

**LA PRESENCIA ESCENICA DEL ACTOR: UNA REFLEXIÓN A PARTIR DE
TRES TEÓRICOS**

LUISA PALOMA PIEDRAHÍTA RUIZ

Monografía presentada para otorgar el título de
Licenciada en Arte Dramático

UNIVERSIDAD DEL VALLE
DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS
LIC. EN ARTE DRAMÁTICO
SANTIAGO DE CALI
2016

**LA PRESENCIA ESCENICA DEL ACTOR UNA REFLEXIÓN A PARTIR DE
TRES TEÓRICOS**

Monografía

Director: EVERETT DIXON

UNIVERSIDAD DEL VALLE
DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS
LIC. EN ARTE DRAMÁTICO
SANTIAGO DE CALI
2016

DEDICATORIA

A mis padres y a mis ancestros por su legado teatral y su apoyo durante toda la carrera, incluyendo este último peldaño.

A Fulvia por su guía y paciencia, durante todo mi proceso.

AGRADECIMIENTOS

La autora expresa su agradecimiento:

A la vida por permitirme encaminarme por el camino del arte y permitirme profesionalizarme en él.

A los diferentes profesores que apoyaron mi formación a lo largo de la carrera, gracias a sus comentarios, observaciones y experiencias, que han sido de gran utilidad.

A Gabriel Uribe y a Alejandro González, por sus sugerencias que impulsaron parte del trabajo.

Al maestro Everett Dixon muy especialmente, por asumir la dirección de este estudio con paciencia y dedicación.

Y a mis compañeros sin quienes no hubiera podido aprender tanto, esos partners que son vitales para el teatro como lo resalta Grotowski.

RESUMEN

Esta investigación se enfoca en el la PRESENCIA ESCÉNICA, partiendo de los conceptos que los teóricos Stanislavsky, Barba y Grotowski proponen; se apoya también en las bitácoras de la autora, ya que durante la carrera de Licenciatura en Arte Dramático se abordan distintos ejercicios actorales donde se hace evidente el estudio sobre este concepto. También la monografía acerca al lector a unas reflexiones realizadas sobre el proceso de los estudiantes de la institución de la ciudad de Cali, que atiende a personas con diversidad funcional, orientando la práctica teatral específicamente en esta problemática.

PALABRAS CLAVE

Contención – Monólogo interno – Visualización – Bios escénico – presencia extra-cotidiana – Pre-expresividad – Sats – Impulso – Acto total – Autorrevelación.

Conceptos trabajados en *La Canoa de Papel* (2005), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (1986) y en *Hacia un Teatro pobre* (1987).

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.....	8
2. PRESENCIA ESCÉNICA.....	14
2.1. STANISLAVSKY	15
2.1.1. Contención.....	17
2.1.2. Monólogo interno	21
2.1.2. Visualización	26
2.2. BARBA	29
2.2.1. Bios Escénico	34
2.2.2. Pre-expresividad	40
2.2.4. Sats	47
2.3. GROTOWSKI	52
2.3.1. Autorrevelacion	55
2.3.2. In/pulso	59
2.3.3. Acto total	65
3. EJERCICIOS	72
3.1. EJERCICIOS DE STANILAVSKY	73
3.2. EJERCICIOS DE BARBA.....	75
3.3. EJERCICIOS DE GROTOWSKI.....	78
4. SISTEMATIZAIÓN DE EXPERIENCIAS	81
4.2. BITÁCORA DE LA FUNDACIÓN	83
5. CONCLUSIONES.....	90
7. BIBLIOGRAFÍA	96

TABLAS

TABLA 1 FORTALEZAS Y DEBILIDADES.	82
TABLA 2 DIAGNÓSTICO DE LOS ESTUDIANTES.	84
TABLA 3 ORDEN DE CONCEPTOS ACTORALES RELACIONADOS POR NIVELES DE SEMEJANZA.	92

1. INTRODUCCIÓN

Esta monografía intenta realizar una sistematización por medio de la cual se propone acercar al lector a los diferentes conceptos de la presencia escénica, a partir de las experiencias vividas durante el proceso artístico en el Programa académico de Licenciatura en Arte Dramático y de las reflexiones realizadas sobre el proceso de los estudiantes de la institución de la ciudad de Cali, que atiende a personas con diversidad funcional, quienes motivaron también parte de esta investigación, por medio de la cual se pretende comprender el concepto de PRESENCIA ESCÉNICA del actor abordando tres teóricos fundamentales en la teoría teatral. La expectativa es que con las diferentes teorías y experiencias en el ámbito laboral frente a la presencia escénica, se ayude al actor en su proceso de formación; vislumbrando también cómo los conceptos teatrales expuestos en esta investigación logran hacer aportes a otro tipo de poblaciones que no tienen como punto central la práctica teatral, como es el caso específico de los estudiantes con capacidades diversas de la Fundación.

La institución en la que la autora trabajó es una asociación de padres que funciona como Fundación desde el año 1996. Atiende a población adulta con diversidad funcional (síndrome de Down, retrasos en el desarrollo, dificultades cognitivas asociadas, daños neurológicos, entre otros). La autora se vinculó a esta institución desde hace tres años aproximadamente, en calidad de docente de teatro y danza; uno de los servicios que ofrece la institución para las personas que allí acuden. La Fundación tiene como objetivo proporcionar oportunidades para el desarrollo de aptitudes artísticas y habilidades sociales para los estudiantes, por eso incluye dentro de sus actividades la danza y el teatro. Este trabajo cuenta con el aval institucional. El representante legal autorizó la recolección de información en las instalaciones de la institución a partir de las actividades. Para proteger la privacidad de los estudiantes, los nombres han sido cambiados en este documento.

Existen numerosos teóricos teatrales cuyas investigaciones y propuestas tocan el tema de la presencia escénica; dentro de estos teóricos se encuentran Peter Brook, Jerzy Grotowski, Constantin Stanislavsky, Eugenio Barba, Vsevolod Meyerhold y Mijaíl Chejov. Ellos hacen propuestas significativas y es obligatorio conocer al menos un poco de cada una de ellas si se está interesado en el tema; por eso es difícil escoger un solo teórico. Por lo tanto, se tendrán en cuenta solamente tres teóricos: Stanislavsky, Grotowski y Barba, por dos razones: la primera es que sus aportes se estudian durante la carrera universitaria en la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad del Valle, y la realizadora de esta monografía estudió durante sus diferentes semestres las teorías, ejercicios e investigaciones que cada uno de ellos ha propuesto. La segunda razón es que la autora también tuvo la oportunidad de conocer más a fondo el trabajo de dos de ellos en su experiencia personal. Sobre Barba, cuenta con la bitácora que llevó cuando el Odin Teatro visitó la ciudad de Cali en el año 2011; sobre Grotowski, cuenta con

unas memorias acerca del *Festival de Teatro de Manizales*^{1*} de 1970 donde Grotowski participó.

Estos teóricos serán el pilar fundamental para dicha investigación, puesto que proponen conceptos que abordan la presencia escénica desde diferentes perspectivas. Además estos tres teóricos tienen en común su interés por sistematizar sus enseñanzas, lo que ayuda a tener claridad sobre el tema, el cual ha sido una gran interrogante desde hace varios años en el ámbito del teatro contemporáneo; también ha sido una problemática en la experiencia propia y un aspecto que parece fundamental en la práctica con las personas que presentan diversidad funcional. Es un asunto sobre el que tanto el estudiante como el actor profesional se cuestionan, y que ayuda enormemente durante la práctica teatral en personas con capacidades diversas, pues el estudio de los conceptos teatrales no excluye a personas nuevas en el quehacer teatral. Se pueden poner en práctica estos conceptos con actores, y también con personas que no hayan tenido un acercamiento teatral; es por eso que los ejercicios que proponen estos tres autores para el estudio de la presencia escénica, se llevaron a cabo con los estudiantes de la Fundación y durante el proceso se observó que la diversidad funcional no es una barrera para la adquisición de la presencia escénica.

Se pretende por medio de esta monografía dejar las bases necesarias para abordar este concepto fundamental. Se realizará una sistematización a partir de la experiencia en la Fundación, donde la autora ha trabajado con adultos con diferentes tipos de capacidades, enseñando danza y teatro; evidentemente, se tendrá en cuenta sobre todo la parte teatral y las observaciones sobre el proceso de los estudiantes. El trabajo de la presencia escénica es vital en esta población particular, para poder asumir una experiencia escénica. A pesar de sus dificultades de habla, motricidad, audición, interacción, concentración y expresión ellos se esfuerzan enormemente por lograr cada una de las tareas teatrales, consiguiendo así: memorización, agilidad mental, mejor dicción, espontaneidad, capacidad de improvisación, vencer el miedo a hablar en público, entre otros muchos objetivos que cada vez superan con mayor agilidad. Cada uno de estos logros ha sido observado no solo por la autora, sino también por sus familiares y los trabajadores de la Fundación, quienes han agradecido personalmente a la autora porque notan un cambio positivo en aquellas áreas en las que los estudiantes inicialmente mostraron mayor dificultad. Lo que podría llevarnos al finalizar esta investigación a pensar en una indagación aún más profunda, pues la autora observó mejoras durante el proceso en los estudiantes de la institución que aparentemente podría apuntar a una rehabilitación por medio del teatro.

Adicionalmente, los estudiantes se han mostrado motivados por las retroalimentaciones positivas (felicitaciones) de sus familiares, después de culminar los procesos de montaje. Pero sobre todo, en cuanto a la presencia escénica se refiere, ellos han ido

^{1*} Nota: En este festival Grotowski dictó un seminario, que fue publicado en el diario *La Patria* el 20 de septiembre de 1970, titulado *El Teatro es entregarse hasta el final*.

entendiendo la dinámica de la representación actoral, donde deben pasar a ser otras personas. Este proceso inicialmente fue algo tímido, pero la autora observa que los alumnos cada vez comprenden más que se trata de un espacio donde ellos pueden soñar y crear otros mundos, otras vidas, ser otras personas y con el tiempo han ido soltando sus temores, tanto así que en los últimos montajes ellos han decidido qué quieren representar, dentro de unas bases que son dadas por la autora. No obstante aún con sus dificultades motrices, de lenguaje expresivo o falta de audición y lenguaje oral, que son elementos fundamentales para la actuación, algunos logran apropiarse de una presencia diferente a la que manejan en su cotidianidad, es decir una presencia escénica; consiguiendo concentrarse y estar en pos de la actuación. Por eso la autora incluye esta práctica pedagógica, como un aspecto primordial dentro del estudio que realiza sobre la presencia escénica.

El tema de la presencia escénica surge también a raíz de que muchos estudiantes durante su proceso de formación en la Universidad del Valle, a pesar de aprender y adquirir las bases necesarias para analizar las obras, realizar creación de personajes e interpretar piezas teatrales, a la hora de la puesta en escena, quizá también por inseguridad, no se apropian por completo del espacio escénico y no consiguen expresar nada. Por lo tanto no logran una conexión con el público. En vista de la dificultad en la apropiación de los personajes, la falta de concentración de la energía en escena y el no saber cómo enfocar el trabajo actoral hacia el público, se pretende sistematizar este concepto de LA PRESENCIA ESCÉNICA, acercando al actor a los conceptos que proponen Stanislavsky, Barba y Grotowski, como bases fundamentales para la presencia actoral, abordando también de manera amplia y general ideas referentes a este tema a través de otras investigaciones.

En el desarrollo de esta monografía, inicialmente se hará una breve explicación del por qué se denomina PRESENCIA ESCÉNICA a la capacidad actoral de estar vivo, presente, enfocado y en conexión con el público. Esa capacidad de brillar en el escenario, de resaltar entre otros actores, de construir una comunicación con el público por medio del personaje, ha desarrollado durante la historia diversos nombres, que han sido adjudicados por una gran cantidad de autores. Así como Grotowski se alejó de algunos lineamientos impartidos por Stanislavsky para emprender su propia búsqueda, así mismo esta monografía pretende dejar unas bases claras del estudio y las vivencias de estos teóricos del teatro en pos de la indagación sobre la presencia escénica, sin sesgar nuevas investigaciones, y posibilidades o ejercicios que le puedan servir a cada actor en su búsqueda de la apropiación de su presencia escénica.

Para trabajar sobre este aspecto de la presencia escénica, el actor, entiéndase actor como la persona que se encuentra interesada en el quehacer teatral, puede ser un actor principiante o profesional, independientemente de sus capacidades motrices y cognitivas, debe tener en cuenta el proceso de creación. Probablemente durante este proceso de investigación se expondrán algunos ejercicios que resultarán difíciles de

realizar en personas con capacidades diversas, pero deben concebirse como una guía, un acercamiento más hacia el tema de la presencia escénica y no como una barrera inquebrantable, sino que por el contrario los conceptos que se presentan en esta monografía deben entenderse desde su planteamiento teórico y no solamente desde el práctico. El actor debe tener en cuenta que el proceso de creación es un proceso cambiante dentro de ciertos márgenes, ideas o concepciones que se tienen sobre el personaje, la obra, etc. más claramente las circunstancias dadas. Por eso “[...] hemos de subrayar que para un perfecto análisis activo de la obra y del papel, se precisa un estudio de todos los elementos de la creación escénica que el propio Stanislavsky devela”². En este proceso se deben aplicar varios conceptos, pero eso no significa que al cumplir con todos ellos se logre una buena actuación, ya que hay que manejar también la intensidad y la manera correcta para llevar a cabo cada tarea. ¿Cómo sería entonces si para realizar el trabajo sobre el monólogo interno, por ejemplo, el actor se quedara pasmado en escena concentrándose solamente en sus pensamientos internos? De esta manera no sería de gran apoyo este estudio, pues estaría ensimismado en su análisis, sin compartir su creación con el público.

Hay dos conceptos que se nombran constantemente al abordar la presencia escénica, que son el trabajo interno y el trabajo externo del actor. Cuando la autora habla de trabajo interno se refiere a el trabajo mental, que debe estar apoyado en el trabajo externo, es decir el trabajo sobre el cuerpo y la voz que necesita el actor para poder ser visible ante los ojos del espectador. De ahora en adelante se entenderá que cuando se nombre el trabajo interno, se refiere a esos conceptos que se basan en algo que parece intangible, que es el trabajo mental del actor, que debe siempre estar apoyado en la parte vocal y corporal. Como señala Eugenio Barba en una de sus ideas:

Por una parte, podemos encontrar las diferencias entre el trabajo técnico en el cual el actor se arriesga a buscar todas las posibilidades de movimiento del cuerpo, de sus articulaciones, de sus zonas desconocidas. Por la otra está el trabajo interno, sus pensamientos, las imágenes, los impulsos emotivos, los recuerdos y asociaciones. Observamos que en esta propuesta es un mismo cuerpo, el actor empieza a trabajar en fragmentos, primero reconoce su cuerpo, su energía, posteriormente crea un entrenamiento personal valiéndose de la partitura sobre la cual podrá entonces profundizar en su interior hasta que en escena esto puede reconocerse como la totalidad, en escena no hay fragmentos hay presencias totales³.

Los nueve conceptos seleccionados para realizar el trabajo de la presencia escénica, son escogidos por la autora gracias a la unión que encuentra en ellos con el trabajo interno y

² KNÉBEL, María. *El último Stanislavsky*, Madrid, Fundamentos, 1996. p. 51.

³ BARBA, Eugenio. La Antropología Teatral capítulo2 [en línea]. <http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/olmedo_c_ij/capitulo2.pdf> [citado el 2 de Diciembre de 2014]

externo del actor; estos conceptos se enfocan en la unión cuerpo-mente. Resalta que el actor puede interiorizar su presencia escénica al apropiarse de su trabajo interno, a partir de una estructura que debe estar inmersa en un método. Para esto el actor necesita de la disciplina y la constancia, esto también lo indica Barba cuando expone:

La repetición en este tipo de entrenamiento, le permite al actor poner en juego y probar su presencia total (mente-cuerpo), la unidad en escena. Esta presencia total va en sentido contrario de la disciplina rígida, el actor entra en un terreno de silencio y concentración, donde conoce perfectamente su zona de trabajo y esto le permite estar presente en su totalidad, como posteriormente estará en escena o en una improvisación⁴.

El Trabajo del actor es un trabajo de precisión y concentración controlada como lo manifiesta Toporkov⁵, pues esto le permite estar presente en su personaje sin olvidar el todo que lo rodea. El actor debe trabajar sobre su cuerpo, moldear sus pensamientos y todo su ser, porque él mismo es su propio producto artístico. Esta interpretación también es compartida por su maestro Constantin Stanislavsky en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (1986):

Es extraño caer en cuenta de que no tengo otra cosa que mostrarle al público excepto a mí mismo”⁶. Pero es que el actor debe esculpirse, trabajar sobre sí mismo para lograr una buena representación. “El escultor esculpe el sueño con el bronce, mientras que el actor lo esculpe con su cuerpo”⁷.

Para algunos actores pensar en trabajar los conceptos por secciones puede ser de gran ayuda; sin embargo, un concepto no se puede separar del otro. Por más que el actor quiera y aunque no preste atención en fortalecer algunos conceptos, éstos van a estar allí. Por ejemplo, no se puede estar en una escena donde existe un diálogo y solo pensar en lo que se dice, sin tener en cuenta todas los demás objetivos: lo que se quiere decir (análisis del texto y subtexto), lo que se está haciendo (acciones), lo que en realidad se quiere hacer (objetivo), lo que el personaje está pensando (monólogo interno), lo que la palabra debe mostrar (visualización), etc. Estos, entre muchos otros objetivos que falta mencionar y todo esto con buen volumen (proyección vocal), palabras comprensibles

⁴ BARBA, Eugenio. La Antropología Teatral capitulo2 [en línea]. <http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/olmedo_c_ij/capitulo2.pdf> [citado el 2 de Diciembre de 2014]

⁵ TOPORKOV, Vassili. *Stanislavsky dirige*, Buenos Aires, Fabril, 1961. p. 22.

⁶ CHEJOV, Michael. *Lecciones para el actor profesional*, Barcelona, Alba. 2006. p. 40.

⁷ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Buenos Aires, Quetzal. 1986. p. 222.

(dicción), elaboración del personaje (proyección del personaje), para lograr transmitir todo esto al público (contacto energético), es necesario estar en el aquí y el ahora (presencia escénica).

Se pueden tener los detalles más importantes y milimétricos a la hora de actuar, tener pensadas cada una de las acciones, haber realizado un trabajo exhaustivo sobre el texto, tener el trabajo en el punto preciso de la organicidad, con fe y sentido de verdad, pero, si a todos estos elementos no se le suma la presencia escénica, el resultado seguramente será falta de contenido y es que el actor debe aprender que su trabajo siempre es para los otros, para el público. Pensar por ejemplo en por qué es importante la presencia escénica, cómo se adquiere y qué se logra con ella, son algunas preguntas a resolver.

Tener la energía concentrada en el escenario, no sirve si se piensa como un ejercicio para el actor mismo; el trabajo establece una relación con el espectador y justamente es éste el que nota la falta de presencia o la excelente apropiación de esta, aunque él no sepa cómo llamarla. Cuando un actor no está presente, el público lo nota al instante. Marlon Brando comenta en una de sus entrevistas: “Hay otras escenas en las que encontrarás actores que lo hagan bien, pero desde el momento en que el público no se pueda identificar claramente con ellas, pasarán desapercibidas”⁸.

Esta investigación surge desde la idea de que todos los actores en formación saben que deben prestar atención a varias tareas a la vez y que cada una de ellas por separado no otorga un buen resultado. Los conceptos en los que se hará énfasis aquí logran anudar la parte interna con la externa, uniéndolos a tareas concretas. Se trabajará específicamente sobre estos conceptos: contención, monólogo interno, visualización, bios escénico, pre-expresividad, sats, autorrevelación, in/pulso y acto total.

El tema de la presencia escénica no se profundiza como un área específica dentro del Programa académico de Licenciatura en Arte Dramático, pero es abordada a través de distintos ejercicios actorales durante toda la carrera, siendo de los ejercicios donde se hace más evidente el trabajo sobre la presencia escénica las tareas de animales y de cuadros, que son tareas que requieren de la representación de un personaje desde el cuerpo y la voz, donde la parte vocal es explorada a partir de los sonidos. Los estudiantes de la Licenciatura en Arte Dramático, deben trabajar durante la carrera actuarial los conocimientos enseñados por sus maestros y durante el camino conocen varios autores, pero se resalta el aporte que realiza Stanislavsky en la formación del actor. Es por eso que esta reflexión parte de él en primera instancia. Se espera llevar al lector por los diferentes planteamientos que realizan los tres autores respecto a la presencia escénica, comparando estos planteamientos con su experiencia personal y la observada en los estudiantes de la Fundación.

⁸ BRANDO, Marlon. *Yo confieso. Brando al desnudo*, Barcelona. Robinbook. 2001. p. 74.

2. PRESENCIA ESCÉNICA

“‘Tener presencia’ significa en el argot teatral saber cautivar la atención del público e imponerse; también es estar dotado de un ‘no sé qué’ que provoca inmediatamente la *identificación* del espectador, creando en él la sensación de vivir en otro lugar y en un eterno presente”⁹. Existen diferentes maneras de referirse a este punto, los autores se acercan con algunas apreciaciones, alcanzando puntos en común, que trabajan desde diferentes enfoques, dándole la importancia que merece este trabajo sobre la presencia escénica. El nombre cambia dependiendo de la perspectiva que maneja cada uno de ellos y se basa en ejercicios que tienen como objetivo lograr tareas como por ejemplo: el impulso que el actor debe tener internamente para decir un texto, o para realizar una acción, la comunicación entre un actor y otro dentro del personaje, la apropiación y conciencia del espacio, lograr llenar el escenario energéticamente, tener arraigado el personaje de manera tal que todos los pensamientos que surjan en escena sean del personaje y no del actor, tener autocontrol y conciencia del público; en fin, poder unir el trabajo de la presencia a la parte vocal y corporal del actor, que son los medios por los cuales éste se relaciona con el público.

La presencia escénica es un pilar fundamental para que el actor pueda empezar una correcta construcción escénica, ya sea sobre un personaje específico, la encarnación de un nuevo cuerpo, la investigación vocal, las acciones dramáticas, la relación con el texto, etc. La presencia escénica es una base importante para que las otras investigaciones actorales logren su cometido; pues cómo se puede lograr un estudio exhaustivo y minucioso si no se tiene en cuenta los inconvenientes que se puedan presentar en el momento, el lugar, el teatro, la hora, el público, la época, el personaje de tal obra que habla así, por esto y aquello, además de todas las demás circunstancias dadas, tanto de la obra como del instante en el que se actúa.

Para hablar sobre este trabajo es indispensable que el actor conozca los conceptos que los autores manejan acerca de la presencia escénica, a través del trabajo de la parte interna ligada a la parte corporal o vocal, o sea a su parte externa. Estos, se prueban a través de ejercicios actorales que cada uno de los autores ha diseñado específicamente para cada tarea. A lo largo del Programa académico de la Licenciatura en Arte Dramático, los actores también son orientados por los docentes al conocimiento de los diferentes conceptos teatrales, ahondando sobre todo en los aquí propuestos por el maestro Stanislavsky, que también son utilizados por la autora en su práctica docente con las personas de la Fundación, como parte vital del desarrollo artístico. Estos ejercicios son esenciales para la indagación en la presencia escénica. El trabajo de estar presente en escena es ser consciente del tiempo, del aquí y del ahora de la obra y de la vida. El teatro es el único arte que ocurre en el instante mismo ante los ojos del espectador, es por eso que nunca una función va a ser igual a otra y es también este punto el que enriquece la experiencia y la vivencia en el teatro. Por eso si se realiza un

⁹ PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós Ibérica S. A, 1998. p. 354.

estudio a partir de un texto, un movimiento o una acción y no hay presencia escénica en el intérprete, será una forma vacía, unas palabras huecas o una acción sin contenido.

La PRESENCIA ESCÉNICA como dice Peter Brook:

[...] implica que existe algo más que está por debajo, por encima, alrededor, más allá de las formas que somos capaces de leer o de registrar. Otra zona aún más invisible que contiene poderosas fuentes de energía. En estos campos de energía poco conocidos existen impulsos que nos guían hacia la calidad¹⁰.

La presencia escénica trabaja en el actor una constante búsqueda de la vivencia en el instante mismo en el que se está actuando, logrando que el actor desde la primera vez que entra a la escena tenga todos sus sentidos, sus pensamientos, su energía y su concentración en función de su personaje. Existe una relación directa de cuerpo y voz con la presencia escénica, porque es mediante las acciones físicas y los textos que el personaje cobra vida, como también en las pausas y los momentos de silencio; la vida interna es develada por medio de las acciones o la contención de ellas. El público no se entera de este trabajo que realiza el actor internamente, sin embargo si no se ocupara de esto, el público notaría inmediatamente que hay algo de lo que carece el actor y aunque probablemente no sabría qué es o no podría describirlo, sabría que el actor no le transmite algo, que no lo convence con ese personaje, ni esa historia.

2.1. STANISLAVSKY

“[...] la fluidez exterior se funda en la sensación interior del movimiento de la energía”¹¹.

Stanislavsky es un gran maestro que realiza un estudio a través de unas interrogantes que plasma a lo largo de su vida como actor y director; él logra a partir de estas preguntas, realizar un método que pretende ayudar al actor en su oficio con algunas propuestas teóricas, conceptuales y con ejercicios teatrales. Podría decirse que él es el pilar fundamental del Programa académico de Licenciatura en Arte Dramático, o al menos uno de los más importantes; además la Licenciatura cuenta con tres maestros

¹⁰ BROOK, Peter. El espacio vacío, Ciudad Barcelona-8, Provenza 278, 1973 p. 73. Citado por: OSORIO, Jose Antonio. “*Peter Brook: Tres conceptos fundamentales*” Monografía, Cali, 2011. p. 7.

¹¹ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Buenos Aires, Quetzal, 1986. p. 59.

nombrados que realizaron sus estudios en Rusia en la (GITIS), una escuela donde su norte son las bases de Stanislavsky.

Este método se ha ido renovando mediante debates, discusiones, confrontaciones y puestas en práctica; específicamente nos enfocaremos en los aportes que realiza el maestro en el tema de la presencia escénica.

Varias veces él se refiere a ésta de maneras diversas: en las observaciones que realiza sobre la acción, o cuando se refiere a la veracidad en el actor y a su organicidad (entre otros conceptos), hace aportes hacia la presencia escénica. Apenas un actor pisa el escenario carga con una responsabilidad: ser otro, otra persona en escena y representar un personaje de manera creíble. Esto expone la unión que existe entre uno de sus conceptos como lo es la verdad escénica con la presencia escénica.

La presencia escénica es primordial para dar vida al personaje, esta da organicidad y fluidez a la creación; pudiendo así conectar el público con el personaje. Es la que permite que el actor logre integrar y unificar todo un sinnúmero de trabajos como el vocal, corporal, el trabajo sobre el subtexto, el objetivo, las intenciones, etc. Es con la presencia escénica que todas las tareas actorales logran revelar al espectador una vida en escena y eso lo logra el actor mediante una partitura escénica, que se basa en el estudio de sus acciones físicas, donde cada movimiento está justificado; estas acciones brindan apoyo a la presencia escénica igual que el trabajo vocal, empoderándose así la presencia escénica. El trabajo vocal correcto y el estudio en las acciones acompañado por la presencia escénica ayudan al actor a construir su verdad escénica.

De Stanislavsky se trabajarán específicamente los conceptos: contención, monólogo interno y visualización, porque en ellos se trabaja la parte mental, corporal y vocal. En la contención por ejemplo se trabaja el movimiento desde la inmovilidad, lo que implica un trabajo mental que se plasma corporalmente, y el monólogo interno y la visualización trabajan sobre las imágenes e ideas mentales del actor, que se ven plasmadas a la hora de decir sus textos, con sus intenciones y también a través de sus acciones físicas.

2.1.1. Contención

Stanislavsky en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (1986), escribe bastante sobre la importancia de la contención de la energía en los gestos, entre otros factores, él afirma que:

Cuanto mayor sea el dominio de sí mismo con que se realiza la creación, cuanto más control tenga el actor, tanto más claramente se transmitirá el diseño y la forma del papel, tanto mayores serán su efecto sobre el espectador y el éxito del actor [...]¹².

Stanislavsky hace un gran énfasis sobre el trabajo del actor en las acciones físicas, y expone que estas acciones deben estar justificadas y deben servir de apoyo al personaje, pero sobre todo las acciones físicas no pueden ser desmedidas, ni atosigadoras; la energía de estas acciones no debe ser una energía fugaz o repentina, no puede ser una energía que se pierda en el primer arranque, debe, por el contrario, ser una energía contenida que no se agote en el primer impulso, sino que guarde dentro del cuerpo del actor esa vida que hace que exista cada acción y cada impulso en el personaje.

Suele ocurrir muy a menudo por los nervios escénicos, que los actores o bien se queden estupefactos en el escenario o bien brote de ellos una energía excesiva; ambas cosas son contraproducentes para la realización actoral. Estas dos opciones se pueden convertir en algo catastrófico que estropee el trabajo previo del actor, si no se saben controlar en el momento, pues el quedar paralizado en escena puede conllevar a que el actor sienta nervios y realice su trabajo al mínimo, su voz estará tímida al igual que sus gestos y sus movimientos; quedando así su actuación oculta y reducida, peor aún, su presencia escénica se perderá, quedando el actor desnudo en la escena, ya que mostrará sus mañas personales, puesto que no se impuso ante los ojos del público con su personaje, con su creación; sino que al contrario se dejó envolver por los nervios, dejando reducir su trabajo a su mínima expresión.

Por otro lado, los nervios se pueden convertir en una energía excesiva que se desborde y esta se puede notar en los gestos excesivos y compulsivos, o en el caminar del personaje de un lado para otro, o en círculos o quieto en su lugar pero con los ojos zarandeándose para todos los lados y sin saber qué hacer con sus extremidades, impidiendo entonces que el público pueda observar la creación de su personaje por su ansiedad en la escena, perdiendo toda presencia escénica al ensuciar su creación con gestos desesperados, o

¹² STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Buenos Aires. Quetzal, 1986. p. 216.

con una imposición de voz inorgánica que resulte incómoda. “El elemento de control y de contraste en el uso del cuerpo da lugar a una actuación mucho más intrigante y pulcra”¹³. Es deber del actor estar en la búsqueda constante del punto intermedio entre el derroche de energía y el cerrarse por completo, él debe por medio de ejercicios y con ayuda del director encontrar un equilibrio que le permita estar presente siempre en el escenario aunque esté inmóvil, y también aunque deba realizar varios movimientos; en cualquiera de las dos opciones el actor debe estar conteniendo su energía, sin tragársela por completo; al contrario debe estar proyectando esta contención al público, ya que la contención le permite aferrarse a algo y estar concentrado durante su representación.

Sin embargo, como el trabajo del actor está renovándose constantemente, si el actor logra después de grandes esfuerzos, pruebas, ensayos y ejercicios, conseguir el punto exacto de la contención para la escena; si encuentra este famoso punto, el actor no debe acomodarse y relajarse, su búsqueda no puede terminar allí, siempre hay que investigar más allá, tal vez el actor ha logrado encontrarla en cierta escena (haciendo una suposición), donde la contención se encuentra de cierta manera, pero seguramente en la próxima escena y en la anterior no será igual, pues el personaje se encuentra en otro proceso, realiza otras acciones, etc. Y “Si se ha encontrado el gesto para toda la representación, y éste despierta la vida interior del actor, ¿por qué cambiarlo? Por otro lado, pueden cambiar el gesto cien veces si lo desean”¹⁴. Ya que el actor se encuentra constantemente en investigaciones y tal vez en una próxima ocasión, en otro montaje, o al realizar otro personaje, el actor ya sepa el camino o al menos algunos ejercicios para diferenciar y reconocer la contención aunque ésta no será nunca igual a la anterior.

Este proceso aunque arduo, no debe convertirse en algo frustrante, se debe encontrar el gusto en la búsqueda. Sucede mucho que los actores se dan por vencidos rápidamente, ellos son “hipersensibles”¹⁵ a las críticas, esto lo entienden muy bien Brook y Grotowski, por eso se alejaron y se encerraron para que durante el proceso no hubiera espectadores que tal vez mutilaran ideas, hicieran sentir extraños a los actores, se burlaran de ellos o los criticaran. Es por esto que el actor debe ser consciente de lo que hace, cada acción que realiza, los gestos que descubre, debe entender que está vivo en cada momento; pues si él mismo cree que no está haciendo nada en el escenario eso será lo que le proyectará al público. Es por su creación y su convicción que el público puede identificar en sus textos las imágenes que él pinta, el personaje que él dibuja, pero si él mismo deja de creer en ese mundo que ha creado, todo se caerá. “Si el actor se permite el lujo de creer por un solo instante que es alguien que está sin hacer nada, acaba aniquilando algo en su interior y hace que sus habilidades disminuyan aún más”¹⁶.

¹³ YOSHI, Oida y MARSHALL, Lorna. *EL actor invisible*, Barcelona, Alba, 2010. p. 88.

¹⁴ CHEJOV, Michael. *Lecciones para el actor profesional*, Barcelona, Alba, 2006. p. 206

¹⁵ BROOK, Peter. *La puerta abierta*, Barcelona, Alba, p. 116.

¹⁶ CHEJOV, Op. cit., p. 281.

La idea es entonces que el actor no se convierta en el enemigo de su trabajo sino que por el contrario utilice las herramientas (como es la contención en este caso), para evitar estos impases que se pueden presentar (como el exceso de energía y el no hacer nada) y que seguro se presentarán durante la actuación, ya que nadie está exento de sentir nervios; pero lo importante es cómo abordarlos en el momento que ocurran ya que si se está concentrado en el papel y en el trabajo, podrán canalizarse esos nervios y convertirlos de alguna manera en parte del personaje, volviendo eso que parece negativo en algo positivo.

¡Qué agradable es ver en el escenario a un artista que sabe controlarse, sin movimientos compulsivos y espasmódicos! ¡Con qué claridad se manifiesta el perfil del personaje con esa contención externa! [...] No hay que olvidar que todo esto absorbe mucha energía, que es mejor utilizarla y orientarla hacia lo más importante del papel, o sea hacia la vivencia [...]¹⁷.

Stanislavsky¹⁸ expone varios ejemplos por medio de los cuales pretende que el actor comprenda la importancia de poner en práctica la contención; en principio habla de una hoja sucia, llena de manchas en la cual se debe dibujar algo hermoso y hace un paralelo con el actor; explica que al igual que la hoja, el actor se encuentra lleno de vicios y para poder empezar a dibujar un paisaje hermoso, al igual que en la hoja, él debe limpiar sus gestos innecesarios. También Constantin Stanislavsky¹⁹ habla del vino y el agua, pues si se tiene un poco de vino y se llena el resto del vaso con agua quedará un líquido un tanto rosado; de esta misma manera sucede también con los gestos, o las acciones bien realizadas; éstas son como el vino que si están llenas de otros gestos, acciones o vicios innecesarios apenas se notarán.

Stanislavsky hace una gran diferencia entre el gesto y la acción física, ya que el gesto puede ser cualquier movimiento que puede ser o no necesario para el papel, mientras que la acción física constituye un estudio de los movimientos que transmiten la vida interna del personaje, y es mediante éstas, que el público va conociendo al personaje, y él se va mostrando. No es un sencillo gesto el que va a enriquecer al personaje, si simplemente se usa como un elemento más, porque quedaría como algo inerte que no le suma al personaje. El estudio de las acciones debe ser por tanto minucioso, y contenido, esa contención es sostener la acción, “Intenten encontrar la diferencia entre cortar de golpe y mantener al menos una chispa de ‘sostenimiento’”²⁰. Ocurre que si cortamos de golpe la acción, ésta se convertiría en un gesto vacío, mientras que si sostenemos y

¹⁷ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo* en el proceso creador de la encarnación, Buenos Aires, Quetzal, 1986. p. 218.

¹⁸ Ibid. p. 216.

¹⁹ Ibid. p. 217.

²⁰ CHEJOV, Michael. *Lecciones para el actor profesional*, Barcelona, Alba, 2006. p. 113.

contenemos, está acción hablará también de lo que está ocurriendo internamente. No se pueden realizar las acciones como movimientos sin lógica o cómo movimientos cotidianos, debe haber una verdad escénica pero por más que el actor se base en la vida real nunca representará las acciones tal cual son en la cotidianidad, pues se perdería la magia del teatro.

Es por esto que la contención forma parte de los puntos importantes que se han tomado de Stanislavsky para hablar de la presencia escénica; pues es a través de la contención de la acción, que el actor logra contener su presencia y esto sumado a tener a su vez el objetivo del personaje claro, es ir soltando lentamente lo necesario para el público, es darle poco a poco más piola a la cometa.

“La contención en el gesto tiene particular importancia en el campo de la caracterización. Para huir de uno mismo y no repetirse en cada nuevo papel, es imprescindible la eliminación de los gestos”²¹. El actor debe estudiar estos conceptos para lograr hacer de sus representaciones un arte de revelación y sinceridad.

Es probable, como señala Stanislavsky en su libro: *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (1986), que otras personas, en nuestro caso, algunos espectadores no puedan notar la grandeza de la pieza, pero es deber del actor, estudiar a fondo cada detalle, ya que cosas que parecen tan sencillas como lo son las acciones, pueden lograr momentos inimaginables que probablemente el público guardará en su memoria para siempre. El arte del actor en ese momento puede convertirse en algo inmortal, pero depende por completo del estudio que éste realice sobre él mismo, para poder entonces cambiar ese cuerpo y hacer que se convierta en una especie de Dios mientras pise el escenario. Y para esto es de gran importancia y sumamente vital el trabajo de la contención en la acción. Como dice el maestro “El estudio obliga al actor a escoger las acciones más características de su personaje, le empuja a buscar sus rasgos individuales e irrepetibles, a encontrar los sentimientos del personaje en las circunstancias dadas en cada momento”²².

²¹ STANISLAVSKY, Op. cit., p. 219.

²² KNÉBEL, María. *El último Stanislavsky*, Madrid, Fundamentos, 1996. p. 87.

2.1.2. Monólogo interno

El monólogo interno son todos esos pensamientos, sentimientos o inquietudes que pueden ocurrir internamente en la mente del personaje; pero para lograr una compenetración con el monólogo interno del personaje, es preciso introducirse en su mundo interno por completo y esto se logra imaginando cómo reaccionaría el personaje, cómo pensaría si x o y cosas ocurrieran. “Es ideal que el actor pueda expresar libremente los ‘textos internos’. Las palabras y las réplicas están en la cabeza del personaje aun cuando calla y escucha hablar a otros”²³. Todo este trabajo interno del personaje es muy necesario para que pueda vivir a través del cuerpo del actor, y sobre todo para que tenga presencia en el escenario, ya que aunque no se mueva, o no hable, el personaje es alguien vivo, una persona que piensa en todo momento, como lo puede hacer también la gente en la vida diaria. Para la presencia escénica este punto es fundamental, pues de esta vida interior, de estos pensamientos, se alimentan luego las palabras y se convierte allí el monólogo interno, en el motor de ellas, en el impulso y en quien dirige cómo o con qué fuerza las dirá el personaje. “Sabemos que los pensamientos pronunciados en voz alta son solo una parte de los pensamientos que surgen en el consiente humano”²⁴.

Tortsov (alter-ego de Stanislavsky), realiza un ejercicio actoral en el que una de sus estudiantes debe imaginar que su madre ha perdido el empleo, por lo que no podrá seguir yendo a las clases; pero una amiga se ha dado cuenta, y en vista de su tristeza y al verse sin efectivo le ha dado un broche, el cual ha prendido de una cortina, sin embargo ella se siente incómoda y apenada; al final decide aceptar su regalo, pero cuando vuelve el broche ya no está. El ejercicio consiste entonces en que la estudiante debe salir y mostrar el conflicto en el que se encuentra por medio de una acción.

Tortsov usa un alfiler y lo prende en una cortina y le indica que debe buscar el alfiler. Ella sale e interpreta su angustia, desesperación y su afán, luego vuelve muy feliz; pero él le pregunta por el alfiler e inmediatamente ella recuerda su objetivo y sube nuevamente al escenario a buscarlo, lo busca por todas partes, pero no logra encontrarlo, y mientras lo busca se le escapan algunas palabras desesperadas y su rostro se transforma. En su primera búsqueda ella no estaba buscando, en realidad solo pensaba en que se viera la angustia y el sufrimiento (pensaba en emociones), el cual no era real pues solo le preocupaba el público y si notarían su sufrimiento, pero no realizaba la acción; mientras que la segunda vez realmente buscó el alfiler, entonces en su monólogo interno estaba pensando cosas referentes a su objetivo; seguramente ni Tortsov sabría qué estaba pensando ella en cada momento, pero algo sí era seguro: estaba buscando y tenía toda su energía y pensamientos concentrados en la búsqueda. Luego su rostro se fue transformando y se le escaparon algunas palabras de preocupación, impulsadas

²³ KNÉBEL, María. *Poética de la pedagogía teatral*, México, Siglo XXI, 1991. p. 162.

²⁴ KNÉBEL, Op. cit., p. 105.

evidentemente por su monólogo interno. Este ejercicio es una muestra clave de la unión que tiene este concepto del monólogo interno con la acción. Pues éste es uno de los ejercicios que propone Stanislavsky en su capítulo de la acción, pero es crucial no solamente realizar la acción, sino que cuando ella se vive en realidad todo el ser del actor se encuentra en pos de eso, su cuerpo, su voz y su mente. Para que el actor logre plasmar su vida interior necesita apoyarse en las acciones físicas.

Michael Chejov también habla de esta unión acción-mente, pues el actor realiza su análisis y necesita transmitirlo “[...] lo que consideramos puramente un estado mental, o un estado del alma (que no tiene nada que ver con el gesto) se describe en nuestro lenguaje como gesto”²⁵. Chejov se refiere a un gesto que involucra todo el cuerpo, a diferencia de lo que Stanislavsky llama gesto. Éste gesto del que habla Chejov serían las acciones físicas que el actor debe realizar.

El monólogo interno permite esta vida interna porque él da la acción, pero si se enfoca en la emoción, no funcionará, porque la actuación se llenará de superficialidades. Éste estudio impulsa el trabajo sobre la voz y el cuerpo del actor, porque las palabras se transforman al tener un objetivo claro y un pensamiento interno, así el cuerpo se encarga de transmitir por medio de acciones ese monólogo interior.

Existen acciones externas e internas, pero es importante siempre que el trabajo interno que se realiza salga a la luz y el espectador pueda disfrutarlo para que no se quede en un diálogo del actor consigo mismo. Para estas acciones internas Chejov propone un ejercicio que se presentará más adelante. El actor se encuentra sentado pero debe estar sintiendo, pensando y visualizándose (aquí aparece otro de los conceptos: la visualización), como si estuviera parado y cuando está parado debe estar pensando que está caminando. Nunca está quieto por estar quieto, no se sienta en la silla para estar sentado simplemente, sino que algo hay en su interior, está pensando en una acción y se está visualizando en ella y esto le da vida interna, sucede igual pero en mayor complejidad con el personaje. “Se queda de pie en absoluta calma pero toda la actividad interna es la del gesto”²⁶.

Es propiamente este estudio de la vida interna del actor lo que le da ése toque de misticismo al teatro; ese misterio aparece si el actor no lo revela todo, pues como escribe Chejov, Chaplin era talentoso porque “[...] su talento consistía en indicar y nunca mostrarlo todo”²⁷. Si el actor es un maestro en su arte, seguramente no revelará todos sus secretos, sino que será como los magos que siempre dejan un as bajo la manga, solo un novato mostraría todos sus secretos y entonces ¿por qué creerle? más bien producirá desconfianza, pues un mago nunca revela todos sus secretos. “[...] todo

²⁵ CHEJOV, Michael. *Lecciones para el actor profesional*, Barcelona, Alba, 2006. p. 196.

²⁶ Ibid. p. 245.

²⁷ Ibid. p. 226.

el secreto está en si el cura *sabe* más de lo que *hace* [...]”²⁸. Eso es lo que intriga al público, que a veces, puede descubrir o no, qué es lo que está tramando el personaje, (eso dependerá de qué tantas pautas quiera dar el actor), pero el público sí notará que algo lleva entre manos. Esos pensamientos ocultos los notará el público por medio de las pistas que el actor deja mediante sus palabras y acciones. Como apunta Chejov: “Las cosas interiores que no podemos mostrar pero que podemos experimentar, esto es lo que el público quiere y lo que necesita”²⁹. El actor debe trabajar sobre esa vida interna y misteriosa que debe bullir dentro del personaje.

El monólogo interno significa trabajar sobre pensamientos que se convierten en su impulso y que apoyan los textos y a las acciones del personaje. Además de que éste retrata también uno de los conflictos que se presenta en la vida cotidiana, pues a veces una cosa es la que se piensa y otra la que se hace; el ser humano intenta estar alineado, pero comúnmente una cosa es la que se piensa, otra la que hace y otra la que dice. Estas contradicciones que se presentan en la vida del ser humano también deben estar inmersos en el personaje, ya dependerá del actor, analizar al personaje y decidir qué tanta intensidad hay en cada uno de estos puntos o en cuál hará mayor énfasis. Las contradicciones enriquecen a los personajes, porque ocurren en la vida real, por eso también hacen parte primordial de la narración, esa mitad donde se logra el clímax de la historia y lo que la hace interesante. Siempre hay un inicio, un nudo y un desenlace.

Este estudio ayuda a estar presente en la escena y ser consciente de cómo es el personaje que se está representando y por ende reaccionar como él lo haría; logrando que el actor esté tan compenetrado con la vida interna del personaje que entonces, cualquier cosa que pueda ocurrir fuera de lo planeado, el actor sabrá bien cómo resolverlo, puesto que conoce tan bien y claramente al personaje que interpreta; como dice María Knébel:

Lo que se necesita es penetrar muy profundamente en el curso de los pensamientos del personaje creado, se necesita que estos pensamientos se vuelvan cercanos y queridos para el intérprete, y con el tiempo ellos surgirán por si mismos durante la función³⁰.

Por lo tanto, el trabajo del monólogo interno requiere de estudio y dedicación, pues el intérprete debe abordar por completo la psiquis, el pensar, lo que anima e impulsa al personaje. “Es un error pensar que el proceso de dominio del monólogo interno es un proceso rápido y fácil”³¹. Es investigando y adentrándose en estos lugares, como el actor puede obtener herramientas para dominar su presencia en el escenario, y puesto

²⁸ Ibid. p. 226.

²⁹ Ibid. p. 167.

³⁰ KNÉBEL, María. *El último Stanislavsky*, Madrid, Fundamentos, 1996. p. 108.

³¹ Ibid. p. 108.

que es la vida y la historia de un personaje la que se muestra; es deber del actor abordar los aspectos que acompañan la vida diaria, entenderlos y dominarlos para así transmitir al público su creación y poder mostrar su personaje como alguien que cobra vida en el momento y no como las líneas de una obra que se recitan ante un público.

El monólogo interno logra ser entonces uno de los canales para abordar la presencia escénica, para mostrar lo que llama Stanislavsky la *vida del espíritu humano*³², pero es deber y tarea del actor crear las conexiones, las ideas en las que se apoya su personaje, sus argumentos y sus razones para reaccionar de x o y manera. “Nemiróvich-Dánchenko dice que del texto depende qué decir y del monólogo interno cómo decirlo”³³.

Stanislavsky en *Un actor se prepara* por medio de su alter-ego *Tortsov*, relata una anécdota en clase, donde él tuvo que llevar la noticia de la muerte del esposo a la mujer. Tortsov les contaba a sus alumnos que apenas le había comunicado la noticia a la señora, ella se había quedado inmóvil durante diez minutos y él podía ver que en ella había una ausencia absoluta de gestos mientras que internamente algo muy fuerte pasaba. Tiempo después él pudo hablar con ella, quien le contó que en ese momento se disponía a salir por un encargo de su esposo y al recibir la noticia ya no sabía qué hacer, a dónde iría y fue recordando todo lo vivido. “[...] esos diez minutos de trágica inacción estaban llenos sin embargo de actividad”³⁴.

Aunque en la cotidianidad ese tipo de vida interna se puede apreciar en diferentes sucesos, la tarea consiste en poder trabajar sobre ellos, entenderlos y reproducirlos escénicamente. Es claro que la señora a quien le dieron la noticia tuvo internamente muchos pensamientos y monólogos internos, pero si no es actriz difícilmente podrá volver a recrear aquel instante; mientras que para el actor ésa es su profesión, se forma y trabaja arduamente para entender cada uno de los diferentes personajes que debe representar. Aunque los objetos con los que tiene que trabajar en escena no son reales, (como por ejemplo si hay una daga, esta no tendrá filo, o será de madera etc.), él debe usar los objetos de manera verosímil a un punto tal que sea creíble. “[...] en la vida ordinaria, verdad es lo que en realidad existe [...] en el escenario, consiste en algo que no existe realmente, pero que podría ser o suceder”³⁵. Por esto el trabajo creativo e imaginativo del actor es tan importante y valioso; tiene que estar pendiente de varios frentes: crear unas circunstancias fidedignas, pero más poéticas que la realidad; transportar al público durante la obra al lugar correspondiente, mientras que su personaje comparte con el público todo su ser, su historia, sus dolores, sus sueños, es decir, mientras desnuda el personaje ante el público. Es deber del actor realizar una presentación comprometida aunque en las escenas deba usar objetos escenográficos, al jugar con esos, es su deber creer en ellos, y crear con ellos cada posibilidad que podría

³² Ibid. p. 108.

³³ Ibid. p. 108.

³⁴ STANISLAVSKY, Constantin. *Un actor se prepara*, México, Diana, 1999. p. 119.

³⁵ Ibid. p. 110.

ocurrir en caso de que existieran. Por eso es importante para el actor trabajar también la visualización.

Si puedo visualizarle entrando en el sótano en mi imaginación, entonces puedo encontrar el objetivo. Si no puedo visualizarle entonces no soy actor. Si le veo, el objeto aparecerá inmediatamente. Se puede desarrollar por supuesto, pero siempre debe ser una especie de visión³⁶.

De este trabajo y su buena realización depende que se capture o no la atención del público, es decir que se consiga una elaboración tal del personaje y su vida interna, que sea casi imposible para el público quitarle la mirada de encima. Es esto lo que captura la atención del público, ver una vida tan bien representada en escena, tan bien elaborada, tanto así que de la mirada del personaje se escapen unos pensamientos que se alcancen a leer en el público.

Schepkin, el gran actor ruso, decía: ‘Recuerda que en escena no existe el silencio absoluto, salvo en casos excepcionales, cuando lo exige la propia obra. Cuando te hablan, escuchas, pero no callas. A cada palabra audible has de responder con tu mirada, con cada rasgo de la cara, con todo tu ser: has de tener un lenguaje mímico mucho más elocuente que las palabras; y que Dios te guarde de mirar hacia los lados o de poner tus ojos sobre cualquier objeto ajeno a la conversación; ¡así lo perderás todo! Esa mirada en un minuto puede matar en ti al ser humano vivo, te borrará del reparto de la obra, tendrás que tirarte inmediatamente por la ventana, como si fueses un trasto viejo...’³⁷.

La presencia escénica es lo que anima y le da la vida a todo el cuerpo escénico, son los impulsos que emergerán desde su interior. Por eso cuando los autores exponen sus diferentes conceptos que trabajan la presencia escénica, hablan del espíritu, del alma, de algo inmaterial; pues no es simplemente un trozo de tierra, sino que se crea toda una vida, un personaje, con sus pensamientos, sentimientos, costumbres y demás. Es el “desvelamiento del espíritu humano”³⁸. Es una construcción en conjunto, que inicia inmaterialmente en los pensamientos y se vuelve material por medio de las acciones y del texto. Esta unión es importante para el actor pues aunque el actor creara acciones y se aprendiera textos de la mejor manera, aun así por mucho que se esfuerce en la

³⁶ CHEJOV, Michael. *Lecciones para el actor profesional*, Barcelona, Alba, 2006. p. 72.

³⁷ SCHEPKIN. *Diarios. Correspondencia*. Citado por: KNÉBEL, María. *El último Stanislavsky*, Madrid, Fundamentos, 1996. p. 110.

³⁸ Ibid. p. 107.

técnica, su actuación sería una actuación vacía, pues carecería de alma, de vida interna, de toda esa maquinaria que se mueve dentro del actor gracias a la presencia escénica y eso es lo que el espectador logra ver en sus ojos aún en un estado inmóvil, esa unión de la presencia escénica y la técnica a través del estudio de las acciones y los textos, logra dar espontaneidad a la actuación. Se logra así la unión del cuerpo y la mente pues controla todo su ser. Toda su energía está concentrada en un solo propósito, el de servir a su personaje. Toda la piel, los músculos, la voz, la mirada, los movimientos, la respiración se ponen en pro del personaje.

La ‘carga’ espiritual que el actor ha de traer consigo al escenario exige, como ya hemos dicho, una profunda penetración en el mundo interno del personaje. Es preciso que el actor aprenda a relacionarse con el personaje por el creado, no como ‘literatura’, sino como un ser humano vivo con el que comparte sus propios deseos psicofísicos³⁹.

Cuando el actor logra comprender toda la responsabilidad que posee al tener en sus manos un personaje, entiende que por pequeño que éste sea, depende de él hacer un estudio riguroso, por eso suele decirse que no hay papeles pequeños, sino que depende de la grandeza del actor crear un gran personaje. Es por el trabajo que realiza el actor que luego sus representaciones, por cortas que sean, son recordadas. “El actor, una vez que se le ha entregado su papel ha de fantasear por sí mismo decenas de monólogos internos, y entonces todos los momentos de su papel en los que calla estarán repletos de profundo contenido.”⁴⁰

2.1.2. Visualización

“El trabajo sobre la visualización en el papel es un entrenamiento de la imaginación que produce frutos enormes no comparables a nada”⁴¹.

La visualización se presenta de diferentes maneras, hay muchas formas para trabajar con este amplio concepto: una es el apoyo como imagen para el texto, otra es aprovecharlo para la comunicación que se crea con el público y la última es para poder visualizar la actuación propia de manera distante. Estas tres formas se encuentran entrelazadas y deben estudiarse; a continuación se profundizará sobre cada una de ellas.

³⁹ Ibid. p. 108.

⁴⁰ Ibid. p. 110.

⁴¹ Ibid. p. 119.

En la primera forma de trabajo la visualización es ese gran apoyo porque sirve al actor a la hora de decir sus textos, pues “En nuestro lenguaje, escuchar significa ver aquello de lo que hablamos y hablar equivale a describir imágenes visuales”⁴². Ésa imagen, ese recuerdo que se le imprime al texto hace que el texto deje de ser ajeno para el actor y que se vuelva orgánico; cada vez que el actor encuentra en el texto una idea, una imagen o una analogía logra apropiarse de él y hacerlo suyo. En esta etapa de visualización la imaginación es fundamental ya que “El objeto sobre el que trabaja nuestra imaginación se vuelve así en nuestro recuerdo personal, es decir, en el valioso bagaje, en el material sin el cual es imposible la creación.”⁴³

En el campo de la actuación “[...] la imaginación es el elemento esencial del proceso creativo, ella nos ayuda, apoyándose en el material del autor a crear visualizaciones que por su vivacidad son análogas a nuestras impresiones de la vida real”⁴⁴. La visualización permite que el actor logre darle un sentido al texto, no simplemente debe tener en cuenta la técnica de la pronunciación, el volumen y demás, sino que internamente él debe ser uno con el texto. “El trabajo del actor sobre la visualización es algo así como una preparación para el material interno sobre el que se va a construir el papel”⁴⁵. Aquí aparece de nuevo un aspecto que integra una gran responsabilidad, pero que se convierte en un apoyo invisible a los ojos del público, es otro peldaño intangible dentro del trabajo actoral; un peldaño que cobra vida y gran relevancia en el momento de decir el texto en la escena, ya que no saldrá recitado, porque el actor tiene algo que contar, algo que quiere comunicar al público, algo que es suyo y que al ser algo propio adquiere inmediatamente un valor inconmensurable para el actor y a su vez lo hace interesante para el público. “En la vida real nosotros siempre vemos lo que hablamos, cada palabra que oímos produce en nosotros una concreta visualización, pero en el escenario frecuentemente violamos esta cualidad fundamental de nuestra psiquis”⁴⁶.

Otra manera de trabajar con la visualización es entendiendo que ella es una persuasión hacia el espectador, el actor espera convencerlo, hacerle ver la visión que él guarda internamente; el actor debe tener una imagen concreta, ya que la visualización es la base que le permitirá crear una conversación con el público, por eso debe tener claridad sobre lo que dice el texto, saber concretamente qué quiere y qué imágenes usará para poder tener el dominio que requiere el texto “Cuanto más activa es la facultad del actor de ver tras la palabra del autor los hechos vivos de la realidad, imaginar aquello de lo que se está hablando, más poderosamente influirá sobre el espectador.”⁴⁷. Durante esta búsqueda el monólogo interno y el objetivo del personaje pueden brindar apoyo.

⁴² Ibid. p. 114.

⁴³ Ibid. p. 121.

⁴⁴ Ibid. p. 113.

⁴⁵ Ibid. p. 115.

⁴⁶ Ibid. p. 113.

⁴⁷ Ibid. p. 113.

El riesgo en este estudio de la visualización es caer en la generalidad, por eso hay que ser muy concreto: pensar en qué imágenes se usarán, por qué, en qué textos, etc. Cada pregunta ayuda a dirigir la búsqueda, y debe ser así para que pueda crearse el diálogo con el público. Como dice Stanislavsky el actor tiene que “[...] devolver al interlocutor sus visualizaciones, para que este mire con sus propios ojos. [...] No se puede relatar en general, no se puede convencer en general. Es preciso saber a quién se convence y para qué”⁴⁸. La responsabilidad de poder compartir la visualización con el público no es una responsabilidad individual, sino grupal, requiere del apoyo entre los actores. Para el actor es difícil el estudio que debe realizar sobre sí mismo pues debe luchar contra sus miedos, la autocrítica y sus demonios internos.

Como la visualización es un trabajo mental ya que se basa en las imágenes, el creer en las imágenes que se ven a la hora de decir los textos es sumamente vital, sobre todo teniendo en cuenta que estas son las que crean una conexión con el público. Por medio de los textos, el actor puede imprimir distintos matices e intenciones que le ayudan al espectador a recrear la imagen mental del actor. El actor trata de plasmar sus imágenes en el imaginario colectivo del público, intenta que ellos vean a través del personaje. Como dice Stanislavsky: “Mi tarea es la de una persona que habla a otra, convence a otra, de manera que aquel a quien me dirijo mire a lo que yo quiero con mis propios ojos”⁴⁹. El actor se convierte en un halcón que debe cazar los pensamientos del público, retenerlos y hacerlos suyos. Uno de los ejercicios que propone Chejov para entrenar la imaginación es pensar en un mendigo que está apoyado en un muro observando un punto fijo, los ojos y la cabeza están agachados, luego el mendigo debe mirar y pedir limosna. Luego de haber imaginado esto, debe realizarse. Este ejercicio es transcendental como dice Chejov pues así “Comprobamos que nuestros cuerpos no son lo suficientemente flexibles y que nuestra imaginación no es lo suficientemente activa”⁵⁰. Se debe hacer este tipo de ejercicios para mantener el cuerpo, la imaginación y el poder de concretar lo que se imagina despierto. “La tarea de cada actor es conseguir sobre el escenario esa misma vivacidad en las visualizaciones.”⁵¹

La otra forma de implementar la visualización es entender que el actor puede mirar desde varios puntos de vista: desde el yo del actor, es decir el de la persona, el yo que actúa, es decir, en el que se convierte al representar un personaje y el yo que observa desde un tercer plano. Pero hay algo que esos tres yo, tienen en común y es que los tres necesitan de la presencia escénica, eso es lo que los une a los tres, eso inmaterial que se encuentra detrás de la corporalidad del personaje, tras sus palabras, sus emociones, ese trabajo interior es el yo que permite que el actor siempre tenga vida en sus representaciones; un día podrá representar un personaje y otro día podrá hacer otro totalmente diferente y aunque cambie por completo y sea totalmente diferente al

⁴⁸ Ibid. p. 116.

⁴⁹ Ibid. p. 114.

⁵⁰ CHEJOV, Michael. *Lecciones para el actor profesional*, Barcelona, Alba, 2006. p. 276.

⁵¹ KNÉBEL, María. *El último Stanislavsky*, Madrid, Fundamentos, 1996. p. 113.

anterior, su presencia proviene de un sólo lugar; al fin y al cabo depende del actor realizar las tareas necesarias para lograr la construcción de esa vida interna. “Sin el interior, nada funciona”⁵². Es importante que el actor logre conocer el cuerpo ya que es su instrumento de trabajo, y también todo su ser interno; esto ayuda en el proceso al actor, pues así como sabe que en sus representaciones hay falsedad y verdad, y trabaja arduamente para encontrar un equilibrio, hay también momentos donde la visualización que él ha creado se cae por varios motivos, pues el actor puede estar bloqueado, faltarle entrenamiento, o no concretar algunas imágenes; y si no las concreta no tendrá una base y transmitirá al público: un collage de ideas e imágenes sin fundamentos ni orden alguno. Si por alguno de estos motivos él no consigue enfocar sus textos en las visualizaciones, no habrá verdad ni presencia escénica. Sentirá que patina en medio de las ideas. El actor debe entrenar la visualización. Por ejemplo si está sentado en escena realizando una acción pequeña, en la que ha trabajado la contención, si se encuentra en silencio pensando su monólogo interno, si al momento de decir el texto pierde su foco y las imágenes que había preparado para éste texto se vuelven difusas, aunque siga con su monólogo interno, ése sencillo acontecimiento hará que su energía se disperse perdiendo por completo la presencia escénica. La visualización ayuda tanto al texto como al monólogo interno, ya que le otorga las imágenes generales que éste necesita. Por esto es necesario que el actor se encuentre constantemente en un entrenamiento donde pueda fortalecer su imaginación. “Konstantin Serguéievich pensaba que la presencia de la visualización conserva el papel enteramente vivo”⁵³. Y como piensa la autora, un intérprete vivo es un intérprete con presencia, que quiere contar algo, que desde que da el primer paso en el escenario lleva consigo la energía de un gigante o un titán; Stanislavsky habla de *la presencia* de la visualización, pues la visualización aporta a esa vida, ese espíritu que mantiene al actor vivo en escena.

2.2. BARBA

“La comprobación de una cualidad particular de la presencia escénica lleva a la distinción entre técnicas cotidianas, técnicas del virtuosismo y técnicas extra-cotidianas del cuerpo”⁵⁴.

Aprender y conocer ejercicios y nombres que otorgan otras culturas para el trabajo actoral, llevó a Barba a entender que todos esos viajes eran para reconocer cómo, aunque los actores fueran de diferentes culturas tenían muchos puntos en común. De igual manera al viaje realizado por este maestro, pero en menor escala, la autora

⁵² YOSHI, Oida y MARSHALL, Lorna. *EL actor invisible*, Barcelona, Alba. 2010. p. 111.

⁵³ KNÉBEL, María. *El último Stanislavsky*, Madrid., Fundamentos, 1996. p. 111.

⁵⁴ BARBA, Eugenio. *La Canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Buenos Aires, Buenos Aires, Catálogos, 2005. p. 35.

pretende realizar un corto viaje pasando por las diferentes historias de estos tres autores e investigando sus ejercicios y puntos en común. Se trabajará sobre los esquemas de Barba nombrados al inicio, porque en ellos se realizan varias acotaciones acerca de la presencia escénica, a la que se le dan distintos nombres. Por eso la autora trata específicamente los conceptos que plantea Barba para el trabajo sobre la presencia escénica como afirma el director peruano Miguel Rubio:

Obviamente se puede discrepar con Barba, se puede no estar de acuerdo con su opinión estética, pero lo que difícilmente se puede negar es que se está frente a un renovador del teatro contemporáneo [...] Barba y el Odin trabajan con la materia prima del teatro, con su reserva fundamental: el actor y su presencia, confirmándonos con su práctica que podemos prescindir de cualquier truco menos de la vida que produce esa orquestación de energías diversas en el momento de la representación que genera la presencia de los actores en escena⁵⁵.

Cuando el actor realiza una investigación sobre la presencia escénica se topa con dos aspectos importantes de la actuación que se han nombrado ya en este documento: el aspecto interno y el externo. Lograr que ellos se fundan como un todo es su finalidad, ya que realizar uno sin el otro, hace que la actuación esté incompleta. Por lo tanto es indispensable manejar la técnica y también la espontaneidad, en el trabajo corporal y mental, para que el actor no quede como una caja vacía. Si el actor se fija sólo en los factores externos “[...] la dimensión interior resultará anodina. Es como si hubiéramos construido una ‘caja’ muy bonita dentro de otra ‘caja’ donde no hay nada”⁵⁶. Y concentrarse únicamente en la parte interna excluyendo por completo la técnica, crearía un nuevo problema a resolver y es que al no haber técnica no hay caja donde guardar el trabajo interno del actor. “Es necesario construir una ‘caja’ interesante y después asegurarse de que se llene de algo igualmente interesante”⁵⁷. Por eso Barba confirma que el actor necesita apropiarse de una técnica corporal que le permita desarrollar su presencia en el escenario y potencializar su energía; él habla de tres tipos de presencia: la presencia cotidiana, que es la que se usa en la vida diaria donde se actúa con una mínima energía, la presencia virtuosa, que es la que produce asombro en el público, que es más parecida a la que usan los acróbatas de circo y por último está la presencia extra-cotidiana, que se enfoca en cómo pasar de un estado común a uno escénico. Ésta se enfoca en el trabajo de la presencia escénica y se encarga de usar el máximo de energía y esfuerzo para un resultado mínimo pero cargado de contenido. La presencia extra-cotidiana es la que permite que el actor realice un estudio desde el entrenamiento a partir de la unión cuerpo-mente y asume también el estudio de la energía pre-expresiva que está basado en cómo la energía se hace presente en la inmovilidad del cuerpo.

⁵⁵ RUBIO ZAPATA, Miguel. *Raíces y semillas*, Lima, Yuyachkani, 2011. p. 190.

⁵⁶ YOSHI, Oida y MARSHALL, Lorna. *EL actor invisible*, Barcelona, Alba. 2010. p. 125.

⁵⁷ Ibid. p. 125.

El estudio de la pre-expresividad es importante porque se basa en el movimiento previo a la acción, es un estado de alerta que se puede trabajar también en quietud; el actor siempre está actuando, aunque se encuentre quieto, es decir se encuentra en un estado de inmovilidad pero está en pro de su representación; cuando el actor asume durante la escena que no está haciendo algo relevante y siente que por ende no está actuado, allí es cuando el espectador nota una presencia menor a las demás (en caso de que el actor esté acompañado en escena), entonces se pierde ante los ojos del espectador y se vuelve invisible; por eso siempre debe estar en pro de la puesta en escena. En palabras de Michael Chejov: “[...] estamos constantemente actuando y que no podemos hacer otra cosa, ya que si somos actores, somos actores”⁵⁸. Si el actor se encuentra en quietud corporal su espíritu debe estar en movimiento y viceversa, pues un actor que este quieto y además internamente esté dormido aburrirá al público de inmediato; por eso son tan importantes los contrastes de los que tanto habla Grotowski, o el conflicto como diría Stanislavsky, ya que ellos crean vida y gracias a ellos se hace una buena representación, se ve al ser humano con sus contradicciones, hay vida, no una imitación barata de ella basada en especulaciones. En conclusión quietud no significa estar muerto en escena, si el actor está quieto en el escenario debe estar moviéndose internamente y su cuerpo debe tener un peso en escena, energéticamente debe estar activo, no dormido. Como indica Barba:

El pensamiento también tiene una forma de moverse [...] así se puede hablar de un nivel pre-expresivo del proceso del pensamiento que es análogo al trabajo pre-expresivo del actor y que tiene que ver con la presencia y energía⁵⁹.

La pre-expresividad se relaciona entonces directamente con el ser interior, ella es lo que se encuentra al fondo, debajo de todas las demás capas de la actuación, es la presencia que permite que el actor esté preparado y listo para la representación, es ese centro desde donde se dirigen los impulsos permitiendo que haya una concentración total. Julia Valery, una de las actrices del Odin, explica que un actor que tenga buenos movimientos, vigor y muestre gran capacidad corporal puede estar enérgico en escena y ser orgánico pero esa energía y organicidad no es la misma que otorga la presencia escénica ya que ésta puede tenerse en quietud o en movimiento. Dice que “Un cuerpo elástico y joven que emana energía puede engañarnos, pero la organicidad de una actriz se observa mejor en la inmovilidad, cuando todos los movimientos superfluos han sido eliminados”⁶⁰. Lo que significa que la presencia escénica tiene la capacidad de estar antes durante y después del movimiento; puede existir sin él, no depende de un

⁵⁸ CHEJOV, Michael. *Lecciones para el actor profesional*, Barcelona, Alba, 2006. p. 282.

⁵⁹ CARDNONA, Patricia. *Los principios de la pre-expresividad*. [en línea] <<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/3806/2/198921P26.pdf>> [citado el 2 de Diciembre del 2014].

⁶⁰ VALERY, Julia. *Piedras de agua*, La Habana, Alar,os. 2007. p. 66.

movimiento externo, pero sí, de uno interno que de vida y presencia al actor, un proceso que se base en la precisión de los impulsos.

Estos conceptos que estudian la presencia escénica reafirman que el arte del actor es sumamente concreto y requiere de mucha atención, ya que hay que aprender a mirar capa por capa las partes que conforman el todo de la representación. Para el actor su instrumento de trabajo es él mismo, es sobre él mismo que realiza sus estudios. Sobre su cuerpo, su voz, sus movimientos, sus acciones, sus pensamientos, etc., pero el también indaga su alrededor, investiga distintas atmósferas y en este entorno se relaciona con otras personas lo que implica que también realiza un trabajo con la humanidad, las relaciones interpersonales, los valores, los ancestros etc. “[...] el teatro es una cultura y no solo un arte [...]”⁶¹. El teatro tiene una tradición, se cuidan sus enseñanzas y se pasan de generación en generación.

Eugenio Barba tiene unos ejercicios que son dirigidos específicamente hacia la presencia extra-cotidiana, y que obligan al actor a estar receptivo y en un estado de alerta, el actor deja de ser él y entra en un segundo cuerpo. Como la presencia extra-cotidiana implica separarse por completo de lo que es el actor en su cotidianidad, él debe expandir su energía en el espacio y agrandar su cuerpo, para llenarlo todo con su presencia; debe convertirse en un gigante energético. Toda esta presencia escénica que surge a través de los ejercicios de la presencia extra-cotidiana, se apoya en algo interno, lo que indica que la pre-expresividad también brinda apoyo a la técnica extra-cotidiana, ayudándose así las dos mutuamente. Él dice en *La canoa de papel* (2005) que Stanislavsky hizo un gran aporte en los ejercicios actorales, puesto que antiguamente simplemente se realizaba esgrima, baile o lo que fuera necesario para el personaje, pero no se tenía el rigor y la creencia de que los ejercicios pudieran ayudar al actor a obtener un “cuerpo-mente escénico”⁶². Los ejercicios empezaron a formar la “quintaesencia”⁶³ del quehacer teatral y se convirtieron como dice Barba en “el corazón mismo del teatro”⁶⁴. Ellos son la guía del actor, son el diario en el que se escribe con el cuerpo, con la voz y con los pensamientos; donde a veces se hacen grandes hallazgos y también donde hay numerosas caídas y tropiezos, gracias a los cuales se va puliendo la actuación y se va encontrando el camino hacia la puesta escénica. Los ejercicios llevan consigo tanto peso que además de ser una ayuda y un apoyo para el actor, se vuelven históricamente recordados, como una enseñanza activa que se conserva sobre el estudio del teatro.

⁶¹ BARBA, Eugenio. *Memorias de Teatro*, Revista del Festival de Teatro de Cali, No. 9, Cali, 2011. p. 58.

⁶² BARBA, Eugenio. *La Canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Buenos Aires, Catálogos, 2005. p. 169.

⁶³ Ibid. p. 169.

⁶⁴ Ibid. p. 170.

Barba comenta un ejercicio de Stanislavsky donde hay un hombre que compra un diario, pero no hay escenografía, ni diario, ni dinero, nada. El ejercicio consiste en crear la partitura de acciones teniendo en cuenta que es un hombre que compra el diario justo antes de tomar el tren. Stanislavsky repetía la misma partitura una y otra vez en diferentes ritmos y lo extraño era, que en vez de convertirse en algo pantomímico el ejercicio se convertía en algo vivo y real aunque abstracto. “He aquí la paradoja; tanto más abstracta era la acción para el espectador cuanto más ‘realista’ era en la escena mental del actor que la ejecutaba”⁶⁵. El actor en este ejercicio debe estar constantemente presente en el escenario con todos sus sentidos atentos en lo que pasa, con su pensamiento y su mente alineados a cada momento de la partitura; debe construir las imágenes mentales, crear en su cabeza los pensamientos y renovarlos cada vez que pasa por la partitura y aunque pueden ser los mismos puede usar otros, y allí está su improvisación, su libertad está en esta vida interna que debe crear, en cada momento nuevo, en cada impulso, en cada pensamiento. Lo que implica que el actor debe ser muy minucioso y cuidadoso no solo con la parte externa del estudio de la actuación sino que con el mismo rigor debe tratar de armar un “forro-pensamiento”⁶⁶. Éste es el que guarda toda la parte interna de la actuación y desde donde nace la presencia escénica. La presencia “No es algo que podamos extraer de nosotros leyendo libros y ensayos críticos, o usando nuestra capacidad intelectual para analizar aquello que no debería ser analizado”⁶⁷. Se alcanza con el adecuado estudio y ejercicios en la práctica, la lectura, puede ayudar a encontrar el camino para su búsqueda, pero es en la práctica dónde se encuentra.

Eugenio Barba llama a la presencia escénica, a esa presencia que hace que el actor brille en el escenario y resalte logrando atrapar al público con su mirada, él la llama el bios escénico, ya que es la parte viva de la representación. La pre-expresividad en cambio se enfoca en el trabajo previo al impulso; mantiene el cuerpo del actor preparado para la representación, es entonces la que lo pone en situación de representación lista para la acción, preparada para la creación de los impulsos. Es la concentración previa, es el pre, lo que sucede antes de la expresión, antes del movimiento, es ese momento donde el actor está detrás del telón, con toda su intención en la obra, y sin embargo aún no representa. Para Eugenio Barba:

El objetivo principal de un actor no es ser orgánico, sino crear la percepción principal de la organicidad en los sentidos del espectador. El problema real tiene que ver con la orientación del actor en el curso de su trabajo, el modo en el cual se elige un método y se abre un camino para construir la propia presencia eficaz. Si el actor usa como parámetro la propia sensación de la acción orgánica, es decir, si pierde el punto de referencia constituido por la percepción de otro que lo ve desde

⁶⁵ Ibid. p. 178.

⁶⁶ Ibid. p. 179.

⁶⁷ CHEJOV, Michael. *Lecciones para el actor profesional*, Barcelona, Alba, 2006. p. 202.

afuera, probablemente experimentará rápidamente como ilusoria incluso para sí mismo la propia organicidad. [...]»⁶⁸.

Barba trabaja también en otro concepto singular, que Chejov llama *sostener*, que Stanislavsky llama *Contener* y que Grotowski llama *cuerpo-vida*, Barba llama *sats* al hecho de sostener la energía y mantenerla viva. Roberta Carreri (actriz del Odin Teatro), describe el *sats*, ella dice que es “Estar alerta. Estar presente. Estar en posición de *sats*”⁶⁹. El *sats* es un estado que pone el cuerpo listo para reaccionar, por eso en los ejercicios que se realizan se doblan las rodillas, pues esa posición ayuda a no bloquear las articulaciones y así permite al actor estar listo para la ejecución de un movimiento. Es una postura anímica y corporal, pues involucra el cuerpo y la mente.

Si todos estos conceptos que se exponen de Barba para el trabajo de la presencia escénica se elaboran, además de los otros estudios, si el actor presta su cuerpo, su mente y todo su ser, al unirse el trabajo sobre el *bios* al resto de estudios, el actor puede lograr lo que Barba llama una presencia física total, es decir, que el actor logre una actuación impecable. En resumen Barba expone tres conceptos importantes que tienen relación directa con la presencia escénica: la pre-expresividad, el *bios* escénico y el *sats*. Estos conceptos trabajan la unión mente y cuerpo, enfocándose en la parte interna de la actuación, que va ligada a la imaginación y exteriorización por medio del cuerpo.

2.2.1. Bios Escénico

“Recuerda que la puesta-en-visión del *bios* depende de los imperceptibles matices de ritmo [...]”⁷⁰.

Barba investigó autores y técnicas de distintas culturas; logró hablar con los maestros directamente y en otros casos con los alumnos. El primer ejercicio que realizó fue un ejercicio de traducción, él les preguntaba los nombres técnicos que usaban para el teatro en las diferentes culturas, y así fue encontrando poco a poco que había algo en común en las diferentes palabras y nombres: todos trataban un nivel pre-expresivo. Así mismo ocurre en el *bios* escénico; cada artista es distinto al otro, y utiliza metodologías diferentes, pero todos tienen en común como principio básico la presencia escénica del actor; el artista es algo vivo que existe dentro del teatro. “[...] la ciencia del actor es

⁶⁸ BARBA, Eugenio. Obras escogidas. Vol. IV, La Habana, Alarcos, 2012. p. 154.

⁶⁹ CARRERI, Roberta. *Rastros: training e historia de una actriz del odin teatret*, Bilbao, Artezblai SL, 2012. P. 54.

⁷⁰ BARBA, Eugenio. *La Canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Buenos Aires, Catálogos, 2005. p. 106.

árida anatomía del *bios*, del esqueleto-en-vida y del cuerpo-en-vida”⁷¹. Es la base del actor.

Las investigaciones o libros sobre teorías teatrales, traen consigo información del autor, con cada lectura, se conoce cada vez más a éste, porque las personas escriben desde su vivencia. Así como cada actor debe conocer su bios para poder ser consciente de qué tiene para brindar o en qué puede apoyarse a la hora de estar en escena; así mismo sucede en esta monografía: a raíz de una pregunta personal sobre la presencia escénica, se expone el trabajo que realizan distintos autores sobre diferentes conceptos que sirven para el trabajo sobre la presencia escénica. Eugenio Barba, por su parte, expone que el actor abarca tres aspectos: un primer aspecto individual, el segundo común y un tercer aspecto que es el del bios.

El tercero es aquello que no varía por debajo de las individualidades personales estilísticas y culturales. Es el nivel del bios escénico, el nivel “biológico” del teatro sobre el cual se fundan las diversas técnicas, las utilizaciones particulares de la presencia escénica y del dinamismo del actor⁷².

La canoa de papel (2005) señala que la Antropología Teatral se concentra en este último aspecto del bios escénico, que es el nombre que Barba le da a la presencia escénica. El bios es la vida del actor puesta en la escena, por eso es indispensable que el actor reconozca su bios, que va ligado a su cultura. La Antropología Teatral entiende el bios escénico como parte fundamental de la vida del actor en el escenario. “Reconoce lo evidente: los actores que accionan en una situación de representación organizada se individualizan a través de profundas diferencias así como de profundos puntos en común”⁷³. Cada cultura maneja códigos distintos para la apropiación de la presencia escénica, pero lo que el actor debe tener en cuenta a la hora de indagar sobre esta, es que no debe basarse en la ley del mínimo esfuerzo. Porque si un actor se encuentra en escena y su energía es cotidiana, entonces no se logra ver su propuesta de personaje, pues se ve en escena a una persona que no se diferencia del espectador y que no causa el más mínimo interés; su bios será común y no escénico y la vida escénica contiene niveles de expresividad diferentes a los de la vida diaria. Barba dice que:

El primer paso para descubrir cuáles pueden ser los principios del bios escénico del actor, su “vida”, consiste precisamente en comprender que a las técnicas cotidianas

⁷¹ Ibid. p. 229.

⁷² Ibid., p. 27.

⁷³ Ibid. p. 77.

se contraponen técnicas extra-cotidianas que no respetan los condicionamientos habituales en el cuerpo⁷⁴.

Entonces existe un bios natural que usa energía cotidiana, y uno escénico que concentra la energía en las acciones. El actor durante su proceso de formación puede aprender a trabajar en su bios escénico, si está en una constante indagación a partir de ensayos, realizando distintos ejercicios enfocados en concentrar su presencia escénica. Para el trabajo que propone Stanislavsky sobre el monólogo interno, el actor debe tener claros sus pensamientos; así mismo, debe construirse el trabajo sobre el bios escénico, sobre bases sólidas y claras. Porque el bios escénico se relaciona con la energía de los impulsos, y estos inician internamente pero se desarrollan por medio del cuerpo y la voz, alcanzando así una manera concreta para trabajar sobre el bios, porque:

Para re-modelar artificialmente su energía, el actor debe pensarla en formas tangibles, visibles, audibles, debe representársela, descomponerla en una gama, retenerla, suspenderla en una inmovilidad que actúa, hacerla pasar con distintas intensidades y velocidades, [...] a través del diseño de los movimientos⁷⁵.

Para lograr una buena apropiación de la presencia escénica o bios escénico se deben tener claros los parámetros, ejercicios o técnicas a usar, sin que estas se conviertan en una cárcel para el actor. Barba presenta una idea interesante sobre la improvisación⁷⁶ no como aquello en donde el actor se encuentra a la deriva, sino como un estricto trabajo que el actor realiza sobre el nivel del bios escénico, hasta un punto tal que logra una actuación fresca. El actor usa dentro de este proceso sus diferentes organismos: físico, nervioso, sensitivo, mental, etc., la unión del cuerpo y la mente es fundamental para este trabajo y es una parte interesante a analizar; sobre todo, una parte que se debe tener en cuenta dentro del proceso de la apropiación y el manejo de la presencia del actor; aunque también el trabajo de la energía hace parte de la presencia escénica:

[...] para que la energía pueda articularse en pensamiento, debe jugarse, debe pasar de una temperatura a otra “a través de un diseño de movimientos”. [...] Stanislavsky buscará esta partitura en el Método de las Acciones Físicas, [...] y Grotowski como una *conditio sine qua non* para alcanzar la organicidad del actor.

⁷⁴ Ibid. p. 34.

⁷⁵ Ibid. p. 111.

⁷⁶ Ibid. p. 113.

En esta edificación de la arquitectura de los movimientos reside, precisamente, uno de los secretos para que la presencia del actor sea eficaz⁷⁷.

Eugenio Barba⁷⁸ pone un ejemplo donde Stanislavsky en uno de sus ejercicios intenta despertar el *bios* escénico. Stanislavsky le habla a Vassili Toporkov sobre el ritmo que debe tener estando quieto, sin embrago el no entiende cómo se puede tener ritmo si no se está caminando, bailando o en un movimiento cualquiera, a esto responde Stanislavsky con un ejemplo en el que él debe matar a un ratón; así que ahora estará al acecho esperando que el ratón aparezca para golpearlo con un palo. Stanislavsky le dice que cuando él mueva las manos Toporkov debe golpear al ratón, él lo corrige varias veces porque reacciona tarde, hasta que Toporkov lo logra y entonces Stanislavsky dice: “Estar preparado acechando a un ratón es un ritmo; otro bastante distinto es estar atento a un tigre que se yergue frente a ti”⁷⁹. La energía del *bios* está constantemente en movimiento interno, por eso es importante el trabajo que se realiza sobre la mente, la continua transición de los pensamientos del actor mientras está al acecho, significa tener un ritmo constante, una oposición continua que genere en el actor las acciones y los movimientos. Entonces esta energía en conjunto de cuerpo y mente “Lo transforma en ritmo a través del *bios* escénico, que es lo que anima su técnica desde el interior”⁸⁰. La energía de *bios* escénico fluye por medio de la partitura corporal. Este reside dentro de las fuerzas opuestas, es la vida que se crea a partir de los impulsos, por medio del ritmo de sus acciones y de sus palabras, es la unión del cuerpo y la mente. Los actores del teatro Nô⁸¹ trabajan las oposiciones; cuando quieren expresar su rabia en escena, ellos se basan en la ternura y desde allí expresan la rabia y así logran representar muy bien la vida, con las contradicciones comunes que suceden a los seres humanos, que a veces son conscientes de ellas y otras veces no. Lo que aquí Barba llama las *oposiciones*, Stanislavsky lo llama *conflicto* y Grotowski *contrastos*; sea cual sea el nombre con el que se le llame, es muy útil tener en cuenta esos contrastes que necesita el actor, ya que lo ayudarán a enriquecer su personaje sin caer en el cliché. “En esta capacidad de dar vida a una oposición reside, para Zeami, el secreto de lo *insólito*, la flor del actor, su *bios* escénico”⁸². Es que las oposiciones también trabajan el ritmo, pues si el personaje tiene rabia seguramente la rabia tendrá para el actor un ritmo diferente a la ternura, lo que implica que para actuar oposiciones el actor debe usar ambos ritmos, a veces con una intensidad y otras veces con otra.

⁷⁷ RUIZ, Borja. *El arte del actor en el siglo XX: Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, Bilbao, Artez Blai Kultur Elkartea, 2012. p. 443

⁷⁸ Op. cit., p. 97.

⁷⁹ Vasily Toporkov. *Stanislavski in Rehearsal*. 1949. New York, Theatre Arts Books, 1979. p. 62. Citado por: BARBA, Eugenio. *La Canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Buenos Aires, Catálogos, 2005. p. 97.

⁸⁰ Ibid. p. 103.

⁸¹ Ibid. p. 107.

⁸² Ibid. p. 107.

Barba resalta también el ejercicio el ejercicio del *sí mágico* que propone Stanislavsky, el cual es analizado en *La canoa de papel* (2005). Se basa en un proceso mental que ayuda al actor en la apropiación de hábitos diferentes, que apoyan la adquisición de la presencia escénica. Barba señala por medio de él la importancia de representar los ejercicios mentalmente, lo cual ayuda a obtener una verdad escénica.

La autora realizó el ejercicio del *sí mágico* con los estudiantes de la Fundación, aunque este no fue tan fácil de comprender puesto que parte de una premisa que involucra el pensamiento. Se les decía a los estudiantes: qué pasaría si tú fueras tal cosa y a continuación la autora mencionaba una profesión. La realización de este ejercicio no fue fácil, la mayoría de estudiantes no entendían el ejercicio, entonces se debía hallar una manera de que entendieran la idea diciéndoles haz como si tal cosa o tu eres tal otra; y sin embargo era complejo. Pero entonces se realizó algo más en este ejercicio y era que los observadores debían decir qué les parecía el ejercicio del compañero. Entonces en el caso de Teresa (que es la estudiante con mayor dificultad para hablar), ella debía hacer como si fuera una modelo, apenas terminó el ejercicio algunos compañeros hicieron observaciones donde decían que debía estar más atenta, cambiar la voz, tener más movimiento de cadera, etc., lo que demostraba que los estudiantes entiendan que en escena debían apropiarse de una presencia distinta a la cotidiana, que debían crear un personaje distinto a ellos. Ferney, otro de los estudiantes, realizó también el ejercicio, él debía hacer como si fuera un presidente, entonces salió y empezó a caminar erguido, con el cuerpo tieso; puso una voz grave y las manos en las caderas. Después en la reflexión en la cual los compañeros decían sus observaciones, hubo varios comentarios “me parece porque cambió”, “era todo creído y bello”, hasta él mismo dijo: “estuve más seguro, sin tartamudear ni nada”. Ferney tiene varias dificultades, entre las cuales está el tartamudeo, pero cada que sale a escena éste desaparece. Estos son algunos ejemplos que denotan la importancia del trabajo de la presencia escénica, por medio de la cual ellos pueden transformarse y aunque tal vez no puedan realizar un estudio riguroso sobre el personaje o la obra, y a pesar de sus diferentes capacidades, es por medio de la presencia escénica que logran realizar un trabajo escénico. El bios escénico es la esencia fundamental de su trabajo.

También algunos de los ejercicios que realiza Michael Chejov son mencionados en *La canoa de papel*⁸³(2005), en este caso se hablará puntualmente de uno en el que el actor imagina que de su pecho parten los impulsos para todo el resto del cuerpo. Para este ejercicio su cuerpo debe estar totalmente relajado al igual que sus articulaciones, después comenzará a hacer movimientos pero sin olvidar que el origen de estos movimientos nacen del pecho.

En otras palabras, no es la energía la que nos hace descubrir su fuente sino, por el contrario, es imaginar el lugar del cuerpo [...] lo que nos permite pensar la energía,

⁸³ Ibid. p. 116.

de experimentarla como algo material, [...] que modelándola transforma el *bios* natural en *bios* escénico⁸⁴.

Ejercicios de este estilo ayudan al actor a entender su movimiento interno, de esto se trata cuando se habla de movimiento en quietud; el actor está pensando, sintiendo y explorando un movimiento interno, reconociendo así las formas para trabajar en su interior, está realizando un proceso mental que luego se dirige al cuerpo; Julia Valery, actriz del Odin define el trabajo sobre el *bios* escénico en sus propias palabras:

Defino para mí misma la presencia escénica como un cuerpo que respira y cuya energía se mueve. Para mí, una actriz es orgánica cuando la energía, o sea, la respiración de las células, fluye en todo su cuerpo. Se desarrollan sólo las tensiones necesarias, tríadas por ondas continuas de nuevos impulsos. Cada parte del cuerpo participa de la acción, prestando atención al detalle, concordando o discrepando. La presencia escénica se basa en algunos principios: el equilibrio, está desplazado del centro, el peso se transforma en energía; las acciones tienen un inicio y un final y el recorrido entre estos dos puntos no es lineal; las acciones contienen oposiciones y tienen una coherencia de intenciones. En este cuerpo que respira se evidencian algunas características: el cuerpo es entero, preciso, decidido, y las tensiones en el torso cambian continuamente⁸⁵.

El *bios*, es la vitalidad del actor, es su alma, “es lo que anima su técnica desde el interior”⁸⁶. Es esa presencia que nace en el interior del actor y necesita de toda su entrega para lograr contagiar al público e integrarlo y hacerlo cómplice. Es el primer peldaño de esa gran escalera que conforma la presencia escénica; éste inicia en una parte del cuerpo que tiene un carácter místico e intangible como lo es la mente y el pensamiento. “El pensamiento funciona en el aprendizaje como funciona en la situación creativa y en el *bios escénico*: a través de la dialéctica entre orden y desorden. Orden sin orden”⁸⁷. Si un actor está muerto en escena quiere decir que no está dispuesto y receptivo; entonces no está en el extremo activo, sino que automáticamente estará ubicado en el extremo opuesto, y como ya se ha explicado, es importante estar justo en el medio de estas dos fuerzas, como dice Stanislavsky no hay acción sin contención, la acción se hace interesante cuando hay fuerzas contrapuestas a ella, de la misma manera el conflicto del que habla Stanislavsky en el que se encuentran dos fuerzas, se mueve también en los extremos. Este *bios* escénico es el punto principal del cual se bifurcan muchos otros, es un pilar sin el cual se hace difícil adaptar otras técnicas ya que el actor

⁸⁴ Ibid. p. 117.

⁸⁵ VALERY, Julia. *Piedras de agua*, La Habana, Alarcos, 2007. p. 68.

⁸⁶ Op. cit., p. 103.

⁸⁷ Ibid. p. 147.

debe entregarse todo para lograr su presencia escénica y estar en absoluta resonancia con el propósito.

Es importante que el actor reconozca su presencia escénica, su bios escénico, lo que lo hace estar “vivo” en escena y que sepa manejarlo para lograr comunicarse con el espectador pues es el origen de los resultados externos (las acciones) en el actor. Como sugiere Barba: “A veces insisto en el diseño exterior de la acción, la *piel*. A veces afirmo que la *sangre*, la motivación determina el *bios* de la acción”⁸⁸. Cuando el actor ha logrado concentrar toda su energía interna y hacer que sea el motor de sus acciones, entonces allí el público logra interesarse en la creación del actor, porque el personaje lleva consigo un peso, un plan, una historia, un conflicto; hay fuerzas contra puestas, extremos que se mueven en él. Ésa energía que brinda inquietud en el espectador y que hace que resalte su bios escénico es de lo que Stanislavsky habla cuando propone el trabajo sobre el *monólogo interno* y que más adelante veremos que Grotowski se refiere a la *autorrevelación* porque en ella encuentra, como diría Barba, un nivel de organización para la presencia escénica; es a través del entrenamiento de estos diferentes conceptos como se logra entrar en esa “segunda naturaleza” que es guiada por el bios.

2.2.2. Pre-expresividad

“Es la sustancia de su presencia escénica”⁸⁹.

Los estudios, laboratorios y talleres que se concentran en conceptualizar cada parte del entrenamiento actoral nacen como “una necesidad de buscar soluciones a los problemas profesionales contingentes”⁹⁰. Lo interesante de estos estudios es cómo logran llevar la investigación teatral a las áreas más microscópicas del trabajo del actor, es decir a las sub áreas de las grandes áreas. La pre-expresividad por ejemplo contiene al bios escénico, y ella está ubicada dentro del nivel extra-cotidiano, que a su vez se encuentra dentro del área del trabajo interno del actor. Así entonces y como ya se ha visto con Stanislavsky “los ejercicios no servían para preparar el repertorio sino para formar cuerpo-mente escénico [...]”⁹¹. Logrando obtener entonces como lo nombra Barba⁹² una constelación de ejercicios, unos ejercicios minuciosos sobre este aspecto tan interno sutil y sublime como lo es la conexión que hace el actor con su cuerpo y mente. “Pero atención, el concepto de “pre-expresividad” sirve para algo sólo si está relacionado con

⁸⁸ Ibid. p. 253.

⁸⁹ Ibid. p. 36.

⁹⁰ Ibid. p. 169.

⁹¹ Ibid. p.170.

⁹² Ibid. p. 170.

el actor, una persona que utiliza una técnica extra-cotidiana del cuerpo *en una situación de representación organizada*”⁹³.

Según Explica Barba las técnicas que están más cercanas para trabajar la presencia escénica son las extra-cotidianas; porque a diferencia de las cotidianas, ponen el cuerpo apto permitiendo que el actor esté listo para representar incluso desde antes. “La pre-expresividad como nivel de organización del *bios* escénico aparece dotada de una coherencia propia, [...]”⁹⁴. En consecuencia se podría decir que la pre-expresividad es el nivel anterior al de la presencia escénica, éste nivel, es donde se alista el actor para la representación, es el estado neutro que logra tener, antes de salir a la escena. Es un nivel de concentración. Barba explica que “El caso de la presencia inmóvil y viva es el punto límite de un problema fundamental del actor: cómo ligar recíprocamente pensamiento y acción”⁹⁵. La pre-expresividad es una ayuda que concentra su indagación teatral justamente en el momento previo a la acción. Se basa en el alistamiento previo, es el estado de concentración antes de entrar a escena, donde el actor está con sus energías contenidas.

Podemos traer a colación nuevamente el ejercicio del ratón que realiza Stanislavsky, para notar la diferencia del el uso entre de un concepto y otro. El trabajo en la pre-expresividad consiste en lograr la concentración previa a la acción que realiza el actor al pegarle al ratón, tiene que ver con las pausas previas a la acción, el momento donde el actor se encuentra en total concentración buscando que el ratón se asome. Ese momento sería análogo al momento donde el actor se encuentra tras bambalinas esperando su momento para salir. La pre-expresividad:

Es el nivel de la presencia, el de la pre-expresividad; es el nivel más elemental, pero fundamental para que el segundo nivel (la acción en relación) y el tercer nivel (la acción en el contexto) despierten la energía del espectador mediante imágenes, pensamientos, reacciones emocionales⁹⁶.

Para que el actor pueda trabajar sobre este nivel debe estar listo para la realización de las tareas escénicas. “Se concentrará en el diseño de los movimientos, en la segmentación en el hecho de escandir los Sats, en la temperatura de la energía, en el dinamo-ritmo, protegiendo los detalles que vuelven la acción real.”⁹⁷ Para adentrarse en el nivel pre-expresivo Barba propone trabajar sobre el ritmo “en-vida”, que es un ritmo diferente al de estar asechando, este ritmo es un ritmo interno que debe haber dentro del

⁹³ Ibid. p. 168.

⁹⁴ Ibid. p. 168.

⁹⁵ Ibid. p. 91.

⁹⁶ Ibid. p. 238.

⁹⁷ Ibid. p. 182.

actor; como en el ejercicio del diario que realiza Stanislavsky, donde se debe hacer una partitura con una sucesión de acciones. El ritmo *en-vida* que propone Barba recoge la misma idea del ejercicio que usa Grotowski donde el actor se encuentra sentado pero está pensando en estar de pie; Barba se refiere al *movimiento de intención* y usa el ejemplo de una persona que está sentada pero lista para levantarse. Barba pone estos ejemplos para demostrar que antes de la acción también hay un movimiento, un movimiento interno que está allí conteniendo la acción como diría Stanislavsky, pero Barba dice que es la disminución de una acción y el aumento de “un impulso que modela de manera precisa la acción en el espacio”⁹⁸. Para lograr que aflore la vida interna del actor, es indispensable el trabajo de la pre-expresividad, esta es la base de la estructura interna de la actuación.

La espera previa que otorga el nivel pre-expresivo debe ser espontánea, como dice Louis Jouvet⁹⁹ hay una manera para ayudar al azar en su trabajo, y es dejarse caer conscientemente en el desorden, en la incertidumbre, para poder deshacerse de lo aprendido, de lo que se sabe es un “[...] estado de voluntaria confusión [...]”¹⁰⁰. Este es el vivir cotidiano del actor, el actor conoce algo, lo entiende, lo pone en práctica, lo destruye, lo cambia, lo reconstruye, etc. Como dice Picasso “el arte es un cementerio de hallazgos”^{101*}. Los actores deben aprender a desprenderse de sus creaciones, ya que ellas al final no se pierden quedan en ese conocimiento donde guarda el actor los recuerdos y las experiencias de ensayo y error, en ese espacio de destrucciones que aportan a una construcción mejor. Muchas veces sucede que el actor se desespera cuando el director le pide que cambie x o y cosas de la escena o del personaje y luego al cabo de muchas búsquedas el director vuelve a la primera idea inicial, pero sin embargo ya no será la misma que el actor ha hecho la primera vez, pues el actor ya ha caminado y llegará al mismo lugar con nuevos conocimientos. Además, también el actor debe ser consciente de que el director también realiza una investigación y una búsqueda, él también puede haber encontrado algo con lo que luego no se siente cómodo o cree que ya no funciona y le pide al actor que haga una nueva búsqueda, en el camino de la creación los dos, actor y director van de la mano en el proceso de la creación. A pesar de que el director sepa por dónde quiere llevar la investigación, o para donde dirige su obra, es como el capitán de un barco en medio de una tormenta, él sabe para dónde va, sin embargo en el camino ocurrirán muchas cosas que deberá sortear, y seguramente deberá también a veces cambiar un poco el curso. Y a veces en este proceso de creación los dos, tanto actor como director pueden verse frustrados y sentir que no se avanza en las propuestas. Por eso es importante saber que: “La mayoría de las veces de esta confusión sale a la luz algo nuevo”¹⁰².

⁹⁸ Ibid. p. 237.

⁹⁹ Ibid. p. 182.

¹⁰⁰ Ibid. p. 183.

^{101*} Frase célebre del pintor Pablo Picasso.

¹⁰² MELDOLESI, Claudio. OLIVI, Laura. *Brecht regista, memorie dal Berliner Ensemble*, Bolonia, Il Mulino, 1989, pp. 303-304. Citado por: BARBA, Eugenio. *La Canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Buenos Ires, Catálogos, 2005. p. 184.

Barba¹⁰³ cuenta que Brecht trabajaba una escena de *El círculo de tiza caucasiano* con sus estudiantes cambiando los diálogos de lugar, quitando unos de una parte, poniendo otros en otro lugar y así pasaba la escena varias veces realizando este trabajo hasta que al final volvía a dejarlos como estaban inicialmente. Así como ocurre la construcción y la destrucción, la pre-expresividad no debe convertirse en ningún polo opuesto, pues si se construye algo y se tiene como algo seguro, se dañará su enfoque y no le servirá al actor y si se destruye, el actor no podrá contar con el aporte que ella realiza a la presencia; simplemente hay que saber que el trabajo de la pre-expresividad “Tiene valor porque conduce al actor y al espectador al descubrimiento de significados no obvios en la representación”¹⁰⁴. Eso no obvio que maneja la pre-expresividad, ese secreto que enriquece la actuación, es una especie de punto de gracia que aporta enormemente a la actuación porque hace uso del azar. La pre-expresividad permite que el actor exista en el escenario, permite que su bios, su presencia escénica emerja sea cual sea su direccionamiento actoral “La calidad pre-expresiva es el fundamento.”¹⁰⁵

El hecho de que el actor se presente ante un público hace que éste se condicione y esté listo para representar; lo paradójico es que “[...] hay actores que usan su presencia para representar su ausencia”¹⁰⁶. En el teatro Nô por ejemplo los actores usan una técnica “para hacer notar su capacidad de no personalizar”¹⁰⁷. Puede, en un principio parecer algo ilógico el querer actuar la ausencia o apersonarse de la no personalización; pero si se reflexiona detenidamente sobre el asunto, estas técnicas son las que nos guían hacia la vida del actor, la energía en su estado más puro, lista para dejarse moldear y dirigir. La técnica de lo extra-cotidiano hace visible el trabajo de la pre-expresividad, el cual es un trabajo que muchas veces no sale al descubierto, sin embargo es gracias a éste medio que el actor logra destacar en escena, pues “Es la sustancia de su presencia escénica”¹⁰⁸.

La pre-expresividad no se basa en la parte física del actor pero sí tiene que ver con ella, puesto que en la pre-expresividad se encuentran la fuerza, los impulsos y demás motivos que mueven al cuerpo. “Eso no significa que la expresión exterior se convierta en algo chapucero o pobre en cuanto a la técnica, sino que la expresión interior toma más importancia que la actuación”¹⁰⁹.

¹⁰³ BARBA, Eugenio. *La Canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Buenos Aires, Catálogos, 2005. p. 184.

¹⁰⁴ Ibid. p. 184.

¹⁰⁵ Ibid. p. 186.

¹⁰⁶ Ibid. p. 36.

¹⁰⁷ Ibid. p. 36.

¹⁰⁸ Ibid. p. 36.

¹⁰⁹ YOSHI, Oida y MARSHALL, Lorna. *EL actor invisible*, Barcelona, Alba, 2010. p. 87.

A partir de uno sus ejercicios Barba¹¹⁰ habla sobre *Las manos oscuras del olvido* donde expone una idea sobre la sangre y la piel, lo que parece para la autora es una analogía interesante: la presencia escénica es como la sangre, pues le da vida al actor pero no se ve, la gente suele ver la piel, la parte externa y sabe que adentro hay sangre y que una gran parte del cuerpo está constituido por el torrente sanguíneo, pero sin embargo se suele olvidar que es la sangre la que bombea el corazón y permite la vida. Esta fue una de las cosas que hizo que la autora se interesara aún más en el tema de la presencia escénica; la presencia escénica trabaja la unión del movimiento interno del actor con la voz y el cuerpo, cuando la sangre logra moverse y dar vida al cuerpo, allí entonces aparece la vida escénica. Sucede igual cuando el trabajo interno se lleva a cabo de manera adecuada: transmite la presencia escénica a través de la voz y el cuerpo. Por eso la autora expone en este documento el tema de la presencia escénica, pues es un concepto que se devela a través de los impulsos y de las intenciones. La presencia escénica se descubre por medio de otros estudios. En el Programa académico de Licenciatura en Arte Dramático por ejemplo, hay dos tareas donde se hace evidente el trabajo sobre la presencia escénica del actor: cuadros y animales. En estas dos tareas los estudiantes no pueden hablar y deben justificar cada movimiento y capturar en su interior la imagen del animal o del cuadro y transmitirla. Estas tareas son sencillas en cuanto a estructura, y es por eso precisamente que es evidente cuando el actor no logra concentrar su presencia escénica. Por eso el actor debe crear un camino para trabajar sobre la pre-expresividad, para que cuando estas se realicen sorprendan al público, y no se anuncien con anterioridad. El nivel pre-expresivo es el que permite que se construya sin poner obstáculos que algunas veces dificultan la búsqueda, éste nivel consiente en que se dé espacio a lo inesperado, como en la teoría del iceberg, la pre-expresión es lo que hay bajo el agua y no es visto.

Seguramente algunos lectores tendrán todavía algunas preguntas respecto al tema, por eso es importante esta especificación a manera de resumen que hace Barba:

Llegados a este punto surge una pregunta esencial; cómo se conecta el trabajo sobre la pre-expresividad con otros campos del trabajo teatral.

1. Es un proceso que prepara al actor para el proceso creativo del espectáculo.
2. Es el trabajo mediante el cual el actor incorpora el modo de pensar y las reglas de género de teatro al cual ha escogido pertenecer.
3. Es un valor por sí mismo –una finalidad, no un medio- que a través de la profesión teatral encuentra una de sus posibles justificaciones sociales¹¹¹.

¹¹⁰ BARBA, Op. cit., p. 234.

¹¹¹ BARBA, Eugenio. *La Canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Buenos Aires, Catálogos, 2005. p. 165.

Barba dentro de su estudio de la antropología, expone que los autores que han indagado más acerca de este nivel, que él denomina pre-expresivo son Stanislavsky, Decroux y Grotowski,¹¹² justamente entre estos tres autores se encuentran dos de los pilares de ésta monografía, lo que brinda mayor soporte a esta investigación. Por eso se exponen a continuación las observaciones que él realiza sobre los dos autores:

Stanislavsky explora este territorio como una vía de acceso al personaje. Se trata de inventar los procedimientos poéticos (*poiein* = hacer) propios del actor para ser capaz de encarnar la poesía del autor. [...]

Grotowski persigue una coherencia distinta de la de Stanislavsky y Decroux, ya sea en los años en que era director ya sea sucesivamente cuando se apartó de la composición de espectáculos. Rasca de las técnicas del actor todo lo que contiene al espectáculo, al trabajo-para-la-atención-de-los-espectadores, y se concentra en las acciones físicas como trabajo del individuo sobre sí mismo. Hoy Grotowski ya no habla de actor, sino de Performer (la mayúscula no es casual). Explica que el Performer puede también hacerse actor. Se reconecta de manera siempre más explícita a una Tradición iniciática. En el saber teatral sobre todo en Stanislavsky, reconoce una de las vías de acceso a esta tradición.

Lo repito, se trata de graduaciones diversas, no de contraposiciones¹¹³.

Barba¹¹⁴ señala que Stanislavsky trabaja en su método la pre-expresividad; porque se enfoca en el trabajo sobre la verdad escénica que es la base de los movimientos. La pre-expresividad se basa en la capa anterior a la acción que integra todo el cuerpo. Barba¹¹⁵ dice que los balineses usan el termino *agem*, ellos dicen que hay dos, el *agem* del cuerpo y el de la mente. Cuando se le dice al actor *agem* muerto significa que no logra unir los dos *agem*; parecido a lo que Grotowski llama *contraposición*, de los contrarios.

Chejov, que también es citado por Barba¹¹⁶ propone un ejercicio donde el actor debe primero hacer movimientos amplios con fuerza y luego sostener todo su cuerpo en una postura abierta, pensando en despertar los músculos; después el actor se cierra totalmente, cruza los brazos, baja la cabeza y cierra las piernas; con este nuevo movimiento se activan otros músculos. Este ejercicio sirve al actor para manejar su energía y reconocerla, también para guardar sensaciones y poder seguir proyectándolas incluso después cuando el cuerpo ya esté en otra posición. Barba dice que el actor puede “[...] intervenir en el nivel pre-expresivo *como si*, el objetivo principal fuera la energía,

¹¹² Ibid. p. 166.

¹¹³ Ibid. p. 166.

¹¹⁴ Ibid. p. 177.

¹¹⁵ Ibid. p. 171.

¹¹⁶ Ibid. p. 115.

la presencia, el *bios* de sus acciones y no su significado”¹¹⁷. Por eso el ejercicio que pone Chejov es importante pues se basa en la energía.

La pre-expresividad une el trabajo mental y la acción, porque prepara al actor en la fase previa al movimiento, lo concentra. Pero no debe entenderse como algo independiente ya que necesita del forro-pensamiento¹¹⁸ que se encuentra en la parte interna del actor, necesita del trabajo del pensamiento. De la unión de estas dos partes: la interna (mente) y la externa (cuerpo) que hacen parte del todo del actor. “El nivel pre-expresivo es, por tanto, un *nivel operativo*, no es un nivel que pueda ser separado de la expresión, sino una categoría pragmática, una praxis que durante el proceso intenta desarrollar y organizar el *bios* escénico del actor [...]”¹¹⁹.

La autora realiza este trabajo sobre la presencia escénica que es un concepto inmaterial y que hace parte del trabajo interno del actor; algunos de los que se llevan a cabo en esta parte son: el *monólogo interno* que propone Stanislavsky por ejemplo solo existe cuando el actor no comienza a ejecutarlo, el *cuerpo-vida* del que habla Grotowski solo aparece cuando se comienza a elaborar el pensamiento; como el ejercicio de la silla donde el actor está sentado pero está pensando en levantarse, su cuerpo no es un cuerpo acomodado y quieto en una silla sino un cuerpo que está en constante movimiento interno; estos pequeños cambios producen una alteración en la elaboración del personaje escénico, aportan a la construcción escénica y aunque estos conceptos internos no sean materialmente visibles como una acción física por ejemplo, no significa que no sea un estudio concreto. En consecuencia Barba dice que la pre-expresividad es un nivel operativo, donde se encuentran varios niveles más que cosen junto a este una gran tela y todos esos conceptos que se enfocan en la parte interna aportan una punta. Y aunque este nivel trabaje sobre todo la parte interna, no significa que no está unido a la parte física del actor. Eso sería decir que como la presencia escénica hace parte del estudio interno, no trabaja la totalidad del actor. Igual pasa con la pre-expresividad, ella hace parte del todo del actor. “Lo que a nivel pre-expresivo es la totalidad cuerpo-mente del actor, a nivel expresivo es la totalidad del sistema actor-espectador [...]”¹²⁰.

¹¹⁷ Ibid. p. 167.

¹¹⁸ Ibid. p. 179.

¹¹⁹ Ibid. p. 167.

¹²⁰ Ibid. p. 180.

2.2.4. Sats

“Sats: (palabra escandinava) Es el punto de partida de la acción, el punto en el que empieza el movimiento y a su vez es la oposición del sentido en el cual se desarrolla la acción”¹²¹.

El Sats puede parecer a simple vista una postura corporal, donde las rodillas del actor deben estar flexionadas poniendo el cuerpo en estado de alerta listo para reaccionar, pero en realidad no se trata tanto de la postura sino de la intención, del momento en el que el actor logra concentrar su energía y retenerla, suspenderla y tenerla lista para liberarla y dirigirla en cualquier momento, con la intensidad que se necesite: en ése instante el actor convierte la energía en Sats.

Por eso Barba dice: “‘Sats’- la energía puede suspenderse. La energía puede quedar suspendida en una inmovilidad en movimiento”¹²². Desde el momento en que la energía se suspende en la inmovilidad de la acción, hasta cuando se enfoca en una acción determinada, allí está presente el Sats, en la quietud y en el movimiento, en la espera y la dirección de la acción. El Sats es el impulso intenso o sutil en los movimientos, ya sea que el personaje deba permanecer en un mismo sitio o por el contrario moverse por todo el escenario. “El Sats es el momento en que la acción es pensada-actuada”¹²³. Los sats ayudan a que la vida del actor se mantenga, pero si estos momentos se marcan, se pierde todo el contenido interno, el resultado será algo aburridor y pesado para el público y la razón de los sats se perderá, pues ellos van unidos a la parte física y mental del actor; si el actor se concentra en preparar estos momentos entonces esa unión cuerpo-mente se perderá por completo; lo que el actor debe hacer es no pensar la acción que está próximo a hacer, no premeditarla, así podrá repetir las acciones cuantas veces sea necesario y parecerá que es la primera vez que las realiza, dándole al actor ese toque de verdad escénica que se encuentra implícita en el trabajo de la presencia escénica.

El **sats** es uno de los elementos característicos en la técnica actoral del Odin. Palabra noruega, el sats describe una posición de alerta en el actor, una postura a partir de la cual se puede realizar cualquier acción: saltar o agacharse, dar un paso atrás o adelante, girar o levantar un peso...¹²⁴.

¹²¹ BARBA, Eugenio. La Antropología Teatral capítulo2 [en línea]. <http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/olmedo_c_ij/capitulo2.pdf> [citado el 2 de Diciembre de 2014]

¹²² BARBA, Eugenio. *La Canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Buenos Aires, Catálogos, 2005. p. 92.

¹²³ Ibid. p. 92.

¹²⁴ RUIZ, Borja. *El arte del actor en el siglo XX: Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, Bilbao, Artez Blai Kultur Elkartea, 2012. p. 421.

El sats es el impulso que permite que el actor no se repita en sus representaciones y que no marque en sus partituras las mismas reacciones, sino que viva cada vez que pasa por esas partituras como si fuera algo que ocurre por primera vez en ese momento, algo real, algo vivo. Los sats bombean los impulsos precedentes de las acciones que sucederán. “El sats es impulso y contraimpulso”¹²⁵. El sats no es solo inmovilidad, es el movimiento y a la vez la quietud, pero sea que esté conteniendo o realizando la acción, que puede ser pequeña o grande, debe estar siempre con la misma intensidad; que no puede depender de si la acción es grande o pequeña, igual debe tener la misma fuerza en la intensidad. Roberta Carreri, una de las actrices del Odin, define lo que es para ella el sats:

Podría definir el sats como la intención de realizar una acción determinada. En el momento en el que acumulo energías mentales, y por tanto físicas, para realizar un salto de medio metro, me coloco en posición de sats. Si mis piernas están completamente ‘hiper-tensas’, no puedo estar en sats. Estar en posición de sats me permite reaccionar y cambiar de dirección en cualquier momento. Me permite ser imprevisible. Estar en posición de sats implica estar presente al instante.

La precisión de los sats y la rapidez de los reflejos eran condiciones indispensables en acrobacia y en los ejercicios con la varilla de plástico en los que había que evitar el golpe del compañero saltando o bajando la cabeza. O, también, en los que corriendo y más tarde saltando había que tocar exactamente el esternón del compañero con la punta del pie.

Estos ejercicios tenían el objetivo de acostumbrarnos a ser precisos con nuestros sats y la dirección de nuestra mirada, para hacer reaccionar correctamente al compañero¹²⁶.

Con base en la explicación que realiza Barba¹²⁷ donde dice que el sats se parece al tañido de una campana, la autora hace a su vez una comparación del sats con la resonancia de un cuenco tibetano, porque después de tocar el cuenco este aún sigue resonando por un tiempo más; igual ocurre con el sats, aún después de ejecutar la acción. La autora propone entonces que el sats es en un ritmo interno que contiene la acción antes de realizarla y que la sostiene aun después de ejecutarla. Y propone una importante unión que debe haber entre este ritmo interno y la respiración. Vajrantagov¹²⁸ llamaba a esto vivir en las pausas; el sats crea vida interna aún en las pausas; igual que la contención de la que habla Stanislavsky donde el actor debe

¹²⁵ Ibid. p. 93.

¹²⁶ CARRERI, Roberta. *Rastros: training e historia de una actriz del odin teatret*, Bilbao, Artezblai SL, 2012. P. 53.

¹²⁷ Ibid. p. 96.

¹²⁸ Ibid. p. 96.

contener su acción pero estarla viviendo al mismo tiempo. Barba¹²⁹ por su parte afirma que el sats también se puede encontrar en el “sí mágico” que propone Stanislavsky, dice que “El ‘sí’ mágico actúa como palanca para elevarnos del mundo real a la región de la imaginación. Despierta una actividad interior y verdadera y lo hace con medios naturales”¹³⁰.

A continuación se retomará uno de los ejemplos puestos por la autora en la parte que se refiere a la pre-expresividad, donde Barba¹³¹ menciona el ejercicio que usaba Stanislavsky con su alumno Toporkov, que ahora lo profundizaremos:

-No estás quieto teniendo el ritmo justo!

El actor, Vassili Toporkov, piensa:

-¡Estar quieto teniendo el ritmo! ¿Cómo estar quieto con ritmo?

Entiendo que se puede tener el ritmo justo caminando, danzando o cantando, ¡pero estando quieto!

-Perdón Constantin Sergueivich, pero no tengo idea de qué ritmo se trata¹³².

Aquí Barba muestra la similitud entre este trabajo del ritmo que propone Stanislavsky y el sats; los dos ayudan y dan apoyo al trabajo interno para lograr apropiarse, a través de éstas técnicas y ejercicios, de la presencia escénica.

El “ante-movimiento”¹³³ de Grotowski tiene una correspondencia con el sats propuesto por Barba, casi toda la teoría de Jerzy Grotowski, por no decirle método (ya que a Grotowski no le gusta ese nombre para sus propuestas y teorizaciones actorales), se relaciona con el impulso, que es el que inicia y brinda la fuerza; él dice que el ante-movimiento “Puede realizarse en diferentes niveles, como una suerte de silencio antes del movimiento, un silencio lleno de potencial o se realiza como una detención de la acción en un momento dado”¹³⁴. Vemos entonces como los autores proponen conceptos similares que tienen nombres distintos; lo que indica que ésta búsqueda de los autores por ir más allá en la indagación de conceptos actorales que vayan a las fibras más profundas del actor como lo es la presencia escénica, hace notar que existe un interés en las áreas intangibles que se relacionan con el ser interno del actor.

¹²⁹ Ibid. p. 97.

¹³⁰ TOPORKOV, Vassili. *Stanislavsky dirige*, Buenos Aires, Fabril, 1961. p. 15.

¹³¹ BARBA, Eugenio. *La Canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Buenos Aires, Catálogos, 2005 p. 97.

¹³² Ibid. p. 97.

¹³³ Ibid. p. 93.

¹³⁴ GROTOWSKI, Jerzy. *Leggi pragmatiche*. En *La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell'ISTA*, a cargo de Franco Ruffini, Florencia, Casa Usher, 1981. p. 31. Citado por: BARBA, Eugenio. *La Canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Buenos Aires, Catálogos, 2005. p. 93.

El sats permite que aunque afuera el cuerpo se vea en quietud dentro hay vida esperando el impulso para iniciar sus acciones. Los actores del teatro Nô experimentan el sats pues ellos detienen el movimiento cuando hay tensión en todos los músculos. Aquí se toca nuevamente el tema del que se teorizaba en la pre-expresividad donde se dijo que los actores del teatro Nô representan con su presencia escénica su ausencia. “Los tiempos de acción en el Nô existen en función de los tiempos de inmovilidad y la postura y los desplazamientos no son la base para moverse sino para adquirir la técnica del no-moverse”¹³⁵.

Al hablar de un terreno de confianza del mismo actor, se entiende que él trabaja sobre objetivos claros, y para esto hay una estructura básica que buscará en cada movimiento, en cada ejercicio y en cada partitura.

1. Sats o punto de partida del movimiento (Preparación)
2. Acción determinada o movimiento específico (desarrollo)
3. Arribo o conclusión de esta acción (Final)¹³⁶.

Los sats son los cambios de energía que le dan vida al bios escénico y estos cambios de energía se representan con los diferentes impulsos del actor dentro de una secuencia de movimientos ya sea una a lo que Stanislavsky llama la partitura de las acciones físicas y Grotowski el fluir de los impulsos. Ésa es una de las áreas que los actores deben saber dominar, deben poder repetir varias veces la misma actuación el mismo texto, la misma acción y siempre debe ser la primera vez, por eso es muy importante la conexión cuerpo-mente que maneja este concepto; mi mente siempre está funcionando y siempre está alerta, por esto es muy importante la creatividad pues en ella se encuentra viva esta energía de estar alerta ya que debe estar dispuesta a salirse de lo acordado previamente y poder en medio de lo espontáneo encontrar un orden. “Cada *stop* es un *go*, cada *kyu* es un *jo*, cada llegada-partida es un *Sats*”¹³⁷.

En este concepto es importante permitir un respiro, bien sea que el sats esté conteniendo la acción o que esté impulsándola; pues si el actor mantiene continuamente un estado de alerta y no hace nada más, su actuación parecerá rutinaria, se ensuciará y probablemente se alejará por completo del bios escénico; también si el actor lleva a cabo los sats que

¹³⁵ KOMPARU, Kunio. *The Noh Theatre, Principles and Perspectives*, New York Tokio, Weatherhill/Tankoskha, 1983. P. 216. Citado por: BARBA, Eugenio. *La Canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Buenos Aires, Catálogos, 2005. p. 96.

¹³⁶ BARBA, Eugenio. La Antropología Teatral capítulo2 [en línea]. <http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/olmedo_c_ij/capitulo2.pdf> [citado el 2 de Diciembre de 2014]

¹³⁷ Citado por: BARBA, Eugenio. *La Canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Buenos Aires, Catálogos, 2005. p. 173.

inician el movimiento moviéndose con pequeños staccatos¹³⁸ o saccadeos estará también separándose de la ayuda que se pretende recibir por medio del sats.

Como explica Eugenio Barba¹³⁹ los sats son los que a través de los continuos cambios energéticos y de tonicidad muscular ponen-en-visión los movimientos que realizan los pensamientos del actor. Roberta Carreri realiza un ejercicio que ayuda al actor en el entrenamiento del sats:

La oposición con piernas y pies, brazos y manos, es otro principio que ha formado parte de la primera estación de mi training.

Su objetivo es ayudar al actor a liberarse de los automatismos de la vida cotidiana, en la que rige la norma de obtener el mayor resultado con el mínimo esfuerzo. Si tengo que ir de A a B, elijo el trayecto más breve, la línea recta. En este training rige, sin embargo, la regla opuesta. Si debo ir de A a B, empiezo yendo en la dirección contraria, creo un contraimpulso y un cambio de dirección, me muevo en las líneas curvas o en zig-zag. Creo momentos de sorpresa, peripecias, antes de llegar a mi meta. De este modo, danzando con mi sats, me acostumbro a no anticipar mi acción¹⁴⁰.

La autora considera indispensable que el sats respire en la actuación, pues se comporta de una manera análoga a los músculos; cuando éstos se encuentran completamente tensionados, no se pueden tensionar más, por eso necesitan la relajación, para después nuevamente poder volverlos a tensionar, o como un vaso de agua que está lleno, por más que vertamos agua en él ya no cabrá más de la que tiene, a menos de que nos tomemos la que hay dentro. De igual manera el actor debe aprender a manejar el trabajo con el sats, saber en qué momento tiene que sostener los movimientos, en qué momento debe estar con su quietud alerta, todo esto teniendo en cuenta que debe abrirle campo a otros conceptos, que pueden tomar más fuerza en algunas partes de la partitura o de la composición que se realice. El actor tiene que sortear este tipo de situaciones que pueden presentársele donde puede aparecer un manejo o entendimiento erróneo del concepto y tener sabiduría al moverse dentro de todos estos conceptos que debe dominar, sin que esto lo bloquee sino que al contrario sirvan de apoyo para la apropiación de su presencia en su práctica artística la hora de una puesta en escena.

¹³⁸ Ibid. p. 94.

¹³⁹ Ibid. p. 94.

¹⁴⁰ CARRERI, Roberta. *Rastros: training e historia de una actriz del odin teatret*, Bilbao, Artezblai SL, 2012, P. 64.

2.3. GROTOWSKI

Grotowski, quien también se entrenó en sus inicios bajo el método stanislavskyano, inició sus estudios teatrales con Alexei Popov, uno de los discípulos directos de Stanislavsky; Grotowski decide trazar un camino propio a través de sus inquietudes teatrales, se podría decir que siguió también las indicaciones de su maestro a tal punto que tuvo la fortaleza, al igual que Meyerhold, de seguir sus propias preguntas personales. Y aunque su búsqueda en un inicio partía de las bases de Stanislavsky, poco a poco fue tomando su curso hasta llegar a las grandes indagaciones y conclusiones a las que llegó. Fue director y teórico teatral fundó una compañía propia: *el Teatro De las 13 filas*, la cual luego cambió de nombre por *Teatro Laboratorio*. Grotowski con sus propuestas no espera ser aceptado por las demás personas, pues siempre trabajó en contraposición con las demás propuestas actorales, pues si todos los estudios actorales necesitaban de mucho público, el decidía entonces investigar con poco público. Como dice Marco de Marinis “Estar (deliberadamente) fuera de tiempo, de las tendencias predominantes, es uno de los “gestos” filosóficos fundamentales de toda obra –teatral o no— de Grotowski [...]”¹⁴¹. Por eso también se separa de Stanislavsky para hacer sus propias investigaciones, como bien lo dice Marco de Marinis¹⁴². En un artículo de la revista *Máscara*, Grotowski no intentaba seguir los pasos de Stanislavsky, sino darle una respuesta

[...] el Stanislavski de Grotowski es el experimentador inagotable de las “Acciones físicas” que, como verdadero “científico” teatral, se esfuerza en pensar solo sobre la base de lo práctico y lo concreto, dispuesto siempre ha abrir el debate con coraje y honestidad, sobre su labor presente; es el Stanislavski que cree en la importancia fundamental de la escuela y de la educación continua para la creación actoral; es, en fin, el Stanislavski que durante los últimos años de su existencia descubre la importancia de las Acciones físicas del actor y, prosiguiendo con la experimentación no retrocede frente a las consecuencias que estas supongan en el plano teórico, que implican un riesgo de provocar la crisis en los puntos clave de su Sistema.¹⁴³

El planteamiento que realiza Grotowski sobre despojarse de todo lo que no sirve, toma mayor relevancia cuando se centra la atención en el título de uno de sus libros de mayor notabilidad para esta investigación *Hacia un teatro pobre*; conociendo el planteamiento que él maneja e este título aparece frente a nosotros con un nombre que adquiere

¹⁴¹ GROTOWSKY, Jerzy, *Máscara*, Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología, Publicación trimestral de teatro, Número especial de homenaje, México, Escenología, A. C, 1993. p. 87.

¹⁴² Ibid. p. 89.

¹⁴³ Ibid. p. 89.

inmediatamente un peso inconmensurable, y claro; se debe aclarar que cuando dice “pobre”, no se refiere a un teatro sin vida, ni a un teatro muerto, sino a un teatro donde lo más importante es el actor. Grotowski dice: “Si hablo de teatro pobre es solamente como invitación, digo sean pobres, es decir desarmados, abandonen todos los trucos, busquen el coraje de revelarse tal como son, no se escondan, no busquen actuar solamente con una parte de sí mismos, entréguese en su totalidad tal como son”¹⁴⁴.

Grotowski tuvo cuatro periodos distribuidos de la siguiente manera:

- Un primer periodo, teatro de dirección 1957-1961
- Segundo periodo 1962-1969
- Tercer periodo Parateatro 1970-1979
- Cuarto periodo Teatro de las Fuentes y el Performer hasta 1984

Grotowski como muchos autores fue renovando sus ideas; en sus últimas propuestas escénicas le da mayor relevancia al trabajo corporal. El último periodo que llamó el de las fuentes y el *Performer*. Se alejó para investigar sus propuestas que él tenía sobre el teatro; para su formación es muy importante el silencio. Jairo Cuesta¹⁴⁵ cuenta su experiencia con el maestro y cómo los guiaba hacia el uso de las técnicas “no activas”, en una casa adentrada en el bosque, donde vivían los veranos, los inviernos y las noches más oscuras. Él “[...] organizó como una comunidad en la que maestros y discípulos vivían de acuerdo con una disciplina casi monástica...”¹⁴⁶. Jairo Cuesta cuenta que Grotowski les hablaba sobre la “conciencia transparente”, les explicaba como el reposo es también movimiento: “Grotowski nos decía que en sus profundidades, el mar está calmado y transparente, que solo la superficie está agitada”¹⁴⁷. Cuando Jairo pone este ejemplo expone también el pensamiento de Grotowski en el periodo de las fuentes, pues dice que se debe estar constantemente en conexión con “la corriente” y no con los problemas o pensamientos personales; nuevamente aparece el hecho de desechar lo que no sirve.

Grotowski al despojarse de todo lo innecesario en el teatro, se centra únicamente en la relación del artista con el espectador y si se toma al artista como un papel importante e indispensable del teatro, seguramente su presencia en el escenario también lo será. Muchas veces para dar a entender algo al espectador se usan acciones dentro de la escena, Grotowski dice que para llevar a cabo las acciones físicas es importante y necesario el “‘In/pulso’ – empujar desde dentro”¹⁴⁸, aquí se evidencia de nuevo la importancia del trabajo que realiza el actor sobre su proceso interno; y es de allí justamente donde nace la acción.

¹⁴⁴ GROTOWSKI, Jerzy. *El teatro es entregarse hasta el final*, Manizales, Diario La patria. 1970. p. 5.

¹⁴⁵ GROTOWSKI, Jerzy. *Lo que fue*, Separata Gestus, Gazeta Wyborcza, Varsovia, Centro de comunicación escénica, 1999. p. 43.

¹⁴⁶ Ibid. p. 102.

¹⁴⁷ Ibid. p. 46.

¹⁴⁸ RICHARDS, Thomas. *El trabajo con Grotowski sobre las acciones físicas*, Bogotá, Escuela Teatro Libre, 1995 p. 89.

Grotowski afirma esta idea cuando comenta:

Cuando afirmo que la acción debe comprometer la personalidad entera del actor a fin de que su reacción no sea inerte, no me refiero a algo “externo”, como serían los gestos exagerados o las triquiñuelas. ¿Qué es lo que quiero decir? Es un problema de esencia profunda del actor, de una reacción de su parte que le permita revelar una a una las distintas facetas de su personalidad [...] Yo le llamo a esto un acto total¹⁴⁹.

Grotowski hace una investigación a fondo sobre la presencia escénica del actor, porque se basa en el actor específicamente y en lo que hay en su mente y en su cuerpo, por eso se ve obligado a indagar sobre el ser humano, pues es un humano el que actúa, el que pone su existencia, sus movimientos, su voz, sus pensamientos, en fin, todo él se presta para la escena y también es él que se relaciona. Por eso para Grotowski la relación consigo mismo y con los demás, es parte fundamental del estudio que realiza. Él afirma la importancia entre el partner y el público, pues allí hay se crean relaciones entre seres humanos. “Podemos pues definir que el teatro como ‘aquello que ocurre entre el espectador y el actor’. Todo lo demás es secundario, quizá necesario, pero secundario”¹⁵⁰.

Grotowski expone por su parte la presencia escénica a partir del cuerpo, de la acción; una presencia que nace por la eliminación de obstáculos y la exteriorización del impulso; esa presencia, esa esencia profunda que logra el actor, después de despojarse de todo lo innecesario, es una parte muy importante dentro de las bases que Grotowski aporta a la creación del acto total. Él habla de la madurez, la transiluminación y el encuentro con las raíces, estando así más cerca de lograr la santidad y ser lo que él llama un *actor sagrado*. Grotowski comenta sobre *el actor sagrado* y sobre la importancia de la energía interna del actor, él dice que un *actor sagrado* es aquel que logra una entrega total en su representación a través de la unión mente-cuerpo. Él reconocía la importancia de estar presente en el escenario cuando dice: “No existe el quedarse quieto, solo evolución o involución”¹⁵¹. Grotowski reafirma en varios de sus textos la responsabilidad que hay en el trabajo actoral, donde mostrar una vida real y estar en función de algo todo el tiempo (aunque se esté inmóvil) hace parte de estas responsabilidades.

¹⁴⁹ GROTOWSKY, Jerzy, *Hacia un Teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1987p. 92.

¹⁵⁰ Ibid p. 91.

¹⁵¹ RICHARDS, Thomas. *El trabajo con Grotowski sobre las acciones físicas*, Bogotá, Escuela Teatro Libre, 1995.p. 6.

2.3.1. Autorrevelacion

“[...] la verdadera esencia: una totalidad de reacciones físicas y mentales”¹⁵².

Según la exploración metódica de Grotowski una las condiciones esenciales para la actuación donde la primera de ellas es: “estimular el proceso de autorrevelación, llegando hasta el inconsciente, pero canalizando los estímulos a fin de obtener la reacción requerida”¹⁵³. Esta condición de *autorrevelación* se refiere al proceso interno que debe ocurrir en el actor para que salgan los impulsos o la *reacción requerida* que puede referirse a la acción exacta, el movimiento preciso o el impulso justo; esta condición es entonces, en otras palabras, la que maneja la PRESENCIA ESCÉNICA, mediante la cual el actor contiene su energía logrando dosificarla y enfocarla en lo necesario para la escena por medio de los impulsos.

Grotowski se refiere varias veces a la persona, no tanto al actor, sino al ser humano que se encuentra en ese proceso de aprendizaje en conjunto con otros seres que a su vez hacen lo mismo; habla del ser humano y busca tocar sus fibras más internas para lograr abarcar la totalidad del actor en su método. De manera similar a lo que ocurre monólogo interno, pasa en la autorrevelación, si el actor se aferra a éste como una parte importante para lograr dominar su presencia en el escenario, logrará como dice Grotowski por medio de la autorrevelación hacer lo indicado y necesario para su actuación; teniendo así el dominio de todo su ser, manejándolo efectivamente para que se mueva dentro de los parámetros necesarios, con la fuerza requerida y los movimientos exactos, todo esto trabajando dentro de un ámbito de total soltura y espontaneidad, o como dice Chejov con un sentimiento de facilidad o por medio de la contraposición. Si el actor solo piensa: “estoy bravo”, eso sería actuar una emoción. Por eso a este trabajo de la autorrevelación hay que darle un toque de facilidad, con el cual el actor pueda trabajar espontáneamente mientras está concentrado a su vez en todos los otros aspectos de la estructura. El actor debe:

[...] entrar en una especie de semi-sueño manteniendo el equilibrio, todo esto en el campo que nos interesa es absolutamente inútil, puesto que esto provoca una extinción de la personalidad, una extinción de la presencia al otro [...] ¹⁵⁴.

¹⁵² Ibid. p. 39.

¹⁵³ GROTOWSKY, Jerzy, *Hacia un Teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1987.p. 89.

¹⁵⁴ GROTOWSKY, Jerzy, *Máscara*, Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología, Publicación trimestral de teatro, Número especial de homenaje, México, Escenología, A. C, 1993. p. 39.

Así como puede ocurrir con el monólogo interno, que si este estudio no se realiza apoyándose en algo tangible no funciona, es decir si el monólogo se piensa como un pensamiento y no se expresa mediante los subtextos del texto o apoyado en acciones, no habría un monólogo interno que se trasmite al público, sino que sería un pensamiento secreto, que nunca se transmitió, la autorrevelación se crea a través del trabajo sobre los impulsos y las reacciones que se imprimen en el trabajo corporal y vocal del actor.

Cuando Grotowski dice la extinción de la personalidad, se refiere a la extinción de la presencia, la desaparición del otro, y entonces ¿Cómo puede existir el actor si olvida la presencia de los demás? Ese “otro” puede ser el público, o sus compañeros de escena. El encuentro entre el actor y el espectador es un acto de suma relevancia. Para lograr un acto total, el actor debe tener en cuenta al “otro”; el primer y constante espectador es quien lo dirige, pero son los espectadores los que reciben por primera vez la propuesta escénica más elaborada. Sin la asistencia del público, y de cada una de esas personalidades, el teatro no sería posible y Grotowski reconoce su importancia pues lo llama *un elemento específico del espectáculo*¹⁵⁵.

El actor no puede esperar aprender por ósmosis todo lo que se teoriza o se lee sobre actuación; es sólo en la praxis donde se permite experimentar y comprobar con su cuerpo y su mente los estudios que realizan los autores. “[...] en el caso de nuestra profesión es incluso más difícil que en el de cualquier otra, porque solo tenemos un instrumento para transmitir al público nuestros sentimientos, nuestras emociones, nuestras ideas: nuestro propio cuerpo”¹⁵⁶. El actor por arte de magia no va a conseguir que se interioricen en su consiente e inconsciente los diferentes conceptos que aquí se exponen. Algunos actores se quedan sentados esperando que llegue de un momento a otro ese instante de gracia, esa inspiración, otros, por su parte tienen suficiente confianza en su *don* o en su *talento*, así que tampoco se afanan, pero es la práctica y el trabajo diario lo que moldea y mejora su actuación. Pero “[...] un actor no puede confiar en un estallido de talento ni en un momento de inspiración. ¿Cómo se puede lograr que esos factores surjan en el momento en que se necesitan? Obligando al actor que intenta ser creativo a dominar un método”¹⁵⁷. Ahí se encuentra el porqué del método, éste es un punto de orientación, brinda las bases para la formación actoral. No puede haber disciplina si no existe un método, éste también es una guía para el director para no desviarse y tener un norte, de igual manera sucede con los actores cuando; se encuentran desorientados deben recurrir al método. Y solo así puede lograr una espontaneidad en su representación, uniendo su mente y su cuerpo a la disciplina y el método.

“La espontaneidad y la disciplina son los aspectos básicos del trabajo del actor y exigen una clave metódica”¹⁵⁸. En la contraposición Grotowski trata precisamente esto, de

¹⁵⁵ Ibid. p. 91.

¹⁵⁶ CHEJOV, Michael. *Lecciones para el actor profesional*, Barcelona, Alba, 2006. p. 40.

¹⁵⁷ GROTOWSKY, Jerzy, *Hacia un Teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1987. p. 89.

¹⁵⁸ Ibid. p. 220.

poder tener dos cosas contrarias trabajándolas como una unidad. Esto es lo que enriquece la actuación, así como los actores del teatro Nô para expresar rabia se basan en la ternura, así mismo deben estar unidas la espontaneidad y la disciplina para lograr una unidad. Sin que el actor se incline por ninguna de las dos y así con estas fuerzas contrarias actuando en el interior, con este conflicto (Stanislavsky), oposición (Barba), o contraposición conseguir la presencia escénica. Es una oposición parecida a la que se crea a veces entre el cuerpo y la mente, algunos actores suelen ser más rápidos para manejar el cuerpo, mientras que otros manejan más fácilmente su psiquis, pero “[...] si conservamos al mismo tiempo la espontaneidad y la precisión, actúan a la vez la conciencia (o sea precisión) y el inconsciente (o sea el proceso espontáneo)”¹⁵⁹. El objetivo es dominar los dos porque ellos dos son una unidad, y en ese dominio residen las bases de la presencia actoral.

El actor de Grotowski no se basa en alguien que posee un don para la actuación sino en alguien que trabaja arduamente para poseer algo que está más allá de un don, por eso se habla del *actor sagrado*, pero cuando Grotowski dice sagrado no se refiere a algo religioso sino a un actor que ejecuta de manera correcta las tareas actorales, para las cuales debe estar con toda su concentración y energía a partir de un verdadero interés, pues ¿cómo busca alguien una verdad escénica falsamente? La verdad escénica como otras tareas que se basan en el trabajo interno del actor son necesarias, porque es por medio del proceso interno del actor que los impulsos reflejan las acciones justas.

La autorrevelación ayuda al actor a tener las medidas, niveles y fuerzas exactas para cada ocasión, es un estado por medio del cual el actor logra la verdad escénica, quitándose las máscaras y dejando de lado todo lo que es en la cotidianidad; el actor entra en su espacio más puro, en su ser interior, logrando así concentrar su presencia escénica. Este concepto indica un despojamiento del actor e implica la adopción de una verdad escénica. Así mismo el monólogo interno conduce un despojamiento de todos los pensamientos que reflejan un estado de ánimo tales como: estoy triste. Por su parte el bios escénico necesita de la verdad escénica, pues el público no puede creer en alguien si ni siquiera lo nota en escena, necesita volver sus acciones creíbles.

Entonces ¿cómo apropiarse de la autorrevelación? Grotowski¹⁶⁰ propone primero iniciar dejando la falta de disciplina, pues es esta, por medio del trabajo constante, la que ayuda al actor en su búsqueda de la sinceridad. La disciplina hace un gran aporte a la parte metódica del actor, porque es la que permite la constante indagación. Si el actor no se esfuerza su verdad escénica será como una fina capa de hipocresía, por eso debe acudir a la técnica para desbloquear los mecanismos inadecuados que trae consigo. “Miro, lo miro a los ojos, trato de dominar. Observo quien está en contra, quien está por. No miro,

¹⁵⁹ GROTOWSKY, Jerzy, *Máscara*, Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología, Publicación trimestral de teatro, Número especial de homenaje, México, Escenología, A. C, 1993. p. 41.

¹⁶⁰ GROTOWSKY, Jerzy, *Máscara*, Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología, Publicación trimestral de teatro, Número especial de homenaje, México, Escenología, A. C, 1993. p. 20.

porque no logro encontrar en mí los argumentos”¹⁶¹. Grotowski hace esta cita del trabajo de Stanislavsky porque dice que durante el proceso de estar en la búsqueda de la verdad puede pasar que el actor se apropie del método y realice una partitura simulando una verdad y por medio de trucos y triquiñuelas (como dice Grotowski), se esconda aparentando una sinceridad falsa. Por esto Grotowski reafirma “Se mira y se ve, pero no: no mira y no ve, como un mal actor en un horrible espectáculo”¹⁶². Cuando el actor miente se nota, y se hace más evidente con la relación con los demás, con sus partners. Si el actor no ha trabajado lo suficiente en este campo el espectador lo notará. Por eso en este camino es muy importante el papel que juega el director, pues debe ayudarlo en su búsqueda.

Los ejercicios que el actor debe realizar son aquellos que se enfoquen en sus falencias; él ya conoce sus problemas actorales, sobre los que debe trabajar, pero no debe buscar ejercicios que le parezcan sencillos. Grotowski sabe que el actor necesita trabajar en sus falencias, para convertirlas en fortalezas.

Frecuentemente he observado a personas que trataban de simplificar ciertos ejercicios, afirmando hacerlos de tal modo personales. Mientras haciendo así, los despojaban de todo sentido, adaptándolos a su propio miedo, sus propias mentiras. [...] Estos ejercicios son personales, porque funcionan como un test para las inhibiciones personales. Por consiguiente, son notablemente más difíciles para nosotros que para los demás¹⁶³.

Se puede notar la importancia del trabajo interno en toda la propuesta de Grotowski, pero sobre todo y específicamente en este aspecto de la autorrevelación él se enfoca mucho en la verdad escénica, y en que el actor se concentre en ella, porque esta abre un canal entre el público y el actor. Indirectamente al trabajar sobre la verdad escénica se está trabajando sobre la presencia, sobre esa esencia pura del actor. Todo esto requiere de mucha dedicación y estudio, pues los ejercicios no funcionan si el actor no busca el acto humano, como bien lo dice Grotowski, por eso es necesario el desprendimiento y trabajar a conciencia sobre cada detalle, poniendo gran énfasis en las cosas que cada actor sabe que debe trabajar, por eso Jerzy Grotowski nombra la personalidad, en el continuo trabajo sobre el método el actor debe enfocarse en recuperar lo que es él, sacar todo lo que no le sirva, para poder así, por medio de la precisión y el dominio los detalles que ofrece la autorrevelación, ser espontáneo. El maestro trabaja no sobre un actor sino sobre un ser humano y su relación con él y los demás, donde el lazo que fortalece esta relación se forja en primera instancia gracias a la presencia del actor frente al espectador y de allí empiezan a aparecer todos los demás conceptos que trabaja el

¹⁶¹ Ibid. p. 21.

¹⁶² Ibid. p. 21.

¹⁶³ Ibid. p. 23.

actor, entre esos la verdad escénica “El problema de la sinceridad –sinceridad de sí— se plantea allí donde está el acto, y no allí donde está el entrenamiento”¹⁶⁴. La sinceridad que expone Grotowski tiene que ver con la autenticidad del actor.

La autorrevelación se relaciona con la individualidad del actor, con su autenticidad, ayuda a que el actor tenga precisión; por ende entonces trabaja su presencia, sin esparcir su energía a la deriva ni contraerla, sino usando la unidad del actor (cuerpo y mente), y así a través de sus contraposiciones convierte esta energía en presencia.

2.3.2. In/pulso

“Existe una falsa idea del gesto: que los gestos son movimientos expresivos de las manos. [...] Si la reacción comienza en la mano y no dentro del cuerpo, en efecto es un “gesto”. [...] Porque si la relación es *viva*, comienza siempre en el interior del cuerpo y termina en las manos”¹⁶⁵.

Dentro de los aspectos técnicos básicos que trabajó Grotowski¹⁶⁶ en su instituto creativo se encuentra como una de las ramas el trabajo de los impulsos, el cual aparece nombrado como: Improvisación: impulsos/conciencia vigilante. Para este trabajo se hará énfasis también en este aspecto de los impulsos como otro campo importante dentro del área del estudio interno para el trabajo sobre la presencia escénica del actor.

Grotowski dice que el develamiento del ser interno se logra a partir de la eliminación; para lograr esto el actor debe trabajar sobre su personalidad misma, es por eso que este tipo de investigaciones resultan agotadoras y difíciles, es enfrentar al actor consigo mismo con sus cualidades y defectos. En este proceso de investigación del propio yo se encuentran varios bloqueos que posee el actor, en su mayoría tienen falta de confianza, en sí mismos, lo que se ve reflejado en su trabajo y en su cuerpo. “Los actores tienen cantidades de bloqueos no sólo en el plan físico, sino mucho más en el plan de su actitud respecto al propio cuerpo”¹⁶⁷. Aceptarse es importante para poder iniciar un entrenamiento, porque el rechazo puede actuar como un espejismo. La autora sostiene que a veces los actores no se aceptan y creen que han elegido los ejercicios correctos para trabajar sus errores o problemas actorales ¿pero cómo si no se conocen? Ellos conocen sus dificultades pero no aceptan sus virtudes, por lo que su actuación se llena de tapujos y se cierra constantemente al público. Y señala que también ocurre el caso contrario que es amarse demasiado hasta el punto de creerse perfecto, el director en estos casos es quien debe llevar las riendas, para encarrilar al actor. En realidad ese

¹⁶⁴ Ibid. p. 40.

¹⁶⁵ Ibid. p. 32.

¹⁶⁶ Ibid. p. 106.

¹⁶⁷ Ibid. p. 35.

desbordamiento de aceptación suele pasar solo superficialmente, y lo que logra es una actuación exterior. Pero en el trabajo sobre los impulsos no se puede mentir, el impulso debe surgir realmente para poder que se desemboquen un sin número de movimientos y gestos; si se hace solo exteriormente, se verán muchos movimientos y gestos sin sentido alguno. El espectador no creará en esos movimientos porque no serán reales, pues no surgen, no nacen del interior; el espectador tiene de referente la vida cotidiana y aunque en el escenario no se imite la vida real, el público sabe que cuando se tira algo con rabia, mucho antes de tirar ese objeto, desde dentro ha venido un crescendo que hierve en el interior, el cual termina en la acción de tirar algo. Los impulsos también se relacionan con la verdad escénica, no es lo mismo ver que alguien hace como si tirara algo, tratando de imitar el movimiento, a alguien que en realidad siente el impulso, siente eso que internamente se mueve antes de realizar una acción. La verdad escénica le da espontaneidad al acto porque en ella se encuentra impregnada la autenticidad del actor, y así no permite que el impulso se convierta solamente en una estructura vacía. Como expresa Grotowski: “Los elementos cada vez eran transformados y superados internamente por los impulsos vivos del actor. Esto creaba una lucha entre la estructura y los impulsos vivos”¹⁶⁸.

El trabajo sobre los impulsos apoya otras áreas actorales como la vocal, pues “La Voz es la prolongación de los impulsos del cuerpo”¹⁶⁹. Para un trabajo adecuado de la voz se debe tener en cuenta así como dice Stanislavsky que la palabra es el resultado de unos pensamientos internos, y son estos pensamientos los que impulsan la palabra, el texto que dice el actor debe estar apoyado en un impulso interno real; pero también apoya el trabajo físico y el interno. El impulso sirve mucho también para las partituras corporales o acciones físicas, trabaja como la contención, como esa vida interna, esa pre-expresividad, ese impulso va antes de. Por eso Grotowski dice:

Stanislavsky —justa y objetivamente— exigía que el actor tuviese una línea de acción preparada que lo liberase de este problema. Consideraba que debía ser una línea, la partitura de las acciones físicas. Personalmente, prefiero una partitura basada, por una parte, sobre el fluir de los impulsos [...] ¹⁷⁰.

El impulso es el apoyo de los gestos, los movimientos y las acciones, si el actor logra un impulso real, si algo se empieza a vivir en su interior, esas ganas de hacer algo, así sea solamente de agarrar un objeto, esa intención hará que el actor cobre vida inmediatamente.

¹⁶⁸ Ibid. p. 33.

¹⁶⁹ Ibid. p. 27.

¹⁷⁰ Ibid. p. 24.

El público sabe distinguir entre un actor que miente y uno que vive realmente la situación; por eso el segundo será quien logre, a través del impulso y del trabajo interno, una presencia escénica. Pero no es solo alcanzar la presencia escénica, sino mantenerla, el actor debe acomodar sus impulsos al igual que en su partitura física y trabajar sobre ellos para que cada uno de estos sea real. La verdad escénica aparece, gracias a la individualidad del actor, es su autenticidad la que impregna este trabajo, y así mantiene el impulso y a la contención del impulso. “La verdad es algo que se agarra del hombre entero, su cuerpo se vuelve un torrente de impulsos tan íntimos que son casi imperceptibles separadamente”¹⁷¹. Este trabajo se relaciona mucho con el trabajo de la contención que propone Stanislavsky y con el de la pre-expresividad de Barba porque, el impulso es aquello que pasa antes de, no es la acción en sí, es lo que se prepara internamente, donde surge la acción.

Sería un error pensar que el impulso es solo exterior, no, el impulso inicia como impulso desde dentro y es lo que lleva a cabo la acción física. Un movimiento real no tiene que ver por su tamaño, sea grande o pequeño, debe ejecutarse como una acción real. Pero a veces es más fácil ir trabajando esto como propone Chejov iniciando con pequeñas acciones y luego con acciones, movimientos o gestos más prolongados. El impulso es ese movimiento interno que ocurre en el actor. Grotowski explica que hay una acción pre-física, parecida a la propuesta de Barba con la pre-expresión, que es esa presencia, ese estar listo antes de llevar a cabo cualquier movimiento por sencillo o pequeño que este sea. Él dice: “Pero en cierto modo más esencial de la acción física. Es aún física y ya pre-física. Esto lo llamo *impulso*. Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido, pero tangible. El impulso no existe sin el *partner*”¹⁷². En el trabajo del impulso como en el de la autorrevelación es indispensable el trabajo con el *otro*, por esto también muchos de los entrenamientos del actor se basan en el impulso incluso aquellos que son acrobáticos necesitan de un impulso que es más evidente físicamente pero que inicia dentro del actor. Y en las escenas que mejor, que ver dos actores comunicándose, sea cual sea la manera de comunicarse, pero con impulsos reales, esto hace más fructífero y ameno el trabajo y engancha inmediatamente al espectador. Es en estos momentos cuanto más se disfruta de la puesta escénica porque logra mostrar presencias, vidas en el escenario. “El impulso existe siempre en *presencia de*”¹⁷³. El impulso se relaciona con los otros o con las otras cosas, los impulsos no se guardan para sí; siempre un impulso así sea uno muy sencillo como el que se necesita para ir y abrir una puerta, sea cual sea la razón por la que se abre la puerta, esta acción requiere un impulso y claro que será diferente el impulso dependiendo de cuál sea el motivo, por eso también tendrá que ver el monólogo interno del actor, pues como ya se habló, el impulso empieza desde el interior; así que no saldrá un impulso igual a otro, eso volvería mecánica la actuación y el trabajo sobre los impulsos no indica una fábrica de impulsos, porque podría ocurrir igual que

¹⁷¹ Ibid. p. 41.

¹⁷² Ibid. p. 24

¹⁷³ Ibid. p. 24.

erróneamente puede ocurrir con los sats y es que se creen movimientos espasmódicos estacatos y esto es una calidad de movimiento pero no es un impulso.

Para este proceso es importante, sin lugar a dudas, que el actor cuente con ejercicios por medio de los cuales pueda entrenarse en este aspecto. Por eso Grotowski da algunas pautas, pretendiendo responder a las preguntas que pueden ocurrir en los actores y por eso sitúa exactamente el punto desde donde nace el impulso: “¿*Dónde comienza la reacción?* [...] En *la cruz*, o sea en la parte inferior de la columna vertebral, pero con toda la base del cuerpo hasta la base del abdomen comprendido. Allí comienzan los impulsos”¹⁷⁴. Grotowski también indica que a través de la prolongación de los impulsos que vienen desde el interior, el cuerpo-vida es quien logra una comunión perfecta entre la espontaneidad y la disciplina. El cuerpo-vida es lo que genera desde dentro, desde el impulso los gestos que ocurren en el cuerpo. “Así se manifiesta el cuerpo-memoria y el cuerpo-vida. El detalle existe, pero es superado, entra al nivel de los impulsos, en el cuerpo-vida”¹⁷⁵.

En uno de los ejercicios que propone Grotowski para ocuparse en este aspecto de los impulsos señala: “El primer punto consiste en fijar una cierta cantidad de *detalles* y en hacerlos *precisos*. El siguiente ---en encontrar los impulsos personales, que pueden encarnarse en los detalles y ---encarnándose--- transformarlos”¹⁷⁶. Grotowski tiene varios ejercicios donde se ocupa del impulso, unos se relacionan con la palabra y otros con el movimiento; la siguiente es una cita de una de sus propuestas para manejar los resonadores por medio del impulso:

Hay otro ejercicio: dos compañeros deben mantener las partituras establecidas pero la motivación que fundamente la acción será diferente. Por ejemplo, tomemos una discusión entre dos amigos. Cierta día un amigo actúa como siempre pero no es sincero. Hay cambios ligeros que son apenas notables, pero si el compañero escucha cuidadosamente sin alterar su partitura, no podrá ser capaz de responder de la misma manera¹⁷⁷.

En este ejercicio se hace evidente el trabajo en los impulsos, cuando una persona le habla a otra le habla movida por un impulso y su voz, su tono, su intención cambia en relación con el impulso.

¹⁷⁴ Ibid. p. 34.

¹⁷⁵ Ibid. p. 35.

¹⁷⁶ Ibid. p. 33.

¹⁷⁷ GROTOWSKY, Jerzy, *Hacia un Teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1987. p. 188.

También ocurre eso en el ejemplo que usa Grotowski¹⁷⁸ donde habla del “buenos días”, él comenta que siempre se saluda al vecino con un “buenos días”, pero todos los días no son iguales, a veces el vecino tendrá afán, o estará alegre o triste, etc. El buen actor debe poder percibir estos pequeños y sutiles cambios en el impulso que genera el “buenos días”, porque ese impulso afectará su salud. Hay un ejercicio donde uno de sus actores, Ryszard Cieslak, que trabaja sobre el impulso:

Ejercicio^{179} que consiste en la coordinación de varias partes de un ciclo arbitrario*

El proceso es el siguiente:

- a) Abrazar
- b) Tomar
- c) Tomar para sí mismo
- d) Poseer
- e) Proteger

Todos estos elementos deben encadenarse en un movimiento coordinado.

Es de la mayor importancia que la columna vertebral se active continuamente a través del ejercicio. *La columna vertebral es el centro de expresión. El impulso motor, sin embargo, empieza en los ijares. Cada impulso vivo empieza en esta región aunque sea visible desde la parte exterior.*

Siguiendo este ejemplo de Cieslak los alumnos deben repetir el proceso, primero individualmente y luego por parejas. En este último caso cierta asociación existe ya:

- a) Abrazar
- b) Tomar
- c) Empujar

Ya hemos señalado el más importante de los principios de Grotowski: primero el cuerpo y luego la voz. Aquí de nuevo subraya que es esencial que el cuerpo empiece el movimiento, continuando luego por las manos. Las manos son, en un sentido, un sustituto de la voz. Se utilizan para acentuar el objetivo del cuerpo, el impulso que viene de la columna vertebral. Así, este ejercicio debe empezar en el *cuerpo*, la columna vertebral y el tronco. El proceso debe ser visible. La última parte del ejercicio es empujar. Empujar es el resultado de todo el proceso y las manos son su instrumento. Debe ser un movimiento concreto. El impulso, sin embargo, debe preceder al movimiento mismo. Este impulso ha de venir visiblemente del cuerpo. Se origina y se desarrolla en los ijares. Las manos no entran en acción sino antes de que termine el proceso. El meollo de este ejercicio es que el actor advierta que debe empujar desde dentro antes que produzca realmente

¹⁷⁸ Ibid. p. 187.

^{178*} Los ejercicios de Grotowski que se presentan en este fragmento fueron notas tomadas por Franz Marijnen, durante un curso que dio Jerzy Grotowski en compañía con Cieslak, en 1966.

el acto concreto. El ejercicio debe hacerse despacio, sin prisa. La dirección en este caso la da la posición del pecho¹⁸⁰.

Los ejercicios para Grotowski¹⁸¹ son un simple trampolín, se adaptan dependiendo de lo que necesite la obra, pero deben ser individuales, cada actor debe enfocarse principalmente en sus dificultades. Grotowski y Cieslak hacían que los alumnos realizaran el ejercicio y luego repasaban en la parte más difícil, o de mayor dificultad y los hacían repetir hasta que salía perfecto. La invitación de Jerzy es que cada actor pueda tener su almacén de ejercicios. Los ejercicios deben tener sus bases técnicas pero sin que esto signifique convertir el trabajo actoral en algo plano. Estos ejercicios ayudarán al actor en la medida que se realicen con toda seriedad y concentración, partiendo en primera instancia de una autoobservación para así poder escoger los más indicados para su proceso. Como enseña Grotowski:

En estos ejercicios es fácil hacer trampas y evitar los impulsos naturales; basta con imitar desde afuera la forma de una planta. Se puede, por supuesto, empezar por la composición, pero este es un ejercicio muy diferente. Tampoco se permite pensar en estos ejercicios. Debe trabajarse primero el impulso dentro de uno mismo, aún si el resultado difiere enormemente del de los colegas. No mirar a los demás nunca y sobretodo no copiar sus resultados. La gente alrededor de ustedes *no existe*. Lo que ustedes hacen pertenece a su ser íntimo y no interesa a nadie más¹⁸².

Éstos autores cuando se refieren a algo espiritual, al alma del actor, a su energía a su vida interior o a su encanto escénico hablan indirectamente sobre la presencia escénica, Grotowski por ejemplo manifiesta: “Busquen lo espiritual e íntimo a través de los impulsos y reacciones fijos y mediante un conjunto de detalles establecidos”¹⁸³. A lo largo de esta monografía se logra ver que en cada uno de los diferentes nombres que le otorga cada teórico a los diferentes conceptos que se relacionan con la presencia escénica siempre tienen algo en común y es que todos se apoyan en algo interno que surge del actor, que puede surgir estando quieto o no y cuando se pierde, todo lo que éste haya logrado se va consigo. Por ejemplo en el impulso: “El impulso no es acción. El impulso es una urgencia interna, un deseo todavía no satisfecho, mientras que la acción misma es una satisfacción interna o externa del deseo”¹⁸⁴.

¹⁸⁰ Ibid. p. 158.

¹⁸¹ Ibid. p. 161.

¹⁸² Ibid. p. 172.

¹⁸³ Ibid. p. 191.

¹⁸⁴ STANISLAVSKY, Constantin. *Creando un rol*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Corporación Colombiana de Teatro, 1976. p. 42.

¹⁸⁴ GROTOWSKY, Jerzy, *Máscara*, Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología, Publicación trimestral de teatro, Número especial de homenaje, México, Escenología, A. C, 1993. p. 117.

El impulso se relaciona con el Sats que propone Barba y con la contención de la que habla Stanislavsky. Este trabajo interno, todos estos diferentes, estos conceptos se relacionan entre sí y es por medio de ellos que el actor goza de la presencia escénica. El impulso es el que se encarga de distribuir la energía que requiere la presencia del actor y la manda al nivel de la autorrevelación, para lograr así un acto total. Haciendo una analogía con los conceptos de los otros autores podría decirse lo mismo en Barba donde el sats es quien envía los impulsos por medio del nivel pre-expresivo para que el actor obtenga su bios escénico, o también en el método de Stanislavsky quien sabía la importancia de la contención que es la que manda los impulsos en los que se necesita apoyar el monólogo interno para que por medio de éste el actor logre el toque final. Cualquiera de estos procedimientos que utilizan estos autores son transcendentales para la labor de la presencia escénica.

2.3.3. Acto total

“Y de esta difícil, pero no imposible, *coniunctio oppositorum* de espontaneidad y disciplina, interioridad y artificialidad, sentimiento y forma, nace el “acto total” en el teatro.”¹⁸⁵.

En el trabajo de Grotowski el actor debe desnudarse por completo; físicamente él actor debe andar lo más desnudo posible para que nada interfiera en sus movimientos y sin zapatos porque él apunta que los pies deben estar siempre sobre la tierra, sobre lo real. También debe despojarse energéticamente y espiritualmente de todo lo que guarde en su interior que no le aporte, debe soltar vicios aprendidos, que no pertenecen a él y no tienen que ver con su autenticidad. Es vital para Grotowski lograr la máxima concentración, para ahondar en este trabajo sobre la vida escénica, sobre el trabajo interno del actor. Ésta es una de las razones por la que decide retirarse a un lugar solitario y tranquilo, alejándose del resto de la civilización. Grotowski se alejó conscientemente a la soledad, porque sabía que para su trabajo ella era importante, al igual que el silencio y la naturaleza que hace al ser humano recordar sus raíces.

Peter Brook apunta que en el trabajo de Grotowski el aspecto iniciático (en el sentido tradicional de esta palabra, es decir relacionado con el trabajo interno, cerrado por naturaleza y no accesible al público) es simplemente el más importante¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Ibid. p. 105.

Este aspecto de soledad y de retiro casi monástico es indispensable, el silencio sobre todo tiene gran valor en su trabajo, pues el realizaba trabajos con sus alumnos donde con cada uno se demoraba media hora realizando algún ejercicio y los demás debían quedarse en absoluto y completo silencio, el murmullo o el hablar después o durante los ejercicios era inadmisibles para el maestro pues dispersa la energía y sobre todo porque el trabajo vocal es el segundo elemento importante después del trabajo corporal, al que siempre le prestó mucha atención ya que él decía que todo se iniciaba adentro del cuerpo y tanto los movimientos como la voz eran resultados del trabajo interno. Además si el actor está entrenándose en un trabajo vocal, es indispensable no tener mala costumbre con la voz, porque además puede lastimarse.

Pero para este trabajo el retiro y concentración en soledad, no es necesario alejarse, el mismo Grotowski¹⁸⁷ lo comprobó en 1981 cuando Polonia estuvo en estado de guerra interna y tanto los estudiantes como Jerzy Grotowski se tuvieron que ir del bosque y seguir la formación del Teatro Laboratorio en Wrocław. Allí pudo abrir nuevos horizontes y descubrir otras posibilidades al maestro, una de esas fue la de encontrar en el encierro y en la vigilancia constante por la situación de Polonia, la conexión con el bosque. Como narra Jairo Cuesta, quien fue uno de los alumnos de Grotowski que vivió esa experiencia: “En esas noches en las cuales teníamos que estar listos para cualquier eventualidad, empezamos a darnos cuenta de que la vigilia nocturna nos devolvía algo que creíamos perdido al abandonar el bosque”¹⁸⁸. Allí Grotowski les empezó a hablar sobre la *conciencia transparente* que era un estado que podía estudiar la persona que estaba de turno vigilante; él explicaba que esta conciencia era delimitada por los pensamientos, emociones, imágenes, interiores, a esto les llamaba *objetos interiores*. Él explicaba que en la *conciencia transparente* todo esto existía y se movía dentro de la espacialidad de esa conciencia, quien vigilaba podía percibir y ser consiente de esa conciencia. Cuesta dice:

Mientras otros dormían en la gran sala del teatro, uno de nosotros permanecía en vigilia, sentado en el centro de la sala. Esta persona tenía la posibilidad de llegar a la experiencia de lo que llamamos “conciencia vigilante”, una de cuyas cualidades es “la espacialidad”. Grotowski nos decía que la conciencia transparente no se colocaba, si podemos decirlo así, entre los objetos, sino que los objetos estaban dentro de ella. Aun esos objetos que podemos llamar objetos interiores como el pensamiento, las emociones, las imágenes¹⁸⁹.

¹⁸⁷ GROTOWSKI, Jerzy. *Lo que fue*, Separata Gestus, Gazeta Wyborcza, Varsovia, Centro de comunicación escénica, 1999. p. 44.

¹⁸⁸ Ibid. p. 45.

¹⁸⁹ Ibid. p. 45.

El acto total es para Grotowski el punto cúspide al que puede llegar un actor. Grotowski habla de un actor santo cuando se refiere a aquel que se ha despojado de todo lo innecesario y ha decidido adentrarse en una búsqueda interna profunda, en su propia personalidad, es quien ha aceptado combatir sus propios problemas internos, exponerlos para poder trabajar sobre esas falencias y por medio del entrenamiento continuo superarlos, con rigurosidad, constancia y sobre todo con disciplina. El actor debe buscar siempre el origen de la falta en vez de concentrarse en la falta misma, porque entonces podría quedarse en la autocrítica sin superar la falla. La santidad en Grotowski es aquel proceso que alcanza el actor por medio de un método y sus estudios exhaustivos, sin olvidar el toque espontáneo que esta actuación debe tener, puesto que los ejercicios y la técnica no deben convertirse en una jaula.

El proceso para lograr el acto total se debe hacer a conciencia y sin prisa, entendiendo que lo que se realiza en escena es responsabilidad del propio actor, concierne a él mismo revisar sus fallas y entrenarse fuertemente para superarlas. Este proceso no es un proceso de soledad, aunque algunos pensamientos o impulsos internos el actor no necesariamente debe compartirlos, siempre él se va a ver en escena con otras personas ya sea el público o sus colegas por lo tanto no debe olvidar al “otro” pues tanto el público como los otros partners pueden mandar impulsos imprevistos para los cuales debe estar preparado y dispuesto a reescribirlos, porque evitarlos no es una opción, sería entonces un sordo y ciego ante los demás. Y en vez de eso es labor del actor agudizar todos sus sentidos, aprender a recibir los impulsos de los otros, escuchar a los demás, escuchar tanto lo que dicen como lo que ocultan, mirar agudamente sus movimientos, observar sus acciones, etc.

Cuando el actor logra abrirse y realizar sus acciones con absoluta verdad que se direcciona gracias a sus impulsos, muestra algo vivo en escena y entonces el ritmo, las pausas, los movimientos, su voz y todo tiene una conciencia viva que da frescura al acto. Y en concentración total, su acto se vuelve interesante, su cuerpo se dilata y abarca todo el espacio, su presencia absorbe la atención del público y en este estado logra sortear los problemas con gracia e inteligencia logrando así un acto total. Porque el teatro paradójicamente se vuelve un *teatro total* cuando el actor logra a través de las normas salirse de ellas y disfrutar y vivir la experiencia de estar vivo realmente en la escena, de disfrutar ese aquí y ese ahora. Grotowski relaciona el acto total con el trabajo de Artaud, quien plantea:

La frase nos lleva al elemento medular del arte del actor como acción extrema y última. “Los actores deben ser como mártires quemados en la hoguera que continúan haciéndonos señales desde ellas.” Quiero añadir que estas señales deben ser articuladas, y no balbuceantes o llenas de delirio, desequilibradas, a menos que un trabajo dado nos muestre precisamente que lo exige. Con esta salvedad, afirmamos que esta cita contiene, en un estilo oracular, el problema total de la

espontaneidad y la disciplina, esta conjunción de *opuestos* que hace nacer el acto total¹⁹⁰.

Grotowski habla de vaciarse, de liberarse de pasar las barreras. “En una palabra: hacer el vacío en nosotros para colmarnos”¹⁹¹. Después del actor quitarse la máscara y despojarse de todo lo que no le sirve y lo bloquea. Sólo después de eso el actor puede llegar a acto total que es el punto más alto al que puede llegar su actuación. El acto total, es ser quien se es sin mentir a los demás ni a uno mismo, es existir en escena, vivir, darse ese toque de vida cada uno, permitirse experimentar el aquí y el ahora, estar presente, conectarse con los demás, con lo que ocurre en la escena, tener en cuenta a los partners para poder existir, gozar de impulsos internos que creen acciones y palabras en escena

Grotowski sabía que el cuerpo es vida, por eso usaba términos como *pensar con el cuerpo*, era esa contraposición de contrarios esa pereza y esa voluntad, esa quietud y ese movimiento, esa conciencia e inconciencia juntas las que creaban dentro del cuerpo una vida que se apoyaba también en aquellos impulsos que veían como ecos resonando con fuerza en el interior del actor hasta que por fin lo obligaban a moverse; era estar presente en el aquí y el ahora, era esa objetividad de ser verás y sincero en la representación lo que movía todos estos estudios. El acto final es ese *toque* como diría Stanislavsky que hace que todo lo feo se vea hermoso, y lo inútil útil, es esa presencia total del actor en escena. Esa presencia escénica o bios escénico como lo llama Barba que significa no estar divididos en escena, porque como revela Grotowski:

Cuando somos activos y perfectamente pasivos – al mismo tiempo. Cuando la presencia de otro se manifiesta por ella misma, sin que se la busque. Cuando toda separación desaparece entre el alma y el cuerpo. En ese momento podemos decir que no estamos divididos¹⁹².

Este acto implica estar con todos los sentidos alerta a lo que ocurre, es tener cuerpo y mente en pos de la actuación. Sin esconderse, sin evitar ser lo que se es, más bien apoyándose en la totalidad que se es, en ese *hombre total* como dice Grotowski, y apoyarse hasta en las dificultades personales y hacerlas florecer por medio de su presencia escénica, para que brillen, apoyadas claro, en un entrenamiento arduo.

¹⁹⁰ GROTOWSKY, Jerzy, *Hacia un Teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1987. p. 87.

¹⁹¹ GROTOWSKY, Jerzy, *Máscara*, Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología, Publicación trimestral de teatro, Número especial de homenaje, México, Escenología, A. C, 1993. p. 40.

¹⁹² Ibid. p. 46.

Los ejercicios que proponía Grotowski eran dirigidos a la eliminación de las resistencias que imprime el actor al momento de indagar sobre sus dificultades y bloqueos mentales y corporales. Estos son la base para que el actor inicie su búsqueda para llegar al acto total, dentro de los ejercicios que proponía nombraremos dos, que se encuentran dentro de los que él llama *ejercicios elementales*:

4] movimientos rotatorios opuestos. Posición erguida con los pies separados. Hacer cuatro torsiones de cuello hacia la derecha y luego con el tronco hacia la izquierda, con la espina hacia a derecha, con las caderas hacia la izquierda, con la pierna izquierda hacia la derecha, con el muslo hacia la izquierda, con el tobillo hacia la derecha, con el brazo derecho haciendo círculos hacia la izquierda y el antebrazo hacia la derecha y la mano hacia la izquierda. El cuerpo entero se deja envolver por este movimiento pero el impulso viene de la base de la espina. [...]

8] ejecutar juegos con el cuerpo. Fijarse una tarea concreta, por ejemplo oponer una parte del cuerpo a la otra. El lado derechos gracioso, diestro, hermoso, con movimientos que son atractivos y armoniosos. El lado izquierdo vigila celosamente al lado derecho, y expresa mediante sus movimientos su odio y resentimiento. Ataca al lado derecho para vengarse de su inferioridad y trata de degradarlo y destruirlo. El lado izquierdo gana y, sin embargo se ve obligado al mismo tiempo a perder, porque sin el lado derecho no puede sobrevivir ni moverse. [...] ¹⁹³.

Estos ejercicios ayudan a desbloquear al actor y a darse cuenta de sus posibilidades. Para tener una idea más clara de lo que significa el *acto total* para Grotowski, a partir de una entrevista ^{194*} ejecutada por Denis Bablet, que tuvo lugar en París después de que Grotowski hubiera presentado su obra de *El príncipe constante*:

¿Qué quiere decir usted cuando habla del “acto total” del actor?

No es sólo la movilización de todos los recursos de los que he hablado. Es también algo más difícil de definir, aunque muy tangible desde el punto de vista del trabajo; es el acto de mostrarse desnudo, de arrancar la máscara de la vida cotidiana, de exteriorizarse. No a fin de “exhibirse”, porque eso no sería, como su nombre lo indica, exhibicionismo. Es un acto solemne y profundo de revelación. El actor debe prepararse para ser absolutamente sincero. Es como un paso hacia lo más alto del organismo del actor en el que la conciencia y los instintos están unidos ¹⁹⁵.

¹⁹³ GROTOWSKY, Jerzy, *Hacia un Teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1987. p. 103.

^{194*} Esta entrevista fue grabada y luego se imprimió en les Lettres Françaises (París, 16, 22 de Marzo de 1967)

¹⁹⁵ Ibid. p. 179.

¹⁹⁵ Op. cit., p. 43.

Con el acto total Grotowski intenta recoger la idea de un actor con todo el potencial de sus facultades, a la esencia profunda del actor Grotowski la llama: acto total. La esencia, eso que es el actor, esa personalidad de la que tanto habla el maestro es única, pero cada actor traza su camino y cuando llega a ése punto donde por medio de su técnica y su entrenamiento ha forjado unos parámetros claros para no perder el rumbo en su búsqueda y en su actuación, es en ese momento cuando logra tener la precisa o exacta en cada uno de los detalles y los aspectos que debe manejar, es allí cuando el actor debe olvidarse de ellos, porque empieza a vivir, empieza a ser libre en el espacio, pues ya conoce las normas y puede entonces jugar sin salirse de ellas entonces allí el actor vive cada segundo, cada milésima, el actor entonces está totalmente presente con su esencia. Y aunque el actor esté en constante entrenamiento esta presencia sólo ocurre frente a un público frente a ése *otro* que observa, allí es donde el actor logra proyectar su presencia y por ende logra llevar acabo un acto total.

Esta búsqueda del acto total implica esfuerzo, dedicación, constancia y disciplina, ya que por ser el punto más alto al que puede llegar el actor, significa un sinnúmero de elementos a tener en cuenta. “El que se mete en busca de su totalidad se parece a un aventurero. Penetra en un territorio inexplorado donde es difícil de descubrir, de reconocer, de distinguir lo que es ilusorio de lo que no lo es”¹⁹⁶. Y en esta búsqueda que puede parecer infinita se debe tener mucha paciencia, es con paciencia y con mucha conciencia con que Grotowski realiza sus ejercicios, pues él va realizando los ejercicios advirtiéndolo que sucede en él y a su alrededor y siendo consciente de lo que ocurre tanto en la parte exterior como en la parte interior. Cuando se logra realizar algo correctamente, es necesario volver a repetirlo varias veces de manera tal que siempre exista en él verdad. Grotowski podía concentrarse en una sola acción durante un largo periodo, y estudiarla. Cuesta¹⁹⁷ plantea que él junto a dos compañeros más debían hallar una acción que fuera orgánica, tuviera impulso, fuera viva y que funcionara para los tres. En esta búsqueda hallaron el *correr*, corrían entonces por el bosque donde se encontraban y este fue un hallazgo importante y valioso. Pero debían repetirlo y poder vivirlo igual cada vez. A lo que Cuesta manifiesta:

Repetir día tras día una acción simple, en un primer tiempo provoca una crisis de aburrimiento, cuando uno está tratando de mantener el pensamiento fuera del normal pensamiento discursivo; pero después de estos momentos comenzamos abrirnos a la percepción del mundo externo. Grotowski observaba que en la alteración del ritmo y de las técnicas del cuerpo cotidiano, podemos descubrir un tipo de movimiento que es ya un modo de percibir. Se podría decir que nuestro

¹⁹⁶ GROTOWSKI, Jerzy. *Lo que fue*, Separata Gestus, Gazeta Wyborcza, Varsovia, Centro de comunicación escénica, 1999. p. 44.

movimiento mira, escucha, siente; nuestro movimiento es percepción. Esta calidad perceptiva del movimiento puede crear una relación real entre el que se mueve y el mundo natural¹⁹⁸.

La autora considera que en el mundo en el que se vive actualmente, todo avanza muy rápido, los carros, el trabajo, la rutina avanza; pero si se viaja al Amazonas por ejemplo, allá las horas pasan lento aun acabándose las actividades del día más temprano que en la ciudad, aunque el ritmo es diferente. Y no hay que ir tan lejos, en las casas familiares se puede observar la diferencia de ritmos entre los jóvenes y los ancianos, hay ancianos que pasan varias horas de la tarde en su ante jardín mirando la calle, viendo las personas pasar observando. Así mismo el actor no debe afanarse en sus indagaciones personales sino que debe dejarlas respirar y que poco a poco rebasando el aparente problema del tiempo y la inmediatez que se vive, se permita el actor entrar en un estudio minucioso. Esto lo explica bien Grotowski cuando dice:

No hay que apurarse mucho en el montaje de secuencias. Volver continuamente a ese momento del primer ensayo, continuamente a lo verdadero de la carne, preciso en el acto, que no retrocede, y sin embargo es otro ---aquí, hoy, ahora, contigo presente *hoy*, con ustedes *hoy*--- y solamente después tomar los eslabones --- que son como islas de este continente--- y reunirlos entre ellos para que formen conjuntos coherentes, un poco como un film. Pero lentamente, lentamente. Para que eso que está vivo allí no muera ---para que eso pueda vivir plenamente--- en libertad¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Ibid. p. 44.

¹⁹⁹ GROTOWSKY, Jerzy, *Máscara*, Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología, Publicación trimestral de teatro, Número especial de homenaje, México, Escenología, A. C, 1993. p. 44.

3. EJERCICIOS

La indagación realizada con los estudiantes de la Fundación ha sido una enseñanza para la autora, porque ha notado que en ellos el trabajo de la presencia escénica toma mayor relevancia, pues es por medio de este que logran agarrar al público ya que todos tienen dificultades corporales y vocales y conseguir que se apropien de la presencia escénica y que estén concentrados, es sin lugar a dudas un logro importante. La autora ha observado que para algunos estudiantes parece más difícil lograr la concentración en las diferentes actividades teatrales. Tal es el caso de Teresa, una estudiante con un diagnóstico de retardo moderado y problemas psiquiátricos^{200*}; mantiene sus ojos constantemente inquietos y durante las escenas hacía comentarios que no tenían nada que ver con el trabajo que se realizaba; en general esta estudiante mantiene un estado de excitación, pues tiene un estado ansioso, se ve intranquila en la mayor parte del tiempo, sus ojos son dispersos y su cuerpo al salir a escena adopta movimientos repentinos e impulsivos, por lo tanto es difícil lograr que se concentre. Como la concentración es vital para lograr la presencia escénica, la autora ha trabajado constantemente con ella específicamente en este punto. En el momento en que Teresa entendió que el comportamiento que debía asumir en las representaciones no era el cotidiano, adoptó una postura diferente frente al trabajo y su energía se concentró. Aunque a veces lanza comentarios inesperados, ya no son como los de antes que no tenían coherencia con lo que se realizaba en clase, ahora se refieren a la escena o a lo que pasa con los personajes, ya parece entender que durante la representación se crea otra vida, otro mundo y logra dejar de lado las conductas habituales concentrándose en la actividad, asumiendo una presencia escénica.

A continuación se mostrarán algunos ejercicios propuestos por los diferentes autores que sirven para el entrenamiento sobre la presencia escénica; se presentan porque trabajan sobre los conceptos vistos de cada autor y después se hace un paralelo donde la autora habla de su proceso con los estudiantes de la Fundación, donde ella a partir de la comprensión de los mecanismos de estos ejercicios, propone y lleva a cabo algunos de ellos, con el objetivo de ejercitar la habilidad mental, la imaginación, la apropiación de un personaje, de una nueva corporalidad, de una voz distinta, entre otros aspectos que trabajan.

^{200*} Nota: Estos diagnósticos se presentan tal como la institución los ha reportado a la autora.

3.1. EJERCICIOS DE STANILAVSKY

Aquí se ponen algunos de los ejercicios que propone Stanislavsky, que ayudan a la apropiación de la presencia escénica por medio de tareas actorales que manejan la energía, la imaginación, el ritmo y los impulsos. La autora pretende mostrar por medio de la exposición de estos ejercicios cómo estos desarrollan la unión cuerpo-mente y fortalecen el trabajo sobre la vida interior, que son conceptos ligados a la presencia escénica y que pueden ayudar al actor en su apropiación.

Se expondrán entonces *a grosso modo* tres de los ejercicios que plantea Stanislavsky. Estos ejercicios que plantea el maestro se basan sobre todo en la verdad escénica, en trabajar en el actor la fe en sus acciones y en sus propuestas escénicas. Para esto el actor debe trabajar su observación, imaginación acciones e impulsos. Uno de los ejercicios que plantea este autor para trabajar la verdad escénica, la cual es esencial para el trabajo sobre la presencia escénica, consiste en seleccionar pequeñas acciones en las cuales pueda creer el actor para luego poder abordar la obra “Es algo tremendo. [...] Quizás ustedes todavía no se dan cuenta de que, partiendo de su creencia en la verdad de una pequeña acción, un actor puede llegar a sentirse a sí mismo en su parte y a tener fe en la realidad de la obra entera”²⁰¹. También Stanislavsky²⁰² propone el ejercicio de animales y cuadros, donde el actor debe a través de sus impulsos y por medio del cuerpo y los sonidos mostrar una vida interna.

La autora gracias a su experiencia con los estudiantes de la Fundación aprendió que trabajar con ellos es un proceso en el cual, tanto ella como los estudiantes adquieren mayor conocimiento; los estudiantes en cuanto a la representación y los beneficios que esta trae para ellos y la autora en su pedagogía la cual va replanteando según sus observaciones. En el primer día de trabajo con los estudiantes de la Fundación, preparó una clase partiendo de ejercicios que había realizado en primer semestre, ejercicios de ritmo, palmas, lleva... pero ninguno de estos ejercicios se pudo llevar a cabo por las dificultades motrices de los estudiantes; fue notando entonces durante sus propuestas de ejercicios, que era más fácil trabajar con ellos por medio de la mimesis, o partiendo de experiencias propias de los estudiantes, de algo que ellos quisieran contar, o de lo que quisieran hablar, o lo que les gustaría ser; fue entonces cuando puso en práctica dentro de sus ejercicios los ejercicios de animales, que luego retomó más a fondo gracias a esta investigación.

Se desarrollaron ejercicios de animales y cuadros, en los que se notó gran interés por parte de los estudiantes en dichas improvisaciones. En el ejercicio de animales inicialmente se trabajó grupalmente, los estudiantes exploraron: la serpiente, el perro y

²⁰¹ STANISLAVSKY, Constantin. *Un actor se prepara*, México, Diana, 1999. p. 120.

²⁰² Ibid. p. 69.

el mico. Mostraron mejor desenvoltura en los dos últimos, pues algunos empezaron a relacionarse entre ellos desde su creación del animal; posteriormente a partir de un tema propuesto por la autora, los estudiantes debían realizar una historia. Entonces los alumnos con mayor facilidad en el habla tomaban el liderazgo y se encargaban de organizar la historia. Se daba un minuto para planear las improvisaciones y ellos en menos tiempo ya las tenían listas, al contrario de lo que ocurre comúnmente. Ellos no se detenían a discutir sobre la idea planteada, ni a replantearla, o a pensar cómo abordarla, no estaban interesados en el análisis sino en la acción.

Los estudiantes realizaron una improvisación a partir del tema: la familia con el mico como animal escogido; recrearon una familia y la mayoría se relacionaban mediante el sonido de los micos; sin embargo Carmen, quien tiene síndrome de Down, hablaba común y corriente, como un humano, pero desde su personaje de mamá mica. Lo interesante de la improvisación fue notar, cómo a pesar de que no todos mantenían la postura corporal de un mico, o la sostenían solo por momentos, en general todos creían en lo que estaban viviendo en ese momento y aunque algunos se desconcentraban fácilmente, apenas otros compañeros interactuaban con ellos, estos estudiantes inmediatamente entraban nuevamente en la improvisación. Así entonces la autora reconfirmó que a pesar de las dificultades en el habla, en la corporalidad y aunque estos estudiantes no pudieran realizar un análisis sobre sus ejercicios o sobre las obras, lo que hace más valioso su trabajo es su capacidad de estar presentes en el momento pues es gracias a esto que ellos logran impulsos reales. El trabajo de la presencia escénica es lo que logra que su trabajo cobre vida; además ellos pueden imaginar y visualizar su personaje y el mundo que crean. Esto les permite crear impulsos reales y poner su voz y su cuerpo al servicio del personaje sin necesidad de realizar un análisis detallado; y como por medio del impulso del cuerpo y la voz nace la presencia escénica, ellos pueden representar diferentes personajes, pues lo importante con cualquier actor es el trabajo sobre la presencia escénica ya que permite crear una situación a partir de unos impulsos orgánicos que surgen internamente.

También a partir del ejercicio de cuadros que propone Stanislavsky se realizaron improvisaciones, donde la autora daba el tema y los estudiantes realizaban una historia a partir del tema dado, y al finalizar la improvisación se realizaron los siguientes temas: muerte, nacimiento y exploradores. En la realización del primer tema a una de las estudiantes no le gustó el tema, tocó entonces explicarle que era un juego y entonces aceptó. El tema de la muerte es muy cercano para ellos porque en la Fundación ya se han muerto algunos estudiantes, además todos son adultos aunque parezcan niños y es un tema que les preocupa. En esta primera improvisación los estudiantes armaron un bus con asientos y representaron un señor que cruzaba la calle, quien era atropellado por el bus; en el momento del choque muchos pasajeros cayeron heridos y luego hubo una pausa grande, como si ya no hubiera más que ver en la representación y entonces el estudiante que estaba representando al señor atropellado dijo “la ambulancia” y una de las estudiantes que representaba a una pasajera que había caído herida, se levantó y representó la ambulancia y con ayuda de otro pasajero herido que se levantó también a

representar el enfermero ayudaron al señor y en aquel momento empezó surgir otra historia, las personas empezaron a pedir ayuda. Carmen lloraba angustiada mientras otros llamaban desde sus celulares. Lo increíble de esta improvisación fue que los estudiantes no se demoraron para organizarla y aunque no hubieran podido hablar o arreglar muchas cosas, crearon distintos personajes sin saberlo, y a pesar de que lógicamente un herido no podría luego ser una ambulancia, lo hicieron de manera tan natural que después ya no importaba pensar quién era un herido y quien no, sino que de inmediato apareció otra situación, y con sus dificultades en el habla y sus dificultades motrices, aunque algunos no se pararon sino que se quedaron sentados en el bus, eso enriquecía más aún la improvisación, pues eran unos personajes diferentes, los que observaban y no hacían nada y aunque no hacían aparentemente nada, estaban pendientes de lo que ocurría. Esta improvisación fue vivenciada por todos como algo real en ese momento a pesar de que los estudiantes entienden que el teatro es una realidad alterna, pero al ellos vivir esa escena, ésta cobró vida, la presencia escénica de ellos, su verdad escénica estaba enfocada en lo que sucedía y aunque hubo algo que tal vez no habían planeado en la improvisación, apenas fue propuesto todos los demás lo jugaron en escena. En los estudiantes de la Fundación la presencia escénica es lo que logra que el público esté atento, porque ellos viven cada momento como si fuera real, y aunque sus dificultades del habla como motrices, no les facilite mucho explorar corporalidades o voces diferentes en sus personajes, la presencia escénica de ellos es lo que logra anudar todo. Gracias a ella los estudiantes pueden concentrarse y creer en lo que hacen, tienen verdad escénica y realizan impulsos reales. Y tal vez no logran ser conscientes de todo lo que implica este trabajo que realizan, pero lo hacen gracias a la presencia escénica que resulta fundamental, particularmente en aquellos casos en los que la expresión oral y corporal se dificultan por alguna limitación funcional.

3.2. EJERCICIOS DE BARBA

Barba resalta ejercicios de Stanislavsky, Chejov, Grotowski y también ejercicios orientales que trabajan la presencia escénica por medio de la pre-expresividad, la oposición y la energía. De los ejercicios que se ocupan de partes fundamentales para el trabajo sobre la presencia escénica nombrados por Barba, la autora ha seleccionado los que a su parecer eran más convenientes con el tema, se exponen entonces los ejercicios que se ocupan de la energía y el trabajo sobre las acciones que son tan importantes dentro del trabajo de la presencia escénica, como el *slow motion*, partituras corporales y el ejercicio de la silla.

Roberta Carreri en uno de sus ejercicios habla de cómo mantener el sats continuo, ella realiza un rollo acrobático en *slow motion* y explica que “En el estado de sats continuo,

puedo congelar la acción en cualquier momento”²⁰³. Este ejercicio no puede llevarse a cabo con todas las personas de la Fundación, puesto que la mayoría no tiene control sobre sus movimientos, pero si pueden mantener la acción interna en la quietud, la intención del movimiento, el sats. Como por ejemplo cuando Julián al realizar el ejercicio de contraposición propuesto por Grotowski, el cual se describe más adelante, hacía pausas entre una acción y otra, en esas pequeñas pausas que realizaba él estaba conteniendo su intención, su energía, estaba en una acción congelada pero mantenía su sats vivo, estaba vivo internamente, aunque su cuerpo estuviera en quietud.

Otro ejercicio que también se realizó con los estudiantes y que sugiere Roberta Carreri para trabajar el sats, es el desplazamiento de un punto A a un punto B, en el cual el actor debe inventar diferentes formas para pasar de uno al otro. Ella habla de este ejercicio y dice que:

Su objetivo es ayudar al actor a liberarse de los automatismos de la vida cotidiana, en la que rige la norma de obtener el mayor resultado con el mínimo esfuerzo. [...] Si debo ir de A a B, empiezo yendo en dirección contraria, creo un contraimpulso y un cambio de dirección, me muevo en líneas curvas o en zig-zag. Creo momentos de sorpresa, peripecias, antes de llegar a mi meta. De este modo, danzando con mi sats, me acostumbro a no anticipar mi acción²⁰⁴.

Este ejercicio se realizó con los estudiantes de la Fundación, pero como algunos por sus diferentes limitaciones motrices no pueden realizar desplazamientos muy complejos, simplemente debían crear una secuencia de movimientos, una partitura para ir de A a B. Carmen se desplazó en línea recta, pero durante su desplazamiento realizó una serie de movimientos, en los que se notaba que estaba totalmente concentrada, después en la retroalimentación, la autora se dio cuenta que durante el ejercicio ella estaba concentrada en su visualización interna, pero que la expresaba con su cuerpo, a diferencia de lo que sucede comúnmente en los actores que no están en situación de discapacidad. Carmen mantuvo su sats durante todo el ejercicio, mantuvo sus impulsos y su presencia escénica.

Roberta Carreri comenta también que Barba realizaba con ella y con otros actores ejercicios que ponían el pensamiento en acción, como el ejercicio del *bushman* que como bien lo explica ella en su libro *Rastros - Training e historia de una actriz del Odín Teatret*, el *bushman* es un ejercicio que consiste en la utilización de un palo, con el que se debe crear un principio, un desarrollo y un desenlace, por medio de una partitura corporal. A partir de este ejercicio Roberta Carreri comenzó a hacer improvisaciones

²⁰³ CARRERI, Roberta. *Rastros: training e historia de una actriz del odin teatret*, Bilbao, Artezblai SL, 2012. p. 58.

²⁰⁴ Ibid. p. 63.

con el bastón realizando diferentes movimientos corporales, a los que luego les daba un nombre dependiendo de la imagen con la que los asociaba. La autora realizó unos ejercicios sobre partituras individuales que realizaban los estudiantes, estas partituras eran cortas, constaba de una secuencia de tres movimientos que los estudiantes debían aprender y repetir, no era fácil para algunos alumnos memorizar estos ejercicios, por eso la dirección y ayuda de la autora era importante. Cuando los estudiantes tenían su secuencia se pedía a otro estudiante salir a escena para que realizara su partitura y luego estas dos partituras se unían, es decir cada estudiante realizaba su secuencia de movimientos distintos que al realizarlas juntas parecían tomar forma, y sugerían pequeñas escenas. Por ejemplo una de una de las escenas que sugirió uno de los ejercicios era la de dos personas en el parque haciendo ejercicio y así dependiendo de la imagen que brindaba la unión de las partituras corporales se le otorgaba un nombre al ejercicio.

También en *La canoa de papel* (2005) Barba expone el ejercicio de Chejov²⁰⁵ donde el actor se sienta pero debe pensar en pararse y así su cuerpo estará en lo que Barba llama posición de Sats, estará alerta. Este ejercicio de Chejov que es resalado por Barba se realizó. Los estudiantes se encuentran sentados y deben pensar en estar de pie o en acostarse. Aunque en este ejercicio también debía pensarse, no fue tan difícil para ellos como el ejercicio del *sí mágico*. Se tomará el ejemplo de Carmen; ella inició sentada en la silla, después cuando debía pensar en acostarse, ella acomodaba su cuerpo de manera distinta, inicialmente buscó el piso, pero cuando entendió el ejercicio, buscó como acostarse en la silla, entonces imaginaba su cama y aunque estaba sentada su cuerpo tendía a ir más hacia abajo, después cuándo debía pensar en estar de pie, inicialmente se paró y después recordó que debía pensarlo y entonces se sentó, pero esta vez estaba sentada en la punta de la silla y se agarraba de los brazos de ésta, como si estuviera a punto de levantarse; su postura corporal era muy distinta a cuando simplemente debía pensar en estar sentada, pues allí su espalda estaba hacia el espaldar. En la realización de este ejercicio, la autora notó la importancia de pensar con el cuerpo, pues aunque los cambios eran sutiles, su cuerpo tenía intenciones diferentes y estaba conteniendo impulsos. Carmen estaba presente, realizando su tarea con total concentración, ella creía en ese ejercicio y pensaba que era importante, pues lo realizaba como tal, su presencia cotidiana cambió inmediatamente cuando empezó a realizar el ejercicio; la presencia escénica es primordial para el trabajo actoral en los estudiantes de la Fundación. También Diógenes realizó el ejercicio y al inicio realizaba la acción, es decir estaba de pie y luego cuando la autora le decía que debía pensar en sentarse él se sentaba e igualmente ocurrió cuando se encontraba sentado en la silla y debía pensar en acostarse, él se acostó en el suelo, entonces la autora hacía énfasis en que debía imaginarlo sin llevar cabo la acción. Diógenes realizó el ejercicio, inicialmente estaba parado, luego seguía de pie pero pensando en sentarse y después debía sentarse y pensar en estar de pie.

²⁰⁵ M. CHEJOV, *ALLAtorre*, cit, pp. 14-15. Citado por: BARBA, Eugenio. *La Canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Buenos Aires, Catálogos, 2005. p. 119.

3.3. EJERCICIOS DE GROTOWSKI

Grotowski posee ejercicios de contraposición, impulso y verdad escénica que apoyan la presencia escénica. Los ejercicios de contraposición por ejemplo, son más bien posiciones de acrobacia que de acuerdo con las reglas del Hatha Yoga se ejecutan de manera muy lenta. Uno de los objetivos principales durante su ejecución es el estudio de los cambios que se generan en el organismo; principalmente el estudio de la respiración, el ritmo del corazón, las leyes de equilibrio y la relación que existe entre la posición y el movimiento. Por otra parte los ejercicios de impulso con los que trabaja este autor están basados en Dalcroze y en otros métodos europeos clásicos; su principio fundamental es el estudio de los vectores opuestos. Grotowski plantea ejercicios importantes para el trabajo sobre la presencia escénica, y estos, igual que los propuestos por los otros dos autores, comprenden también el trabajo sobre las acciones físicas. Por eso es particularmente importante el estudio de los vectores de los movimientos contrastantes (la mano hace movimientos circulares en una dirección y el codo en la dirección opuesta) y en imágenes contrastadas (las manos aceptan, mientras los pies rechazan). El actor también puede conseguir reacciones vocales espontáneas, el impulso no se limita solamente al cuerpo. Pero algunos de los ejercicios que ayudan al trabajo de la presencia escénica también se ocupan del concepto de la verdad escénica, estos ejercicios se centran en:

[...] El punto de partida de esas formas estimuladoras es el de la propia imaginación y el descubrimiento en uno mismo de las reacciones humanas primitivas. El resultado final es una forma viva que posee su propia lógica. Estos ejercicios de composición presentan posibilidades ilimitadas. [...] ²⁰⁶.

Grotowski²⁰⁷ implementa ejercicios que trabajan la imaginación y la verdad escénica del actor como lo es el ejercicio donde el actor debe caminar con sus pies desnudos imaginando que pasa por diferente tipo de superficies, luego el actor debe ponerse los zapatos y recordar las diferentes sensaciones experimentadas y con ellos ser capaz de recrearlas nuevamente.

Con los estudiantes de la Fundación se trabajó éste último ejercicio, los estudiantes debían quitarse los zapatos y sentir la sensación que les producía el piso, y como estaba frío, la autora trabajó concentrándose únicamente en esta sensación; durante la realización notó algo interesante que ocurrió corporalmente. Por ejemplo cuando Julián realizó el ejercicio, inicialmente sin los zapatos, tenía frío porque el piso estaba frío,

²⁰⁶ GROTOWSKY, Jerzy, *Hacia un Teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1987. p. 105.

²⁰⁷ Ibid. p. 106.

pero era un frío común, y lo sentía como se sentiría cotidianamente un piso frío; en cambio al ponerse los zapatos y pensar que el piso estaba frío, parecía como si el piso estuviera más frío que antes, lo que ocurría seguramente por la necesidad que él sentía de representar lo que había sentido, y exageró el movimiento. La autora comenta que esto se debe a un cambio en su presencia, pues asumen una presencia escénica diferente a la cotidiana. Y a diferencia de lo que ocurre comúnmente en los actores que se centran en sentir internamente la sensación y no logran proyectarla, ellos por su dificultad y falta de práctica en una reflexión constante, realizan la acción sin detenerse a analizarla, no significa que no piensen; piensan, pero lo necesario para el ejercicio, que en este caso era recordar el piso y pensar que estaba frío. Diógenes por ejemplo al ponerse los zapatos olvidó que la sensación era de frío e empezó a representar una sensación de calor porque ya tenía los zapatos puestos, pero luego con ayuda de la autora recordó cómo era la sensación de frío y lo imitó de la misma manera como lo había hecho anteriormente sin los zapatos, fue muy preciso en su imitación.

A este ejercicio la autora le realizó una pequeña variación. Se ubicaban tablas de madera en el suelo y ellos con los zapatos puestos debían pasar caminando sin tocar las tablas, luego se retiraban las tablas y debían pensar que estaban aún en el piso. Carmen realizó el anterior y este último de las tablas; al realizar este segundo ejercicio sin las tablas, Carmen realizó sus movimientos con más cuidado y estuvo más concentrada al realizarlo; al finalizar la autora le preguntó por su experiencia y ella comentó que en el primer ejercicio se había imaginado nieve y hielo; mientras que en el segundo veía las tablas cerca de ella. Mariana, al realizar este segundo ejercicio tuvo una experiencia diferente, al estar descalza caminaba rápido por el frío y no miraba constantemente las tablas, sino que su mirada se dispersaba; al ponerse los zapatos caminó un poco más lento, pero le causaba dificultad concentrarse en mirar al piso, pero la autora estaba recordándole constantemente que había unas tablas y no las podía pisar, así que Nelly cada vez fue concentrando más su mirada. Por su mirada se notaba que imaginaba muchas tablas en varias partes del piso y cada vez las ubicaba en diferentes lugares por todo el espacio; pero ella estaba más concentrada en esta segunda vez del ejercicio, pues aunque su mirada ubicaba las tablas de manera dispersa en el espacio, su mirada ya no estaba dispersa mirando otras cosas. Se puede notar cómo en estos ejercicios las acciones que realizan los estudiantes son las que permiten diferentes lecturas en el espectador, que en este caso es representado por los estudiantes que observan y por quien dirige los ejercicios. Los estudiantes al utilizar su imaginación en los ejercicios, se concentran más, expresan por medio de su cuerpo sus sensaciones o su monólogo interno. No se quedan estas sensaciones enclaustradas en su mente, y tampoco son simplemente pensadas, sino que al pensar de manera sencilla ellos logran expresar lo necesario, y es su presencia la que cambia cuando deben imaginar o recrear algo inexistente, porque saben que es algo distinto a lo común y entonces cambian su presencia común y asumen una presencia diferente, una presencia escénica.

Como ejercicio de contraposición la autora planteó a los estudiantes ejercicios donde el cuerpo estaba en oposición, donde una parte del cuerpo quería hacer una cosa y otra

parte quería hacer otra, los estudiantes podías escoger cualquier parte del cuerpo para realizar el ejercicio. Diógenes por ejemplo, no escogió una parte del cuerpo, sino que utilizó todo su cuerpo y representaba un borracho y luego un señor que estaba quieto decía: “no, no, no” que representaba al que se decía así mismo que no podía tomar, luego el tiempo entre una acción y otra se fue acortando por la dirección de la autora; entonces el ejercicio se volvía más interesante. Otros estudiantes trabajaron solo con una parte del cuerpo, Nelly trabajó con sus manos, una se movía mucho y la otra mano la detenía para que se quedara quieta; al final ganaba la mano que detenía a la otra porque las dos se quedaban quietas. Ferney por su parte realizó representaba un señor que tenía pereza, pero que luego quería ir a trabajar, pero luego volvía a tener pereza y al final de su ejercicio las ganas de ir a trabajar lograban engañar a la pereza y él lograba salir de su casa. También Julián realizó el ejercicio y representaba a alguien que comía y luego a alguien que regañaba diciendo que no comiera tanto. Cada estudiante dentro de su vivencia personal realiza sus representaciones, la autora comenta que con los estudiantes de la Fundación sucede mucho que siempre le hablan de lo mismo, o pintan sobre lo mismo o quieren representar lo mismo, al parecer mantienen un pensamiento fijo constantemente, que sale a flote en los diferentes ejercicios. Estos ejercicios se enfocan en el trabajo sobre las acciones, pero aunque la autora buscaba la contraposición que propone Grotowski con diferentes partes del cuerpo, como por ejemplo: los brazos quieren avanzar y las piernas no, o una mano quiere jugar mientras que la otra no, etc., al realizarlos, algunos estudiantes sin saberlo iban más allá, pues recreaban una situación usando todo su cuerpo. En estos los estudiantes lograban transmitir una historia, una sensación, o una idea por medio de sus acciones, asumiendo una presencia escénica, que es primordial para el trabajo actoral. Y aunque se veían en escena las mismas corporalidades por sus problemas motrices, ellos tomaban una presencia diferente, por lo tanto ya no se veía al estudiante, sino que se podía apreciar una propuesta escénica.

4. SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS

La sistematización se hace con base en la experiencia de la autora como docente de personas adultas con diferentes tipos de capacidades en una Fundación de la ciudad de Cali. Esta indagación se realiza enfocándose puntualmente en el tema de la presencia escénica. Éste último contenido de la sistematización se incluye porque permite dar un punto de vista más profundo sobre el trabajo de la presencia escénica como una herramienta teatral importante para los actores en general, que se comprueba en la práctica continua de la actuación y que se hace más evidente sobre todo en los actores en situación de discapacidad, una herramienta que permite además una rehabilitación en estas personas, tal como la autora ha observado, pues durante el proceso ha prestado atención a mejoras que han ocurrido en los estudiantes de la Fundación durante la praxis. Esta sistematización permite dar una idea más amplia al incluir las experiencias de la Fundación, ofreciendo así una investigación más completa respecto al tema.

A continuación se presenta la experiencia de los tres montajes diferentes que se han realizado con los adultos de la Fundación, donde cada montaje que se ha realizado tiene un nivel de exigencia mayor que el anterior. En el primer montaje, *Nuestro mundo mágico*, se realizó un compendio de varios ejercicios actorales que conformaron la obra, que era en realidad un primer acercamiento al teatro a partir de algunos ejercicios donde los estudiantes tenían unas reglas claras y dentro de ellas improvisaban. En varios de estos ejercicios los estudiantes debían enfrentarse a un público y asumir una presencia diferente a la cotidiana, una presencia escénica. En el segundo montaje, *Noti Avances*, fue un montaje basado en los gustos y las fortalezas de cada estudiante, además tuvieron que enfrentarse por primera vez a memorizar algunos diálogos, aunque aún estos estaban basados en la improvisación y seguían la línea de las ideas que ellos mismos proponían en las improvisaciones. En este segundo montaje los estudiantes empezaron a apropiarse más de la presencia escénica y de la concentración que requerían para estar en escena. En el último montaje, *Una familia en peligro en navidad*, fue el último montaje realizado a finales del 2015, y se enfocó en trabajar sus dificultades. En este montaje se empezó a indagar más sobre la composición teatral, y aparecieron algunos monólogos. Algunos de los estudiantes conseguían mayor concentración y soltura en escena, por ende su presencia escénica aumentaba al igual que su capacidad de comunicación con el público. Este fue también el primer montaje que realizaron ante un público desconocido, pues en esta presentación solo asistieron dos enfermeras de dos de los estudiantes y una trabajadora de la Fundación; a pesar de que estaban nerviosos, aunque el espacio del escenario era diferente y se enfrentaban ante un público de una academia de baile acostumbrado a unas propuestas escénicas diferentes y basadas sobre todo en la estética, y aunque que quizá algunos espectadores podrían reaccionar de maneras inesperadas, la función se llevó a cabo de manera excelente, los estudiantes tuvieron dificultades pues algunos debían cambiarse y el escenario quedaba retirado del camerino, además de que hubo partes en las que tuvieron que improvisar, pero a pesar de todo la obra se llevó a cabo de la mejor manera y el público la recibió de la mejor

manera quedando los espectadores alegres y admirados. Cabe aclarar también que en los diferentes montajes realizados la relación con el texto no es impuesta, la autora no pretende que los estudiantes aprendan de memoria los textos sino que al contrario recuerden las diferentes situaciones de la obra e improvisen sus textos a partir de la situación, para que la escena salga viva y con sus propias palabras y no como un recital aprendido. Actualmente la autora sigue la enseñanza con los estudiantes y realiza un nuevo montaje donde la indagación se está enfocando un poco más en la dicción y el manejo vocal, además de que los estudiantes están creando ellos mismos algunas partituras corporales.

A continuación se hace una breve descripción de las fortalezas y las debilidades de los estudiantes^{208*}:

Tabla 1 Fortalezas y debilidades.

Estudiante	Fortalezas	dificultades
Francisco	Creativo, histriónico, facilidad de inventiva y de mímica.	Retraído, testarudo, ensimismado, sus frases son de dos o tres palabras.
Mariana	Entusiasta, coordina con facilidad y es extrovertida,	Dispersa, dificultad para concentrarse, habla por frases cortas.
Nelly	Tiene buena concentración, buena memoria y un buen manejo motriz.	Dificultad para hablar, tiene un volumen bajo en su voz, ansiosa e impaciente.
Gustavo	Es alegre y tiene buena proyección de la voz.	Presenta dificultad en el equilibrio, en el manejo de la fuerza y en la parte motriz. Es difícil lograr que se concentre.
Julián	Es atento, tiene buena memoria y concentración.	Es nervioso, tiene dificultades motrices y de habla, se le entrecortan las palabras.
Pablo	Es muy alegre y cuando logra concentrarse enamora al público.	No puede oír, hablar ni moverse, tiene dificultad en la atención.
Ferney	Tiene buena memoria, es	Presenta dificultad en la

^{208*} Nota: Los nombres presentados en este documento han sido cambiados para proteger la identidad de los estudiantes de la Fundación, respetando su privacidad.

	muy expresivo y hábil, tiene buena motricidad y coordinación.	dicción, se le entrecortan las palabras, se le dificulta trabajar el volumen de su voz.
Teresa	Presenta un buen manejo corporal, es extrovertida y cuando está atenta logra grandes cosas.	Tiene dificultad en el habla, habla con una o tres palabras, se le dificulta la vocalización, la atención y la coordinación.
Claudia	Cuando logra la atención en la clase, aporta grandes ideas y tiene buen manejo corporal.	Se le dificulta estar atenta y tiene también dificultades de memorización. Le es difícil pronunciar las palabras y modular el volumen de su voz. Cesantemente su cólera le impide trabajar e intenta alejarse.
Carmen	Es extrovertida, tiene buen manejo corporal, buen manejo de la voz y concentración.	Se le dificulta memorizar y tratar con las demás personas.
Diógenes	Tiene buena concentración, buena memoria y es extrovertido.	Presenta dificultad para hablar con pausas, su respiración es muy rápida y entre cortada.

4.2. BITÁCORA DE LA FUNDACIÓN

Teniendo en cuenta todas las experiencias de la autora con los estudiantes de la Fundación, profundizará comentando cómo comenzó ella este proceso y además se explicará más detalladamente la situación de discapacidad de los estudiantes. Inicialmente la autora realizó su práctica laboral en la Fundación y desde entonces ha seguido trabajando con los estudiantes dictando clases de teatro y baile, este documento hace énfasis en la práctica teatral que se ha llevado a cabo, aunque dentro de la misma se ha incluido también el baile, pues todas las obras han tenido una parte dancística. Los estudiantes de la Fundación son personas adultas en situación de discapacidad cognitiva leve y moderada, por medio del trabajo que se ha realizado con ellos, se cuenta algunos apuntes convenientes para la investigación sobre la presencia escénica. Antes que nada

se aclararán los diferentes trastornos o capacidades especiales que tiene cada uno de los integrantes de la Fundación:

Tabla 2 Diagnóstico de los estudiantes.

Nombre del estudiante	Edad	Situación de discapacidad
Francisco	51	Síndrome de Down
Mariana	45	Retardo moderado
Nelly	45	Retardo moderado
Gustavo	59	Retardo moderado
Julián	43	Retardo leve
Pablo	40	Parálisis cerebral, hipoacusia severa
Ferney	40	Afasia, trastorno de lenguaje
Teresa	32	Retardo moderado, problemas psiquiátricos
Claudia	57	Retardo leve
Carmen	50	Síndrome de Down
Diógenes	30	Retardo leve, problemas de lenguaje

En los diferentes montajes realizados con el grupo de estudiantes de la Fundación se ha notado una mejora en cuanto al lenguaje escénico, cuando se habla de lenguaje no es solamente refiriéndose al verbal, sino también al corporal. En los primeros acercamientos se trabajaron diferentes ejercicios entre ellos los de ritmo, pero les costaba mucha dificultad por sus diferentes dificultades motrices; así que la parte rítmica se trabajó en la clase de baile mediante la música porque el ritmo que se trabaja para la parte actoral se enfoca de manera distinta que en la parte de danza; así que era más fácil para los estudiantes seguir el ritmo incitados por la música y mediante la mimesis. También los ejercicios actorales con los que los estudiantes tenían una mejor compenetración era los de imitación, éstos eran más amigables para ellos.

Los ejercicios de imitación se iniciaron en un nivel sencillo y poco a poco fueron evolucionando; dentro de los ejercicios de imitación que se realizaron estaban los ejercicios de imitar animales; donde se imitaba en grupo a distintos animales, después cada uno salía e imitaba un animal y el grupo debía adivinarlo, también se realizaron historias guiadas por los sonidos; los estudiantes debían recrear una historia dependiendo de los sonidos que escucharan, podía ser el sonido de una puerta, pasos, el sonido del baño, etc. Después se representaban historias pero esta vez eran guiadas por la narración de

la autora. Por último cada estudiante debía representar la historia que ocurría en la casa de cada estudiante antes o después de llegar del taller.

En todos los ejercicios los estudiantes debían pensar, analizar y recordar; al principio fue complejo; en los animales por ejemplo, unos estudiantes miraban a los otros para saber cómo hacer y a veces cuando no sabían, la autora imitaba al animal correspondiente y allí, empezaban los alumnos a imitar al animal, pero el paso más difícil era que ellos realizaran cada uno su animal distinto al de los demás. En general en todos los ejercicios se les dificultaba el momento donde debían pensar por sí mismos en el ejercicio, donde debían apropiarse del ejercicio y hacerlo suyo

En el primer compendio de ejercicios teatrales que fue presentado como *Nuestro mundo mágico*, se realizaron varios ejercicios durante las prácticas: ejercicios de ritmo, asociación, memoria, coordinación, expresión, creación de historias y personajes. De allí se seleccionaron algunos ejercicios y se hicieron variaciones en estos, poniéndoles poco a poco una mayor complejidad. Después de tener la estructura se estableció un orden en la presentación de los ejercicios para la obra y se realizaron ensayos generales junto con los cambios, designando responsabilidades diferentes a cada estudiante en diferentes momentos de la obra, para que estuvieran preparados a asumir la responsabilidad ante sus familiares, con la mínima ayuda posible. Dentro de los ejercicios que se utilizaron para la obra estaban:

➤ Entrevistas:

Cada estudiante realizó su propio títere y sin darse cuenta puso en él sus sentimientos, su reflejo de cómo se siente o de lo que quiere ser. Es muy interesante notar cómo cada títere tenía parecido con el estudiante. Cuando ya estaban listos, se hizo el ejercicio del entrevistador, dos de ellos eran los títeres que entrevistaban a los demás. Al principio costó mucha dificultad inventarse una voz, se desconcentraban, su mirada se perdía en el espacio. Pero después aprendieron que se trataba de jugar otro personaje, y entonces allí concentraban su mirada solamente en el títere y todo lo que pasara así fueran preguntas que no estuvieran planeadas, las respondían dentro del personaje muy espontáneamente. Porque ya se habían olvidado completamente de ellos y estaban pensando el personaje.

➤ Ejercicio de repeticiones:

Se realizaba una partitura de movimientos cotidianos como por ejemplo levantarse, desayunar, bañarse, etc., y se repetía cada vez más rápido. El ejercicio consistía en que debían hacer lo mismo así fuera en otra velocidad. A este ejercicio se lo nombró *Nuestra vida cotidiana* Porque los estudiantes contaban que cuando llegaban a la casa siempre hacían lo mismo, así que la autora intentó plasmar la diferencia que ellos notaban en su vida cotidiana y su vida en la institución, donde ellos podían ser otras personas y entrar en otros mundos.

➤ Traductor:

Este ejercicio se llamó *Nuestro mundo mágico*, porque los estudiantes querían demostrar que podían ser quienes ellos quisieran, y cada uno se basaba en sus preferencias y sus gustos al realizar su personaje. El ejercicio consiste en que dos personas entrevistaban a personajes importantes de otros países, los entrevistadores deben adoptar el lenguaje del país invitado y traducirle al público, teniendo en cuenta los gestos que los invitados hacen.

Al inicio fue difícil que se pudieran inventar un idioma, pero después de mucho practicar algunos fueron soltando más rápido que otros, después cada uno logró tener su idioma inventado y al final se logró que los traductores no tradujeran lo que ellos querían sino que estaban pendientes leyendo lo que decía el cuerpo del compañero con los gestos y el idioma inventado. Pues no sólo era traducir lo que ellos querían sino lo que el *otro* les decía.

➤ Quien quiere ser millonario:

Este ejercicio fue inventado por la autora con base en los ejercicios realizados en el Programa académico de Licenciatura en Arte Dramático; y desde su punto de vista era de los ejercicios más complejos porque requiere de mucha concentración e imaginación y sobre todo de un pensamiento ágil. Este ejercicio se realiza con una pelota y a partir de unas palabras escritas en un cartón, cada participante debe decir otra palabra que tenga relación con la anterior, para formar entre todos una historia. Este fue uno de los ejercicios más complejos en el que sólo pudieron participar algunos estudiantes.

Al finalizar el proceso la autora realizó una entrevista a los alumnos, durante la cual estuvieron muy alegres contando sobre su experiencia, sus sentimientos y algunas felicitaciones y observaciones que les habían hecho los familiares; estuvieron más

abiertos al diálogo. Además de las apreciaciones de los estudiantes, muchos padres agradecieron por los cambios notorios en ellos; como el lograr vencer la timidez, el pánico y lograr fluidez y coherencia al hablar

En el proceso del segundo montaje que se llamó *Noti Avances* como ya se tenía un conocimiento sobre el grupo y a su vez los estudiantes conocían ya sobre el proceso actoral, el trabajo partió de los gustos de cada uno, de sus fortalezas, talentos, valores, habilidades y aptitudes; así se escogieron los personajes. Se pensó en una obra donde cada uno pudiera tener protagonismo en su propia escena, por lo tanto se propuso un noticiero. Gracias a las propuestas iniciales se creó un texto inspirado en las improvisaciones y en los diálogos que ellos realizaban; después se hicieron varios ensayos generales de la obra sin entregar libreto para que no lo aprendieran de memoria sino mediante la vivencia, para que no recordaran el texto como algo muerto y aparte de la obra, sino que la autora se concentró en que recordaran las diferentes situaciones y a partir de allí, recordaran las ideas de lo que querían los personajes, para que el texto fuera siempre algo vivo y estuviera impregnado de sus propias palabras, ya que ellos usan palabras diferentes a las de la autora. Se designaron responsables para los cambios de cada escena y al final, se presentó ante los familiares. Este proceso a diferencia del primero que duró casi un año, duró seis meses aproximadamente.

En *Noti Avances* por ejemplo, los dos actores que habían entrevistado en los ejercicios pasados fueron los personajes principales, eran quienes narraban todo lo sucedido y quienes llevaban el orden de las escenas, ellos eran los que debían salvar las escenas o improvisar si algo salía fuera de lo planeado; allí cada uno de ellos realizaba una intervención. En este montaje usaron vestuario por primera vez y cada uno realizó diferentes personajes, tanto principales como secundarios. Este fue un primer encuentro para ellos con el movimiento continuo que necesita el actor de poder estar en escena representando un personaje, salir de escena, recordar los cambios que debe realizar o ayudar a cambiar a un compañero y después volver a entrar a escena, representando otro personaje. Al inicio cuando algunos actores debían salir de escena, se desconectaban por completo de lo que ocurría, pero poco a poco fueron entendiendo la dinámica y además la autora les recalcó mucho que era un trabajo en equipo, porque a veces algunos realizaban sus escenas y se molestaban si a otros se les olvidaba, pero luego ellos les recordaban a los otros y trabajaban en compañía. Al final del proceso trabajaban en grupo, manejaban mejor la voz, no se asustaban, disfrutaban de la obra y vivían cada segundo; por ende el público lo vivía también. Además en algunas partes de la obra le hablaban al público, afrontando por primera vez, hablarle directamente.

El tercer montaje se hizo en el año 2015 se llamó: *Una familia en peligro en navidad*, este nombre fue propuesto por los alumnos. Aquí había escenas un poco más complejas, pero ellos ya conocían la dinámica general, que era ser otra persona, con otra voz y otros movimientos. En este montaje se involucraron aún más, dos estudiantes que saben escribir, ellos escribieron dos historias diferentes, y de la unión de ellas nació la obra.

Cada uno hizo un dibujo de su personaje, pues desde *Noti Avances* se empezó a implementar esto, para que ellos mismos plasmaran en el papel qué querían representar, con el vestuario que querían tener.

En este montaje hubo más exigencias actorales en cuanto a estructura, aparecieron los monólogos, escenas con dos personas y escenas grupales; así que este proceso exigía un poco más ya que en los monólogos por ejemplo, estaban ellos solos con el público y solía olvidárseles el texto. Pero la autora insistía en improvisar con base en la idea de lo que estaba viviendo el personaje en el momento, y así fue como ellos solos pudieron salir de algunas situaciones difíciles y nunca hubo un bache durante la obra. Esta obra fue la primera que presentaron en una academia de danza donde no había ningún familiar o persona conocida, así que se enfrentaron a gente nueva, y gracias a su concentración y al goce de sus personajes, los errores no se notaron y el público quedó encantado. En el público había personas de todas las edades, no un público donde había familiares y amigos como en la Fundación, al que ya están acostumbrados y sin embargo pudieron capturar su atención.

Sobre todo la autora resalta el trabajo de Pablo, el estudiante que tiene parálisis cerebral e hipoacusia severa, se ganó muchos aplausos, lo que confirma la importancia de estar viviendo el momento por pequeño que sea. En la obra de *Noti Avances*, Pablo debía con sus manos meter un aro en un palo y solamente debía realizar esta acción y le costaba dificultad y a veces se le caía la ficha, pero en ese momento todos estaban en silencio esperando que Pablo lograra hacer el ejercicio. Y en ese momento de tensión Pablo lograba que todos estuvieran pendientes de lo que estaba pasando. Y de igual manera ocurrió en *Una familia en peligro en navidad*, Pablo solo debía coger una lata de cerveza, mientras que otro actor le hablaba y sólo realizando ese gesto él pudo ganarse al público.

En este momento la autora se encuentra realizando un nuevo montaje en el que quiere indagar un poco más en el manejo vocal y se ha dado cuenta de los avances tan notorios en la memorización de los estudiantes; uno de los ejercicios que está haciendo es que entre todos se inventen una canción para cada personaje y en las pocas semanas de trabajo ya se han visto grandes mejorías en los estudiantes, en su creatividad, en su memorización su espontaneidad y sobre todo en su agilidad mental, pues cada uno debe escuchar la historia del personaje del compañero y a partir de esta, decir una palabra, después se todas las palabras se unen y se crea la canción, con la melodía y el ritmo propuesto por ellos. Solamente en este ejercicio se notaron grandes avances ya que les costaba mucha dificultad al inicio pensar en una palabra; la autora espera seguir con este nuevo montaje que aún no tiene nombre.

Estas experiencias sirven para confirmar que la presencia escénica no se trata de un don; es estar concentrado, en el aquí y en el ahora con el personaje, es vivirlo, pensarlo, etc., para todos estos diferentes montajes se requiere de concentración y atención total. Con

las personas en situación de discapacidad es más fácil darse cuenta si no están presentes, porque sus ojos se desorbitan y se despistan fácilmente. Pero si para ellos es más difícil estar concentrados y prestar atención y aun así lo logran, esto indica que para el actor que posee un cuerpo y una mente sana debe ser aún más fácil y es cuestión de voluntad, de llevar a cabo las tareas haciendo uso de la imaginación. Algunos alumnos debido a su limitación funcional se les dificulta más realizar las actividades que a otros por eso no es sencillo hacer estos ejercicios con ellos, sin embargo al final todos lo hicieron, porque trabajaron en grupo, otra de las claves importantes que se ha repetido tanto durante esta indagación y de la que nos habla Grotowski.

Puede que estos estudiantes no sepan manejar los diferentes conceptos actorales, pero logran concentrarse tanto en su papel, que atraen con toda su energía al espectador, y éste aunque no pueda entender bien lo que dicen, entiende su imagen, su visualización. Ellos se apropian de otra presencia, de una presencia escénica porque sus cuerpos en escena no están relajados sino que están con cierta tensión que necesita el personaje. Lo más impactante de este trabajo es el proceso de Pablo Teresa quien tiene parálisis cerebral e hipoacusia severa. Él no puede hablar, no puede moverse y no escucha, es el estudiante que tiene más dificultades para comunicarse, se le tiene que mirar a los ojos y hacerle señas. Y precisamente por eso es el mejor ejemplo para la presencia escénica, porque cuando está en la representación, él tiene su alma, su espíritu, todo su ser en ella, está atento a lo que se hace y además es consciente del público, él entiende que está en un estado diferente al del público, como diría Barba en un nivel de representación. Él siempre que realiza en los diferentes montajes la tarea que le corresponde hacer, siempre se gana al público de inmediato.

5. CONCLUSIONES

Después de esta larga investigación realizada sobre la presencia escénica se pueden sacar algunas conclusiones. La primera de ellas es que para que el actor logre una presencia escénica, debe ser estudioso, dedicado y disciplinado con su trabajo esta es una regla de oro que los tres autores confirman. Pero también es claro que el actor debe despojarse de manierismos, trabas, bloqueos, pantomima, falsedades y todo aquello que hace que se repita en escena, mostrando sus fallas e impidiendo que aparezca en el personaje. El actor debe tener claro que él presta su piel, su cuerpo, su espíritu, su voz para distintos personajes, y no debe quedarse con ninguno; debe mantener ese cuerpo *neutro* listo para ser usado una próxima vez, y por eso debe trabajar constantemente en su cuerpo, ése que es su instrumento de trabajo diario y que le permite encarnar a diversos personajes. En el caso con los estudiantes de la Fundación, a ellos se les dificulta cambiar su voz y su corporalidad, por sus dificultades motrices, de lenguaje expresivo, falta de audición y lenguaje oral, es allí donde la importancia del trabajo sobre la presencia escénica se hace más evidente, pues al lograr entender internamente el personaje, o tener un acercamiento hacia la propuesta actoral, logran transmitir al público una nueva vida, una nueva vivencia. Cuando logran esto, ellos logran unir su mente y su cuerpo en pos de la experiencia escénica.

El actor para lograr ese *algo*, ese no sé qué, ese toque final, esa presencia física total, ese acto total, aquello que logra que el actor se vea en escena y que convierte todas sus acciones en acciones creíbles y veraces. Eso que le brinda al actor la preciada presencia escénica o como le llamen los distintitos autores teatrales al acto de unir mente y cuerpo Ese encanto, ese toque, esa atracción sólo se logra a través del training. El acto total es el resultado del trabajo sobre todos los elementos que debe tener en cuenta el actor, para que surjan los impulsos reales que den una verdad escénica a la actuación. Grotowski dice:

Cuando afirmo que la acción debe comprometer la personalidad entera del actor a fin de que su reacción no sea inerte, no me refiero a algo ‘externo’, como serían los gestos exagerados o las triquiñuelas. ¿Qué es lo que quiero decir? Es un problema de esencia profunda del actor, de una reacción de su parte que le permita revelar una a una las distintas facetas de su personalidad [...] Yo le llamo a esto un acto total²⁰⁹.

El actor funciona como un recipiente que debe estar limpio para representar distintas personalidades; pero también como ese recipiente en el que a través del trabajo

²⁰⁹ GROTOWSKY, Jerzy, *Hacia un Teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1987. Pág. 92.

constante y las mejoras que realiza, logra tener algo llamativo que enamora al público. Eso que atrapa al público es la presencia escénica. Pero ¿Dónde está? ¿Dónde se encuentra? No existe en algún lugar preciso, pensarla así sería erróneo, porque sería pensar a la presencia como algo material. La pregunta debe ser formulada de distinta manera: ¿Cómo la percibo? ¿Cómo me empodero de ella? Si el actor realiza bien la visualización, y es capaz de mirarse a él mismo, si el actor tiene la capacidad suficiente para auto observarse mientras realiza su actuación y es capaz de tener estos tres yo en función (el yo que interpreta, el que es el personaje y el yo que observa), entonces podrá darse cuenta en qué momento su actuación sale de sus manos. Cuando el actor siente en escena que pierde el poder, es porque ha perdido el empoderamiento de su presencia. Su yo de actor se ha permitido seguramente pensar en otra cosa que ocupa a la persona, al actor y no al personaje, y entonces en ese momento el personaje pierde fuerza, pierde vida, se desconecta de esa vida paralela que se ha creado en escena. Cuando el actor empieza a preocuparse por cómo lo está haciendo, allí ya no existe el personaje, cuando el actor le da permiso a su conciencia, a su mente que interfiera, ella puede estropearlo todo. Por eso el trabajo interno es tan indispensable para el actor, es lo que logra conectarse con lo más íntimo del ser humano, con sus impulsos, sus pensamientos, sus imágenes mentales, con su esencia. Esa esencia la autora la considera esa misma energía de la que hablan los actores. Porque esencia significa según la RAE: “Aquello que constituye la naturaleza de las cosas, lo permanente e invariable de ellas. Lo más importante y característico de una cosa”²¹⁰.y presencia, o sea la pre-esencia desglosada significa:

La esencia: etimológicamente se trata de ser, de la *serenidad*. La esencia me interesa porque no tiene nada de sociológico. Es eso que no es recibido de los otros, aquello que no viene del exterior, que no es aprendido²¹¹.

La presencia escénica es eso que contiene a la esencia entera del actor, es su corazón, su respirar, es lo que le permite vivir, gracias a la presencia escénica el actor puede realizar sus acciones y sus partituras orgánicamente ante un público. La presencia alcanza su plenitud cuando se está ante el espectador; mientras tanto el actor debe trabajar en todos los distintos frentes de su trabajo, para que al tener total dominio sobre estos y estar frente al público él pueda conseguir el dominio de su presencia escénica. En el caso de los estudiantes de la Fundación, su presencia surge cuando logran a pesar de sus miedos y de estar ante un público, poner su alma en su actuación, su sello en su representación, impregnando así al público con su esencia.

²¹⁰ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española. [en línea] <<http://dle.rae.es/?id=GOfrYl4>> [citado el 9 de Febrero 2016]

²¹¹ GROTHOWSKY, Jerzy, *Máscara*, Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología, Publicación trimestral de teatro, Número especial de homenaje, México, Escenología, A. C, 1993. p. 79.

La presencia escénica se trabaja sobre el área interna del actor, allí se encuentran sus secretos, sus temores, allí esta su real esencia; para los que estudian actuación no es nuevo saber que el cuerpo y la voz a veces pueden contra decir lo que en realidad se quiere hacer o decir. Estas contradicciones existen en la vida diaria y como la tarea del actor es investigarla, por eso él sabe que existen. Y está bien esta contradicción si el personaje que se crea es así, o si, como ya se ha visto a lo largo de la investigación, se necesita trabajar con la contraposición o la pre-expresividad. Pero esta contradicción no debe ocurrir entre el actor y el personaje, el actor debe prestarse por completo al personaje aunque su mente o su moral, no lo quieran, si él ha aceptado un papel debe encarnarlo, y eso significa ser otra persona, no hacer como si fuera esa otra persona. Porque el actor no es un cuentero que narra en tercera persona, el actor vive en primera persona, en carne propia, lo que vive el personaje, eso sí, sin necesidad claro, de tener que hacer literalmente lo que vive el personaje. Por ejemplo si el personaje tiene una escena de suicidio, el actor tiene un cuerpo que debe servir para varios personajes, no puede encarnar a uno y morir, pues como se habló ya el deber del actor es hacer verosímil la muerte. El actor debe saber muy bien y ser consciente de que la obra es una segunda realidad que se crea; por eso son tan importantes los ejercicios de imaginación, pues por medio de ellos se explora la verdad escénica, se investigan las reacciones del cuerpo, y se asocian los pensamientos a las acciones. Por eso se repite varias veces que el trabajo del actor es un trabajo sobre el detalle, un trabajo concienzudo.

Es importante que el actor reconozca estos conceptos actorales para que logre ubicarse como si fueran éstos direcciones para llegar a la presencia escénica. Tan importantes logran ser estos conceptos dentro del quehacer teatral, que consiguen mostrar la efectividad del entrenamiento teatral en un contexto totalmente diferente al habitual, con personas con capacidades diversas. En esta investigación se exponen algunos ejercicios y experiencias, pero es el actor quien a conciencia debe escoger los que más le convengan y eso depende de qué necesite fortalecer en su entrenamiento personal. El actor debe entender el orden y los niveles como estos conceptos se relacionan. En seguida se mostrará una tabla que se realizó basada en el estudio de éstos, para ver de qué manera se relacionan los conceptos de los diferentes autores y cómo son sus niveles de representación desde el que se acerca más a la parte física hasta el más inmaterial.

En la siguiente tabla se encontrarán en mayúsculas los conceptos trabajados en esta monografía y en minúscula los demás conceptos que hacen parte o tienen que ver con niveles anteriores o siguientes a estos:

Tabla 3 Orden de conceptos actorales relacionados por niveles de semejanza

Función	Stanislavsky	Grotowski	Barba
Motor interno	CONTENCIÓN	IMPULSO	SATS
Lo que alimenta constantemente el	MONÓLOGO INTERNO	AUTORREVELACIÓN	PRE-EXPRESIÓN

motor interno			
El resultado del nivel anterior	Verdad escénica	Sinceridad	Realidad
La proyección y autobservación	VISUALIZACIÓN	yo-yo	
Fuerzas que discrepan siendo una unidad	Conflicto	CONTRAPOSICIÓN	Oposición
Libertad escénica	Vida interior	Cuerpo-vida	Cuerpo-en-vida
La esencia del actor	Encanto escénico	Presencia escénica	BIOS ESCÉNICO
Resultado	Toque final	ACTO TOTAL	Presencia física total

La presencia escénica es ese último nivel sobre el cual el actor debe trabajar para lograr una actuación perfecta, aunque en el teatro no exista la perfección, esto sería lo que más se acerca a ese estado, lo que Grotowski llama la santidad.

Así como la antropología teatral que es el estudio del actor a nivel comparativo entre las diferentes tradiciones teatrales, encuentra que siempre se siguen unos principios aunque sus formas sean diferentes, de igual manera ocurre en este estudio con los planteamientos de los distintos teóricos que terminan apuntando de maneras diversas al mismo principio de la presencia escénica. La presencia escénica, permite que el actor se haga visible, gracias a ella. Puede estar un actor en escena sin realizar ningún trabajo, es decir sin alistarse escénicamente ni prepararse, simplemente estando parado en el escenario; lo que sucede entonces es que él es simplemente una persona que está parada en el escenario, es una persona que no dice nada, que no cuenta nada, que no proyecta su energía y que para ese espacio emblemático que es el teatro no tendrá el peso energético suficiente. Cuando el actor aprende a manejar su presencia escénica cuenta con cierta libertad escénica, pues ya tiene en sus manos al público, el actor puede entonces jugar con su presencia, pues si la maneja significa que sabe cuándo la posee y cuando no. La presencia escénica es importante para los actores y puntualmente en los actores en situación con discapacidad es un estudio vital, que a veces dependiendo de las falencias funcionales puede ser el único elemento en el cual estos actores pueden apoyarse para la representación; además la autora ha observado también que el aporte de los diferentes ejercicios teatrales resulta valiosos en el trabajo con personas con necesidades diversas, como estrategias de rehabilitación y estimulación cognitiva. La presencia escénica es un elemento vital tanto para las personas que estudian actuación, como para quienes se acercan al estudio teatral por primera vez y aporta también a las puestas en escena en general. El espectador puede notar en una danza, quién le trasmite y quien no, sólo que allí el estudio es distinto. Pero ese lazo que se crea entre actor y espectador es la presencia escénica.

Ya que la presencia escénica es inmaterial, puede usarse una imagen para entender su comportamiento y el nivel energético en la que esta se encuentra. Puede definir la presencia escénica como la esencia pura del actor que permite que él se realice en su totalidad, esta esencia del actor, esta energía es como el agua que según la describe Lorna Marshall:

Cuando vemos “agua” ésta aparece en una “forma” u otra. Un cubo, un océano, una gota de lluvia. Si llenamos una copa redonda de agua, ésta toma la forma de la copa y su movimiento queda limitado por esa forma. Si aparece en un río, ésta sigue el curso del lecho del río y conforme el paisaje va cambiando, con sus estrechas gargantas o sus repentinas pendientes, la fuerza y la velocidad del agua también va cambiando. En los lagos, el agua adquiere una forma más compleja dada las ensenadas y las islas, y, bajo la influencia del calor del sol, puede transformarse en vapor. El agua toma cientos de “formas” pero, sea cual sea su forma, siempre podemos reconocer “el agua” Con los humanos ocurre lo mismo. De la misma manera que sabemos que el “agua” existe, aunque solo podamos verla cuando toma forma de “contenedor”, el “ser humano” existe más allá de las formas que vemos. Incluso una sola persona tiene muchas “formas”. Algunas veces nuestra forma proviene de lo que hacemos: somos estudiantes, o filósofos o campesinos. Estos son nuestros trajes. O tomamos forma a medida que envejecemos y cambiamos la lista de prioridades y responsabilidades: un niño, un padre, un anciano. Un solo individuo puede aparecer en distintas “formas” en el espacio en una tarde, y pasar de ser el “jefe duro” al “amigo simpático”, o bien al “padre responsable”, o bien al “amante iluso y romántico”. Todos estos papeles son verdaderos, pero no son completos. Son simplemente “formas” que adquiere el ser humano. [...] Muchas Personas asumen que el cuerpo que ven es la totalidad de su ser. Mientras que esta masa roja es sin duda un ser humano, dentro del cuerpo existe otro tipo de “ser humano” [...] Y es nuestro verdadero ser. Cuando actuamos, el objetivo no es mostrar el “personaje” que desempeñamos. Más allá de este personaje existe un ser humano más especial, y es este “ser humano esencial” el responsable de que el escenario tome la vida. Limitarse a construir “el personaje” no es suficiente²¹².

Si bien como expone Lorna Marshall, el actor debe tener su cuerpo listo para apoderarse de distintos personajes, la actuación no consiste solamente en representar un personaje: se trata de vivir, de darle ese espíritu de vida a cada acto, de impregnar la esencia propia en cada personaje. Es casi un acto de semejanza a Dios, pero en un nivel terrenal, pues es dar vida, es crear una persona, y esto no se refiere solo a carne y huesos, es darle sentimientos, pensamientos, emociones, etc., es darle la esencia del propio ser a cada personaje, para que viva. “[...] la esencia parece poca cosa, pero es

212

tuya”²¹³. Como dice Grotowski, es entonces la presencia el trabajo sobre el ser, aquello que es irrepetible en cada ser humano y que es intangible, pero que toma *forma* mediante el cuerpo humano. Es algo que se ha olvidado tal vez en el teatro o de lo cual no se habla casi con la profundidad que se merece. Es un estudio importante que aún hasta los autores más destacados del teatro alcanzan a tocar sobre todo en sus investigaciones finales, cuando sus ideas han madurado lo suficiente. Pues como se dice el inicio de esta monografía, es algo inmaterial que podría parecer sin base, pero toma *cuerpo y forma* mediante el trabajo del actor, con sus acciones, su contención, etc. El lograr un personaje bien realizado no es el objetivo del actor, porque por muy bien realizado que esté este, sería entonces como un clon inanimado, una imitación de la vida; y el trabajo que debe hacer el actor es literalmente darle vida al papel que se encuentra en las páginas de la obra.

Con esta monografía la autora ha puesto en evidencia un hallazgo mediante la enseñanza a las personas con diversidad cognitiva de la Fundación, donde la presencia escénica pone al descubierto que las personas con capacidades diversas mediante el teatro logran ampliar el espectro de sus capacidades en unos campos que quizá no estaban previstos por las personas y terapeutas que trabajan con estos estudiantes, rompiendo así varios paradigmas. Y valdría la pena pensarse el teatro como una posibilidad para la rehabilitación, por los diferentes logros encontrados en los estudiantes. En la trayectoria dentro del proceso de guianza de la autora en la Fundación, también notó no solo la importancia de este aspecto como posible pilar para la mejoría en los estudiantes, sino también las posibilidades que ofrece el teatro; campo que se podría indagar en futuras investigaciones.

La presencia escénica, como se expone al inicio de esta monografía, ha sido una gran interrogante desde hace varios años en el ámbito teatral. Ese misterio que otorga vida al actor frente al espectador. La investigación ayuda en el proceso de estudio de este concepto, para tener algunas bases que puedan aportarle al actor en la construcción de personajes y en sus diferentes representaciones escénicas por mínimas que sean, como por ejemplo cruzar el escenario. Con el conocimiento y la comprensión de este concepto vital, se espera que el actor advierta que aunque esto parezca una acción sencilla, en el escenario tienen que moverse energías diferentes a las cotidianas y por tanto debe manejar una presencia escénica.

²¹³ GROTOWSKY, Jerzy, *Máscara*, Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología, Publicación trimestral de teatro, Número especial de homenaje, México, Escenología, A. C, 1993. p. 79.

7. BIBLIOGRAFÍA

1. BARBA, Eugenio. La Antropología Teatral capitulo2 [en línea]. <http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/olmedo_c_ij/capitulo2.pdf> [citado en 2 de Diciembre de 2014]
2. BARBA, Eugenio. Blog Teorías de la actuación. 2011 [en línea] <http://tactuacion.blogspot.com.co/2011/11/eugenio-barba_8600.html> [citado el 2 de Octubre 2015]
3. BARBA Eugenio y SAVARESE Nicola, *El arte secreto del actor*, México, San Marcos, 2010.
4. BARBA, Eugenio. *Obras escogidas Volumen IV*, La Habana, Alarcos, 2012.
5. BARBA, Eugenio, *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral*, México, Buenos Aires, Catálogos 2005.
6. BARBA, Eugenio. *Memorias de Teatro*, Revista del Festival de Teatro de Cali, No. 9, Cali, Asistencia Editorial Sirce Giraldo y Carmen Elisa Murillo, 2011. (Traducción: Ana Woolf, Rina Skeel, Luz Estela Gil)
7. BRANDO, Marlon. *Yo confieso. Brando al desnudo*, Barcelona, Robinbook, 2001.
8. BROOK, Peter, *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 1973.
9. BROOK, Peter, *La puerta abierta*, Barcelona, Alba, 1994. (Traducción: Gemma Moral Bartolomé)
10. CARRERI, Roberta. *Rastros: training e historia de una actriz del odin teatret*, Bilbao, Artezblai SL, 2012. (Traducción: Paloma Zavala Folache y Francesco Carril Vaglini)
11. CHEJOV, Michael. *Lecciones para el actor profesional*, Barcelona, Alba, 2006. (Traducción David Luque)
12. GROTOWSKY, Jerzy, *Hacia un Teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1987.

13. GROTOWSKY, Jerzy, *Máscara*, Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología, Publicación trimestral de teatro, Número especial de homenaje, México, Escenología, A. C, 1993.
14. GROTOWSKY, Jerzy, *El teatro es entregarse hasta el final*, Manizales, Diario La Patria, 1970.
15. GROTOWSKI, Jerzy. *Lo que fue*^{214*}, Separata Gestus, Gazeta Wyborcza, Varsovia, Centro de comunicación escénica, 1999. (Traducción: Fernando Montes)
16. GROTOWSKI, Jerzy. *El teatro es entregarse hasta el final*, Manizales, Diario La patria^{215*} 1970.
17. GUTIERREZ, Ángel. *Mi Stanislavsky*, Nueva Revista de política, cultura y arte, No. 138, pág. 28, Madrid, 2012.
18. KANNINEN, Mikko. *Brief history of research in 2005–2009. Theater as a project of a body*.
19. KNÉBEL, María. *El ultimo Stanislavsky*, Madrid, Fundamentos, 1996. (Traducción: Jorge Saura)
20. KNÉBEL, María. *Poética de la antropología teatral*, México, Siglo XXI, 1991. (Traducción: Dalia Mendoza Limón)
21. RUBIO ZAPATA, Miguel. *Raíces y semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina*, Lima, Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.
22. ORGAZ, María Concepción. *El más famoso método Stanislavski*, Buenos Aires, Red Teatral, 2014.
23. OSORIO, Jose Antonio. *“Peter Brook: Tres conceptos fundamentales”*, Monografía, Cali, Universidad del Valle, 2011.

^{112,113} Nota: Estos dos títulos surgieron a partir de su intervención de Grotowski en el Festival de Teatro de Manizales en 1970.

24. PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós Ibérica S. A, 1998. (Traducción: Jaume Melendres)
25. PITOL, Sergio. *Teatro Laboratorio: Jerzy Grotowski*. En: Los heterod^{^^}s, México, Vol. 3 Siglo XXI Editores, S. A, 1980.
26. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española. [en línea] <<http://dle.rae.es/?id=GOfrYI4>> [citado el 9 de Febrero 2016]
27. RICHARDS, Thomas. *El trabajo con Grotowski sobre las acciones físicas*, Bogotá, Escuela Teatro Libre, 1995.
28. RUIZ, Borja. *El arte del actor en el siglo XX: Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, Colección teoría y práctica, No 3. Segunda edición, Bilbao, Artez Blai Kultur Elkartea, 2012.
29. STANISLAVSKY, Constantin. *Creando un rol*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Corporación Colombiana de Teatro, 1976.
30. STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo: El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Buenos Aires, Quetzal. 1986. (Traducción: Salomón Merner)
31. STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo: El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, Buenos Aires, Quetzal, 1986. (traducción Salomón Merner)
32. STANISLAVSKY, Constantin. *Un actor se prepara*, México, Diana, 1999.
33. TOPORKOV, Vassili. *Stanislavsky dirige*, Buenos Aires, Fabril, 1961. (Traducción: Anatole y Nina Saderman)
34. URIETA Amparo, “*Hacia un entrenamiento del actor*” Trabajo de Investigación, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010.
35. VALERY, Julia. *Piedras de agua*, La Habana, Ediciones Alarcos, 2007. Título original: *Pietre d’acqua*. (Traducción del italiano: Ana Woolf)

36. YOSHI, Oida y MARSHALL, Lorna. *EL actor invisible*, Alba, 2010. (traducción Elena Vilallonga)