu trabajo, compromiso. Entonces yo creo que esas dos cosas faltan: profundidad y compromiso. Se puede lograr dentro de un contexto neoliberal, yo creo que sí, pero tienes que poner las reglas muy claras porque, claro, qué le vas a decir a un actor que no haga una telenovela. A veces no puedes, pero el problema empieza cuando comienzas a supeditarlo a eso.

ANEXO 4.- MATERIAL AUDIOVISUAL:

- **FOTOS Y GRABACIONES DE LAS SESIONES 1 A LA 18 DEL LABORATORIO (VER LINKS DE GOOGLE DRIVE)**