

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**La realidad en escena: Abordando la actuación desde la aproximación a
Meisner y Stanislavski**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO(a) EN TEATRO**

AUTOR

Víctor Hugo José Coveñas Rodas
Daniela Lucía Zea Guzmán

ASESOR:

Bertha Cristina Pancorvo Corcuera

Lima, 2018

RESUMEN

La presente investigación plantea la complementariedad de la Técnica Meisner con el Sistema Stanislavski que es utilizado, de manera estructural, en la formación de los alumnos de la Especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Una obra teatral exige verosimilitud en distintos elementos escénicos, pero, principalmente, en el actor. La verosimilitud es visible en el actor a través de su espontaneidad, la cual puede ser dividida en acción física e improvisación. Creemos que el sistema Stanislavski desarrolla de manera sucinta el elemento de la acción física y la técnica Meisner, la improvisación. Esta complementariedad radica en la suma de la estructura actoral basada en una acción clara y precisa (Stanislavski) con, la flexibilidad de esta estructura desde la mirada al otro (Meisner), logrando una conexión real, lo que te lleva al aquí y ahora. Con esta conjunción, se logrará mayor espontaneidad y verosimilitud en el trabajo actoral de los alumnos, brindándoles mayor confianza en su desenvolvimiento actoral. Para indagar acerca de este fenómeno, buscamos propiciar un espacio donde podamos analizar el comportamiento de la espontaneidad en el actor. Con esta meta, elaboramos un laboratorio teatral donde sea observable la interacción del Sistema Stanislavski con la aproximación a la Técnica Meisner. Por lo expuesto anteriormente, buscamos responder la siguiente pregunta: ¿De qué manera se complementan las bases del sistema Stanislavski, en la formación de actores en la facultad de Artes Escénicas de la PUCP, con la aproximación a la técnica Meisner? Los resultados de la presente investigación son un aporte importante para tres áreas específicas de acción de nuestro quehacer: la interpretación actoral, la pedagogía teatral y finalmente, la teoría teatral; y de esta manera, seguir construyendo conocimiento para mejorar la calidad de los profesionales teatrales de nuestro país.

Palabras clave: Sanford Meisner, Konstantin Stanislavski, Formación Actoral, Espontaneidad, Realidad en escena.

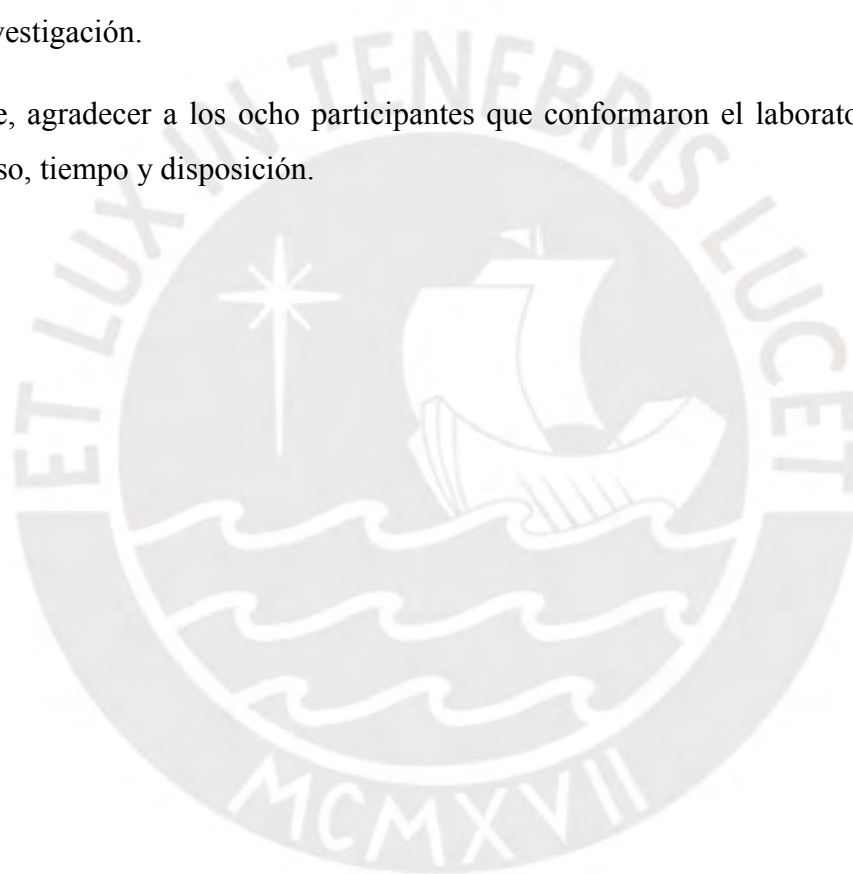
Agradecimientos

Queremos agradecer a la Pontificia Universidad Católica del Perú, particularmente a la Facultad de Artes Escénicas, no solo por facilitarnos los espacios para llevar a cabo nuestro laboratorio teatral, sino por su apoyo para que esta investigación se lleve a cabo.

Por otro lado, agradecer a nuestra asesora Bertha Pancorvo por el interés que mostró desde el primer momento y su compromiso con nuestra investigación, sobre todo durante el seguimiento y desarrollo del laboratorio.

A Leonardo Torres por su apoyo inicial en el esclarecimiento de las ideas centrales de nuestra investigación.

Finalmente, agradecer a los ocho participantes que conformaron el laboratorio, por su compromiso, tiempo y disposición.



Índice

Resumen.....	II
Agradecimientos.....	III
Índice.....	IV
Capítulo I: Marco teórico.....	1
Capítulo II: Tema, justificación, motivación y estado de la cuestión.....	19
Capítulo III: Planteamiento del problema.....	32
Capítulo IV: Metodología y diseño de laboratorio.....	50
Capítulo V: Descripción del laboratorio y análisis de datos.....	63
Conclusiones.....	108
Referencias bibliográficas.....	120
Anexos.....	1

CAPÍTULO I: Marco Teórico

En el ámbito de la investigación teatral existen muchas teorías y términos que son imprecisos, porque pueden variar de significado dependiendo de diferentes factores: Interpretación del autor, uso de la terminología, contexto, etc. Para efectos de esta investigación, vimos por conveniente iniciar con la precisión de ciertos conceptos que son vitales para la comprensión de este estudio.

Para realizar la presente investigación, tres autores fueron medulares al momento de esclarecer la mayoría de conceptos: Borja Ruiz, Nick Moseley y Sanford Meisner. Este último ayudó a escribir y revisar solamente un libro, el cual contiene su técnica: “On Acting” o “Sobre la técnica de la actuación”, del cual, debemos resaltar su carácter narrativo más que explicativo. Sin embargo, existen autores que sistematizan la técnica Meisner y otros que intentan completar los vacíos que deja la sola narración, nosotros acudimos a los primeros.

Por otro lado, “El arte del actor en el siglo XX” de Borja Ruiz es un compilado de casi todas las técnicas teatrales que surgen hasta el siglo XX e inicios del XXI. En ese sentido, fue crucial tenerlo como referencia para: 1) tener un panorama completo sobre los métodos actorales, 2) explicarnos su visión de la Técnica Meisner en sí misma y 3) ahondar en conceptos que desarrolla sobre la teorización teatral y actoral.

Por último, Nick Moseley fue el teórico de la Técnica Meisner que escogimos, ya que él sistematiza la técnica, más que completarla. De hecho, él fue la base para el planteamiento teórico del laboratorio.

Además de estos tres autores, otros, en mayor o menor medida, nos ayudaron a definir los siguientes conceptos:

1. Verosimilitud:

La verosimilitud es un término que remonta a la antigua Grecia. Aristóteles (1987) fue uno de los primeros en sistematizarlo. Él lo entendía como la posibilidad de la acción en el drama, es decir, que lo que sucedía en la ficción era una posibilidad en la vida real. Además, hay algo que se debe tener en cuenta: él menciona que el concepto de

verosimilitud se adapta a “la necesidad”. El referirse a lo necesario para la historia resulta algo ambivalente. Sin embargo, nos hace cuestionarnos, pues el término ha variado dependiendo del contexto y las estéticas que se practicaban en determinadas épocas.

Además, debemos comprender que la verosimilitud, según Feral (2004), no es un elemento exclusivo del teatro; sin embargo, en el teatro, es parte de la construcción de la ficción y tiene componentes que la conforman. Estos son: el actor, la ficción y el juego escénico. La autora propone que la verosimilitud en el escenario se da en la medida en que el actor realiza un juego escénico con la ficción (obra de teatro) y se entabla un diálogo con el espectador que va decodificando este juego. En esa línea, es conveniente añadir que Badiou (2005) dice que en el teatro hay una convivencia de varias “verdades” para crear un “hecho teatral verdadero”. En conjugación con ambos autores, para que el actor cree ese juego escénico con el espectador y sostenga la ficción, debe establecer relaciones con los diversos elementos que tiene en escena. El actor es el elemento central que sostiene la verosimilitud de todo el espectáculo, ya que es el objeto en movimiento encargado de articular los demás elementos a su voluntad (Zamir, 2014). Es necesario precisar, que la verosimilitud se construye momento a momento durante la escena y no es algo estático. En esa línea, caemos en la cuenta de que uno de los elementos de la escena es el mismo actor y su cuerpo, y uno de los componentes que articulan la verosimilitud de este es la organicidad (Feral, 2004). Debemos entender la organicidad como una sensación que experimenta el actor en la que percibe como real, natural o genuina la situación ficticia de lo que hace. (Barba, 2000, p. 249)

Según Zamir (2014), “actuar es una transformación imaginativa encarnada y controlada estéticamente”. Con esto, quiere decir que la actuación se sustenta en la verosimilitud de la creación del personaje y la interpretación con cierta estética, de manera que sea orgánica o natural. Para crear esta organicidad, naturalidad o espontaneidad (diferentes nombres que apuntan a lo mismo), se han desarrollado técnicas. En general, este tema está presente en los múltiples métodos de actuación y su alusión a lo orgánico de la interpretación (Ruiz, 2008). Debemos volver a decir que los tiempos cambian y con ello los personajes que el público tiende a ver. Es así como la dramaturgia y la creación escénica, también cambian. En ese sentido, lo que es orgánico en el actor tiende a movilizarse a nuevas formas para ser asimiladas por el espectador (Oliva, 2004, 189). En otras palabras, la sensación de verdad que tiene el actor y que percibe el espectador cambia de acuerdo al contexto y las estéticas que lo acompañan.

Todo parece etéreo, pero Eugenio Barba (2000) nos plantea parámetros para definir lo orgánico en el actor y son tres: la precisión, la energía y la presencia. Al hablar de precisión se refiere a la exactitud con que se realizan las acciones físicas (movimiento). La energía la entiende como la calidad e intensidad de este movimiento. Por último, la presencia es el estar, física y mentalmente, concentrado y atento a lo que sucede. Estos tres elementos son indicadores que nos permiten visibilizar la organicidad y asegurar la verosimilitud del actor. Asimismo, deben estar incorporados en el actor y ser congruentes con la historia que se cuenta, pues al no estar uno de ellos se rompe la verosimilitud construida en el espectáculo. Al no tener presencia, el actor pierde el foco del escenario. Al no haber energía, las acciones se vuelven actividades sin un fin claro. Al no ser preciso en lo que se hace, se vuelve todo difuso y difícil de captar para el espectador. Cabe resaltar que estos componentes son para el actor, pero hay otros elementos en la puesta que pueden perder la verosimilitud como la escenografía, luz, efectos, etc. Sin embargo, para fines de este trabajo nos estamos centrando solo en la espontaneidad del actor.

2. Espontaneidad:

También llamada naturalidad, organicidad, autenticidad, etc. Es una cualidad que todo método o técnica actoral tiene en cuenta, pues la característica fundamental del teatro es que el espectáculo sea verosímil. Según Barba (2000), está asociada a una sensación de aceptar como real lo que está sucediendo, y es comprobable en tres elementos: precisión de acciones, presencia y energía. Esta sensación toma tiempo conseguirla, pues uno debe desprenderse de su sola percepción de organicidad y tratar de hacerla congeniar con la que percibe el público. Para Meisner (2003), esto está asociado a algo no premeditado, uno es espontáneo cuando reacciona a un estímulo de manera no premeditada, por eso uno de los principios de Meisner para definirla es: “No hagas nada a menos que ocurra algo que te haga hacerlo”. Además, Suarez (2016) añade que la espontaneidad en la actuación está ligada a la búsqueda del artista, de una verdad propia y no marcada, totalmente, por los contextos.

Para este trabajo vamos a hablar no solamente de la espontaneidad propia del actor, sino de *la realidad en escena*, es decir, de la espontaneidad al momento de actuar. Con esto

nos referimos a que la actuación implica repetición, en esa línea, el actor debe tener verdad en la partitura o estructura que la obra o espectáculo le demanda.

Es por eso que optamos por tomar el análisis de la espontaneidad que plantea Suarez (2016) en su tesis, donde no solo toma en cuenta la improvisación del actor al momento de ejecutar, sino la acción física que debe repetir cada ensayo y función.

2.1.1 Acción física:

Este término hace referencia no solo a una mera actividad. Son acciones elementales ligadas a hacer reaccionar a los demás (un otro o yo mismo). En dicha acción se ponen en conjunción todas las fuerzas del cuerpo para lograrla (Ruiz, 2012, p.97). Un ejemplo puede ser mirar a alguien. Para mirarlo, todo tu cuerpo se dispone de determinada manera, y esa disposición va a generar cambios en el ejecutante y su receptor.

A su vez, esta acción física consta de dos procesos: una partitura física y una subpartitura:

- Partitura física:

Es la secuencia ordenada y sistémica en la cual el actor desarrolla su interpretación. En un montaje, sería el diseño de acciones físicas que hace más precisa la interpretación (Suarez, 2016, p. 15-16). En otras palabras, la marcación de acciones físicas.

- Subpartitura:

Es la decisión de variar la intención de un determinado movimiento según el “momento a momento”. De esta manera, cuando el actor se encuentra ejecutando su partitura establecida y cambian las condiciones espaciales, anímicas, físicas, entre otras, éste pueda darse la licencia de variar la intención antes fijada.

La subpartitura puede entenderse como la flexibilidad de la partitura al reaccionar constantemente a los estímulos, consecuencia de vivir el “momento a momento” (Suarez, 2016, p.16-17).

2.1.2 Improvisación

Es la capacidad de acoger los estímulos que surgen en el “momento a momento”, con la finalidad de darle organicidad a una estructura preestablecida (Suárez, 2016, p. 9-10). En ese sentido, cualquier montaje o espectáculo requiere una cuota de improvisación para mantenerse orgánico con el pasar del tiempo, función a función. Según Suárez (2016) esta capacidad se puede medir teniendo en cuenta dos aspectos: intuición y monólogo interior.

- **Intuición**

Suárez (2016) lo define como la capacidad innata de las personas para reaccionar a los estímulos del entorno sin premeditación alguna. Podemos agregar que esto depende, también, de la decisión del actor, pues este puede reprimir o cuestionar sus propios impulsos.

Además, Suárez agrega que esta capacidad es la que diferencia a los actores, pues les da mayor libertad creativa e interpretativa al momento de actuar.

- **Monólogo interior**

Es el mundo interior de las personas, aquello que no se dice. Las imágenes, sentimientos, sensaciones, pensamientos, recuerdos, etcétera (Suarez, 2016, p. 11).

En el campo de la actuación, consiste en todo aquello que le suscita al actor un estímulo preciso. Asimismo, el monólogo interior se manifiesta en el momento previo a la acción, y sucede en la mente del actor. Esta característica es el primer paso y aquello que da pie a la intuición, en tanto le da al actor un abanico de posibilidades de acción, pues la suma de acoger una de estas posibilidades, más la decisión instintiva del “hacer”, dan paso a la improvisación.

3. Método actoral

Sobre “La técnica actoral, entonces podemos decir, que son los caminos que se han transitado durante un extenso período de tiempo en que el hombre vio en la actuación una forma de expresar desde lo más simple hasta lo más complejo de su realidad, de manera sistemática y organizada”. (Suarez, 2016, p.12). En ese sentido, cada técnica, método o

como se le quiera acuñar, se refiere a la sistematización de un camino repetible para que otro pueda seguirlo y conseguir ser verosímil en escena, es decir, actuar espontáneamente. Existen muchos y algunos de ellos están sistematizados en el libro de Borja Ruiz; en su mayoría parten de: Stanislavski, Meyerhold o Artaud (Ruiz, 2008, p. 55).

4. Sistema Stanislavski

Konstantin Sergüievich Stanislavski fue un actor, director y maestro ruso nacido 1863. Precisa Borja Ruiz (2008) que, hacia finales del siglo XIX, la corriente artística naturalista se encontraba en auge promovida, principalmente, por Émile Zola. Compañías como la de los Meininger o la del director André Antonie fueron propulsores del naturalismo, exigiendo mayor objetividad en los procesos creativos. Stanislavski realizó su trabajo tomándolos como referencia, en ese sentido, acogió como principio *la verosimilitud del personaje*, entendiéndola, como que el actor debía actuar con tal grado de veracidad que el espectador no viera un artificio, sino la vida misma.

Para entender a cabalidad como surge la idea de hacer un sistema, debemos tener en cuenta que Stanislavski,

... Precedido por las propuestas de Antoine y, particularmente por las de los Meininger (a quienes Stanislavski había visto en 1885), el maestro ruso comenzó a elaborar un sistema de interpretación que tenía una doble pretensión: Por un lado, en su vertiente ética, quería hacer notar, frente a la displicencia y a la falta de rigor predominante, que el actor, en tanto que artista, necesitaba de una disciplina similar a la que se estaba obligado en otras artes. Por otro lado, en su vertiente técnica, buscaba establecer un procedimiento teórico y práctico que permitiese al actor construir el personaje de forma veraz en términos realistas. (Ruiz, 2008, p.32)

En ese sentido, según Borja Ruiz (2008), este sistema tiene dos etapas:

- 1) El trabajo del actor sobre sí mismo: Donde aborda, principalmente, la preparación del aparato interno y externo antes de la elaboración de un personaje. El maestro ruso lo divide en dos partes:

1.1 El trabajo sobre la vivencia: Psicotécnica para el proceso interno del actor.
Aquí desarrolla los conceptos de:

- **Circunstancias dadas:** Son las circunstancias planteadas por el dramaturgo, las que suceden en el imaginario del actor al momento de ejecutarlas y las condiciones físicas donde sucede la obra (el teatro, escenografía, etc.).
- **El “sí mágico”:** Es el desarrollo práctico de las circunstancias dadas. Es el mecanismo por el cual el actor, se sumerge en las circunstancias dadas a través de la siguiente pregunta: ¿Qué es lo que haría yo en las circunstancias dadas del personaje?
- **La imaginación:** Concepto que el actor debe desarrollar para transformar la ficción de la obra en un acontecimiento artístico. Para esto, Stanislavski menciona tres funciones que, al menos, cumple la imaginación en el actor:
 - Completar y enriquecer las circunstancias dadas por el autor.
 - Desarrollar la actuación desde la individualidad del actor.
 - Crear visualizaciones interiores.
- **La atención en escena:** Es esencial ya que el actor debe ser capaz de direccionar toda su atención a vivir verazmente su personaje, es decir a la acción. La divide en: atención interior y exterior.
- **Unidades y tareas:** Se establecen con el fin de tener una mayor comprensión de la obra. La primera se refiere a la división que realiza el actor en base a las acciones y objetivos que persigue el personaje. Las tareas son las acciones que hace el personaje para conseguir su objetivo.
- **Fe y sentido de verdad:** Dos cualidades que el actor debe tener para ser veraz en escena. No puede ser verdad aquello en lo que no se cree, es por eso que ambos conceptos están sujetos uno del otro. Stanislavski menciona, además, que la verdad del teatro no debe perder su cualidad artística, es decir, estética.
- **Memoria emocional:** Es la técnica por la cual el actor accede a recuerdos personales con la finalidad de recrear la emoción de manera real y poder delinear al personaje.

- **Comunicación:** También llamado “comunidad” o “escucha”. Se refiere a la interacción ininterrumpida que el actor debe generar en escena consigo mismo, con el otro, y con todos los elementos en escena.
- **Subconsciente:** Stanislavski menciona que para que la actuación del actor esté viva debe darle un espacio a su subconsciente a través de la psicotécnica consciente (el sistema).

1.2 El trabajo de la encarnación: Técnica para desarrollar los elementos externos.

- **La expresión corporal:** Stanislavski hace alusión a que el entrenamiento del cuerpo es necesario para darle una forma a la vida interna del personaje. Para ello, el maestro incorpora técnicas no teatrales (danza contemporánea, esgrima, lucha escénica, acrobacia, etc.). Todo esto con la finalidad de lograr plasticidad en el movimiento.
- **La voz y la palabra:** Complementando la expresión corporal, el maestro ruso desarrolló una serie de ejercicios para trabajar el aparato vocal y la palabra, estos eran guiados por dos elementos principales: el subtexto y las leyes del lenguaje.
- **Tempo-Ritmo:** Si bien en la música son dos conceptos separados, Stanislavski los une para fines teatrales, ya que están íntimamente ligados con el sentimiento (cada emoción y acción tiene un tempo-ritmo). El aporte del maestro fue: Que cuando el sentimiento no ocurre de manera natural, uno pueda recurrir a este elemento para que actúe sobre las emociones del actor. Distingue entre tempo-ritmo externo (lo que se ve) e interno (el que sigue la vivencia interna), advirtiéndole que siempre se deben matizar ambos.
- **Caracterización:** Está compuesta por todos los rasgos visibles y audibles que configuran la individualidad y personalidad específica de cada personaje. Esta caracterización debe estar en concordancia con su mundo interior y debe ser el último paso que el actor ejecute.

2) El trabajo del actor sobre su papel: En esta etapa es que Stanislavski analiza los elementos esenciales para la construcción de un personaje en escena. Al final de

su vida, el maestro ruso encaminó esta investigación hacia el “Método de las Acciones Físicas”, teniendo como eje la acción física. Este método recoge y ordena elementos de la etapa anterior, y se puede escindir en 3 fases:

- **Análisis activo:** Stanislavski propone un acercamiento activo a la obra. Comenzar a analizar el personaje a partir de improvisaciones basadas en los sucesos descritos en la obra sin haber memorizados los parlamentos.
- **La fusión del actor y el personaje a través de la acción física:** En el proceso de las improvisaciones el actor se va hallando en el personaje y/o hallando el personaje en sí mismo. El actor debe ir recolectando estos momentos de fusión con el personaje, y desechando los que lo alejan. Paralelamente, la construcción de la obra avanza y se delinear más claramente las circunstancias dadas, acción transversal, subtexto, objetivos, etc.
- **De la línea ininterrumpida de las acciones físicas a la construcción final del personaje:** Hasta este punto, el actor debe haber descubierto y fijado las acciones físicas que suceden de manera ininterrumpida en la obra formando, así, la partitura física. Si es que ha sido construida de manera precisa, contendrá en su interior la línea espiritual del personaje. Acabada esta etapa, inicia la incorporación del texto y los elementos de la caracterización externa.

De esta manera, podemos ver que la evolución del Sistema Stanislavski es compleja y alternante, por lo tanto, difícil de comprender a cabalidad. Creemos que esta mala comprensión crea un mito alrededor del sistema entendiéndolo como dos partes escindidas una de la otra, e incluso, considerándolas contradictorias, cuando deberían ser vistas como partes de un todo.

En adición a la opinión de Borja, el maestro Alberto Ísola (actor, director y docente de la facultad de Artes Escénicas de la PUCP) asevera que:

“Existen 2 momentos de Stanislavski que son muy distintos:

- 1) El primero, y el más conocido, está en “La preparación del actor sobre sí mismo”. “Un actor se prepara” es una traducción de una traducción, es un libro impreciso, ahí se habla de la vida interior del personaje. Eso fue solo un momento de su trabajo.

- 2) Este (segundo) momento es más interesante, y la que más ha desarrollado esta parte es Grotowski, es las acciones físicas. En la primera se ve las emociones y se busca la vida interior, cosa muy difícil de lograr. ¿Cómo llegas a la emoción de un personaje? Es muy amplio. Por eso, la acción física parte de que (...) Si tú haces o realizas físicamente algo, la emoción va a aparecer.

A mí, el segundo momento me parece más interesante. En lugar de buscar las emociones de mi personaje, realizo sus acciones y dejo que la emoción aparezca”

De las anteriores afirmaciones, podemos decir que coinciden en que el Sistema Stanislavski está compuesto por dos momentos: el primero, se concentra en desarrollar la vida interna y la apariencia externa del personaje; y el segundo, en la búsqueda de lo esencial o lo fundamental para crear el personaje, llegando así al “Método de las Acciones Físicas”. Creemos que Stanislavski lo desarrolla como un nexo para unir los conceptos desarrollados en las dos etapas. Sin embargo, debemos decir que el análisis y aprendizaje del Sistema Stanislavski tiene una serie de complicaciones, lo cual se traduce en diversas interpretaciones de sus escritos; esto se debe a que el maestro ruso falleció sin haber dejado un libro que contenga todo su sistema. Más adelante, expondremos a detalle estas complicaciones.

Por último, mencionaremos los que consideramos son los principales aportes teórico-conceptuales de Stanislavski. En ese sentido, nos parece pertinente mencionar lo señalado por el profesor Ísola respecto a la vigencia del sistema:

“... Creo que lo más interesante de Stanislavski son 3 cosas: 1) Es la primera persona que se acercó a la actuación como algo científico, es decir, como algo que se puede estudiar, que se puede enseñar (...) 2) La idea de la organicidad, porque a diferencia de otros, los actores tenemos un hándicap (...), tienes que trabajar en un material que no es tuyo. ¿Cómo haces orgánico algo que no es tuyo? O sea, si no haces Antígona a través de algo que pasa por tu experiencia, ¿qué va a ser? 3) No es la emoción, la gente piensa que lo más importante es la emoción, pero lo realmente importante es *el proceso*. La idea de proceso, es decir, qué hay detrás de las palabras... (...) Hasta el final hay un proceso: de ideas, sensaciones, etc. La idea de línea de pensamiento, es fundamental. En resumen, científico, orgánico y proceso.”

Por estas últimas palabras, es que consideramos vitales los aportes de Stanislavski para el desarrollo del teatro moderno y contemporáneo en cuanto a métodos, técnicas, teorías, estéticas, etc. Finalmente, debemos resaltar su carácter científico, puesto que, al volver la actuación un objeto de estudio, se hizo posible una nueva metodología de enseñanza y formación actoral.

5. Formación en las bases del Sistema Stanislavski

A pesar de que este no es un concepto que exista en la teoría teatral, consideramos importante definirlo, porque es un componente central en nuestro tema y pregunta principal. Además, es necesario precisar la diferencia entre sostener que existe una “formación de base stanislavskiana” y “una formación en las bases del Sistema Stanislavski”. Afirmar lo primero sería una falacia, puesto que el Sistema Stanislavski:

- **Es una investigación inconclusa:** El maestro ruso dejó su sistema como un estudio que debía ser adaptado y transformado por el contexto histórico, nuevas nociones del sentido de verdad, nuevas estéticas, nuevas tecnologías, etc.
- **Está libre a interpretaciones:** Después de la muerte de Stanislavski, su sistema fue difundido por diferentes partes del mundo, en diferente orden y traducido a diferentes idiomas (traducciones no siempre fieles). Esto provocó que, al hablar del sistema, sea muy sencillo caer en ambigüedades o malinterpretaciones de sus conceptos.
- **No plantean un modo establecido de enseñanza:** A lo largo de su sistema, el maestro ruso desarrolló conceptos, ejercicios y una manera de llevar a cabo el proceso de ensayos. Sin embargo, nunca estableció una forma definida y perenne para desarrollar los conceptos (de manera práctica) que él consideraba centrales en la actuación.

En ese sentido, es pertinente decir que el Sistema Stanislavski te brinda una serie de conceptos a desarrollar, pero no una manera de hacerlos prácticos en la formación del actor. Para reforzar los puntos mencionados hasta el momento nos gustaría citar, nuevamente, al maestro Ísola respondiendo a la pregunta de - “¿cuáles son las mayores complicaciones de entender y enseñar Stanislavski?”:

“Entonces, qué pasa con Stanislavski, que tú recibes una traducción de una traducción de un señor ruso que hablaba en otro idioma y vivía en otro momento donde no sabes qué pasaba. Lo que pasa con “Un actor se prepara” es que hay cosas que no sabes cómo hacerlas. Yo entendí el “sí mágico” y “las unidades”, lo demás no sabía cómo hacerlo. (...) Lo más difícil de Stanislavski: 1) La manera de practicarlo. Esto luego cambió cuando algunos fuimos a sitios donde te enseñaban una manera de hacerlo. 2) Enseñarlo (...) cuándo yo te enseñé artes plásticas yo te enseñé a hacer un dibujo humano y, luego haces lo que quieras, lo primero es la base. En la actuación todavía no encontramos la manera de enseñar la base, de manera que sea muy claro y luego tú puedas desarrollarte libremente.” (Ísola 2018)

Nos parece importante resaltar la noción de base actoral que plantea Alberto Ísola a través del símil con las artes plásticas, definiéndolo como los conceptos mínimo-indispensables que el actor debería entender, a nivel teórico-práctico, para desenvolverse. Además, señala que lograr esta base es complicado cuando los conceptos planteados por Stanislavski no son del todo claros teórica y prácticamente. Más adelante, recapitula y agrega que:

“Para mí hay dos impedimentos: 1) Nadie realmente conoce a Stanislavski. Ni yo ni nadie. Entonces, solo te quedan los libros de un señor que murió (...) Nadie sabe realmente bien qué cosa es. 2) La interpretación que se ha hecho es errada. Uno piensa que es toda esta cosa de la emoción (pero) ¿cómo haces (para hacerlo)? En “Todos los sueños del mundo”, sí tenía que ver conmigo, pero no hubo una sola función que yo no me emocionara en algunos momentos. Pero, no era mi objetivo final y el maestro (Stanislavski) nunca lo dijo. La gente piensa que, si eres Stanislavskiano lloras, gritas, te dan pataletas y necesitas psiquiatra (...) Entonces:

- No lo conocemos.
- Se ha formado un mito alrededor de él.
- Hay que encontrar, aún, la manera de hacerlo práctico (los conceptos de Stanislavski) para hacer que eso se vuelva inmediato.

(...) Práctico en el sentido de manejable. Cuando salgo de artes plásticas yo sé temprar un lienzo, mezclar pinturas, hacer que se tenga una sensación de profundidad, o sea, sé todo eso. Cómo lo uso ya es mi estilo. A eso debemos llegar.” (Ísola 2018)

Entonces, entender, practicar y analizar el Sistema Stanislavski, se nos presenta como un camino nebuloso. Además, nos resulta complicado pensar que puedan existir en la actualidad actores netamente “stanislavskianos”, ya que el Sistema no es un objeto concreto con una estructura de aprendizaje definida y planteada por su creador, sino una serie de conceptos que el actor debe asimilar sin un orden preestablecido. Asimismo, es pertinente aseverar que la mayoría de instituciones educativas, como veremos más adelante, sientan las bases de su propuesta de formación actoral en algunos de los conceptos (que consideran los más importantes) del Sistema. Es por eso que es correcto afirmar que existe una “formación actoral en las bases del Sistema Stanislavski”, y no “de base Stanislavskiana” ya que dicha base no existe.

Finalmente, creemos que el legado teórico del maestro ruso es invaluable porque establece los conceptos para plantear lo que sería la base de una formación actoral. Es decir, Stanislavski no estableció un camino para organizar esa base conceptual planteada en su sistema.

6. Técnica Meisner:

La técnica de Sanford Meisner se origina en Estados Unidos. Debido al aprendizaje de Meisner, esta técnica es una derivación de su aproximación al método de Stanislavski y parte de algunos conceptos, cambiando el enfoque y particularizando su entrenamiento (Moseley, 2014). Para Meisner, el punto de partida es la noción que el actor tenga de actuación, pues eso definirá su forma de actuar (Moseley, 2014). Para él, actuar es “vivir verdaderamente circunstancias imaginadas”, apelando a que esto se manifiesta en la “realidad de la conducta” (Meisner, 2003, p. 33). Puede sonar etéreo, pero se refiere a que la actuación será verdadera en tanto veamos cambios en el comportamiento del actor, respecto a cómo se manifiestan sus impulsos, en reacción a los estímulos que se le presentan en escena. Es decir, que debemos ver cómo al actor le afecta el más mínimo cambio en alguno de los elementos que están en escena.

La técnica tiene dos máximas: “No hagas nada a menos que ocurra algo que te haga hacerlo” y “lo que haces no depende de ti, depende del otro” (Meisner, 2003 p.46). Bajo estas premisas, se crea un entrenamiento, pues el fin de la técnica es poner al actor en un

estado de reacción a los estímulos, poniendo el foco de atención fuera y no dentro del actor, dando pie a una interpretación más orgánica y enraizada en la espontaneidad o intuición. Esto se da en la medida en que el actor deja de darle tanta importancia a las cosas que debe hacer en escena y empieza a tomar conciencia de que hay otro que le proporciona estímulos y reacciones más reales que cuando el actor solo piensa en lo que tiene que hacer.

Meisner (2003) parte de un ejercicio base que es “la repetición”. Este ejercicio tiene una forma estándar que se va complejizando conforme se van añadiendo elementos como: el punto de vista, la emoción, la agenda o acción, y las circunstancias. Finalmente, este ejercicio desarrolla en el actor una capacidad de reacción orgánica y constante, que se utiliza en el trabajo de texto, donde se abordan las emociones que la obra propone y el entendimiento de las circunstancias dadas. Así, sea el género que fuere o la propuesta teatral con mayor o menor exigencia, Meisner busca entrenar al actor para que sea capaz de hacer orgánica cualquier trama o historia. En ese sentido, su trabajo con la escucha es fundamental para poder ser receptivo y dejarse afectar por las estéticas de cualquier género o estilo teatral. Cabe resaltar que, para Meisner, la construcción de personaje es un resultado de las reacciones del actor frente a las circunstancias imaginarias. De esta manera, Meisner no se enfoca en lo que Stanislavski sí: la caracterización, la vida interna, el tempo-ritmo, entre otros elementos que, según Meisner, hacen que el actor se distraiga del aquí y ahora.

7. Escucha:

La escucha no hace referencia solo al acto de oír la voz o el sonido que emite mi compañero en escena, no es un ejercicio simplemente auditivo. El término hace referencia, más bien, a percibir, recibir, observar, absorber, dejarse tocar por la energía, presencia y accionar de mi compañero en su totalidad. La escucha implica recibir con apertura y dejarse impactar por los contenidos verbales y no-verbales de mi compañero en escena: su tono de voz, su mirada, el peso y ritmo de sus movimientos, sus palabras, etc... (Vásquez, 2015, p. 15-16)

8. Circunstancias imaginarias

Esta idea es propuesta por Stanislavski y compartida por Meisner. Ambos coinciden en que son un eje central para que el actor entre en la realidad alternativa. Sin embargo, para Stanislavski el peso debe recaer en la acción antes que en las circunstancias. Por el contrario, para Meisner tienen más importancia las circunstancias y los elementos que la componen. (Moseley 2014)

9. Ejercicio de la repetición

Es el ejercicio base del entrenamiento en la técnica de Sanford Meisner. Él (2002) plantea que el objetivo central es trasladar la concentración del actor fuera de sí mismo y ponerla en el otro. Moseley (2013) agrega que este ejercicio puede ser usado para liberar los impulsos del actor, agudizar su observación y responder honestamente en escena.

Para Meisner (2002), este ejercicio es lo más básico de la conexión entre dos personas, lo que llegará a ser el diálogo emocional, es decir, lo esencial de la conducta humana. Asimismo, Moseley (2013) comenta que este ejercicio representaría lo que hacemos de manera natural en la vida real: afectarnos unos a otros y dejarnos afectar “momento a momento”.

La repetición consiste, en su nivel más básico, en que los actores se sienten frente a frente y cualquiera inicie diciendo algo que percibe del otro, y este último repita tal cual lo dicho por el primero. En el libro de Meisner se pueden notar tres niveles; sin embargo, Moseley, en su lectura de la técnica, añade un cuarto nivel.

10. Agenda

Para formular este concepto, Meisner parte de la idea de acción de Stanislavski. Sin embargo, se da cuenta de que tal como estaba orientada hacía que los actores la entiendan como mandato y los encasillaba a una única posibilidad a realizar en escena. Al trasladar la idea de acción a “agenda”, lo trabaja sin la obligación que antes tenía, es decir, la acción sigue siendo un acto concreto que el actor debe realizar en un tiempo determinado; sin

embargo, el actor, ya no tiene la responsabilidad de la acción y pasaría a estar más atento a lo que sucede en el momento y no tanto a lo que tiene que hacer (Moseley, 2014, p. 17).

Cabe resaltar que Stanislavski, en el libro “Creating a Role” (1965), explica el concepto de acción de manera activa, no estática. Enfatiza que la acción interna, igual que en la vida real, se modifica por la realidad alternativa.

11. La preparación emocional

“Es el mecanismo que te permite comenzar la escena o el papel en una situación de vitalidad emocional. El propósito de la preparación es que no te quedes vacío emocionalmente” (Meisner, 2003). Este ejercicio consiste en crear una situación imaginaria donde el actor pueda trasladarse, a través de sentimientos análogos, al momento que requiera el inicio de la escena (Meisner, 2003). Sobre esto, Meisner también asegura que es mejor contener la emoción obtenida en la preparación en vez de demostrarla en la escena. El objetivo de la preparación emocional no es exhibir emociones, sino situarse en un estado específico para comenzar la escena y no entrar “vacío”.

Ruiz Borja (2008) menciona que Meisner toma a Freud como base para este ejercicio e intenta llevar al actor por pensamientos de sexo o ambición, o lo que fuere, que genere deseo en el actor. Lo importante es que el actor quede vulnerable luego de este ejercicio. En adición a lo anterior, Moseley (2012) observa que este ejercicio requiere de cierto coraje emocional por parte del actor para experimentar emociones que quizá no desea o no conoce.

12. Estar presente

“Estar presente” tiene que ver con la presencia del actor en escena. Según Barba (2010), la presencia es una “cualidad discreta que emana de uno mismo”. El problema, dice él, radica en que el actor no es consciente de esta y, por lo tanto, no puede exteriorizarla. Asimismo, Donellan (2004) plantea que cuando el actor está en escena, no puede estar

ausente, ya que esta es una característica que está con nosotros desde que pisamos el escenario. El inconveniente surge cuando el actor cuestiona su propia presencia, lo que lo lleva a depositar su atención y concentración en la interrogante y no en lo que sucede en escena.

Respecto a ambas definiciones, creemos que “estar presente” es una cualidad que todos tenemos al estar en el escenario. Es necesario señalar que esta cualidad es fruto de la concentración y atención del actor. Con concentración nos referimos a estar con uno mismo, es decir, darle cabida y comunión al estado en el que te encuentras. Por atención entendemos darle importancia o avocarse hacia el otro. “Estar presente”, en esos términos, es estar más concentrado que atento, o viceversa, según lo exija la realidad de la escena.

13. El otro

El teatro es un arte colectivo, siempre se requiere de un espectador, de un compañero de escena, de un elemento externo, es decir, de un otro. Para Moseley (2014), el actor se ha acostumbrado a mostrar su propio trabajo en escena, que parte de su necesidad de lucir su actuación. Esta exhibición anula por completo la presencia de ese otro en escena, reduciéndolo a una mera “decoración” o “parte del escenario” que hace que su actuación tenga sentido. Sin embargo, el actor se olvida que lo que se ve en el escenario es una interacción real donde hay dos personas reaccionando a los estímulos que se generan. En ese sentido, solo en la medida en que le demos su lugar al otro es que se creará una realidad en escena.

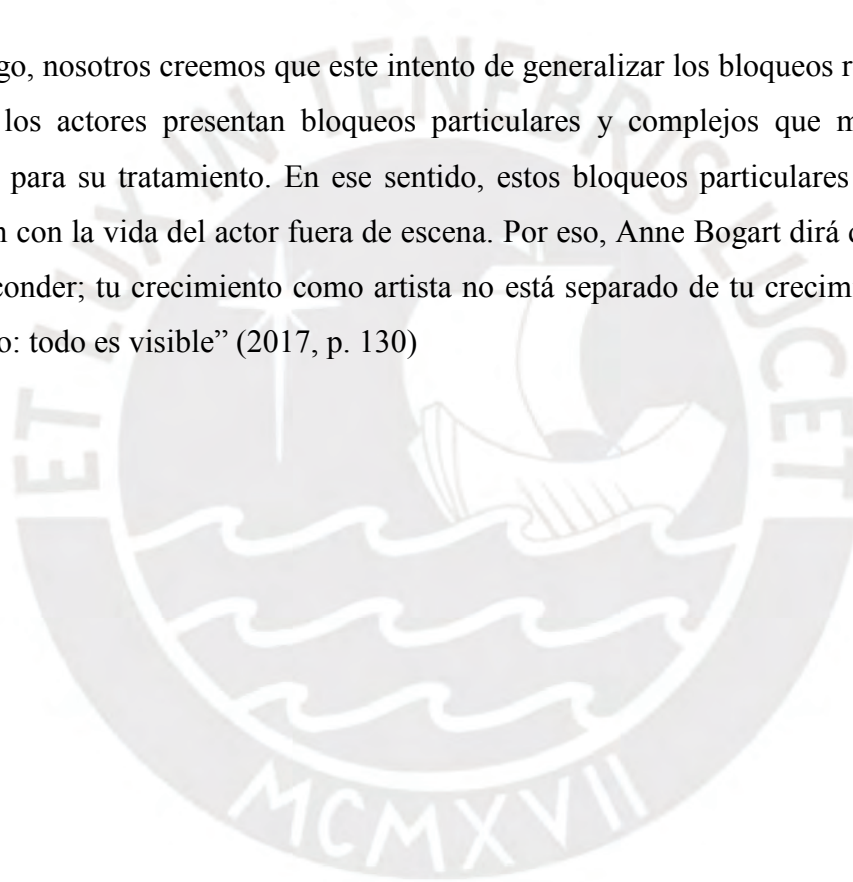
Ruiz (2012) agrega que, si para Strasberg la construcción del personaje está en la experiencia emocional del actor, y para Adler, en las circunstancias dadas y en la imaginación, para Meisner, el personaje radica en el énfasis puesto en el otro y en la capacidad de reaccionar “momento a momento” y de forma real a los estímulos que éste produce.

14. Bloqueo

“En vez de afirmar que un actor X es un actor con más talento que Y, sería más exacto decir que X está menos bloqueado que Y. El talento, como sucede con la circulación de la sangre, ya está bombeando. Solo tenemos que disolver el coágulo” (Donellan, 2004, p.17)

Un bloqueo es aquel obstáculo que le impide al actor acceder a estados verdaderos, obstruye el libre impulso y accionar del mismo, es decir, lo paraliza frente al estímulo. Según Donellan (2004), un bloqueo puede provenir del miedo al fracaso (en múltiples formas) o al exceso de libertad. En su propuesta, el autor plantea como solución que el actor sea consciente de estos miedos.

Sin embargo, nosotros creemos que este intento de generalizar los bloqueos resulta poco útil, pues los actores presentan bloqueos particulares y complejos que merecen ser analizados para su tratamiento. En ese sentido, estos bloqueos particulares tienen una correlación con la vida del actor fuera de escena. Por eso, Anne Bogart dirá que: “No te puedes esconder; tu crecimiento como artista no está separado de tu crecimiento como ser humano: todo es visible” (2017, p. 130)



Capítulo II: Tema de investigación, justificación, motivación y estado de la cuestión

2.1 Tema de investigación

El tema de la presente investigación es: “La complementariedad entre las bases del Sistema Stanislavski, en la formación de actores en la facultad de Artes escénicas de la PUCP, y la aproximación a la técnica Meisner.”.

En los últimos años de formación en la especialidad de teatro y a partir de las experiencias actorales que tuvimos, iniciamos un proceso de análisis y reflexión sobre nuestra propia formación. En este marco intentamos sistematizar los procesos que intervienen en el momento de la actuación, motivándonos a investigar *la realidad de la escena*. En este camino nos dimos cuenta que nuestra formación contaba con una riqueza particular en la “técnica” y la evaluación de resultados actorales, lo que nos aportó en la actuación; sin embargo, podía ser enriquecida con procesos más cualitativos que apunten a la conexión real, dándole el mismo peso al proceso que al resultado.

Actuar es un arte. Partiendo de esa premisa, no responde a un método científico particular, sino que existen diferentes maneras para aproximarse a él. En el caso de la actuación, el primer teórico que creó un sistema fue Konstantin Stanislavski, sistematiza el arte de la actuación en un método actoral denominada como el “Sistema Stanislavski”. Los primeros métodos de actuación que surgieron después de esta propuesta, se enfocaron en el desarrollo de la metodología planteada por él, en algunos casos, profundizando premisas que ya había establecido, y en otros, trazando caminos distintos para llegar a “la verdad en la actuación”.

Un componente esencial para conseguir esa anhelada “verdad” en escena es la organicidad en la actuación del actor que, como espectadores, nos permita creer que aquello que estamos viendo es real. Sin esta característica elemental todo lo demás es en vano. Precisamente por esta dependencia entre verdad y organicidad es que los distintos sistemas, métodos, técnicas y demás apuntan a desarrollar en el actor la capacidad de hacer que las cosas sucedan con la realidad del momento que el teatro demanda.

A nivel mundial, la gran mayoría de instituciones dedicadas a la formación de actores contiene en su programa académico el estudio del “Sistema Stanislavski” en cierto punto de la carrera, la cual se complementa con el estudio de otras técnicas.

Nuestro proyecto busca aproximar la técnica de Sanford Meisner a una formación actoral cimentada en las bases del Sistema Stanislavski. Para ello tomamos el caso de los alumnos de la carrera de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Queremos observar qué sucede en el actor cuando ambas técnicas convergen; ver si se obtienen beneficios o desventajas, si se complementan o no, etc. A partir de los resultados obtenidos, pretendemos problematizar la formación en nuestra casa de estudios.

2.2 Justificación

Creemos que nuestra investigación es relevante en tanto identifica los procesos de aprendizaje de los alumnos de la FARES en la PUCP. Estos procesos son valiosos, puesto que revelan información acerca de qué es lo que están aprendiendo los alumnos (en su carrera) y cómo lo aplican en su actuación.

La FARES cuenta con un sistema de aprendizaje sucesivo - acumulativo, en el cual cada ciclo aborda una parte de los conceptos del Sistema Stanislavski; y procura que, al finalizar, haya una integración de todos estos conceptos. Sin embargo, observamos que estas premisas se trabajan no solo a la luz de Stanislavski, sino a través de varias técnicas, y, sobre todo, de la experiencia del docente.

Caemos en la cuenta de que esta división en el aprendizaje debería apuntar a que, hacia el final, el alumno integre todas las partes, pero en la realidad, esto no siempre sucede. Desde nuestra experiencia, y la de nuestros compañeros¹, podemos decir que los conceptos que se explican alrededor de Stanislavski son tomados desde cada etapa y la experiencia del docente, donde el actor no tiene claro en qué enfocar su pensamiento. Generalmente se enfoca en la evaluación de resultados (personaje, acción, objetivo, emoción, intenciones, etc.), cuando éstas deberían ser consecuencia de su “estar presente”

¹ Se aplicaron entrevistas a alumnos de 6to, 7mo y 8vo ciclo de la especialidad de Teatro

en el escenario. Se debe entender el “estar presente” como involucrase en el “momento a momento” con el otro.

2.3 Motivación

Elegimos este tema de investigación por las interrogantes que surgen a raíz de nuestra experiencia profesional fuera de la universidad. En ese espacio, nos dimos cuenta de que las herramientas brindadas no nos alcanzaban para resolver con solvencia todo a lo que se enfrenta el actor, ya sea en proyectos teatrales, audiovisuales, pedagógicos, etc. Es ahí donde cada uno comienza a investigar para llenar estos vacíos, y ambos nos topamos con la técnica Meisner.

Es a partir del conocimiento teórico, más que práctico, donde empezamos a cuestionar nuestro propio proceso, porque hayamos distintas rutas para lograr un mismo resultado. Creemos que si el actor dispone de más herramientas o técnicas puede encontrar la organicidad, de manera más práctica, usando lo que le sea más útil y sencillo, a diferencia de si conoce una sola técnica.

2.4 Estado de la cuestión

Para hablar de los procesos creativos del actor debemos partir de los diferentes métodos o técnicas de actuación que se han desarrollado, y siguen desarrollándose a lo largo de la historia. Estos nacen a partir de una sistematización del proceso creativo del actor. Stanislavski fue el primero en crear un método de actuación tal como lo conocemos. Según Ruiz (2012), la mejor manera de entender la evolución del sistema es dividiéndolo en tres hallazgos sucesivos. El trabajo de la vivencia y el trabajo de la encarnación pertenecen al primer momento del trabajo de Stanislavski, y el trabajo de las acciones físicas, al segundo:

- El trabajo de la vivencia: En esta etapa, Stanislavski se centra en entrenar el subconsciente a través del consciente y para ello desarrolla una serie de conceptos. Hace énfasis en el trabajo psicológico y emocional del actor para vivir el personaje.

- El trabajo de la “encarnación”: Al darse cuenta de que no solo basta con el trabajo interior, puesto que para que la vivencia sea veraz debía ser visible para el espectador, desarrolla una serie de premisas para el trabajo de lo exterior: Entrenamiento del cuerpo y voz del actor.
- El trabajo de las acciones físicas: Finalmente, Stanislavski introduce el concepto de acción con la finalidad de establecer un nexo entre el mundo interno y externo del personaje. La acción es la concreción o no de un deseo generado por un impulso interior (Stanislavski, 1965). Esta acción, leída por el espectador y trabajada por el actor, logrará la construcción verosímil y espontánea de un personaje.

Cabe resaltar, que toda esta teoría se extrae de los libros advirtiéndose que algunos fueron revisados por el mismo Stanislavski y otros creados a partir de documentos que él dejó (Allen, 1998). Stanislavski recomienda leer todos los libros juntos; sin embargo, estos fueron publicados por separado y traducidos en desorden (Ruiz, 2012).

Es a partir de la teoría propuesta por Stanislavski que se generó una división en los teóricos de la actuación, ya que algunos optaron por crear distintos métodos a partir de elementos de su sistema e incluso algunos dándole la contra al mismo (Ruiz, 2012). Ruiz (2012) plantea que si intentamos esbozar cómo es que se han alineado los diferentes teóricos del siglo XX podemos determinar que algunos han tomado partida por una línea de aprendizaje más racional o intelectual para el actor, mientras que otros tomaron como base una manera irracional o instintiva.

Valdría la pena señalar que cualquiera, de estos métodos o técnicas, busca lograr una interpretación espontánea y eficaz por parte del actor, es decir, que el artista sea orgánico y real, a la vez que transmite y pasa por la historia. Sin embargo, la espontaneidad no es un concepto inmutable, es más bien relativo a cánones culturales de espacio, tiempo, avances tecnológicos, etc. En ese sentido, cada método actoral trata de aproximar al actor hacia una espontaneidad que fuera aceptada por la sociedad de cada época. (Oliva 2004, p. 22)

Entonces, nos surgen ciertas interrogantes: ¿Cómo nos acercamos a la espontaneidad en el siglo XXI? ¿Qué método actoral funcionaría para el actor de esta época? ¿Cómo entrenar y formar al actor para afrontar las estéticas y el mercado laboral de hoy en día?

Para intentar responder a las preguntas, revisamos varios teóricos de la actuación en la actualidad. Nick Moseley (2013, p. 16), por ejemplo, sostiene que hoy por hoy, el problema de la enseñanza teatral radica en que al actor no se le enseña a responder de manera espontánea, sino a traer a escena sentimientos y emociones dirigidas a transmitir la noción de personaje que el actor cree tener. Asimismo, advierte que la mayoría de métodos presuponen que el actor viene apto para adentrarse en la técnica, cuando en la mayoría de los casos presentan bloqueos emocionales, físicos, etc.

Por otro lado, para Anne Bogart, hoy en día el artista se enfrenta con la gran responsabilidad de crear una sociedad modelo, preguntarse cómo es aquella sociedad en la que quisiera vivir y cómo ésta puede ser construida. Los ensayos son oportunidades que tienen los actores para crear dinámicas e interacciones que nos acerquen a “una mejor manera de relacionarnos”. Es por ello que el actor debe ser una persona modelo, el mejor actor es el mejor ser humano. (Bogart, 2017)

Como vemos, hay diferentes maneras de entender el teatro y, por lo tanto, de aprenderlo. Ante estos cuestionamientos -y teniendo en cuenta que todos los demás métodos de actuación parten, se inspiran o detractan del Sistema Stanislavski- se hace pertinente la observación de *qué metodologías se emplean y qué contenidos reciben los estudiantes de actuación en la actualidad*. Para ello veremos el caso de tres mallas curriculares: una de Perú, otra de Inglaterra y otra de Estados Unidos, en universidades donde se imparte la carrera de actuación.

En el caso de peruano, la Facultad de Artes Escénicas (FARES) de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP, 2017), tiene un programa que apunta a formar actores que tengan solvencia en su trabajo y a la vez un amplio gusto e interés por el conocimiento y la investigación en la técnica actoral. Ahora, si revisamos la malla curricular de la especialidad de teatro encontramos algunos puntos de confluencia con los conceptos propuestos en los diferentes momentos que atravesó la técnica de Stanislavski:

- “Introducción a la actuación 1: Principios del trabajo predramático o preexpresivo individual y colectivo. Reconocimiento del cuerpo y vivencias personales como instrumento para la creación. El entrenamiento físico para descubrir limitaciones y posibilidades”.

En este primer punto, vemos la similitud con los planteamientos de trabajo de expresión corporal, voz, autocontrol y tempo-ritmo propuestos por el maestro.

- “Introducción a la actuación 2: Acercamiento al trabajo del concepto de acción para el trabajo del actor. La palabra como vehículo de acción y su organicidad. Importancia de la escucha y la atención en el otro. Exploración y creación escénica de un personaje a partir de imágenes propias de observación, investigación e impulsos que surjan en el espacio”.

En este segundo apartado, encontramos la confluencia con las teorías de acción, palabra, comunicación, círculos de atención.

- Actuación 1: Técnicas básicas para la creación dramática del actor a través de la acción y el personaje.

En este tercer momento, se da la analogía con los términos de la construcción de personaje y caracterización.

- Actuación 2: El trabajo del actor en la escena. Desarrollo de las técnicas actorales trabajadas hasta el momento en función a un texto dramático contemporáneo. Sintaxis de la obra teatral. Trabajo de mesa (análisis e interpretación de la obra). Puesta en escena de textos cortos que incorporen todo lo que requiere un producto teatral.

Finalmente, aquí está la semejanza con los postulados de análisis activo, unidades y objetivos, superobjetivo y línea ininterrumpida de acción.

Como podemos ver la currícula está estructurada no solo en función a los conceptos de Stanislavski, sino que, en mayor o menor medida, se asemeja al orden cronológico en el que el maestro desarrolla la investigación de su sistema. En ese sentido, podemos decir que la formación que plantea la FARES para sus alumnos se sostiene sólidamente sobre los conceptos del Sistema Stanislavski.

Además, debemos agregar una precisión que hace el maestro Ernesto Ráez (2014):

“Hoy en día, jóvenes maestros como Alberto Ísola y Roberto Ángeles, que han seguido el Método Inglés, Jorge Guerra, Jorge Chiarella, Willy Pinto, Mario Delgado, Miguel Rubio, aplican principios stanislavskyanos, aunque combinados con los aportes de Grotowsky, Barba y las técnicas orientales. Yo, particularmente reconozco la filiación stanislavskiana de algunos puntos de mi Método: Sinceridad Expresiva Controlada para el Comportamiento Escénico Creativo.”

Ráez menciona a varios maestros que han sido, y algunos continúan siendo, docentes del Teatro de la Universidad Católica (TUC) y ahora especialidad de teatro de la facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (FARES). Algunos de ellos, fueron los que se tomaron el trabajo de diseñar un esquema de formación actoral, el de la FARES, donde aplican principios stanislavskianos.

Asimismo, desde nuestra experiencia como egresados de FARES, tres textos de Stanislavski fueron la base en esos cuatro primeros ciclos de formación: “Stanislavski para principiantes”, “Un actor se prepara” y “La construcción del personaje”. Además, quisimos completar este análisis con entrevistas al alumnado, de las cuales podemos añadir los siguientes extractos de testimonios de alumnos de octavo y sexto ciclo de la carrera, que respondieron a la pregunta: “¿Qué técnicas actorales has aprendido en tu formación en la FARES?”:

“Fundamentalmente Stanislavski... No sé si el Stanislavski que aprendo se enseñe de esa manera en todo el mundo o los conceptos son en verdad de esa manera” (Alumno 1)

“Lo primero que te enseñan en actuación es el sistema de Stanislavski”. (Alumno 3)

De esta forma, podemos ver que la enseñanza de la actuación en la Pontificia Universidad Católica del Perú tiene asidero en las bases del sistema Stanislavski en los primeros dos años, por lo menos. Teniendo en cuenta lo anterior, sería conveniente analizar cómo se está dando la enseñanza de la actuación en otras partes del mundo.

A continuación, veremos el plan de estudios del “Centro de Drama de la Universidad de Artes de Londres (UAL)” (Martin, 2017):

La duración del programa es de tres años dividido en tres partes donde en las dos primeras se tocan cuatro unidades y en la última, dos. En la primera parte, se enfocan en que el

alumno reconozca las tradiciones teatrales de oriente y occidente, obtenga una amplia gama de herramientas actorales (Stanislavski, Vakhtangov, Uta Hagen, Yat Malgrem, entre otros), trabajo sobre el estilo realista que incluye piezas británicas, estadounidenses, francesas y rusas de la corriente del realismo. Además, hay un amplio énfasis en que el alumno se conozca y trabaje a partir de su bagaje cultural e historia personal.

En la segunda parte, se refuerza lo aprendido anteriormente a nivel de voz, movimiento y actuación. Además, en esta etapa se hace un énfasis particular en el análisis de personajes con el ejercicio “El Seis”, que consiste en recrear una serie de monólogos de diferentes tipos de personajes vistos en la primera parte. Sumado a esto, se trabajan textos de mayor dificultad: verso, teatro no naturalista, etc. Las obras a trabajar son del renacimiento inglés, el periodo de restauración, clásicos europeos y teatro contemporáneo no naturalista. En ese sentido, se aprenden herramientas actorales para enfrentar ese tipo de textos.

La tercera y última parte se concentra en que el alumno pueda poner todo lo aprendido al servicio de proyectos creativos relacionados con la actuación en vivo en un teatro y grabado en cámaras, relacionándolo así con su vida profesional. A su vez, se le va armando un portafolio y se le entrena en audiciones. Finalmente, el alumno tiene la oportunidad de ir a festivales y de audicionar para obras y producciones cinematográficas o televisivas.

Al ver este desglose del plan de estudios, podemos deducir que, en una primera parte, lo principal es que el actor entienda de qué va a su trabajo y por ello el énfasis en que aprenda varias técnicas actorales. Después, se enfoca, en un segundo momento, en el entrenamiento vocal y corporal del actor para que su trabajo tenga una forma definida. Finalmente, se pone a prueba lo aprendido sometiendo al actor a diferentes tipos de estéticas y propuestas actorales teatrales o de cámaras.

Ahora, veamos la propuesta de la Universidad Nacional de Cuyo en Argentina (UNCUYO, 1999):

El programa está estructurado en cuatro años y busca formar actores en base a los conceptos del método de las acciones físicas de Stanislavski. Si observamos los cursos de

actuación nos quedara mucho más claro:

Actuación I:

- Desarrollo de concentración, atención, fantasía creativa de manera orgánica.
- Estimulación del autoconocimiento y conciencia de la propia expresividad.
- Aprendizaje del “Sí mágico”, “las circunstancias dadas”, “línea de pensamiento”, “línea de acción” y la estructura dramática.

Actuación II:

- Aprendizaje del Sistema Stanislavski: Método de las acciones físicas fundamentales (MAFF).
- Desarrollo de la sensorialidad: Aspectos básicos, construcción y uso de imágenes, relajación, control de la emoción.
- Estructura dramática: Producción de estados emocionales en escena, análisis e integración del texto, expresividad teatral, composición del personaje, interrelación de personajes.

Actuación III:

- Trabajo de escenas realistas, naturalistas y de ruptura.
- Solvencia en caracterización de personajes logrando una actuación orgánica en función de sí mismos.

Actuación IV:

- Diferenciar entre recurso estético y expresivo.
- Especificidad del sujeto.
- Líneas de narración del actor.
- Manejo de signos espectaculares.
- Las relaciones del actor en la escena.

Al ver la composición de los cursos de actuación, se puede deducir que apuntan a que la técnica actoral central del actor sea la de Stanislavski. Para lograr esto, hay un profundo trabajo del autoconocimiento y el reconocimiento de las formas de expresión propias. Habría que agregar que sumado a los cursos de actuación, la carrera cuenta con un curso llamado “Taller de Practica Escénica” que tiene como fin integrar las materias de

actuación, técnica corporal y técnica vocal para el desarrollo de un mejor trabajo escénico.

Finalmente, veamos una tercera propuesta de una universidad de Estados Unidos como la Universidad de California en San Diego o UCSD (2018):

El plan de bachillerato está estructurado para que el alumno pueda tener “estudios principales” en un área; y “estudios menores”, en otra. Para fines de este trabajo, vamos a analizar solo los cursos de actuación correspondientes a los “estudios principales”.

En el curso introductorio se aprenden capacidades básicas para la escena y se sumerge al alumno en el vocabulario y lenguaje actoral. Además, se trabaja a partir de la imaginación como recurso base para la creación, y se aproxima al trabajo de textos por medio del concepto de “acción”.

Los cursos de Actuación I y II apuntan al desarrollo paulatino de los conceptos de acción y circunstancias dadas en el texto, trabajo de caracterización y creación de personajes.

Finalmente, existen dos cursos intensivos de actuación: uno A y uno B, donde A es requisito para el B. El primero se enfoca en el trabajo de “Viewpoints” de Anne Bogart, entrenando las capacidades físicas, vocales y emocionales para crear personajes y relaciones en escena. Después, en el segundo curso se trabaja sobre la técnica de Sanford Meisner. En esta parte, se busca que el alumno profundice su nivel de detalle en los objetivos, la respuesta espontánea y la escucha en escena.

Como complemento hay cursos electivos de actuación en: Teatro Clásico, Shakespeare y Chejov. Además, se brindan cursos de actuación en cámara y de “Temas avanzados de actuación” donde se ve Teatro de Vanguardia, Comedia del Arte y textos de Samuel Beckett.

Por lo expuesto anteriormente, podemos decir que la UCSD propone una línea de trabajo actoral alrededor del concepto de acción, el cual es desarrollado a lo largo de la carrera. Además, buscan que el actor en formación, al tener estudios mayores y menores, tenga una solvencia actoral precisa, y a la vez pueda tener conocimientos de otra área teatral como: dramaturgia, dirección, operario de escena, diseño de escenografía, etc.

A manera de conclusión, a través de la observación de las cuatro propuestas académicas, podemos deducir que:

- Hay planes que muestran una idea de actor más cohesionada que otros. Creemos que esto se debe a qué tan definido está el “Perfil del Actor” al que la institución quiere llegar. Por ejemplo, UNCUYO busca entrenar al actor en el método de las acciones físicas y que trabaje a partir de este; mientras que la UAL busca formar al actor en un mínimo de dos técnicas.
- Existen instituciones que tienen una sola técnica actoral como línea de trabajo. Instituciones como UNCUYO y PUCP trabajan bajo los conceptos de Stanislavski. Sin embargo, vemos que la primera desarrolla mucho más los contenidos a lo largo de la carrera que la segunda. Por otro lado, USCD y UAL ofrecen en su formación que el actor se aproxime a más de una técnica.
- Es importante señalar que todas ofrecen cursos complementarios al de “Actuación” como improvisación, entrenamiento físico, entrenamiento vocal, danza, canto, etc. Sin embargo, solo UNCUYO y la UAL ofrecen un espacio académico destinado a la integración de todas esas asignaturas.

Habiendo descrito el panorama de enseñanza actoral de manera general, vemos las distintas maneras que cada institución propone para formar a un actor y, en ese sentido, para acercarse a la anhelada “verdad” o espontaneidad de la actuación. Salta a nuestra vista que algunas instituciones buscan conseguir este objetivo por medio de la enseñanza de dos o más técnicas, y otras opten por formar al actor en base a una sola.

Desde nuestra experiencia en la PUCP, al tener como única técnica base la de Stanislavski, nos vimos en la necesidad de buscar otras que complementen lo aprendido, con la finalidad de desarrollar una actuación más orgánica. Es en medio de esta búsqueda donde nos encontramos con la técnica propuesta por el estadounidense Sanford Meisner.

Entendemos la técnica de Meisner como un desprendimiento de los conceptos de Stanislavski. Observamos en dicha técnica la aplicación de los conceptos stanislavskianos de manera más sencilla y concreta. (Moseley, 2014) Meisner adapta el método

stanislavskiano a las necesidades de su entorno en el Neighborhood Playhouse (Estados Unidos), donde desarrolla su técnica a profundidad.

“Una onza de comportamiento vale una libra de palabras” (Meisner, 2003, p.25) es la frase con la que inicia su libro. Quizá la principal diferencia entre Meisner y Stanislavski es que el primero hace foco en la realidad de la conducta o comportamiento y el otro en la acción. Para Meisner, el actor debe vivir verdaderamente circunstancias imaginarias, para eso debe seguir su intuición, sea socialmente aceptado o no. En esa misma línea, plantea dos principios para lograr desarrollarlo: “No hagas nada a menos que ocurra algo que te haga hacerlo” y “lo que haces no depende de ti, depende del otro” (Meisner, 2003, p. 46). Con estas máximas es que la técnica de Meisner, pese a ser una variante del método stanislavskiano, tiene una fuerte trascendencia. Se asienta en una base que “permite que los actores puedan conectarse entre sí de forma sincera, y a su vez, que el público pueda sentir que son parte de una experiencia única e irrepetible” (Suarez, 2016, p. 7).

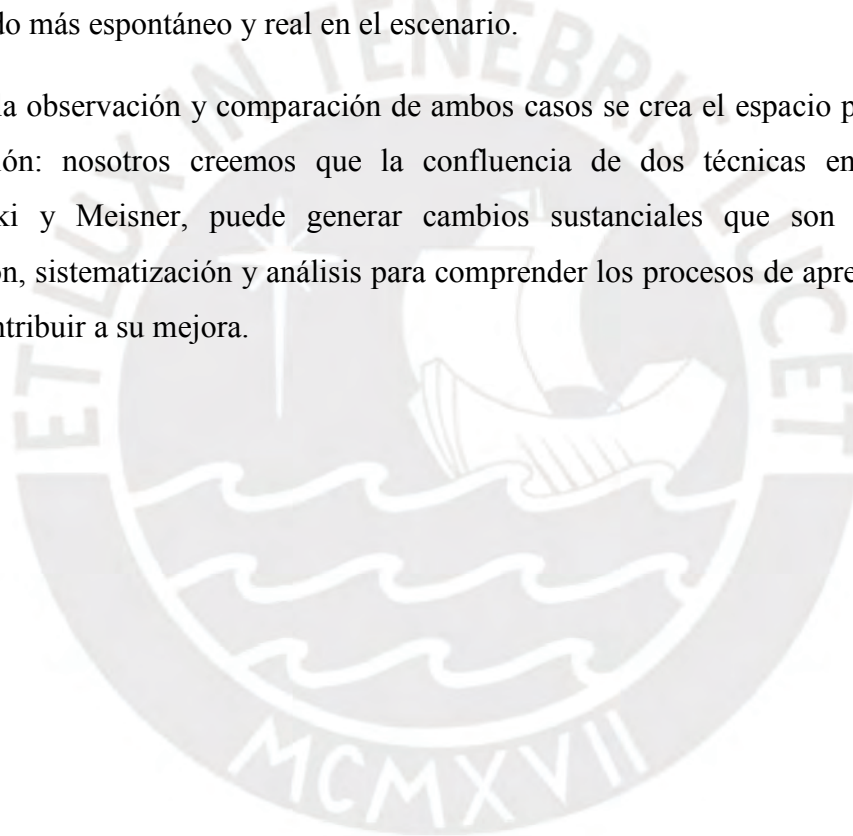
Por lo expuesto anteriormente, un caso que es pertinente observar es la situación de la técnica Meisner en el Reino Unido. Según David Shirley (2010), el uso de la poesía, la retórica y el diálogo epigramado hacen que el teatro inglés tenga una forma teatral muy particular. Al tener contacto con la técnica de Meisner, caen en cuenta de que la espontaneidad y la realidad de la imaginación son pieza clave al momento de dar vida a la gran forma teatral que poseen por tradición. Esta idea incluso ha trascendido las nuevas formas de arte postmoderno en este país; se añade que esta técnica podría ser un complemento o, mejor dicho, que se requiere de una aproximación previa a Stanislavski para su mejor asimilación (Shirley, 2010). Finalmente, recalca que puede haber montajes que se realicen sin aproximarse a Meisner, pero estarían vacíos ya que esta técnica ayuda al actor a escuchar y atender a lo que sucede a su alrededor (Shirley, 2010).

De esta situación, podemos decir que cuando existe una forma establecida de hacer teatro, la técnica Meisner funciona como una vía para que se mantenga espontánea y viva en escena sin perder su esencia y tradición. Tomando como base ese caso, convendría ver si existe una situación análoga en el Perú.

Encontramos un caso similar en la tesis de Wendy Vásquez, donde propone los conceptos de escucha y confianza como pilares para el trabajo actoral. Al interpretar al personaje de Dora, en “Las neurosis sexuales de nuestros padres” de Lukas Barfuss, narra que estos términos fueron fundamentales en su proceso creador. La escucha consiste en la recepción

e impacto constante de contenidos verbales y no-verbales del compañero en escena. Con esto nos referimos no solo a su tono de voz, su mirada, el peso y ritmo de sus movimientos, sus palabras; también a contenidos subjetivos y personales evocados a raíz de lo anterior (Vásquez, 2015, p. 24). Por otro lado, se necesita la confianza. Confiar es permitirme postergar todo aquello que siento necesidad de controlar, como el pasado y el futuro, lo que hice mal o bien, lo que me hicieron, qué me gustó o no me gustó, lo que ocurrió que generó tal o cual cosa, etc. (Vásquez, 2015, p. 26-27). Este dejarse afectar, en conjunto con el perder el control, es un símil a lo que Meisner propone en tanto mantiene la escucha y deja libre la intuición. Nuevamente, vemos en este caso cómo el acercamiento a los conceptos de Meisner ayuda a que el proceso creativo del actor tenga un resultado más espontáneo y real en el escenario.

A raíz de la observación y comparación de ambos casos se crea el espacio para nuestra investigación: nosotros creemos que la confluencia de dos técnicas en un actor, Stanislavski y Meisner, puede generar cambios sustanciales que son motivo de observación, sistematización y análisis para comprender los procesos de aprendizaje del actor y contribuir a su mejora.



CAPÍTULO III: Planteamiento del problema

3.1 Implicancias de una formación actoral en las bases del Sistema Stanislavski.

Toda formación actoral tiene complicaciones, principalmente, por lo complejo que resulta “enseñar a actuar”. Para desarrollar esta idea, nos gustaría exponer el discurso que propone Raúl Serrano (2004):

La pedagogía teatral encierra un problema en su origen. Serrano afirma que, para enseñar actuación, debemos partir por preguntarnos qué es el teatro y, dentro de ese fenómeno, qué rol desempeña el actor. La respuesta, por más obvia que parezca, es que lo que le compete al actor es la actuación. No obstante, Serrano afirma que pasamos por alto esta obviedad por la complejidad que entraña dicha afirmación; puesto que, en la actuación, el actor es sujeto, y al mismo tiempo, objeto. Es decir, *ejecutante* (actor - persona) y *producto* (personaje).

Esta doble cualidad del trabajo del actor la diferencia de otras ciencias, pues “se conoce haciendo y se hace conociendo”, haciendo imposible separar los “juicios de hecho” (objetivo) y “juicios de valor” (subjetivo). Es por eso, que es difícil establecer una manera de abordar la enseñanza de la actuación precisa, efectiva y concretamente, sin conocer a detalle estos problemas. Además, Serrano afirma que, al menos en Argentina y en varias escuelas del mundo, las instituciones educativas no intentan resolver este problema o lo ignoran en su totalidad.

Frente a esta problemática, la solución planteada por Serrano es: establecer un marco teórico inteligible con un punto de vista definido, agregando que se debe perder el miedo a tomar partida por un discurso determinado. Esto, con la finalidad, de poder hablar sobre el objeto de estudio de manera uniforme – con los mismos conceptos y definiciones – tratando de llegar a una objetividad dentro de la subjetividad que enraíza el fenómeno de la actuación.

Para establecer este marco teórico, el autor añade tres atenuantes que considera vitales:

- **Ficción vs. Realidad:** El actor realiza “... un trabajo real pero que no parte de antecedentes reales y tampoco debe dejar consecuencias reales en quien lo haya ejercido” (2004, p.19). Serrano alude que el actor está constantemente expuesto a mezclar elementos de la realidad con elementos ficcionales para su trabajo. Esta

capacidad que debe desarrollar, debe ser funcional mas no involucrar personalmente al actor, dañándolo.

- **Definición de conceptos:** Serrano menciona que existen otras ciencias conexas a la actuación que ayudan a definir los conceptos para el marco teórico de una pedagogía actoral, como la psicología. Sin embargo, precisa que el primer paso es explicitar la diferencia de lo que respecta a lo actoral de las otras ciencias. Por ejemplo, la definición de “conducta”, parte fundamental del hecho teatral, la podemos obtener desde la psicología. No obstante, dicha definición no será de ayuda para la actuación si no establece la diferencia entre “conducta de la vida real” y “conducta sobre escena”.
- **Hallar un camino particular de existencia:** “El teatro no se enseña, se aprende” (2004, p. 20). A través de esta afirmación se sustenta el carácter práctico de la actuación y se hace un énfasis en la importancia de que el aspirante a actor comprenda su oficio. Además, afirma que en la actualidad muchos maestros de actuación son capaces de exponer una serie de conceptos y señalar errores en la actuación, pero pocos son capaces de hacerlos tangibles para el actor. Respecto a la última consideración, Serrano agrega que lo más preocupante es la falta de sistematización en las pedagogías actorales y trae a colación, primero, a Stanislavski. Según el autor, el maestro ruso no nos dejó un método o sistema, sino una serie de “planteamientos de problemas jugosos-casi todos los de la pedagogía, diría yo- pero sus afirmaciones son muchas veces contradictorias y pocas son las veces en que hallamos intentos de sistematización. De aquí que hoy en día tropecemos con tantos Stanislavski como lecturas haya habido” (2004, p. 21).

Por lo expuesto anteriormente, Serrano concluye que:

“El actor debe ser formado, por una parte, como ejecutante de un trabajo, como su sujeto, y este proceso constructivo posee su propia lógica y decurso. Pero por otra, el actor, y al mismo tiempo, trata de adentrarse dentro de la lógica de personaje interpretado y actuar como él. Se trata del “objeto” de su trabajo (...) de lo que se trata es de hallar de qué modo – complejo sin duda y variable ante cada poética - se conjugan.” (2004, p.21)

Con esto se refiere a que debemos encontrar el camino para integrar los dos aprendizajes - como sujeto y como objeto - que necesita el actor en formación, de manera simultánea. Sobre esto, señala Serrano, que el aporte teórico que deja Stanislavski es fundamental. Según él, hay dos Stanislavskis: 1) El pedagogo y técnico, que analizó científicamente los problemas de la escena teatral de su época y 2) el creador rico y aficionado que creó montajes para su época. El primero, sigue vigente y, según Serrano, es deber nuestro perfeccionar su legado incorporando las nuevas tecnologías y ciencias de nuestro tiempo. El segundo es, meramente, un dato histórico.

Recapitulando, Serrano nos plantea las bases que, para él, debería considerar todo conato de creación de pedagogía actoral. En ese sentido, Stanislavski es vital; sin embargo, se ha prestado, como mencionamos anteriormente, a muchas malinterpretaciones. Sobre ese aspecto, podemos agregar lo que menciona Jorge Saura (2015) en “Los herederos de Stanislavski”, acerca de los excesos que se cometieron con los actores, producto de las deformaciones que sufrió el sistema. Menciona ejemplos desde que hacían que los actores se desnudasen, hasta someterlos a caminar sobre colillas ardientes de cigarrillos, pero la conclusión, que obtiene de Sergio Jiménez, es lo más importante y es que: “Lo que ganamos de la propuesta Stanislavskiana en cuanto a pedagogía teatral como expresión de creatividad para el desarrollo del talento, lo perdimos en «búsquedas» más allá de los linderos del sicodrama.” (2015 p. 63)

Asimismo, agrega que esas malas praxis llevaron a dos sentencias que se le adjudican al sistema: 1) Que se ha identificado al método de construcción de personajes con el psicoanálisis y 2) se tienen la idea de que su método solo sirve para hacer realismo. A su vez, Saura agrega que las causas son, por lo menos en España, producto de una mala comprensión lectora y de que la mayoría de textos importantes sobre el sistema están en otro idioma diferente al español.

Después de haber esbozados las dificultades de plantear una pedagogía, vemos que la persona que deja un legado teórico necesario para toda dialéctica es Stanislavski. A pesar de todos los mal entendimientos alrededor de su sistema en el mundo, nos toca preguntarnos: ¿Stanislavski llegó a Perú? ¿A través de quiénes? ¿De qué manera? Estas son algunas preguntas que saltan a la vista. Traemos a colación los testimonios de los maestros Ernesto Ráez y Alberto Ísola para responderlas.

Ráez (2014) sostiene que:

“La llegada de Stanislavski al Perú fue a través de libros: “Mi vida en el arte”, “Preparación del actor”, “La construcción del personaje”. (...) Aunque no se puede señalar con precisión quien fue el primero que introdujo a Stanislavsky en sus prácticas, hay dos hombres de teatro que lo difundieron paralelamente: Sergio Arrau Castillo y Reynaldo D’Amore Black (1923-2013). El primero, director chileno que fuera mi profesor de “Actuación I” en la ENAE. Con él aplicamos el estudio tetradimensional del personaje y nos puso en contacto, además, con las propuestas de Vsevolod Meyerhold. Por su parte, el maestro D’Amore introdujo la práctica de las improvisaciones.” (Ráez 2014)

Además, Alberto Ísola (2018) añade que:

“(…) El sistema (Stanislavski) llega a Perú en 1953. Llega con 4 profesionales del teatro argentino: Reynaldo D’amore, David Stibel, Agustín Alezzo y Sulema Katz. Ellos fueron jóvenes profesionales del teatro argentino que se fueron de su país que estaba bajo el mando peronista (...). Ellos se quedan en Perú y fundan el “Club de Teatro de Lima” con Sebastián Salazar Bondy, que es un escritor nuestro. Luego, los demás se van y se queda Reynaldo que es el responsable de enseñar el sistema de manera práctica. Antes se leía los libros, pero nadie sabía ejecutarlo (el sistema). Yo lo leí (el libro “Un actor se prepara”) cuando estaba en el TUC y nunca lo entendí. (...) Reynaldo hacía ejercicios que tenían que ver más con la primera parte del trabajo de Stanislavski, es decir, la memoria emotiva. Eso es por una historia: Nosotros, y también Reynaldo, recibimos a Stanislavski vía Estados Unidos.

Stanislavski hace una gira por Estados Unidos, Broadway, en 1930; ha dicho evento acuden varios profesionales como Lee Strasberg, Sanford Meisner, Harold Clurman y toda esta gente que pertenecía al Group Theater. Ellos ven en eso una posibilidad de hacer un teatro realista. Eso se deforma, Strasberg lo deforma y lo convierte en “el método”, que viene a ser toda esa cuestión emocional de la memoria emotiva. Por ese motivo, Stella Adler, compañera de Strasberg, viaja a Rusia y conoce a Stanislavski y le comenta lo que Strasberg estaba haciendo y él le dice “нет”, que quiere decir no en ruso, que no era eso a lo que se refería y que lo importante eran las acciones físicas.

Yo creo que Reynaldo -por lo que conversamos, ya que nunca me enseñó- que era un hombre de una gran cultura teatral, estaba más centrado en ese lado emocional. La cosa cambia cuando yo me voy a estudiar al Drama Center en Londres en 1974. En ese lugar, se enseñaba el segundo Stanislavski y el trabajo era mucho más concreto. Cuando yo vuelvo, soy el responsable de traer eso aquí. Después, Edgar Saba también estudia ahí y lo trae.

Al comienzo, aún no desarrollé mucho la acción física, trabajaba sobre otras aristas. Yo nunca me metí con la emoción, no hacía memoria emotiva, no trabajaba el “sí mágico”. Mi maestra de actuación en Londres, Doreen Cannon, había sido alumna de Uta Hagen. Ella trabaja con la acción física. Por ejemplo, con Doreen hacíamos mucho trabajo de unidades, enfatizaba el hecho de que realizaras lo que ibas a hacer en escena con acciones concretas, el hecho de cambiar al otro... la emoción no era algo de lo cual se hablara, simplemente aparecía o no, pero se sostenía la idea concreta de trabajar con el otro. Yo enseñé eso.

Enseñaba a escuchar al otro, a trabajar a partir del otro, las unidades (que nadie lo enseñaba), enseñé la cuestión de las actividades y herramientas. Todo esto se fue desarrollando y se complementó más con Bertha Pancorvo. Ella tuvo esa formación en Estados Unidos. Los responsables de reformular ese conocimiento y volverlo algo concreto somos Edgar Saba, Bertha Pancorvo y yo.” (Ísola 2018)

Pese a la extensión de los testimonios citados consideramos capital la información desprendida de ellos, en ese sentido, queremos resaltar que:

- El primer contacto que tiene el Perú con Stanislavski es mediante tres libros: “Mi vida en el arte”, “Preparación del actor” y “La construcción del personaje”.
- Reynaldo D’amore (Argentina) y Sergio Arrau (Chile), ambos extranjeros, son los que difunden en Perú la manera práctica de ejecutar el sistema Stanislavski.
- Según Ísola, las personas que integraban y eran alumnos del TUC, en ese momento, o no entendían la teoría o, si alguno la entendía, no sabían hacerlo de manera práctica.
- El recorrido que hace la teoría stanislavskiana (primer momento del sistema) para llegar al TUC es el siguiente:



- Para entender el sistema de manera práctica, varios actores peruanos tuvieron que ir al extranjero a aprenderlo; entre ellos Edgar Saba, Bertha Pancorvo, Luis



Peirano y Jorge Guerra. Es así que podemos deducir el recorrido que siguió el sistema -el segundo momento- para su llegada al TUC:

- Los encargados de formular una sistematización de la teoría stanislavskiana para su interpretación y ejecución en el TUC fueron Alberto Ísola, Bertha Pancorvo y Edgar Saba. De estos, dos formados en Inglaterra y la otra en Estados Unidos.

Llegados a este punto, valdría la pena preguntarnos no solo sobre el contenido del sistema, sino sobre las metodologías de enseñanza que se emplearon en el TUC en ese momento.

El maestro Ísola responde de la siguiente manera:

“Cuando yo entré al TUC no me enseñó Ricardo Blume. Sé que Ricardo hablaba de Stanislavski y se leía, pero no se aplicaba concretamente. La sensación que yo tuve cuando me fui, fue que todos hablan de ello, pero nadie sabía a qué se referían o cómo hacerlo de manera práctica. Yo era parte de un grupo de trabajo sobre Stanislavski y todos lo leíamos, pero nadie sabía cómo hacerlo prácticamente, nadie sabía cómo se hacía eso, como hacer la acción. Esa sensación me llevé del TUC cuando me formé: era muy general, no se sabía cómo llegar a eso: Cuando aparecía la realidad de la escena, por ejemplo, no sabíamos cómo repetirlo, creo que no había una sistematización. Esto no quiere decir que había malos profesores, a mí nunca me enseñó Lucho. Me enseñó Clariz Urieta, pero enseñó cosas muy elementales porque me quedé solo el primer semestre.

Cuando yo regresé traje una sistematización. Ahora, yo también he evolucionado. Toda esta idea de la acción la fui desarrollando; por ejemplo, los ejercicios de cómo hacer una acción, la transformación del personaje, qué cosa es un objetivo, las 7 preguntas, las unidades, todo eso no existía. Cuando cada uno se fue, traje

algo... Lucho (Luis Peirano) se fue, Coco (Jorge Guerra) se fue. Mi aporte fue ese. Yo traje en general algo que se complementó, fue la manera de hacerlo. Antes no existía, no se sabía bien. Yo sigo evolucionando, ya no enseño como antes. Ya no hago las unidades en la mesa, todo el trabajo de las herramientas era en la mesa, ahora todo eso lo hago en el escenario. Quizá el cambio más grande que tuve en los últimos años fue Juan Carlos Gené.” (Ísola 2018)

Del testimonio de Ísola en cuanto a las metodologías, podemos decir que:

- En el TUC, hasta el regreso de los que fueron a estudiar al extranjero, no había una forma clara de enseñar el sistema Stanislavski. Incluso, teniendo un grupo de trabajo sobre la teoría del maestro ruso.
- El responsable de la sistematización que articuló el TUC y de establecer una manera clara de hacer práctico el sistema, fue Alberto Ísola.
- Cabe resaltar, que Alberto Ísola no se quedó únicamente con la enseñanza del sistema, siguió actualizándose con las nuevas investigaciones teatrales y nuevas teorías (de ahí que menciones a Gené).

Para finalizar con las metodologías, corresponde preguntar cómo es la metodología que se usa en la actualidad, nuevamente, Ísola (2018) responde:

“Lo que yo enseño ahora es una mezcla. No puedes ser solamente algo. Mi formación fue, primeramente, rigurosamente brechtiana, en el Piccolo Teatro de Milán (...). Cuando acabé me di cuenta que había cosas que no sabía hacer. Entonces me fui a una escuela stanislavskiana como el Drama Centré en Londres. Luego, se me dio la posibilidad de trabajar con Barba y Grotowski, me fui con ellos. Curiosamente, eso de la escucha viene a raíz de otras cosas. El ejercicio de la pelota, que yo inventé, que no es nada original, se da a raíz de que yo leo el libro de Meisner y me encuentro con su idea de la repetición que entiendo, pero no sé hacer (...). Yo sigo leyendo todo lo que va saliendo de actuación como Donnellan, Anne Bogart, etc. Me encantó el libro de Meisner que leí hace 20 años, pero yo no hago la repetición, porque nunca enseñé algo que no haya hecho. Sin embargo, hay 2 cosas sobre su trabajo que me parecen fundamentales al hablar de la escucha: 1) No hagas nada a menos que haya algo que te lo haga hacer y 2) lo que hagas depende de la otra persona. Estos son fundamentales ya que lo primero tiene que ver con el impulso y lo otro con la escucha. Cuando yo leí eso, me

impresionó, nadie lo había dicho tan claramente. ¿Cómo hago que eso sea físico para que los alumnos lo trabajen y no sea solo mental? Inventé la pelota. Dije, “bueno tiro una pelota” y la tiras luego de cada frase. Y fui mezclando, yo se lo enseñé a Mateo. Pero luego las cosas regresan, entonces ahora lo veo y uno dice: “yo enseñe eso, pero no es así”, pero bueno, tú solo vas desarrollando (los ejercicios), ¿no? Muchas cosas las inventé sobre la marcha.” (Ísola 2018)

Respecto a este testimonio, podemos decir que es beneficioso para el actor conocer más de una técnica, ya que le permite comprender la actuación desde diversas aristas. Por otro lado, el maestro Ísola afirma que continúa leyendo y aprendiendo las nuevas investigaciones acerca de la actuación. Es por eso que su pedagogía continúa evolucionando y transformándose en cuestión de forma mas no de fondo, es decir, los conceptos que utiliza se mantienen, pero la manera en que los trabaja está en constante cambio.

Por lo expuesto anteriormente, podemos decir que el TUC esbozó, en algún momento, una pedagogía actoral que ha ido experimentando cambios conforme los integrantes adquirían nuevos conocimientos. Entonces, podemos distinguir tres momentos claros en la evolución de esta pedagogía: Los inicios del TUC, la llegada del primer Stanislavski y la llegada del segundo Stanislavski y algunas vanguardias. Lo que faltaría observar, y se va a desarrollar a continuación, es el estado actual de la pedagogía legada por el TUC a la FARES.

3.2 Punto de partida del Laboratorio: Diagnóstico de la FARES

Con la finalidad de sustentar que la complementariedad de la Técnica Meisner con el Sistema Stanislavski, decidimos realizar un diagnóstico que identificara las características del actor formado en la especialidad de teatro de la facultad de Artes Escénicas de la PUCP.

Como mencionamos al inicio de este documento, el primer teórico teatral que sistematizó un método para la actuación fue Konstantin Stanislavski. Su método, el Sistema Stanislavski, ha sido el eje central del cual se desprenden todos los métodos actorales

conocidos en Occidente. Según Mark H. Steiner (1990), Stanislavski plasma su sistema en cuatro libros: “Mi Life in Art”, “An Actor Prepares”, “Building a Character” y “Creating a role”; sin embargo, debemos tener en cuenta que, de estos libros, solo dos fueron publicados por el propio Stanislavski y los demás fueron reconstrucciones de las partes faltantes de su investigación.

Habría que señalar otros factores que menciona Sterner (1990) que condicionaron el entendimiento del Sistema Stanislavski:

- Stanislavski dejó su teoría como un trabajo a continuar y perfeccionar, es decir, consideraba que la técnica actoral es una búsqueda constante y no estática en el tiempo. No obstante, algunos discípulos y artistas decidieron conservarla como tal y sin admitir modificaciones.
- En la etapa final de su investigación, Stanislavski dejó en claro que debían leer su teoría completa para entender el sistema a cabalidad. Sin embargo, su teoría fue publicada en desorden y de manera tardía. Además, algunos la publicaban de manera arbitraria, sobre todo en las traducciones, como al inglés y más aún a otros idiomas.
- En línea con lo anterior, muchos de los artistas que querían aprender el arte recurrían a las lecturas de los libros que se traducían. Es por eso que, en algunas partes del mundo, como Norteamérica, se desarrollaron estudios en base a una parte de su sistema y no a su totalidad.

Es por estas apreciaciones que en el proceso de aprendizaje de la técnica de Stanislavski, no es tan sencillo hacer llegar la información completa y certera, de manera que contenga los conceptos principales que establece Stanislavski. Entender este punto es crucial, pues supone una dificultad para el TUC, y ahora la FARES, para la enseñanza del sistema.

Asimismo, Borja Ruiz (2012) plantea algunos puntos que se deberían tener en cuenta sobre la actuación y, para ello, revisa toda la teoría actoral y teatral formulada en el siglo XX. Él expone que hay tres grandes conclusiones a las que podemos llegar: 1) Todas las técnicas apuntan a la creación de una estética particular que responde a una ética o a un contexto. 2) Las técnicas intentan llevar al actor hacia una interpretación eficaz: a mejorar su capacidad de sostener la atención del público y a adiestrar su percepción interna para entrar en la realidad alternativa. 3) Finalmente, todas hacen del actor un ser más creativo.

En ese sentido, creemos que Borja plantea algunos parámetros que tuvimos en cuenta al realizar el diagnóstico: 1) Al igual que las técnicas o métodos, la pedagogía actoral depende del contexto y va a variar con el tiempo, 2) El modelo pedagógico debe tener como finalidad principal llevar al actor a una interpretación eficaz, es decir, verosímil y 3) Toda propuesta de enseñanza debe apuntar a potenciar la creatividad del actor.

Finalmente, con el objetivo de sustentar este el diagnóstico y hacerlo más certero decidimos aplicar entrevistas a docentes y alumnos de la especialidad de teatro. En base a estas entrevistas y a la observación de los participantes del laboratorio que realizamos, podemos distinguir tres dificultades centrales:

a. Mecanicidad en la actuación: Falta de espontaneidad

Sobre este punto debemos decir que hay diferentes factores que pueden ocasionar dicho problema. Varios alumnos manifiestan que puede deberse a una característica física, como tensión muscular, histrionismo, entre otros. Otros manifiestan que hay un correlato psicológico en dicha característica física: Necesidad de “hacerlo bien”, miedo al error, la presión de aprobar el curso, entre otros.

También mencionan que esto se debe a que el grupo influye de manera tajante en el aprendizaje. La mayoría concuerda con que hubo un gran avance cuando se rompió el sistema de conservatorio (mantener el mismo grupo a lo largo de toda la carrera), puesto que ello les permitía trabajar con otros compañeros con los que no habían compartido aulas. Es necesario precisar que este cambio de grupo fue dado en base a las calificaciones que obtenían en los diferentes cursos. (CRAEST)

A estos factores internos y externos que aparecen en las entrevistas, se le suma un síntoma generalizado y percibido por los profesores, que es la fragmentación de las herramientas que reciben a lo largo de la formación. Veamos un extracto de las entrevistas realizadas a profesores:

“El problema principal es que no hay una sistematización de las herramientas que van adquiriendo. Al entrar a la universidad, sufren de los mismos problemas de aprendizaje que en cualquier otra carrera. Sin embargo, recalco que los alumnos

no asimilan correctamente lo que deberían ir aprendiendo ciclo a ciclo que, en el arte, es vital.” (Profesor 1)

“Y el otro problema, es la no incorporación de los otros cursos al trabajo actoral. Hacen un trabajo fuerte de entrenamiento vocal y corporal, pero cuando estás actuando eso no está, y eso me preocupa mucho. Yo a veces pienso que el material que se cubre en voz y cuerpo debería ser el mismo material que se está cubriendo en actuación. (...) Si yo hago este entrenamiento vocal grotowskiano cómo hago para utilizarlo en una obra realista, qué pasa con mi centro de fuerza. Yo lo digo en clase: “dónde está tu centro de fuerza”, el centro de fuerza no es solo para cuando haces los ejercicios con Ana (Correa), sin el centro de fuerza no tienes una actitud teatral.” (Profesor 2)

De esta manera, vemos cómo, al tener las herramientas disgregadas y desarticuladas, se les complica incorporarlas a su quehacer actoral. Además, los alumnos señalan que había o hay una falta de “verdad en su trabajo”. Compartimos aquí otro testimonio de las entrevistas a los alumnos:

“El tema de la verdad se me hizo difícil. Mi mayor dificultad es no ser teatral, y el aprendizaje que he tenido acá me ha ayudado a profundizar eso (la teatralidad). (Sentía) Confusión, porque me daban indicaciones, mas no te dicen cómo llegar a eso. Considero que esto es algo generalizado, todos comprendemos lo que nos dicen, pero no sabemos cómo hacerlo”. (Alumno 3)

El problema de “sensación de ausencia de verdad” es común a ellos y se agrava o se suple “parcialmente” con el paso del tiempo. Sin embargo, notamos una ausencia de herramientas para solventar este problema en los participantes del taller.

b. Mal entendimiento del Sistema Stanislavski

Es una apreciación compartida, entre profesores y alumnos, que la FARES tiene una formación con asidero en los ejes de Stanislavski. El perfil del egresado lo

manifiesta. Sin embargo, por lo que ya mencionamos anteriormente, entender a cabalidad la propuesta de Stanislavski es complejo. Para ejemplificar esto veamos lo que comenta un estudiante al respecto:

“No hay conciencia por parte de la facultad y alumnos de FARES de lo que se está aprendiendo. Si son sistemas o métodos actorales. No sé si el Stanislavski que aprendo se enseñe de esa manera en todo el mundo o si los conceptos son en “verdad” de esa manera. No hay espacio de discusión”. (Alumno 2)

Con esto, no queremos decir que la responsabilidad del problema sea enteramente de los profesores y de la facultad. Solamente queremos señalar que existe una sensación compartida respecto a la manera en que se enseña Stanislavski y en que es recibida por los alumnos, puesto que está causando un mal entendimiento. Para reforzar esta idea, observemos algunos testimonios de los profesores sobre el asunto:

“No conozco el programa de FARES a ciencia cierta. Sé que existe la intención de cambiarlo y ajustarlo más. Sin embargo, debo decir 2 cosas: Primero, que no todo lleva al mismo lugar. Segundo, que no hay concatenación, pero no es por el programa. Debo decir que yo no creo en el plan de estudio, creo en los profesores. Quizá el tema es que debemos enfocarnos no en qué se enseña, sino en cómo se enseña. Ahí es donde hay un problema, ya que no se sabe cómo enseña cada quien”. (Profesor 1)

“Sí, creo que en los cursos de actuación (la concatenación) está al menos al nivel de idea, no sé qué tanto a nivel de práctica. Porque además somos todos muy distintos, yo lo que estoy tratando de conseguir es que nos reunamos todos los profesores de actuación y nos pongamos de acuerdo con una serie de conceptos fundamentales. Si tú le estás enseñando al alumno lo que es la acción y al siguiente semestre viene un profesor que le enseña que es otra cosa, estamos en problemas. No hay claridad. Hay que ponernos de acuerdo en qué es cada cosa, y cómo lo enseñas ya tú lo ves. Creo que esto sí se puede resolver. El problema más complicado para mí es la integración de los cursos de entrenamiento y de actuación. Y un mayor problema a ese es el que mencioné al comienzo de la integración de los cursos teóricos.” (Profesor 2)

Por lo expuesto anteriormente, podemos concluir lo siguiente:

- No hay un objetivo claro y preciso acerca de qué actor se busca formar a lo largo de la carrera (que se ve reflejado en el perfil del egresado), esto ocasiona que la formación no esté orientada a un fin específico.
 - No hay un marco teórico claro y compartido sobre el que se pueda trabajar. Esto no solo entorpece el trabajo de los profesores, sino que perjudica el aprendizaje del alumno.
 - Si bien existe libertad de cátedra, es decir, que cada profesor enseña diferentes aproximaciones a la actuación, al no tener el fin claro, cada uno enseña lo que considera pertinente, respecto a lo que estima que debería ser el perfil del egresado. Esto se ve reflejado en la inexistente concatenación, al menos en la práctica, de la enseñanza de un ciclo al otro.
 - Siendo la base de la formación actoral en la FARES los conceptos del Sistema Stanislavski, es poco eficiente enseñar sus conceptos de manera fragmentada ciclo a ciclo (acción, palabra, personaje, escena). Esta situación, sumada a la anterior, puede generar confusiones, pues es difícil entrenar cada concepto aislado del otro y desde distintas visiones del mismo.
- c. Falta de reconocimiento del instrumento (cuerpo – mente)

Una última constante que vemos en los testimonios y observamos en el laboratorio, es la falta de conciencia del propio instrumento del actor. Con esto nos referimos no solo al cuerpo físico, sino a la mente, y con ello, a la propia emocionalidad del actor. Esto ocurre por una disgregación de los cursos más que una acumulación:

“Se debería apostar por engranar voz, cuerpo y actuación. Hacer que los cursos sean complementarios y cambiar la mentalidad de que solo debas aprobarlos. A su vez, relacionar desde el ciclo uno la voz y el cuerpo en función de la actuación”.

(Profesor 1)

“Entonces, yo veo dos dificultades: *la capacidad de integrar y la capacidad de hacerlo tuyo.* (...) Creo que (se puede aliviar), primero, habiendo una mayor

integración de los cursos, y segundo haciendo conscientes a los alumnos que este es un proceso de integración, comenzar a exigirles cosas que normalmente quizás no les debes exigir tú en ese curso. Por ejemplo, la dicción. (...) Me encargo de cosas que, como profesor de actuación, no me toca, pero debo decir que ahora sí me toca. Tengo que hablar de una serie de cosas que no me tocarían, y no necesariamente porque los profesores no lo han enseñado bien. A mí me preocupa qué pasa cuando después de actuación 7 u 8 ya no tienen el curso de actuación, la tendencia es que mandes todo un poco al diablo. (...) Yo tengo la sensación de que se sienten abrumados por lo que les enseñamos, y creo que es, porque no hay demasiada conexión entre los diversos cursos. Entonces, creo que *les estamos pidiendo que hagan una especie de síntesis que no estoy tan seguro de que la puedan hacer.*

(...)

El problema más grave es la relación entre los cursos. A mí lo que me preocupa es cuando no hay ninguna conexión, si tú haces los ejercicios de Pilar que conozco, es muy bacán, pero ahora ayuda a la chica o al chico a que entiendan cómo traer eso cuando haga una escena de Chéjov, porque me lo hace cuando está haciendo el ejercicio, pero no cuando está haciendo la escena. Ahí es donde creo que hay un problema. Y la solución para mí es muy sencilla, hay que ponerse de acuerdo sobre cosas muy elementales: esto es acción, esto es obstáculo, esto es objetivo y esto es actuar. Eso se soluciona muy rápido. Yo creo que a lo que deberíamos volver para que sea más práctico es ponerle a cada semestre un tema o un punto de concentración. Por ejemplo, vamos a trabajar el expresionismo, qué es y cómo lo podemos abordar en voz, en danza, etc.” (Profesor 2)

Estos testimonios fueron en relación a qué se podría mejorar de la formación que ofrece la FARES. Los alumnos manifiestan que los cursos de entrenamiento corporal y entrenamiento vocal no tienen una correlación con el de actuación. Esta falta de integración hace que los alumnos no tengan la solvencia para poder desenvolverse en escena, lo que ocasiona el primer punto de este capítulo: La mecanicidad en la actuación.

Al verificar en la actuación de los alumnos aquello que nosotros también pasamos a lo largo de nuestro aprendizaje, vimos la oportunidad de hacer un laboratorio con la finalidad de solucionarlos. Es ahí donde ambos, a través de la investigación, nos

encontramos con la técnica de Sanford Meisner como una oportunidad para abordar directamente estas carencias y poder verificar si es que, efectivamente, mediante la confluencia de ambas técnicas, el alumno puede mejorar su entendimiento de las teorías actorales, y que ello se manifieste en su práctica teatral.

5.2 Meisner como respuesta

Sanford Meisner fue un actor norteamericano que desarrolló su técnica en base al Sistema Stanislavski, tomando sus ideas principales. Reformula el concepto de actuar que plantea Stanislavski: “vivir el papel”. Para Meisner actuar es “vivir bajo circunstancias imaginarias”, y plantea que la verdad, en la actuación, se manifiesta en la conducta humana. Es decir, que la base de la actuación es el comportamiento, por lo que su técnica entrena la espontaneidad en el actor. Este es el motivo central por el que consideramos que esta técnica es un complemento crucial para solventar los vacíos mencionados anteriormente.

En primer lugar, Meisner propone dos premisas de trabajo: a) “No hagas nada a menos que ocurra algo que te haga hacerlo” y b) “Lo que hagas no depende de ti, depende del otro”. La primera idea propone que toda acción que suceda en escena debería corresponder a un impulso frente a un estímulo para que los hechos sucedan “de verdad”. La segunda idea plantea que lo que debe poner en acción al actor no debe ser él mismo, sino “el otro”. Con esto acerca al actor al “momento a momento” y a “la realidad de la escena”, poniendo su atención en “el otro” y sacándola de él mismo.

En segundo lugar, Meisner consideraba crucial que el actor tenga una noción clara y concreta de qué es el teatro y qué es actuar. Esto responde a otra máxima del planteamiento de Meisner: “nadie puede hacer aquello que no conoce”. Lo que Meisner quiere decir es que el actor no puede hacer en escena algo que no sabe qué es ni cómo se hace, es preciso tener claridad y precisión en el quehacer del artista. Es por ello que su técnica busca entender los conceptos de Stanislavski de una manera más simple, a través de un acercamiento más auténtico y personal a la actuación.

Finalmente, creemos que la técnica Meisner es un método apropiado para entrenar aquello que no precisa Stanislavski en su sistema: la conducta humana. Este elemento con el que trabaja el actor es muchas veces dejado de lado. Se trabaja siempre desde la partitura

física, del gesto o del signo, mas no se entrena la conducta por sí misma. Es más complejo entrenar aspectos etéreos como la emoción o el comportamiento. Por ello, Stanislavski desarrolla “El método de las acciones físicas” para entrenar lo que percibimos de manera tangible, el cuerpo físico; y por medio de este, lograr controlar las emociones, proceso que denomina como: “De lo consciente a lo inconsciente”.

La ruta alterna que propone Meisner es investigar y analizar la conducta humana para poder controlarla, al punto de tener la capacidad de gestionar las emociones y evocarlas de manera espontánea en el actor. Para ello, parte por reconocer la conducta propia del actor, a través de su ejercicio base denominado “el ejercicio de la repetición”. Es decir, Meisner precisa y desarrolla el reconocimiento absoluto de la herramienta de trabajo principal del actor, el cuerpo – mente.

Nuestra experiencia

A lo largo de nuestra formación como profesionales de la actuación en la PUCP, veíamos cómo íbamos adquiriendo distintas herramientas necesarias para la actuación, tanto prácticas como teóricas. Notábamos que nuestra actuación iba adquiriendo una gran precisión a nivel técnico, lo cual resultaba contundente al momento de crear formas estéticas. Por otro lado, observábamos que se hacía notoria una carencia de espontaneidad y realidad en escena, que se traducían, finalmente, en una interpretación estática y desprovista de comunicación y relación al momento de actuar.

Es frente a estas falencias que ambos buscamos caminos para solventarlas. Por un lado, Daniela se encuentra con la técnica Meisner a través de una búsqueda netamente teórica; y Víctor, a través de una experiencia práctica que fue el WorkShop en Perú de Adrián Alita, profesor de San Diego State University. Al llevar el curso de Proyecto Final 1, nos dimos cuenta de que ambos habíamos llegado a la misma técnica para suplir la misma necesidad: *realidad en la actuación*. Este fue el motivo, por el cual decidimos comenzar el proyecto de tesis, juntos, y responder las interrogantes que a cada uno le habían surgido.

Incógnitas de la investigación

Por lo dicho anteriormente, y ante la coyuntura expuesta en el capítulo anterior, es que empezamos a delinear preguntas sobre el aprendizaje de más de una técnica -Meisner y Stanislavski- en la formación actoral. Ya que los casos previamente analizados sobre la

adición de Meisner al proceso creativo del actor resultaron en una mejora, nos interesa saber si siempre es así. Es decir, si el grado de espontaneidad del actor siempre aumenta.

Es por eso que la pregunta que guía esta investigación es la siguiente: ¿De qué manera se complementan las bases del sistema Stanislavski, en la formación de actores en la facultad de Artes Escénicas de la PUCP, con la aproximación a la técnica Meisner?

A raíz de esta pregunta encontramos pertinente desarrollar cuatro más, las cuales nos ayudarán a responder a cabalidad la principal:

- ¿Se modifica la espontaneidad del actor, con formación en base al sistema Stanislavski, cuando se le aproxima a la técnica de Sanford Meisner?
- ¿Cómo funciona la espontaneidad en el actor?
- ¿Este cambio en la espontaneidad es beneficioso o perjudicial para el actor?
- ¿Qué factores condicionan este cambio en la espontaneidad?

Para poder responder a estos paradigmas nos planteamos ciertos objetivos:

Objetivo principal:

- Analizar de qué manera sucede la complementariedad entre las bases del sistema Stanislavski, en el actor en formación en la facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, y la aproximación a la técnica Meisner.

Objetivos específicos:

- Comprobar si se modifica la espontaneidad del actor, formado en base al sistema Stanislavski, cuando se le aproxima a la técnica Meisner.
- Sistematizar el funcionamiento de la espontaneidad en el actor.
- Describir la afectación de los cambios en la espontaneidad del actor.
- Verificar la existencia de factores que condicionen los cambios en la espontaneidad del actor.

Para llevar a cabo esta investigación fue necesaria la realización de un laboratorio teatral en el cual se les aproxime a actores, formados con las bases del sistema Stanislavski, a la

técnica Meisner. Cabe señalar que este proyecto, al ser parte de un curso de carrera, implicó desde el comienzo ciertas limitaciones.

En primer lugar, ambos llegamos a la técnica Meisner por una búsqueda personal y no por conocimientos impartidos en la carrera. Si bien teníamos contenidos prácticos insuficientes, nuestro conocimiento teórico era vasto. Para solventar esta carencia recurrimos a dos personas:

- a) Leonardo Torres Vilar, quien es el único actor peruano formado en la técnica Meisner, nos concedió una entrevista en la cual esclarecimos aristas centrales en nuestra investigación y la viabilidad de la misma.
- b) Bertha Pancorvo, a quien elegimos como asesora de tesis debido a que no solo es una actriz, directora y docente con una trayectoria artística contundente, sino que es la única docente de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP que ha estudiado la técnica Meisner dentro de su formación en Estados Unidos. Ella nos acompañó a lo largo del proceso, no solo en la planeación teórica del laboratorio, sino también en la ejecución práctica.

En segundo lugar, al planear el laboratorio nos dimos cuenta de que teníamos un tiempo limitado para llevarlo a cabo y presentar los resultados. Además, aprender la técnica Meisner requiere más tiempo que los casi seis meses que el cronograma del curso nos exigía; por lo que tuvimos que escoger un número pequeño de participantes y acortar ciertos tiempos. En ese sentido, decidimos realizar un laboratorio que sea una aproximación a la técnica y no un taller de formación en la misma.

Por último, cabe mencionar que, al ser la espontaneidad nuestra variable principal, queríamos obtener resultados medibles dentro de la subjetividad que implica este concepto. Por este motivo, buscamos si existía algún medio para medir objetivamente la espontaneidad, y encontramos la tesis de Gabriel Adrián Suárez Almeida, donde desarrolla una herramienta para su evaluación.



CAPÍTULO IV: Metodología y diseño del laboratorio

4.1 Índice de unidades de la técnica Meisner que se abordan en el laboratorio

Para realizar la presente investigación vimos imprescindible la apertura de un **Laboratorio Teatral** donde exploremos las aproximaciones a la técnica de Sanford Meisner. Después de una revisión extensiva y una sistematización viable de la técnica, dividimos el laboratorio en cinco unidades sucesivo-acumulativas. Resultó el siguiente índice:

- **Ejercicios de repetición:** “La repetición” es el ejercicio base de la técnica Meisner. A lo largo de esta unidad enseñamos sus cuatro variantes. Debemos señalar que Sanford Meisner en el libro “Sobre la actuación”, el cual es el único libro que él revisó, describe tres variantes de la repetición. Sin embargo, Nick Moseley en su libro “Meisner in Practice” propone una cuarta variante que consideramos pertinente, por eso optamos por fusionar ambas propuestas.
- **Objetivos y actividades:** Estos conceptos, y buena parte de la carga teórica de esta unidad, son una extensión de lo propuesto por Stanislavski. Lo que añadirá Meisner es el cambio de “acción” por “agenda”, con lo que el trabajo práctico de los conceptos cambiará. De esta manera, el ejercicio base para trabajar esta parte será “el llamado a la puerta”.
- **Preparación emocional:** En esta unidad se busca desarrollar en el actor la “disponibilidad emocional”, es decir, la apertura a cualquier emoción que la escena requiera. Para lograr lo anterior, Meisner plantea la idea de “viaje emocional”. Con esto se refiere a la capacidad del actor de sumergirse en la emoción que las circunstancias imaginarias exigen. Esto requiere un entrenamiento, a través de un mecanismo, en donde el actor debe situarse en el estado en el que el personaje comienza la escena. Es preciso decir que el mecanismo es único para cada actor, ya que depende enteramente de su propia personalidad

- **Trabajo de texto:** Meisner propone un entrenamiento que busca llegar al texto desde lo racional hacia lo intuitivo. Para esto, en primer lugar, el actor debe realizar un análisis exhaustivo que le permita comprender la situación de la obra. Acto seguido, deberá aprenderse el texto de manera mecánica y sin intenciones para después, explorar el texto desde el ejercicio de la repetición. Finalmente, el actor, ya en escena, deberá descubrir y definir los puntos de vista.
Por “punto de vista” nos referimos a la suma de las decisiones que toma el personaje en la historia y que descubrimos en los ensayos que nos llevarán a su forma de ver el mundo.
- **Trabajo de escenas y personajes:** Habría que empezar diciendo que para Meisner el personaje es una consecuencia y no un fin en sí mismo. El personaje es un resultado de la interpretación del actor más el cambio en su punto de vista. Por ello, el actor debe buscar cual es la versión del personaje que él puede interpretar en escena.

Comenzamos estableciendo los objetivos que debía lograr el laboratorio en los participantes. En base a esta división temática, y los objetivos, organizamos un cronograma del laboratorio y una ruta de investigación. El primero, responde al desarrollo de los contenidos sesión a sesión. El segundo, establece la información que esperábamos recolectar, en función a los contenidos para la tesis. Así, obtuvimos lo siguiente:

4.2 Objetivos del laboratorio

Primer tema: La repetición

- Lograr que el actor responda de manera “consecuente” (proporcional, orgánica).
- Conseguir que el actor esté afectando y dejándose afectar en todo momento.
- Estar en el aquí y ahora, y que viva momento a momento.

Segundo tema: Objetivos y actividades

- Que el actor entienda el concepto de “Agenda” y sea capaz de ejecutarla.
- Involucrar el uso del cuerpo en la escena.

- Que mantenga lo trabajado en el primer tema y lo aplique en una escena.

Tercer tema: La preparación emocional

- Que el actor sea capaz de situarse en las circunstancias en la que se encuentra el personaje al momento de iniciar la escena.
- Entrenar en el actor la inducción lúdica al estado emocional.
- Comprender y compenetrarse con el “viaje emocional” del personaje.

Cuarto tema: Trabajo de texto

- Que el actor sea capaz de apropiarse completamente del texto de su personaje.

Quinto tema: Trabajo de escena y personaje

- Lograr verosimilitud, escucha activa, estar en lo que sucede en el presente.
- Entender al personaje como resultado, mas no como un foco de atención o un fin en sí mismo.

4.3 Cronograma del laboratorio y ruta de la investigación

*Queremos señalar que se expondrán el cronograma y ruta de investigación por cada unidad y en paralelo para una mejor comprensión de lo que se buscaba obtener.

Primera Unidad

Sesión 1: 05 de setiembre

- Grabación de escenas.
- Noción de actuación
- Entender la actuación como comportamiento.
- Introducción al ejercicio de repetición en su primer nivel.
- Análisis de la escucha y observación en los participantes.

Sesión 2: 05 de setiembre

- Continuamos con la repetición y la llevamos al segundo nivel donde podemos variar el punto de vista de la frase.
- Refuerzo a la observación y la afectación de los participantes.

Sesión 3: 12 de setiembre

- Retomamos la repetición y vamos a un tercer nivel donde pueden variar las frases y los puntos de vista.
- Énfasis en el impulso y en el momento a momento.
- Refuerzo de la afectación y observación.

Sesión 4: 16 de setiembre

- Retomar lo anterior e ir al último nivel de la repetición: Buscar el lado emocional donde nos referimos a estados de ánimo que vemos claramente.
- Énfasis en la afectación y la honestidad.
- Refuerzo de la observación.

Ruta de investigación de la primera unidad:

Medir la espontaneidad: El actor ya debería haber alcanzado un cambio sustancial de la organicidad a nivel de asimilación y entendimiento. Esto debería ser observado en un **crecimiento de la intuición**, y a su vez, de una leve primacía de la sub-partitura respecto a la partitura.

Segunda Unidad

Sesión 5: 19 de setiembre

- Se inician las sesiones de pie.
- Pequeños calentamientos físicos.
- Introducción a la idea de “acción” y su traspaso a la “agenda”.
- Planteamiento de objetivos y actividades.
- Pequeñas secuencias de actividades partiendo de la repetición.

Sesión 6: 23 de setiembre

- Se retoma la sesión uno y, considerando el avance, regresamos a afianzar la repetición nivel 4 o proponemos actividades más complejas.

Sesión 7: 26 de setiembre

- A partir de esta sesión, los participantes eligen sus agendas, y se refuerzan las actividades.

Sesión 8: 30 de setiembre

- Introducción al ejercicio del “llamado a la puerta” sin preparación emocional.

Sesión 9: 03 de octubre

- Retomamos el “llamado a la puerta”
- Refuerzo del uso del cuerpo.

Sesión 10: 07 de octubre

- Reforzar la primacía del “momento a momento” por encima de la “agenda”

Ruta de investigación de la segunda unidad:

Buscamos que el actor entienda el concepto de “agenda”, y que la organicidad no se pierda en su ejecución. Esto se medirá con las bitácoras de los participantes, y en base a los criterios mencionados en la primera unidad: **Crecimiento en la partitura** con una leve primacía de la subpartitura respecto a la partitura.

Tercera Unidad

Sesión 11: 10 de octubre

- Repaso de todo lo trabajado hasta el momento.
- Brindar a los participantes situaciones dramáticas y pedir que improvisen sobre ello: En un primer momento se trabaja la situación con el ejercicio de la repetición, para después dejar la improvisación de manera libre.

Sesión 12: 14 de octubre

- Improvisaciones con repetición.
- Ejercicio “Llamado a la puerta” con preparación emocional.

Sesión 13: 17 de octubre

- Improvisaciones con repetición.
- Se abandona la repetición para comenzar con la creación del diálogo a través de la improvisación.

Sesión 14: 21 de octubre

- Improvisaciones sin repetición.
- Se trabajan situaciones dramáticas de obras teatrales.

Sesión 15: 24 de octubre

- Improvisaciones sin repetición.
- Se trabajan situaciones dramáticas de obras teatrales de mayor complejidad.

Ruta de investigación de la tercera unidad:

El actor debe mostrar cada vez más “coraje emocional”, lo que le permitirá dejarse afectar por las circunstancias imaginarias. Esto responde a la disminución de sus bloqueos (emocionales, físicos, vocales, intelectuales, etc.). **Aumento del monólogo interior.**

Cuarta Unidad

Sesión 16: 28 de octubre

- A cada participante se le entrega un poema.
- Análisis del texto.

Sesión 17: 31 de octubre

- Análisis del texto para su puesta en escena.

Sesión 18: 04 de noviembre

- Análisis de texto dramático.

Sesión 19: 07 de noviembre

- Puesta en escena.

Sesión 20: 11 de noviembre

- Puesta en escena.

Ruta de investigación de la cuarta unidad:

Describir en qué estado se encuentra su espontaneidad, dado el grado de racionalidad al que estamos llegando, **poniendo mayor atención en la evaluación de la subpartitura**, respecto de la partitura. Resolver problemas del trabajo de texto.

Quinta Unidad

Sesión 21: 14 de noviembre

- Se les entrega a los participantes, tomando en cuenta sus fortalezas y debilidades, la escena que realizarán para la muestra final.

Sesión 22: 18 de noviembre

- Trabajo de mesa de las escenas. (Análisis)
- Trabajo de escenas.

Sesión 23: 21 de noviembre

- Trabajo de escenas.

Sesión 24: 25 de noviembre

- Trabajo de escenas.

Sesión 25: 28 de noviembre

- Trabajo de escenas.

Sesión 26: 02 de diciembre

- Trabajo de escenas.

Sesión 27: 05 de diciembre

- Trabajo de escenas.

Ruta de la investigación de la quinta unidad:

El actor debería haber logrado una organicidad más consistente y constante. Obtención de elevados índices de monólogo interior e intuición, y a la vez, un alto grado de sub-partitura respecto al de la partitura. El actor debe haber entendido de manera sólida los conceptos básicos de la técnica Meisner, y haber establecido una relación con el sistema Stanislavski. Asimismo, se debería adjuntar qué cambios se han dado respecto al estado inicial del laboratorio.

Muestra abierta final

Semana del 18 de diciembre

4.4 Herramientas de recolección de datos

Entonces, teniendo la ruta clara y el laboratorio planteado, pasamos a ver los instrumentos de recolección de datos. Primero, están las **bitácoras** de los estudiantes que serán solicitadas por nosotros al cierre de cada unidad y se extraerá de ello qué están entendiendo de la aproximación a la técnica Meisner, en base a los apuntes de los participantes acerca de las sesiones.

Segundo, tenemos **la herramienta para medir la espontaneidad**. Mediante nuestra investigación buscamos identificar los cambios que genera la aproximación de la técnica Meisner a un actor formado en las bases del sistema Stanislavski, por lo que queremos describir el cambio de su espontaneidad en el proceso de asimilación, comprobar si hay factores externos que la condicionan, y verificar si, efectivamente, la aproximación a otra técnica mejora la actuación del actor.

Esta herramienta fue completada por nosotros y nuestra asesora. En nuestro caso, al momento de colocar un numeral considerábamos lo siguiente: observaciones de los participantes en las sesiones, comentarios de los mismos al finalizar las sesiones y nuestras conclusiones al contrastar ambas apreciaciones y discutir las. En el caso de nuestra asesora, además de ser invitada a la primera y última sesión, asistió a cada cierre de unidad, haciendo uso de la herramienta en base a su apreciación.

Monólogo interior: El mundo interior de las personas, aquello que no se dice. Las imágenes, sentimientos, sensaciones, pensamientos, recuerdos, etc.

Partitura: Es la secuencia ordenada y sistemática en la cual el actor desarrolla su interpretación. En un montaje, sería el diseño de acciones físicas que hace más precisa la interpretación.

Subpartitura: La flexibilidad de la partitura al reaccionar constantemente a los estímulos, consecuencia de vivir el “momento a momento”.

Para ajustar la herramienta a nuestras necesidades, debimos tomar en cuenta una serie de consideraciones. La actuación, en tanto fenómeno subjetivo, es imposible de objetivar en un cien por ciento. Esto implica que las variables no se puedan analizar tan concretamente y, por lo tanto, no puedan ser evaluadas de manera completamente objetiva. Frente a esta dificultad, proponemos las siguientes soluciones:

- Correlatos físicos: Buscamos realizar la puntuación en base a correlatos que fueran físicos y, por lo tanto, observables. Por ejemplo, veíamos que el actor tenía poca o mucha *intuición* en referencia a que el cuerpo del actor funcionaba de acuerdo a la acción que se planteaba (impulso).
- Definición más precisa de las variables: Si bien el autor define las siguientes variables de esa manera, nos pareció pertinente darle nuestro enfoque para fines de nuestra investigación. No hay un cambio de conceptos, pero sí precisiones y énfasis en algunos puntos. Están presentes en el marco teórico.
- Calificación: puntuamos del 1 al 10 en cada criterio -siendo 1 la poca presencia de ese elemento y 10 la fuerte presencia del mismo-, lo que nos permite calificar qué tan desarrollada está la variable en la actuación del actor.
- Además de evaluar estos cuatro criterios, agregamos a la herramienta de Suárez un espacio de “bloques” y otro de “comentarios”. Consideramos necesaria la adición de ambos elementos, puesto que nos ayudan a vislumbrar las complicaciones por las que la espontaneidad del actor se ve mellada y determinar cuál es el problema específico en función de las variables. En ese sentido, podemos identificar si el participante presenta algún tipo de bloqueo (físico, emocional, vocal, etc.) que influya en su proceso de

asimilación. Asimismo, en la parte de comentarios explicamos por qué hemos evaluado con ese puntaje cada criterio.

A continuación, adjuntamos la herramienta:

Participante N°x	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	X	X

Evaluación	1 - 10
	1: puntaje más bajo
	10: puntaje más alto

	Partitura	Sub partitura
Acción física	X	X

Bloqueos: x

Comentarios: x

Para detallar el significado de los números es preciso acotar lo siguiente, para nuestra investigación estamos considerando que el ideal de espontaneidad en un participante es:

Improvisación: El actor debería tener un número elevado de intuición y de monólogo interior (más de 5).

Acción física: Se debería lograr una pequeña primacía de la subpartitura sobre la partitura. Algunos ejemplos serían que el participante tenga 7, 8 o 9 de subpartitura y 5, 6 o 7 de partitura respectivamente. Esto se debe, a que es importante que el trabajo del actor tenga estructura, pero esta debe ser bastante dúctil y permeable a la realidad de la escena.

Para medir el proceso de asimilación, además de la espontaneidad, hemos añadido una variable:

Aprendizaje de conceptos: Manejo y uso de la información teórica.

Para medirla utilizaremos las **bitácoras y cuestionarios** que fueron tomados de manera oral.

En tercer lugar, tenemos como herramienta de recolección, **las entrevistas en profundidad** donde intentamos identificar dos segmentos. alumnos y docentes.

Estas entrevistas fueron pensadas en función de hallar posibles factores externos o internos que motiven los problemas detectados al inicio. A continuación, expondremos los criterios que se siguieron para formular las preguntas:

- Metodologías de enseñanza:
 - Es muy importante ver de qué manera los alumnos están recibiendo los contenidos, en materia de técnica actoral. Parte del entendimiento de la técnica es justamente su proceso de aprendizaje y asimilación. Esta información también servirá al momento de ver los contenidos del taller.
- Nivel de conocimiento en materia de técnica actoral:
 - Es vital saber cuál es la base teórica de los alumnos de FARES. Según la investigación previa, debería haber un conocimiento sobre Stanislavski presente en los entrevistados. Por otro lado, deberíamos saber si es que los alumnos conocen más de una técnica a profundidad, o qué otras herramientas manejan para desenvolverse en escena.
- Principales dificultades de los alumnos:
 - Hacer un diagnóstico del alumnado de la facultad es fundamental. Debemos detectar qué problemas, ya sean internos o externos, presentan los alumnos al momento de acercarse a la actuación. Parte de la investigación es ver qué factores externos pueden influir en una posible modificación de la espontaneidad. En ese sentido, habría que considerar qué factores influyen de manera negativa, antes de que se aproximen a la Técnica Meisner.

Esos son los tres criterios en los que basamos las preguntas. Además, nos gustaría exponer la relevancia en la información que manejan los alumnos y los docentes para efectos de nuestra investigación. Los alumnos son clave puesto que son pares de los participantes y podríamos ver si las respuestas son similares a las observaciones que tengamos en el laboratorio. Por otro lado, los profesores son la vía por la que la técnica llega al alumno. Ellos constituyen el primer tamiz por el que pasa la técnica, y debería estar orientado a poder solucionar los problemas del alumno en escena y lograr una interpretación eficaz.

Finalmente, queremos mencionar que no consideramos a los egresados, pues la malla curricular del TUC es diferente a la de la carrera de teatro.

Por lo expuesto anteriormente, las plantillas de los cuestionarios incluyen lo siguiente:

Cuestionario para profesores:

Cómo ven a los alumnos:

- ¿Detectas problemas de aprendizaje?
- ¿Presentan dificultades comunes? ¿Cuáles?
- ¿Cuáles crees que son sus fortalezas?
- ¿Crees que el grupo influye en el aprendizaje de los alumnos? ¿Por qué?

Cómo ven a los profesores:

- ¿Cómo fue la metodología de enseñanza en tu formación?
- ¿Cuál es tu metodología de enseñanza?
- ¿Se orienta hacia alguna técnica, método o sistema actoral?

Cómo ven lo que se enseña:

- ¿Ves alguna concatenación de lo que se está enseñando?
- ¿Qué cambio propondrías (a nivel de malla curricular, cursos, evaluación, metodología, etc.)?
- ¿Qué crees que no funciona?

Cuestionario para alumnos:

Cómo ven a los alumnos:

- ¿Cómo ves tu proceso de aprendizaje hasta ahora?
- ¿Presentas dificultades en el proceso de aprendizaje? ¿Cuáles? ¿Ves estas dificultades en los demás?
- ¿Cuáles crees que son tus fortalezas?
- ¿Qué técnicas actorales has aprendido en FARES? ¿Conoces otras?
- ¿Crees que tu grupo ha influido en tu aprendizaje? ¿Cómo?

Cómo ven a los profesores:

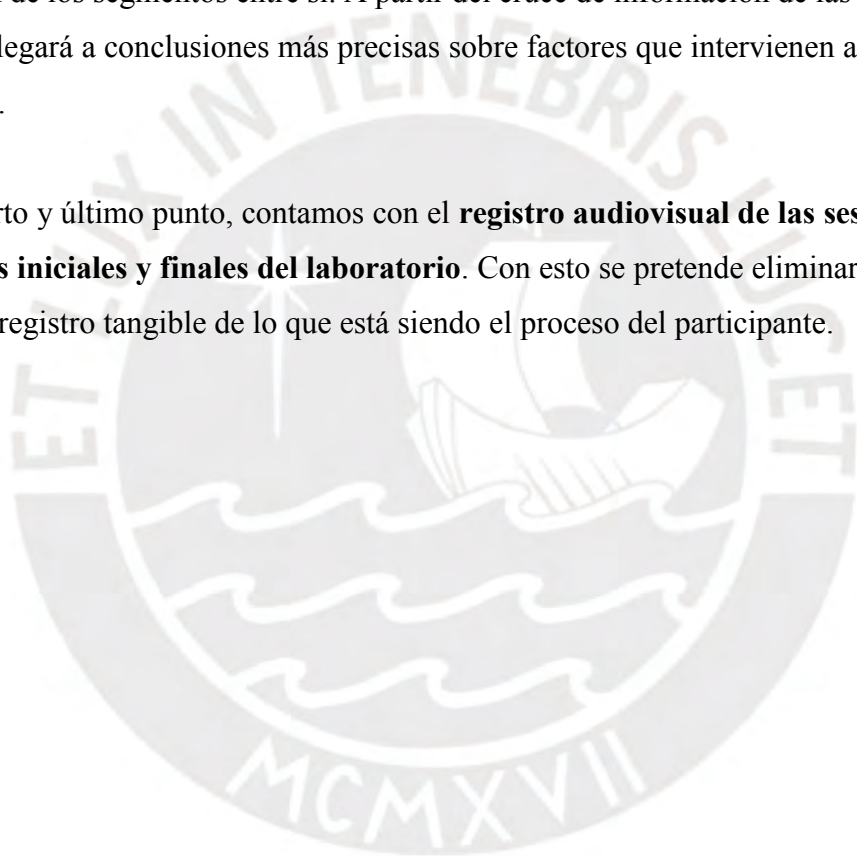
- ¿Crees que los cursos están concatenados hacia un fin específico?

Como ven lo que se enseña:

- ¿Qué cambio propondrías (a nivel de malla curricular, cursos, evaluación, metodología, etc.)?
- ¿Qué crees que no funciona?

En ambos casos, las plantillas apuntan a ver las necesidades en cuestión de enseñanza y percepción de los segmentos entre sí. A partir del cruce de información de las entrevistas es que se llegará a conclusiones más precisas sobre factores que intervienen al momento de enseñar.

Como cuarto y último punto, contamos con el **registro audiovisual de las sesiones y de las escenas iniciales y finales del laboratorio**. Con esto se pretende eliminar los sesgos y tener un registro tangible de lo que está siendo el proceso del participante.



CAPÍTULO V: Descripción y análisis del laboratorio

Laboratorio de la Técnica Meisner

Nuestro “Laboratorio Meisner” tiene como fin desarrollar mayor espontaneidad en la práctica actoral del participante, aproximándolo a la técnica de Sanford Meisner. Consta de cinco unidades a lo largo de cuatro meses, con una frecuencia de tres veces por semana, dos horas cada sesión. El requisito para la elección de los participantes fueron dos: que sean alumnos de la especialidad de teatro de la PUCP, y que hayan pasado por los 5 primeros cursos de actuación. El laboratorio lo desarrollamos con ocho participantes, seis de sexto ciclo y dos de décimo ciclo. Las unidades en las que se divide son las siguientes:

Primera unidad: Ejercicio de la repetición

Objetivo

En la primera unidad se entrena el ejercicio base de la Técnica Meisner: el ejercicio de la repetición. El objetivo de esta unidad es desarrollar la escucha, el monólogo interior y, principalmente, la **intuición**. Asimismo, el actor debe comenzar a reconocer su conducta. Esto se desarrolla gracias al ejercicio de la repetición de la siguiente manera:

- a) La escucha se hace concreta en la medida en que, durante el ejercicio, se verbaliza todo aquello que hace el otro. En ese sentido, no permite que la atención se torne en uno mismo.
- b) El monólogo interior es evidenciado en el ejercicio, ya que pone el pensamiento del actor en función del “momento a momento”. Asimismo, la presencia del otro provoca sensaciones, imágenes, emociones, que son visibles durante el ejercicio.
- c) La intuición se entrena a lo largo del ejercicio, pues evidencia los impulsos y deseos frente al otro. De esta manera, es posible ver qué motiva al actor a accionar y cuándo este censura sus propios impulsos.
- d) Finalmente, la suma de estas tres partes aporta al reconocimiento de la propia conducta del actor. Esto es indispensable, pues solo en la medida en que el actor conozca su propio comportamiento le será más fácil modificarlo ponerlo al servicio de escena.

Descripción del módulo

Primeras reacciones

Al iniciar el proceso, los participantes mostraron una escena trabajada por ellos que sirvió para medir en qué estado se encontraba su espontaneidad, y poder hacer una comparación posteriormente. Finalizada la muestra de estas escenas, se inició el primer módulo, y rápidamente mostraron curiosidad por aprender esta nueva técnica que, según ellos, era totalmente distinta al Sistema Stanislavski.

El primer debate que se puso sobre la mesa fue acerca de qué era el teatro para ellos y qué era actuar. Las respuestas fueron completamente disímiles, las definiciones que manifestaban los participantes eran bastante etéreas y superficiales:

“Actuar es un escape. Al meterte a la vida de un personaje dejas de lado tu vida y la usas para desfogarlo, por un lado, para que no te haga daño”.

“Actuar es mostrar”.

“Actuar es mentir con verdad dependiendo de las circunstancias”.

“El teatro es el lugar donde se muestra al ser humano”.

“El teatro es un lugar donde se muestran las situaciones complicadas de la vida”.

“El teatro es libertad”.

Como podemos notar en las respuestas de los participantes, no tenían definiciones más concretas y precisas de lo que es teatro y la actuación.

Es precisamente esta falta de concreción la que se vio reflejada en su actuación cuando nos mostraron las primeras escenas. Comprobamos que había mucha mecanicidad y falta de precisión en su actuación, que se traducía en falta de limpieza a nivel físico – vocal. Su actuación demostraba una ausencia absoluta de escucha y desconfianza en el impulso, que se reflejaba en un cuerpo torpe e inerte.

Después de esta conversación empezamos con el ejercicio de la repetición. Automáticamente se dieron diferentes reacciones que podríamos agrupar de la siguiente manera:

- Necesidad de un por qué: Existía una vehemencia por no saber qué hacer. Este ejercicio está diseñado para reaccionar de acuerdo a lo que “el otro” brinda, en ese sentido, es normal que, si el actor estaba acostumbrado a trabajar por sí solo en el escenario, esté constantemente buscando algo que hacer.
- Miedo a sentir: Había una tendencia a juzgar las emociones que “el otro” me provocaba.
- Miedo a la libertad: El ejercicio plantea que se reaccione libremente a lo que ocurra en escena. Sin embargo, los participantes tenían una necesidad imperiosa de ejecutar un objetivo o acción, sin acoger la sorpresa que el ejercicio demanda.
- Miedo a compartir su intimidad: Cuando nos referimos a intimidad, queremos decir que las reacciones que nos produce un estímulo son particulares y personales. Por esta razón a los participantes les era complicado compartir lo que sentían con “el otro”.
- Miedo al error: Los participantes suponían que había una manera “correcta” de hacer el ejercicio. Esto los obligaba a buscar aprobación constante de los espectadores y de “el otro”.

Sucesos y eventos

Durante esta unidad, notamos tres detalles que consideramos pertinentes acotar:

- Meisner recalca la importancia del papel del espectador en el ejercicio de la repetición; este debe ser un espectador activo, pues apenas el ejercicio termina o se corta, ellos deben compartir sus observaciones sobre lo que vieron. Sin embargo, nos dimos cuenta de que a los participantes que les tocaba ser observadores les costaba decir aquello que consideraban que falló en el ejercicio y, puntualmente, en sus compañeros.
- Transcurridas las primeras tres sesiones de esta unidad, vimos un crecimiento exponencial en los participantes a nivel de escucha e intuición. Por esta razón, pudimos ir rápidamente del nivel uno de la repetición al tres.
- Si bien hubo un avance raudo del nivel uno al tres, entre el tercer nivel de repetición y el cuarto hubo profundas dificultades por dos motivos:
 - Primero, habría que precisar que el tercer nivel supone que el participante puede cambiar la frase que lanzó inicialmente, en ese sentido, puede variar de estímulo. Esto trajo consigo que se diera una competencia, no solo por ver

quién captaba estímulos más rápido, sino por ser el primero en accionar sobre dicho estímulo.

- Segundo, el cuarto nivel de la repetición consiste en que cuando un participante nota un estado anímico concreto en la otra persona lo expresa verbalmente, y el otro debe repetirlo en primera persona. Ante esta situación, era evidente la dificultad permanente de admitir el estado en el que se encontraban. Negar el estado propio, olvidar decir la frase en primera persona, cambiar de frase, entre otras; eran las reacciones a dicha dificultad.

Análisis de los participantes

Antes de exponer el análisis, nos gustaría explicar el proceso que realiza un impulso en el ejercicio de la repetición:

Proceso del impulso

- 1) **Identificación:** El actor A observa al actor B e identifica cualquier aspecto concreto que le llame la atención.
- 2) **Acción:** El actor A acciona verbalizando, en una frase, dicho aspecto.
- 3) **Recepción:** El actor B recibe ese accionar en forma de estímulo que lo lleva a reaccionar.
- 4) **Reacción:** El actor B repite la misma frase, sin modificar las palabras, reaccionando a lo propuesto por el actor A.

*Este proceso se repite hasta que algún problema o fallo sea detectado. Cabe resaltar que esta forma se repite hasta el segundo nivel de la repetición.

*En los dos últimos niveles de la repetición, el actor A o el actor B pueden volver a identificar otro estímulo y cambiar la frase propuesta anteriormente.

A continuación, analizaremos el caso de cada participante:

En cada caso, aparecerá una ficha de la herramienta de medición de la espontaneidad. La numeración que está presente, en todos los casos, corresponde al consenso de nuestra observación y la de nuestra asesora.

Participante 1:

PARTICIPANTE 1

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	7	5

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	2	5

Bloqueos:

Falta de confianza en sí misma.

Comentarios:

Responde verdaderamente a los impulsos, no tiene censura. Sin embargo, no ahonda en ellos, ni los reconoce del todo. La participante no muestra patrones definidos (físicos y emocionales).

En esta unidad, la participante presenta problemas al momento de accionar y reaccionar. Esto se debe al poco reconocimiento de sus emociones eróticas y, por lo tanto, el poco desarrollo de ellas que se resume en la poca confianza en sus impulsos.

Participante 2:

PARTICIPANTE 2

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	3	5

Evaluación 1 - 10

1: puntaje más bajo

10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	5	5

Bloqueos:

Sus ejercicios siempre derivan en la risa, como un escape.

Miedo a reconocer emociones que no le gustan.

Comentarios:

Su impulso no es libre, es mediado por ella; sin embargo, la participante es consiente del flujo interno de pensamientos y emociones que pasan por ella. Presenta una fisicalidad notoria en el desarrollo del ejercicio. Cabe resaltar que intenta iniciar el ejercicio de maneras distintas.

En esta unidad, la participante presenta dificultades al momento de accionar, reaccionar y recibir. Le cuesta llevar sus emociones a los picos de intensidad que la escena y sus impulsos demandan. Esto se daba en emociones tanto eróticas como tanáticas. Su vía de escape era la risa, lo que la alejaba de la realidad del momento.

Participante 3:

PARTICIPANTE 3

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	3	3

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	2	2

Bloqueos:

La participante presenta un amplio desconocimiento sobre cómo le afectan las cosas, y de sus propias emociones.

Comentarios:

Al no haber una partitura evidente, no podemos distinguir cuándo le afecta algo. Eso hace que su monólogo interior, que es limitado, no se manifieste. Por tanto, su instinto es bajo.

En esta unidad, la participante muestra una desconexión profunda entre su cuerpo y mente. Esto se hace evidente en el ejercicio de la repetición, en todos los procesos que constituyen el recorrido del impulso (identificación, acción, recepción y reacción). Al tener problemas con la identificación del estímulo, se produce una acción artificial (no correspondiente con el estímulo). La situación se agrava cuando vemos su reacción, pues la recepción de esta participante no parte de lo que le da el otro.

Participante 4:

PARTICIPANTE 4

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	1	3

Evaluación

1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	7	2

Bloqueos:

Cierta resistencia al conocimiento brindado. Resistencia a sentir, reconocer e identificar sus emociones.

Comentarios:

Ha desarrollado una manera de ser alterna a él (un estado), como si siempre estuviese en un personaje. Podemos ver que le afecta ciertos estímulos a esta imagen, mas no al actor. Por ello, su monólogo interior se ve limitado, porque está buscando reacciones que vayan acorde a la imagen creada y no con lo que verdaderamente está sintiendo.

En esta unidad el participante presenta problemas con la acción y recepción, al recibir los estímulos que le brindaba el otro, los modificaba hacia estados que él quería obtener y de igual manera sucedía al momento de accionar. Esto se debe a que muestra cierto recelo con las emociones que tienden, principalmente, a lo erótico. Por otro lado, era evidente la necesidad de tener el ejercicio bajo su control.

Participante 5:

PARTICIPANTE 5

Improvisación	Intuición 4	Monólogo interior 4
----------------------	----------------	------------------------

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

Acción física	Partitura 3	Subpartitura 3
----------------------	----------------	-------------------

Bloqueos:

Al participante le cuesta reconocer cómo siente, no hay precisión en lo que le pasa.

Comentarios:

Le cuesta identificar qué emociones pasan por él, y sobre todo, cómo le afectan. Sin embargo, no impone reacciones.

En esta unidad, este participante muestra un problema en la recepción, dado que no acogía del todo lo que “el otro” causa en él, esto de hacia evidente en sus reacciones.

Participante 6:

PARTICIPANTE 6

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	3	4

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	7	3

Bloqueos:

Inseguridad y miedo a reconocer las emociones que surgen en ella

Comentarios:

Tiene miedo de sentir algunas emociones y dejarse llevar por ellas, esto limita su capacidad de crear. Tiene control excesivo sobre lo que le pasa, y esto se traduce en la tensión en su cuerpo.

En esta unidad, la participante muestra un problema que empieza en la identificación y se termina de dibujar en la recepción. Esto se debe a que hay una falta de decisión en sus impulsos, lo cual se hacía evidente cuando contenía su accionar y reaccionar.

Participante 7:

PARTICIPANTE 7

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	3	3

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	9	2

Bloqueos:

No le da cavida al error

Comentarios:

El participante bloquea los impulsos, se condiciona a que salga bien el ejercicio y no permite que sucedan otras cosas en él. Decide cómo hacer las cosas y cómo reaccionar a lo que le dan, tiene el control de ellas; por este motivo, su espectro emocional es muy corto y limitado.

En esta unidad, el participante tiene dificultades en accionar y reaccionar, porque juzga aquello que “el otro” le hace sentir y lo hace ver como ausente de sensibilidad. Esto se debe a que existe una fuerte necesidad de aprobación constante en el participante.

Participante 8:

PARTICIPANTE 8

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	9	7

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	4	7

Bloqueos:

La participante muestra miedo al enfrentarse con emociones que pasan por ella. Por este motivo, decide huir por medio de la risa, para que la lleve a otro estado.

Comentarios:

Demuestra gran instinto para reaccionar a los estímulos que le dan, gran apertura para recibir y mostrar lo que pasa por ella. Por este motivo, se muestra flexible.

En esta unidad, la participante presenta problemas en la reacción. Si bien tenía mucho coraje emocional para acoger todo tipo de emociones, algunas de ellas resonaban profundamente en ella y esto hacía que las evadiera por medio de la risa. Además, esta posibilidad de acoger cualquier emoción hacía que tuviera un miedo al vacío y que siempre necesite abordar una emoción.

Segunda unidad: Objetivos y actividades

Objetivo

En esta unidad se explican los primeros conceptos de la Técnica Meisner: agenda, circunstancias imaginarias y objetivo. Esta teoría se entrena por medio del ejercicio del “llamado a la puerta”. Dicho ejercicio se da de la siguiente manera: Un actor A se queda en escena haciendo una actividad que tenga una duración media. Un actor B, cuando decida, toca la puerta y el actor A va a abrísela. Luego, esta interacción sigue de manera

libre, ya que, al inicio del ejercicio, a ambos actores les fueron dadas agendas opuestas a ser logradas.

Asimismo, en esta etapa se busca desarrollar la subpartitura y, principalmente, la **partitura**. El “llamado a la puerta” nos ayuda a entrenar dichos aspectos de la siguiente forma:

- El participante que está en escena ejecutando una actividad debe tener claridad y precisión en la partitura que esta le demanda.
- Se desarrolla el compromiso con la agenda, tanto del que entra como del que está en escena. Esto se traduce en la urgencia y persistencia de los actores, que resulta en el sostén de la realidad en escena.
- Debemos precisar, que esta unidad no busca tener partituras férreas, sino flexibles y abiertas a ser modificadas por “el momento a momento”.

Finalmente, no solo se busca que el actor entienda las premisas de manera teórica, sino que busque ejecutarlas en su práctica actoral.

Descripción del módulo

Es importante señalar que, en tanto que los módulos son sucesivos y acumulativos, una vez iniciado el módulo dos, retornábamos constantemente al módulo uno por necesidades del grupo.

Primeras reacciones

Lo primero que sucedió fue una confusión generalizada entre el concepto de acción y agenda. Esto se debe a que tenían una idea de acción rígida y estática, que se hacía evidente en escena. Por este motivo, para los participantes fue muy difícil conectar ambos conceptos.

En segundo lugar, hubo una desconexión con lo trabajado anteriormente. Esto se manifestaba en que perdían la manera instintiva de responder a los estímulos que habían ganado en la primera unidad. Debemos señalar que, según los participantes, esta situación

se daba debido a que su forma de aprendizaje era no acumulativa, es decir, que trabajaban exclusivamente para la unidad y no para todo el proceso.

Finalmente, se presentó una confusión respecto a las actividades, puesto que se establecía una relación directa entre accionar y realizar una actividad física. De esta manera, cuando el participante no tenía una actividad que realizar en escena, divagaba en el escenario y mostraba ausencia de agenda y objetivo.

Sucesos y eventos

Durante el desarrollo de esta unidad, mediante el ejercicio del “llamado a la puerta”, se presentaron los siguientes sucesos:

- Dado que durante el trabajo de la primera unidad estaban sentados, el paso a estar de pie para el ejercicio evidenció una desconexión entre su cuerpo y sus impulsos. Además, al involucrar su cuerpo se desconcentraban del aquí y ahora. Ambos motivos nos obligaron a regresar a la primera unidad y trabajar el ejercicio de la repetición de pie.
- Si bien hasta cierto punto de la unidad nosotros colaboramos con la formulación de las agendas para los ejercicios, ya en determinado momento era tarea de ellos hacerlo solos. En ese instante, surgieron nuevas complicaciones: Por un lado, algunos no lograron entender el planteamiento teórico de la agenda del todo. Por otro lado, los participantes que comprendían el concepto, no podían ejecutarlo.
- Finalmente, la falta de confianza que ya manifestaban en la primera unidad, se agravó al involucrar el cuerpo y se hizo evidente en las improvisaciones que surgían por el ejercicio.

Análisis de los participantes

Participante 1:

PARTICIPANTE 1

Improvisación	Intuición 7	Monólogo interior 6
----------------------	----------------	------------------------

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

Acción física	Partitura 2	Subpartitura 6
----------------------	----------------	-------------------

Bloqueos:

No confía en sus impulsos, ni los desarrolla

Comentarios:

Su instinto está desarrollado, sin embargo tiene duda al ejecutar aquello que siente. Su partitura es poco definida porque no decide qué hacer con sus impulsos.

En esta unidad a la participante no se le complicaba entrar, ni comenzar en escena. Sin embargo, su espontaneidad no era constante porque, por momentos, había un tratamiento rígido de la agenda y esto hacía que tuviera una partitura débil.

Participante 2:

PARTICIPANTE 2

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	3	6

Evaluación 1 - 10

1: puntaje más bajo

10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	6	5

Bloqueos:

Su risa persiste. Es como un miedo a sentir la emoción de ese momento. Se resiste a los estados de tristeza, molestia y erotismo.

Comentarios:

A pesar de que le pasan más cosas en escena, le cuesta rendirse ante los estados. No se deja modificar.

En esta unidad, observamos que la risa que presentaba la participante en la primera unidad generó un problema más grave. Si bien ya era consciente de que la risa era su medio de evasión a ciertas emociones y estados, no podía dejar de hacerlo durante las improvisaciones. Esto se agudizó, de manera que la risa se volvió un esquema para abordar cualquier ejercicio.

Participante 3:

PARTICIPANTE 3

Improvisación	Intuición 3	Monólogo interior 3
----------------------	----------------	------------------------

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

Acción física	Partitura 2	Subpartitura 2
----------------------	----------------	-------------------

Bloqueos:

La participante presenta un amplio desconocimiento sobre cómo le afectan las cosas, y de sus propias emociones.

Comentarios:

A pesar de que la participante ya es consciente de que tiene limitaciones, no decide cambiarlas.

En esta unidad, la desconexión que ya presentaba la participante se hizo severa y evidente. Podíamos ver que era inconsecuente con sus pensamientos y sus acciones. Esto se tradujo en la disociación entre sus impulsos, su cuerpo y su mente. Esto generaba que hubiera muy poca partitura.

Participante 4:

PARTICIPANTE 4

Improvisación	Intuición 3	Monólogo interior 4
----------------------	----------------	------------------------

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

Acción física	Partitura 6	Subpartitura 4
----------------------	----------------	-------------------

Bloqueos:

Necesidad de una estructura clara para crear, no muestra riesgo.

Comentarios:

El participante se muestra más sensible ante lo que pasa en escena, esto se traduce en incremento de la intuición, en el monólogo interior y en la subpartitura.

El participante se siente más cómodo en esta unidad. Tener una estructura le fue de mucha ayuda al momento de proponer; sin embargo, le resultaba difícil empezar en escena y dejar que “el otro” sea el que proponga. Podemos acotar, que su espontaneidad creció, ya que aumentó su subpartitura, su intuición y monólogo interior.

Participante 5:

PARTICIPANTE 5

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	4	6

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	3	3

Bloqueos:

Existe un monólogo interior, sin embargo, se repiten las formas en que lo presenta.

Comentarios:

Notamos que ha incrementado su monólogo interior porque pasan más cosas dentro de él, sin embargo, no identifica aún sus impulsos.

En esta unidad, el participante presentaba una partitura mecánica, debido a que no identificaba ni prestaba atención a sus impulsos. Le era difícil acoger los estímulos del “momento a momento”, lo que hacía que su partitura no se modificara y sea estática. Esto se manifestaba tanto al entrar como al estar en escena.

Participante 6:

PARTICIPANTE 6

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	5	5

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	7	3

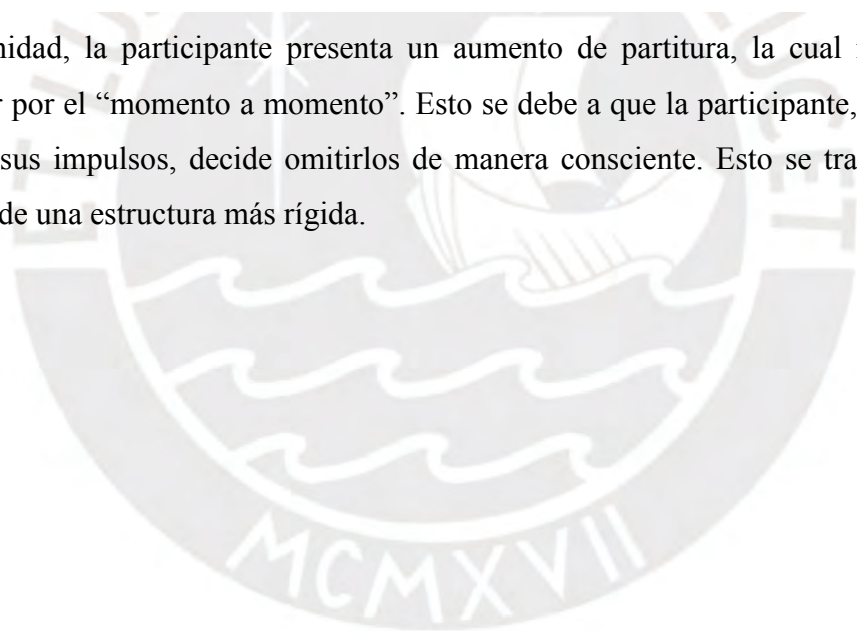
Bloqueos:

Presenta un rechazo hacia ciertas emociones o estados; sin embargo, ya es consciente de ello.

Comentarios:

Si bien presenta mayor resolución espontánea ante los diferentes estímulos, su estructura sigue siendo rígida.

En esta unidad, la participante presenta un aumento de partitura, la cual no se deja flexibilizar por el “momento a momento”. Esto se debe a que la participante, a pesar de reconocer sus impulsos, decide omitirlos de manera consciente. Esto se traduce en el desarrollo de una estructura más rígida.



Participante 7:

PARTICIPANTE 7

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	3	4

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	8	3

Bloqueos:

Se aferra a la idea de acción, no deja que se modifique por lo que sucede.

Comentarios:

El participante ha abandonado un poco más su partitura; sin embargo no del todo. Notamos que le pasan más cosas en escena.

En esta unidad, el participante continuó con una partitura poco flexible. Al estar de pie, hizo que sus impulsos fueran más evidentes, esto elevó su monólogo interior. Sin embargo, fue más evidente su censura hacia ciertos impulsos, por lo que su intuición y subpartitura no se incrementaron.

Participante 8:

PARTICIPANTE 8

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	9	7

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	4	7

Bloqueos:

Su risa, como mecanismo de escape, ha disminuido.

Comentarios:

La participante está confiando más en su instinto.

En esta unidad, la participante ha asimilado la partitura de manera correcta. Con esto nos referimos a que sus ejercicios presentaban una estructura precisa respecto a lo que quería lograr en escena, pero a la vez, era flexible para dejarse modificar por el “momento a momento”.

Tercera unidad: Preparación emocional

Objetivo

En esta tercera unidad se explica, desde la teoría de Meisner, en qué consiste la preparación emocional. A través de ella, se busca que el actor desarrolle su sensibilidad, que sea capaz de transformarse y dejarse afectar por el otro para, así, poder provocar y provocarse estados.

En este caso, los ejercicios para desarrollar la preparación emocional son personales y específicos para cada actor. Esto se debe a que cada participante tiene maneras distintas de llegar al estado emocional que le exigen las circunstancias imaginarias. Cabe resaltar que Meisner propone que esta preparación sea usada solo para el primer momento de la

escena, luego debe primar el “momento a momento” y no el estado que se ha provocado el actor.

Este proceso de preparación emocional se da de la siguiente manera:

- **Reconocimiento de uno mismo:** El actor debe ser consciente del estado anímico en el que se encuentra.
- **Reconocimiento del personaje:** El actor debe tener claro cuál es el estado inicial de su personaje.
- **Mecanismo:** El actor decide a través de qué medios (físicos, psicológicos, sensoriales, etc.), reales o imaginarios, le es más sencillo cambiar su estado al del personaje.

Finalmente, la variable que tiene mayor énfasis de observación en esta unidad es el **monólogo interior**, debido a que es la principal fuente de estímulos para este trabajo personal. No obstante, debemos señalar dos aspectos: Primero, que dependiendo de lo que exijan “las circunstancias imaginarias”, este proceso puede darse en parejas o de manera grupal. Segundo, que una vez en escena, la fuente de estímulos vuelve a ser “el otro”.

Descripción del módulo

Es necesario señalar que a partir de este módulo las improvisaciones se dan en torno a circunstancias más precisas y menos aleatorias. Además, se empieza a trabajar con situaciones y conflictos de obras teatrales.

Primera reacciones

En primer lugar, en esta unidad se empezó hablando acerca de las emociones y los estados emocionales. Explicamos la diferencia entre ambos, dejando en claro que los estados son una suma de emociones, en ese sentido, no son unidimensionales. Además, hicimos explícito el recorrido de la emoción en el cual el actor percibe un estímulo, este resuena en su mundo interno y le provoca algunas emociones. Por último, el actor decide accionar o no en base a los impulsos que sienta. Finalmente, hablamos acerca del registro emocional que linda entre lo erótico y lo tanático; en el entrenamiento buscamos ampliar al máximo este registro.

Después de esta explicación, los participantes nos manifestaron que hablar de emoción era un tabú para ellos. Esto se debe a lo siguiente:

- Ellos entendían que la emoción no debía ser trabajada por el actor, ya que el fin último de este no era buscar la emoción. Para ellos, el trabajo de la emoción era ajeno al trabajo del actor, ya que suponían que, por medio del trabajo externo, la emoción llegaba por sí sola.

Si bien nosotros creemos que la función principal del actor no es llegar a la emoción, consideramos fundamental hacer la diferencia entre un actor que actúa emociones y otro que está abierto emocionalmente. Este último es el que buscamos en el laboratorio y que, si bien su fin último no es la emoción, es capaz de dejarla surgir por el “momento a momento”. Sensibilidad no es lo mismo que sentimentalismo.

En segundo y último lugar, había una dificultad generalizada tanto para admitir como para reconocer los estados emocionales en los que se encontraban. Esto hacía notar el poco conocimiento que tenían sobre su herramienta, entiendo que el cuerpo es la manifestación de los estados emocionales, y la mente, el lugar donde estos se albergan. Debemos precisar que ellos entendían el reconocimiento de la herramienta solamente respecto al cuerpo en materia de flexibilidad, capacidad aeróbica, capacidad acrobática, registro vocal, entre otros. Por este motivo, ignoraban su estructura mental y emocional. Esto hizo difícil la asimilación de la teoría.

Sucesos y eventos

Se presentaron tres situaciones que nos parece importante describir:

- Al momento de buscar mecanismos para poder transitar de su propio estado al del personaje, nos dimos cuenta que el poco conocimiento de su herramienta hacía que no sepan cómo llegar a estados específicos, esto reveló el poco reconocimiento psicofísico de su cuerpo. Por otro lado, no tenían un bagaje creativo de modos de estimulación que se los permita.
- Cuando comenzamos a ayudarlos con sus preparaciones, pudimos notar que había una necesidad por mostrar la emoción. Debido a esto, tuvimos que entrenar en ellos la capacidad de contención de la emoción y recalcar que solo era para el

primer momento de la escena y que después volvieran al “otro” como estímulo principal.

- Nuevamente, salta la incapacidad de los participantes de acumular el aprendizaje. Por darle importancia a la preparación emocional, descuidan sus agendas, “el momento a momento” y “el otro”.

Análisis de los participantes

Participante 1:

PARTICIPANTE 1

Improvisación	Intuición 7	Monólogo interior 6
----------------------	----------------	------------------------

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

Acción física	Partitura 2	Subpartitura 6
----------------------	----------------	-------------------

Bloqueos:

No confía en sus impulsos ni los desarrolla Niega emociones fuertes, le cuesta el drama.

Comentarios:

La participante es consistente en su actuación; sin embargo, le cuesta cambiar de código.

En esta unidad, la participante mantuvo su monólogo interior, pero tendía a ensimismarse en las emociones que generaba y no se permitía ser modificada por “el otro”. Debemos señalar que, en este punto, ella mostraba cierta tendencia a abordar las escenas de manera cómica y evadir otro tipo de códigos.

Participante 2:

PARTICIPANTE 2

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	3	7

Evaluación 1 - 10

1: puntaje más bajo

10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	5	5

Bloqueos:

La participante, a pesar de que entiende sus limitaciones, no logra dejar afectarse por lo que sucede en escena.

Comentarios:

La participante ha logrado reconocer cómo le hacen sentir circunstancias particulares. Esto ha hecho que su monólogo interior aumente.

En esta unidad, la participante aumentó el monólogo interior, porque la disposición emocional que desarrolló hizo que sienta más cosas. Sin embargo, oponía mayor resistencia a estados emocionales particulares. Esto provocó que su risa se convirtiera en desconexión con “el otro”.

Debemos señalar que, al final de esta unidad, la participante optó por no asistir al laboratorio por un tiempo. Esto se debe a que este estaba siendo un espacio donde se le exigía reconocer estados emocionales que, para ella, en ese momento, eran intolerables.

Finalmente, la participante decidió reincorporarse 4 sesiones después de dicho incidente.

Participante 3:

PARTICIPANTE 3

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	3	3

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	2	2

Bloqueos:

La participante presenta un amplio desconocimiento sobre cómo le afectan las cosas, y de sus propias emociones. Muestra una gran resistencia a las observaciones.

Comentarios:

A pesar de que la participante ya es consciente de que tiene limitaciones, no decide cambiarlas. No entiende la teoría brindada y no se esfuerza por hacerlo.

En esta unidad, la participante mantuvo el bajo monólogo interior que ya tenía. Por otro lado, se hacían evidentes en su cuerpo, impulsos que su mente se negaba a aceptar. La situación se agravó cuando la participante comenzó a ser reacia a las críticas y comentarios, no solo nuestros, sino de los mismos participantes.

Participante 4:

PARTICIPANTE 4

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	4	4

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	5	5

Bloqueos:

Al participante le costó entender cómo funcionaba la preparación en él.

Comentarios:

El participante, a través de la preparación emocional, logró conectar con algo más espontáneo.

En esta unidad, el participante mantuvo su monólogo interior; sin embargo, su intuición creció. Creemos que esto se debe a que la preparación implica concentración en el “momento a momento” y esto hacía que su necesidad de control de las situaciones se vea minimizada.

Participante 5:

PARTICIPANTE 5

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	5	6

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	3	5

Bloqueos:

Entrenar su concentración en el otro.

Comentarios:

El participante presenta una mejora notable en la escucha y en el reconocimiento del instrumento. Podría desarrollar mayor imaginación.

En esta unidad, el participante mantuvo su monólogo interior, pero aumentó su intuición producto de la concentración que desarrolló. Asimismo, esta concentración le permitió flexibilizar su partitura.

Participante 6:

PARTICIPANTE 6

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	4	5

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	7	3

Bloqueos:

Presenta un rechazo hacia ciertas emociones o estados; sin embargo, ya es consciente de ello.

Comentarios:

La participante no muestra una mejora en alguno de estos aspectos. Al pasar por los ejercicios de improvisación, vemos que sus emociones son muy rígidas. Entiende las observaciones y conceptos, sin embargo, no podía ejecutarlas.

En esta unidad, la participante mantuvo su monólogo interior, pero bajó su intuición. Esto se debe a que tenía una idea enraizada de la emoción como unidimensional, es decir, que no comprendía que un estado emocional puede contener más de una emoción. De esta manera, a pesar de tener monólogo interior, este no se expresaba con contundencia y mella su espontaneidad.

Participante 7:

PARTICIPANTE 7

Improvisación	Intuición 4	Monólogo interior 5
----------------------	----------------	------------------------

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

Acción física	Partitura 7	Subpartitura 3
----------------------	----------------	-------------------

Bloqueos:

El participante se concentra en mostrar el estado en vez de pasar por el estado.

Comentarios:

El participante muestra una partitura menos rígida y, por lo tanto, mayor presencia de monólogo interior.

En esta unidad el participante, a pesar de que tiene presencia de monólogo interior, mantiene una baja intuición, lo que provoca que dicho monólogo no se exprese por completo. Por otro lado, persiste su necesidad de aprobación, lo que lo llevaba a mostrar la emoción para corroborar haberla logrado “correctamente”, en vez de dejar que la emoción aparezca.

Participante 8:

PARTICIPANTE 8

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	9	7

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	4	7

Bloqueos:

La participante utiliza la risa como mecanismo para escapar y no ahondar en el impulso.

Comentarios:

La participante entiende y ejecuta las premisas y observaciones. No obstante, nos gustaría ver mayor desarrollo del impulso, no solo superficialmente.

En esta unidad, la participante mantuvo un alto monólogo interior e intuición. Queremos resaltar que, si bien identifica los impulsos y los lleva a cabo, lo hace de manera superficial y cuando está a punto de ahondar en ellos, vuelve la risa.

Cuarta unidad: Trabajo de texto

Objetivo

Se empieza explicando, de manera teórica, las premisas con las que Meisner aborda el texto. Se busca que el texto sea una consecuencia del estar presente con “el otro” y de vivir verdaderamente las circunstancias imaginarias.

En esta unidad, la variable principal será la **subpartitura**. Al tener un texto establecido, esta demanda una marcación escénica, y la suma de ambas compone la partitura. Lo importante en esta unidad es que esta se modifique por el “momento a momento”.

Descripción del módulo

Meisner recomienda empezar el trabajo del texto con poemas para luego pasar a ver textos teatrales en verso. Él propone que el inicio sea de esa manera ya que el poema no tiene

un contexto ni acción precisos y, al ser poético, es lejano a nosotros. Esto permite que el actor tenga la necesidad de contextualizarlo y darle un sentido; es ahí donde vemos el trabajo de interpretación. Sin embargo, por falta de tiempo, solo trabajamos poemas.

Buscamos un material que sea flexible, lúdico y provocativo para los participantes. Nuestra asesora nos recomendó que los poemas no sean de un contexto tan alejado a los participantes. De esta manera, llegamos a los siguientes poemas:

- ✓ “Juego amoroso” de Blanca Varela
- ✓ “Masa” de César Vallejo
- ✓ “Para vivir mañana” de Washington Delgado

Además, nuestra asesora nos propuso que los participantes decidieran si abordaban el texto a manera de monólogo o soliloquio. Consideramos un monólogo cuando implica que me dirija a alguien externo a mí. Un soliloquio es enteramente un diálogo con una parte del mismo personaje. La condicionante, que era igual en ambos casos, es que el personaje creado por el texto empieza de una manera y termina de otra. En sentido general, era importante que el actor tuviera la suficiente estructura para plantearse un inicio y un fin, y al mismo tiempo, una subpartitura que le permita identificar diferentes caminos para lograr llegar.

Primeras Reacciones

Al iniciar la unidad sucedió lo siguiente:

- El análisis de texto propuesto por Meisner no les fue difícil de entender a los participantes, puesto que tenía mucha similitud con lo que Stanislavski propone.
- Cuando explicamos que la unidad, básicamente, consistía en el trabajo de poemas de manera escénica, hubo un rechazo generalizado. Conversando sobre ello, los participantes manifestaron su mala experiencia respecto al trabajo de poemas en su formación. Sin embargo, conforme se fue dando el proceso se dieron cuenta de que era diferente y ello alivió la presión.
- La única característica distinta entre la teoría de Meisner y Stanislavski respecto al análisis de texto, es que el primero agrega la noción de “punto de vista”. Dicho concepto consiste en que un personaje, a lo largo de la obra, toma decisiones. La suma de estas constituye la forma de pensar del personaje, en otras palabras, el punto de vista del personaje. Este elemento fue de mucha ayuda a los

participantes, pues tenían mayor éxito en sus preparaciones y planteaban agendas y objetivos más certeros para la realidad en escena.

Sucesos y eventos

Durante el desarrollo de la unidad pasaron los siguientes sucesos:

- Apareció nuevamente la carencia generalizada en la segunda unidad: Desconexión con el cuerpo. Notamos que en la mayoría de los participantes había poco involucramiento de su cuerpo en función a la acción. Esto nos exigió realizar ejercicios y preparaciones más físicas antes de abordar el texto, con el fin de conectar cuerpo y mente.
- En cuanto a la elección de propuestas para abordar el texto, solo un participante optó por trabajarlo a manera de soliloquio. Los otros siete hicieron monólogos.
- A la mitad de la unidad, nos dimos cuenta de que debimos darle más énfasis al análisis de las circunstancias dadas ya que había poca claridad de las estructuras dramáticas que los textos planteaban.
- A la mayoría de participantes se le hacía difícil sostener su propuesta debido a la poca confianza en ellos mismos y en las circunstancias imaginarias. Por este motivo, algunos participantes variaban constantemente de propuestas escénicas para sus textos. En ese sentido, tuvimos que regresar al trabajo de las agendas, las circunstancias imaginarias y las preparaciones.
- Esta fue la primera unidad en donde el trabajo fue netamente personal. A raíz de esto, se hicieron evidentes las complicaciones para estar en el “aquí y ahora”. Dependían de “el otro” para pasar por el “momento a momento”.
- Llegados a esta unidad, la espontaneidad de la mayoría de los participantes se tornó más constante. Esto se debió, en gran medida, a que empezaron a acumular los contenidos trabajados en las unidades previas.

Análisis de los participantes

Participante 1:

PARTICIPANTE 1

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	6	7

Evaluación 1 - 10

1: puntaje más bajo

10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	8	5

Bloqueos:

Falta de riesgo y de confianza en sus impulsos.

Comentarios:

Es muy dispersa. Se aferra mucho a las estructuras, funcionen o no.

En esta unidad, la participante incrementó contundentemente la partitura. Esto se debe a que el propio texto y marcación constituían una estructura que ella debía seguir. Sin embargo, bajó un punto de subpartitura, pues esta estructura era férrea y no admitía modificación. Esta poca capacidad de variación se da en gran medida por falta de confianza de la actriz en sus impulsos, por tanto, en el “momento a momento”.

Participante 2:

PARTICIPANTE 2

Improvisación	Intuición 7	Monólogo interior 8
----------------------	----------------	------------------------

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

Acción física	Partitura 3	Subpartitura 4
----------------------	----------------	-------------------

Bloqueos:

Hay emociones que la actriz no acoge, y por ende, las dibuja y no pasa por ellas.

Comentarios:

La actriz presenta poca estructura y falta de acción.

Si bien hay muy buen uso de imágenes, estas no persiguen ningún objetivo.

En esta unidad, la participante disminuyó un punto de partitura, puesto que no tenía las circunstancias imaginarias claras de su texto, lo que se traducía en divagar en escena. Además, bajó dos puntos de subpartitura, esto se debió a que las circunstancias que se planteó le demandaban un viaje emocional por estados a los que ella no podía acceder.

Participante 3:

PARTICIPANTE 3

Improvisación	Instinto 4	Monólogo interior 5
----------------------	---------------	------------------------

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

Acción física	Partitura 3	Subpartitura 6
----------------------	----------------	-------------------

Bloqueos:

La participante juzga sus impulsos y sus emociones.
Hay una disociación de su cuerpo y mente.

Comentarios:

A pesar de que la participante pasa por muchos estados,
no puede expresarlos y canalizarlos por falta de estructura.

En esta unidad, la participante aumentó su nivel de sub-partitura en un punto. No obstante, al no tener una partitura clara, divagaba en escena. Esto se debía, una vez más, a la incoherencia que presentaba entre sus impulsos y su desenvolvimiento en escena.

Participante 4:

PARTICIPANTE 4

Improvisación	Intuición 5	Monólogo interior 7
----------------------	----------------	------------------------

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

Acción física	Partitura 5	Subpartitura 6
----------------------	----------------	-------------------

Bloqueos:

Falta de riesgo.

Comentarios:

El participante presenta exceso de confianza, lo que no le permite ver el error.

En esta unidad, el participante muestra un incremento de un punto en la subpartitura. Cabe resaltar que notamos poco riesgo por parte del actor por no darle posibilidad al error.

Participante 5:

PARTICIPANTE 5

Improvisación	Intuición 8	Monólogo interior 7
----------------------	----------------	------------------------

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

Acción física	Partitura 5	Subpartitura 6
----------------------	----------------	-------------------

Bloqueos:

Comentarios:

El participante presenta confusión entre actuar de manera espontánea y sentir emociones radicales, por lo que suele actuar la emoción radical cuando no la siente.

En esta unidad, el participante aumentó su subpartitura en un punto y su intuición en tres puntos. Esto se tradujo en una espontaneidad más constante y consistente en su actuación. Por otro lado, presenta problemas para distinguir la sensibilidad con el sentimentalismo. Esto se traduce en que actúa la emoción.

Participante 6:

PARTICIPANTE 6

Improvisación	Intuición 8	Monólogo interior 8
----------------------	----------------	------------------------

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

Acción física	Partitura 6	Subpartitura 5
----------------------	----------------	-------------------

Bloqueos:
Falta riesgo.

Comentarios:
La participante muestra estados y momentos claros y precisos.
Hay progresión dramática.

En esta unidad, la participante muestra un aumento de dos puntos de subpartitura y cuatro puntos de intuición. Esto da a relucir la considerable mejora que se dio en su espontaneidad. Sin embargo, notamos una falta de decisión en esta intuición.

Participante 7:

PARTICIPANTE 7

Improvisación	Intuición 6	Monólogo interior 5
----------------------	----------------	------------------------

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

Acción física	Partitura 7	Subpartitura 4
----------------------	----------------	-------------------

Bloqueos:
El participante no se deja afectar por los estados propios y los del otro. No profundiza.

Comentarios:
El participante tenía concentración excesiva en cómo estaba diciendo y haciendo, mas no pasando por los momentos y estados. Es decir, no se concentraba en la realidad alternativa.

En esta unidad, el participante ha aumentado un punto de subpartitura. Esto se debe a que se le hizo más sencillo trabajar concentrándose en sí mismo que en “el otro”. Cabe resaltar que el participante actuaba la idea de lo que creía debía ser su monólogo. En ese sentido, le costaba estar en escuchar y esto se hacía evidente cuando la situación le ameritaba variar su idea.

Participante 8:

PARTICIPANTE 8

Improvisación	Intuición 7	Monólogo interior 7
Acción física	Partitura 4	Subpartitura 4

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

Bloqueos:

A la participante le sobrepasaban algunas emociones, y por lo tanto, no quería acceder a ellas.

Comentarios:

Presentaba falta de concentración en lo que estaba haciendo. Cuando ingresaba a emociones que no quería, evadía.

En esta unidad, la participante bajó tres puntos de subpartitura y dos de intuición. El problema fue que al momento de plantear su monólogo la participante escogió un viaje emocional que le exigía acceder a ciertas emociones a las que ella no quería ingresar. Debemos precisar que, llegados a este punto, nos dimos cuenta de que la participante tenía la voluntad de adentrarse en esas emociones, pero por alguna razón no podía.

Quinta unidad: Trabajo de escenas y personajes

Objetivo

Se explica el acercamiento al personaje desde Meisner. El participante debe entender al personaje como una consecuencia del texto y de las circunstancias imaginarias. Se busca

que desarrollen una escucha sólida y constante, que le permita sostener la espontaneidad en escena.

Por lo explicado anteriormente, en esta unidad no se evaluará una variable específica. Llegados a este punto, la espontaneidad debe ser observada de manera integral (acción física e improvisación) y tener en cuenta qué tanto nos acercamos al “modelo ideal” de espontaneidad que planteamos.

En cuanto a la improvisación: cinco o más puntos de monólogo interior y de intuición. En cuanto a la acción física: cinco puntos de partitura o más, y seis puntos de subpartitura o más.

Descripción del módulo

A lo largo de esta unidad se trabajan escenas de obras de teatro escogidas por nosotros. La elección de estas obras se basó en los siguientes criterios: Estilo (uso poético y cotidiano del lenguaje), código (drama y comedia), viaje emocional complejo y relación de personajes que impliquen un reto para cada participante.

De esta manera llegamos a los siguientes textos:

- Escena 8 de “Caricias” de Sergi Belbel
- Escena “A los 13” de “Los cinco sentidos capitales” de Carlos Gorostiza
- Escena final de “Dos para el camino” de Cesar de María

Es preciso mencionar que todas las propuestas fueron abordadas de manera realista y nosotros asumimos el papel de directores.

Asimismo, en esta etapa se dieron pocas sesiones teóricas, ya que Meisner entiende el personaje como un resultado. En ese sentido no plantea un análisis tan elaborado ni ejercicios como en las otras unidades. Para el autor, el personaje es el actor con el punto de vista cambiado al del personaje. Sin embargo, Moseley sí recolecta algunas pautas que Meisner daba al momento de dirigir y que él considera son su manera de abordar el personaje. Es por eso que hubo más sesiones de ensayo de escenas.

Al finalizar la unidad, tuvimos dos muestras finales con público. En estas muestras se exhibieron los ejercicios trabajados en las diversas unidades del laboratorio y las escenas. Durante este evento contamos con la presencia de observadores.

Primeras reacciones

Al iniciar la unidad, se presentaron los siguientes sucesos:

- Cuando mencionamos que íbamos a tener una muestra hubo un miedo generalizado respecto al público. Esto generó que haya cierta presión en ellos que se trasladó a los ensayos, lo que nos demandó un tiempo de conversación para disipar estos nervios.
- Cuando preguntamos a los participantes de qué manera abordaban el trabajo de texto, nos dimos cuenta de que tenían nociones literarias de este. El problema se dio cuando este tipo de trabajo al que estaban acostumbrados no los ayudaba, ya que ese análisis no estaba puesto al servicio de lo actoral. Por ejemplo: Si bien sabían de qué iba la escena, no tenían claro cuál podía ser la acción, el objetivo y el momento previo a iniciarla. Tampoco tenían claro el viaje emocional del personaje (cómo empezaba y cómo terminaba) y los cambios del punto de vista. Esto generó que le diéramos un tiempo extra al trabajo de mesa.
- Los participantes pensaban que había una única posibilidad para trabajar el personaje que les había tocado, tenían la noción de que debían “encontrar el personaje”. Esto nos obligó a establecer la diferencia entre “encontrar el personaje” e “interpretar el personaje”, ya que el personaje es el actor más el texto y no existe fuera del actor.

Sucesos y eventos

A lo largo de la unidad se presentaron los siguientes sucesos:

- Por faltas, decidimos que la participante 3 no realice la escena final. Además, la participante 8 no se presentó a la primera muestra por temas personales.
- Conforme pasaban los ensayos, notamos que había poca comprensión de las escenas por parte de los participantes.
- Presentaban complicaciones para abordar los personajes. Esto se debe a la poca comprensión antes mencionada y a las pocas herramientas actorales para acercarse al personaje.
- Algunos participantes tendían a mostrar el personaje de manera superficial y no a interpretarlo.

- Se presentó una sensación generalizada de tener que realizar la escena de manera “correcta” durante el proceso de ensayos. Ante esto, tuvimos que recalcarles que los ensayos son, justamente, un espacio de prueba donde el error es un punto de partida para crear.

Análisis del proceso de los participantes

Participante 1:

PARTICIPANTE 1

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	7	6

Evaluación 1 - 10

1: puntaje más bajo

10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	7	6

Bloqueos:

Falta de exploración de su lado femenino.

Comentarios:

En el proceso de ensayos tuvo algunas complicaciones para sostener la realidad alternativa, sin embargo en la muestra se notó un gran progreso.

En esta unidad, debido a los números obtenidos en la herramienta, tanto en la improvisación como en la acción física, podemos decir que la participante desarrolló espontaneidad en su actuación. Sin embargo, presentaba un problema de desconcentración, lo que hacía que la espontaneidad sea intermitente. Asimismo, consideramos que le falta riesgo en su trabajo puesto que le cuesta aceptar algunas conductas y formas de ser que, como actriz, debería poder permitirse.

Participante 2:

PARTICIPANTE 2

	Instinto	Monólogo interior
Improvisación	5	8

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	8	5

Bloqueos:

La participante muestra fuerte rechazo a algunas situaciones y emociones, sobre todo las de alta intensidad.

Comentarios:

A pesar de la actriz pasó por muchos estados y sensaciones en la escena, estos no correspondían a la situación planteada.

En esta unidad, debido al puntaje obtenido en la herramienta, podemos decir que la participante desarrolló su espontaneidad. Sin embargo, debido a su alta puntuación en partitura y a su baja subpartitura, la espontaneidad no es constante. Esto se debe a que la participante, al mostrar un fuerte rechazo a algunas situaciones de alta intensidad, desviaba la escena de la acción. Cabe resaltar que, si bien la participante reconoció este problema e intentó solucionarlo, no lo consiguió.

Participante 3:

Esta participante no fue evaluada en esta unidad debido a tres faltas consecutivas.

Participante 4:

PARTICIPANTE 4

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	7	7

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	6	6

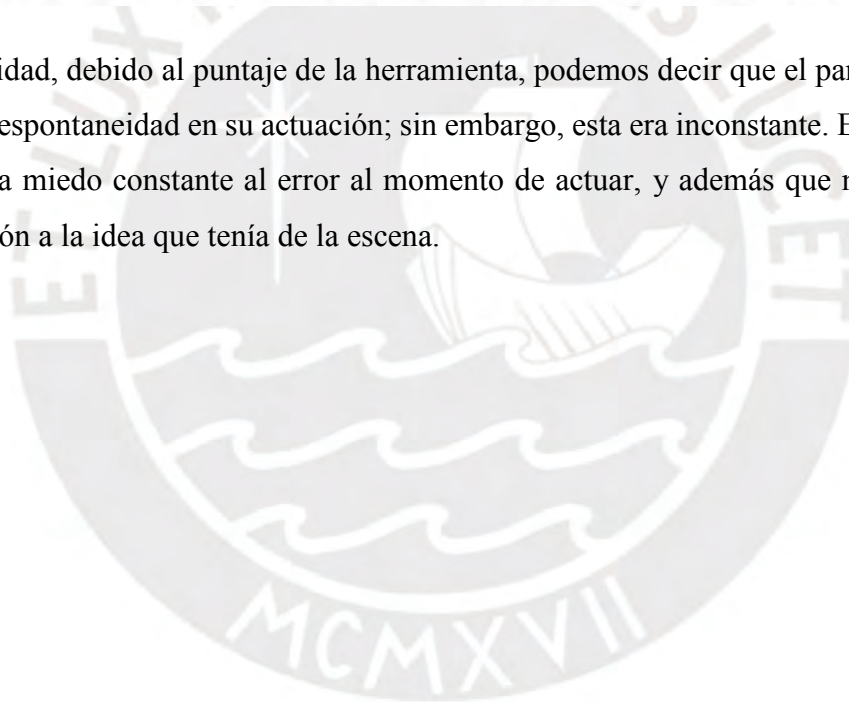
Bloqueos:

Falta de riesgo y apertura a nuevas posibilidades.

Comentarios:

El participante resolvió muy bien en la muestra. Sin embargo, notamos que falta mayor juego en su trabajo.

En esta unidad, debido al puntaje de la herramienta, podemos decir que el participante sí desarrolló espontaneidad en su actuación; sin embargo, esta era inconstante. Esto se debe a que había miedo constante al error al momento de actuar, y además que no aceptaba modificación a la idea que tenía de la escena.



Participante 5:

PARTICIPANTE 5

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	8	8

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	5	7

Bloqueos:

Comentarios:

El participante muestra una confusión en lo que entiende por actuación espontánea. Cree que debe sentir de manera radical y que todo debe ser emotivo.

En esta unidad, debido a la puntuación de la herramienta, podemos decir que el participante desarrolló una espontaneidad sólida y constante en su actuación. Solamente deberíamos señalar que, mantenía la confusión entre ser sentimental y ser sensible, y eso se traducía en que por momentos actuaba la emoción.

Participante 6:

PARTICIPANTE 6

	Intuición	Monólogo interior
Improvisación	8	8

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

	Partitura	Subpartitura
Acción física	6	7

Bloqueos:

La potencia en su voz es muy débil, muchas veces no se le entiende. Esto denota la falta de confianza de la participante.

Comentarios:

La participante demuestra progresión y constancia en su trabajo, lo que le ha permitido mejorar.

En esta unidad, en base a la puntuación de la herramienta, podemos decir que la participante desarrolló una espontaneidad sólida y constante en su actuación. Sin embargo, habría que señalar que la participante presenta falta de confianza en sus impulsos, lo que se traduce en falta de decisión. Esto se hace visible en el volumen y potencia de su voz al momento de actuar.

Participante 7:

PARTICIPANTE 7

Improvisación	Intuición 5	Monólogo interior 5
----------------------	----------------	------------------------

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

Acción física	Partitura 7	Subpartitura 4
----------------------	----------------	-------------------

Bloqueos:

El participante no se deja afectar por los estados propios y los del otro. No profundiza.

Comentarios:

El participante tenía concentración excesiva en cómo estaba diciendo y haciendo, mas no pasando por los momentos y estados. Es decir, no se concentraba en la realidad alternativa.

En esta unidad, debido al puntaje de la herramienta, podemos decir que el participante muestra carencias en la espontaneidad de su actuación, tanto en la improvisación como en la acción física. Esto se debe a que presenta un exceso de concentración en sí mismo y vehemencia porque la escena se desarrolle según la idea que tiene. Esto lo lleva a no poder dejarse afectar por el otro ni por él mismo.

Participante 8:

PARTICIPANTE 8

Improvisación	Intuición 7	Monólogo interior 7
----------------------	----------------	------------------------

Evaluación 1 - 10
1: puntaje más bajo
10: puntaje más alto

Acción física	Partitura 4	Subpartitura 5
----------------------	----------------	-------------------

Bloqueos:

La participante evitaba y huía de las emociones y situaciones con las que se identificaba de manera personal.

Comentarios:

Presentaba falta de concentración en lo que estaba haciendo.
Cuando ingresaba a emociones que no quería, evadía.

En esta unidad, debido al puntaje logrado en la herramienta, podemos decir que la participante tenía inconvenientes en la espontaneidad que desarrolló. Es decir que, si bien tenía un alto nivel de intuición y decisión para realizar el impulso en escena, este se veía bloqueado ya que la llevaba por emociones por las que no podía pasar.

CONCLUSIONES

Para una mejor explicación de este capítulo, optamos por dividirlo de la siguiente manera:

- Conclusiones por unidad
- Conclusiones del laboratorio
- Conclusiones de la investigación

Conclusiones por unidad:

Primera unidad

- Se logró desarrollar en los participantes un estado de escucha respecto al otro. Sin embargo, este estado era aún pasivo porque era solo receptivo y no activo.
- Se logró el reconocimiento del instrumento de los participantes de manera superficial, porque este dependía de lo que ellos estaban dispuestos a exponer de sí mismos.
- Con esto podemos decir que la espontaneidad en la actuación de los participantes se hizo más presente al término de esta unidad, ya que desarrollaron mayor monólogo interior e intuición.
- Finalmente, si bien presentaban los problemas descritos, pudimos reconocer que las fortalezas de todos los participantes se centraban en la creatividad, destreza física y presencia escénica.

Segunda unidad

- Los participantes entendían el concepto de acción como una orden, lo que hacía que su actuación sea rígida y mecánica, ya que intentaban conseguirla pese a las circunstancias del momento, del aquí y ahora.

- Los participantes mostraban falta de confianza en sus impulsos, lo que restaba credibilidad en sus actuaciones. Esto se debe a tres motivos: duda, dispersión y falta de valentía.
- Los participantes ganaron mayor solvencia en su actuación al enfrentarse a la improvisación, ya que les permitía jugar.
- Debido al trabajo de objetivos y actividades, los participantes generaron mayor partitura, y algunos, mayor subpartitura, lo que contribuye al desarrollo de la espontaneidad.
- Una vez conseguido que los participantes aprehendieran los conceptos de “agenda”, “objetivos” y “actividades” planteados por Meisner, demostraron mayor destreza en las improvisaciones. Creemos que esto se debe a que exploraron su conducta a fondo durante los ejercicios.
- El entrenamiento de las improvisaciones, en base a las actividades y objetivos, hizo que los participantes ganaran más confianza, y eso contribuyó al nivel de riesgo en su trabajo.
- Si bien la variable a observar en esta unidad es la partitura, resulta complicado evaluarla, puesto que trabajábamos solamente con improvisación. Es por ello que decidimos tomar en cuenta su capacidad de estructurar durante las improvisaciones, es decir, que persigan un objetivo con claridad.

Tercera unidad

- Los participantes lograron entender la diferencia entre “mostrar la emoción” y “pasar por ella”; esto mejoró la intuición e hizo más veraz su actuación. Asimismo, algunos fueron capaces de extender su rango emocional, accediendo a estados cada vez más complejos y lejanos a ellos.
- Cabe resaltar que fue necesario retomar y ahondar en la noción de observación, es decir, que entrar a escena signifique *redescubrir todos los elementos que la componen*. A raíz de esto es que se les hizo más fácil entender el estado y poder llegar a este.
- Al enfrentar al actor con la preparación emocional, algunos miedos retornaron, principalmente, el miedo a mostrarse de manera honesta y auténtica.

- Los participantes mostraban dificultades para entender cómo se utiliza la preparación emocional. Sin embargo, conforme avanzaron las sesiones, se mostraban más sensibles a las circunstancias imaginarias.
- Esta unidad, a través del ejercicio de la preparación, nos demostró que, si bien lo principal al momento de actuar es estar con “el otro”, también es necesario que el actor se concentre en uno mismo.
- Hasta este punto, podemos decir que la Técnica Meisner ha colaborado, a nivel práctico, con una actuación más sólida. Hay un mayor monólogo interior e intuición que se traduce en vivir el momento, y no mostrarlo. Por otro lado, a nivel teórico, ha ayudado a clarificar los conceptos stanislavskianos, y en algunos casos, a potenciarlos.

Cuarta unidad

- Llegados a este punto, al haber estado trabajando con “el otro” en escena desde la primera unidad, pasaron a trabajar con ellos mismos. Esto evidenció que, si bien lo primordial es tener la atención en “el otro”, también es necesario que el actor tenga la capacidad de dialogar consigo mismo y buscar la confirmación de su agenda en él, cosa que ya habíamos notado en la tercera unidad.
- El único participante que trabajó un soliloquio a largo plazo tuvo un desarrollo más sólido y constante de la espontaneidad.
- Nos fue sencillo relacionar el análisis de texto que propone Meisner con el de Stanislavski, con lo que reforzamos la idea de complementariedad de ambas técnicas.
- En esta unidad nos dimos cuenta de que los participantes tenían una forma de trabajar disgregada y desarticulada entre su cuerpo, palabra y acción. Por este motivo les costó entender, teórica y prácticamente, la articulación de estos conceptos en función de actuar. Finalmente, en esa unidad lograron esa integración, aunque no de manera constante.

Quinta unidad

- Los participantes, al enfrentarse por primera vez a una escena de una obra teatral, modifican su noción de actuación; es decir, pasaron de “habitar las circunstancias imaginarias” a querer contar la historia, lo que los llevó a “demostrar” en vez de “hacer”.
- Esta unidad evidenció la poca experiencia de los participantes actuando frente a un público. Debemos establecer una diferencia entre tener “nerviosismo actoral” y “terror escénico”: Es común que el actor sienta miedo al entrar a una zona de riesgo como lo es actuar frente a un público; sin embargo, creemos que este miedo no debería sobrepasar al actor ni salir de su control.
- “La presión de hacerlo bien”: Notamos que los participantes sienten la necesidad de satanizar el error en escena, no se lo permiten ni le dan cabida. Esto le quita a la actividad teatral su lado lúdico y creativo.
- “Nula idea de interpretación”: Los participantes no tienen la noción de que interpretar es ponerle una cuota personal al personaje. Buscan constantemente hacer un personaje “ideal”, en vez de hacer un personaje “suyo”.
- Al finalizar la unidad tuvimos una muestra abierta al público donde mostramos lo esencial de cada unidad. Los observadores nos compartieron sus apreciaciones y nos parece importante compartirlas:
 - La espontaneidad puede generar temor. Esto se da en la medida en que, cuando se dan sucesos sorprendidos en escena, el actor se puede asustar de su reacción frente a dicho estímulo.
 - La presencia del público genera un cambio en la espontaneidad, pues te obliga a tener conciencia de una presencia más aparte del “otro”.
 - Les pareció interesante la conciencia de espontaneidad generada, ya que cuando sucedía algo que podía generar su pérdida, accionaban para mantenerla. Sin embargo, esto también generó que exista un miedo a ser falso, que a futuro creaba tensión entre pensamiento, acción y palabra. Estos componentes deben suceder en simultáneo, pero, con esta tensión, se daba por momentos un desfase entre estos.
 - Según los observadores, hay una ansiedad generalizada en los participantes; ellos creen que se debe a la apertura emocional que estos tienen en escena.

- Para los observadores, los participantes eran interesantes de ver en escena, dado que no pretendían mostrar, sino experimentar y habitar las circunstancias imaginarias que proponían.

Conclusiones del laboratorio

- La formación de los participantes en las bases del Sistema Stanislavski hizo posible la asimilación de la Técnica Meisner.
- La mayoría logró desarrollar espontaneidad en su actuación.
- Hubo un desarrollo generalizado de la capacidad interpretativa de personajes.
- Hubo un desarrollo evidente de la conexión real entre los actores en escena.
- A pesar de la poca articulación entre el cuerpo – mente, fue beneficioso para el desarrollo del laboratorio su entrenamiento físico y vocal, puesto que la técnica Meisner no lo contempla.
- En el desarrollo del laboratorio, las críticas y comentarios sobre los ejercicios y las improvisaciones partían en gran medida de los participantes:
 - Esto desarrolló en ellos un sentido autocrítico y constructivo en su actuación. Cada vez se daban comentarios más certeros que, durante las escenas, les permitía tener autosuficiencia y seguridad para proponer y corregir.
 - Además, esto ayudó a mantener una dinámica horizontal entre los participantes. En la medida en que todos pasaban por el escenario y por ser espectadores, se creaba un ambiente constructivo sin que se establezcan jerarquías en el grupo y esto contribuyó a que se logre un mejor aprendizaje.
- La Técnica Meisner no es para todos. A un actor con falta de estructura lo puede hacer incoherente, es decir, que no reconozca sus impulsos, que las partes de su instrumento (voz, cuerpo y mente) estén desconectada y que su actuación no tenga una forma precisa. Una de las participantes (3) experimentó una situación similar.
- La Técnica Meisner evidencia el poco reconocimiento emocional del actor, en ese sentido, puede provocar desestabilidad emocional si no se tiene el suficiente

autocontrol emocional o se tiene ayuda psicológica. Las participantes 2, 6 y 8 tuvieron este problema.

- Puesto que la primera parte de la Técnica Meisner se desarrolla en la silla, genera dos cosas: La necesidad de mirar a los ojos para conectar y la desconexión con el cuerpo. Ambos aspectos deben ser solucionados en el trabajo posterior.
- La Técnica Meisner presupone que el actor tiene coraje emocional para enfrentarse a todas sus emociones. En algunos casos, no se da de esa manera.

Conclusiones de la investigación

Para iniciar esta parte sería pertinente decir que, haciendo un balance, la hipótesis acerca de la complementariedad entre el Sistema Stanislavski y la Técnica Meisner fue posible y exitosa. Esta complementación se dio de la siguiente manera:

- Diálogo de conceptos: Ambas técnicas proponen sustentos teóricos similares, al punto en que no solo se explican mejor en su diálogo - por ejemplo, la acción a través de la agenda-, sino que complementan los vacíos que ambas dejan - por ejemplo, Stanislavski propone un desarrollo de herramientas físico-vocales que la Técnica Meisner requiere, pero no especifica cómo conseguir.
- Se encontró una manera de hacer la teoría práctica: A través de los ejercicios de Meisner y el diálogo teórico, es que fue posible encontrar una vía práctica para ejecutar lo propuesto por Stanislavski.
- Flexibilización del concepto de “acción”: Siendo este concepto tan imprescindible al momento de plantear un marco teórico pedagógico y al actuar, es necesaria su explicación y su operación a nivel de praxis. A través de ambas técnicas es que no solo comprendieron dicho término, sino que fue potenciando con la precisión propuesta por Stanislavski y el enfoque que termina delineando Meisner.
- Nuevo enfoque de *la realidad en escena*: Antes del laboratorio, los participantes sostenían su realidad creada en el escenario mediante atisbos de perseguir lo que entendían por acción. Después de aproximarse a Meisner, dicha realidad paso a sostenerse, en el aquí y ahora por medio del “otro”.
- Entendimiento de la función del entrenamiento físico-vocal: Es a raíz de la exposición a ambas técnicas, que empezaron no solo a entender sino a usar sus

recursos físico vocales en función de la actuación, creando un diálogo entre ambas técnicas. Esto fue posible, en gran medida, por el trabajo de improvisaciones.

- El aproximarse a otra técnica actoral, y sobre todo a la técnica Meisner, generó un mayor desarrollo de la espontaneidad en los participantes. Podemos decir que 6 de los 8 lograron un desarrollo sólido de este componente imprescindible al actuar.

Además, es necesario entender que la espontaneidad en el actor excede a las variables, ya que no es una cualidad tangible. Los componentes de improvisación y acción física nos ayudan a poder delimitar de manera precisa la evaluación de dicho componente. En ese sentido, la herramienta propuesta por Suárez fue de una utilidad invaluable. Sin embargo, creemos que el haber agregado “bloques” dentro de la herramienta fue fundamental, ya que evidenció la característica holística del arte de actuar y lo mucho que depende del mundo interno del actor.

La Técnica Meisner logró un cambio positivo en la espontaneidad de los participantes, ya que generó conexiones reales en escena. Esto se traducía en que los sucesos ocurrieran de verdad dentro del marco de las circunstancias imaginarias. Quizá debemos señalar que estos cambios estaban condicionados a ciertos factores:

- El autoconocimiento del participante: Mientras mayor era la conciencia de cómo era su personalidad, más podían efectuar cambios en ella para ponerla al servicio de la escena.
- Bloqueos o traumas: Esto fue determinante, pues vimos que la animadversión a ciertas emociones era perjudicial para su actuación. Por otro lado, al hablar de traumas nos referimos a que ciertos participantes, durante su formación, tuvieron comentarios o experiencias que mellaban su actuación. Por ejemplo, un participante nos comentó que un profesor le dijo que su actuación simplemente era falsa y que por ello debía hacer todo muy pequeño y mínimo. Este comentario generó que el participante desarrolle una barrera con su propia teatralidad y se genere un esquema que poco le favorecía al momento de actuar.
- La persistencia y perseverancia: Si bien Meisner presupone que los actores vienen con coraje emocional, esto no se da en todos los casos. Sin embargo, los participantes que reconocieron sus limitaciones y se esforzaron en trabajar en ellos lograron al final tener este componente en su actuación.

- El entrenamiento de la autocrítica, la escucha y la observación: Estos tres ejes fueron fundamentales en el desarrollo de la espontaneidad. Generar la capacidad de ser autocrítico contribuyó a poder reconocer las carencias y aceptar los comentarios que los participantes le hacían al actor. La escucha fue una cualidad que no solo procuramos trabajar en escena, sino que pedimos a los actores que la practiquen en su vida cotidiana, con esto aseguramos que las conexiones en escena siempre existan. Finalmente, la observación es crucial y la Técnica Meisner asegura que esta no sea pasiva sino activa, al obligar a los participantes a comentar los ejercicios de los otros.
- Comprobamos que tener un número elevado en la escala de partitura, no significaba, necesariamente, que la espontaneidad crezca, ya que este esquema, creado por la participante, no admitía modificaciones.
- Pudimos notar que el entendimiento de la teoría de Meisner se hizo más sencilla para los participantes debido a su formación en las bases del Sistema Stanislavski. Sin embargo, la manera en que tenían interiorizado el Sistema Stanislavski hacía que su actuación fuera impermeable a la técnica meisneriana, al menos al inicio.

Por lo expuesto anteriormente, podemos concluir lo siguiente:

- **Necesidad de un marco teórico:** Para establecer cualquier camino de pedagogía actoral que desemboque en un plan de estudios efectivo, es fundamental sentar las bases de conceptos claros y concretos sobre los que se va a trabajar. Asimismo, tener establecido un marco de debate, diálogo y análisis, permite articular un perfil del egresado preciso y que tenga una ruta clara de *qué tipo de actor se quiere formar*. De otra manera, el aprendizaje y la enseñanza se tornan etéreos, difusos y carentes de algún tipo de articulación.
- **Necesidad de tener una praxis de la teoría:** Así como es importante tener un planteamiento teórico claro, de igual manera es medular que este tenga un correlato en la práctica. Si no se establecen pedagogías que permitan al alumno observar cómo ejecutar los conceptos, termina o solo sabiendo la carga teórica del asunto o divagando en escena.

Por otro lado, esta necesidad se hace evidente por la poca comprensión de los alumnos para con los docentes, prueba de ello es el siguiente testimonio: “Confusión porque me daban indicaciones, mas no te dicen cómo llegar a eso.

Considero que esto es algo generalizado, todos comprendemos lo que nos dicen, pero no sabemos cómo hacerlo.” (Alumno 3)

- **Vigencia y actualización del Sistema Stanislavski:** Es imposible pensar un marco teórico, menos una pedagogía, que no tome en cuenta los planteamientos de Stanislavski. A raíz de la investigación, nos dimos cuenta que su legado es vigente y necesario; sin embargo, la manera de abordarlos debe responder a las nuevas necesidades del siglo XXI. Nos gustaría complementar esta idea con las palabras del maestro Ísola:

“Para mi Stanislavski es como la tabla de elementos de química. El no inventó, sino organizó todo esto. (...) Entonces, Stanislavski es un referente fundamental y es alguien a quien yo regreso constantemente. Mucha gente me dice que Stanislavski ya pasó y yo digo: “no puede pasar”, porque la tabla de química no puede pasar. Lo que puede pasar es la elaboración de eso.”

- **La enseñanza actoral debe renovarse:** Quizá no solo a nivel de contenidos, sino principalmente de formas o maneras de hacer que el alumno aprenda. Esto requiere un análisis más profundo, ya que implica analizar otras variables como: sistemas de evaluación, cantidad de cursos, horas a dictar, etc. Esta investigación no pretende ser tan ambiciosa para responder dicha pregunta, pero sí dejar, al menos, la problemática expuesta para sus posibles soluciones.

- **Urgencia de repensar la estructura académica de la carrera de teatro:** Con esto no necesariamente nos referimos únicamente a cuestiones de índole teórico-prácticas, sino a estructuras más generales que el sistema universitario debe considerar al incorporar la actuación como disciplina de estudio. El problema está en que el sistema universitario se debería amoldar a las necesidades de la disciplina actoral y no viceversa. Quizá los siguientes testimonios de los profesores, nos den más luces sobre esto:

“Creo firmemente que la actuación no es un tema universitario, es un tema de escuela. No más de 2 o 3 años. Por eso creo que la facultad hizo mal al pasar el sistema de escuela a la universidad e intentar que calce. Sin embargo, si existe alguna fórmula para lograr que funcione la enseñanza de la actuación en un sistema universitario, aún no la conozco.” (Profesor 1)

“Yo estudié en dos lugares donde no ponían notas, y yo hasta ahora no sé poner notas. Entre un 15 y un 17, ¿cuál es la diferencia? Yo pongo 20 cuando

veo un trabajo sobresaliente. A mí nunca me había pasado, y me pasó en esta facultad, que alguien viene y se queja por la nota que le has puesto a otra persona, y eso me parece alucinante. Porque yo digo: “¿cuál es tu problema?”, y no es “súbeme la nota a mí”, y yo le dije que esa no era su responsabilidad, que era mi decisión. Esta cosa espantosa del CRAEST, eso es espantoso (...) Me tocó en (el curso de) “Lectura e Interpretación de Textos” dos grupos. El segundo grupo, con el que tuve una excelente relación, era un grupo que estaba casi desahuciado, y yo me amargaba porque mi experiencia con ellos fue mejor que con la del otro grupo, y lo conversamos. Si esto se está dando (competencia por un mejor CRAEST) eso también crea divisiones, porque si no te sacas una buena nota, no estás en la mejor posición para elegir profesores (...) Ahora, cada vez que yo he dicho eso me han dicho que esas son las reglas de la universidad.” (Profesor 2)

- **Es posible entender a Stanislavski:** A lo largo de toda la investigación se han expuestos los diversos problemas, en el mundo y en Perú, que conlleva comprender el Sistema Stanislavski. Sin embargo, creemos que ese no es, ahora, un impedimento para que cualquier estudiante de actuación entienda, a cabalidad, el sistema. Pensamos que existe un campo de acción sobre el que la pedagogía actoral puede ofrecer soluciones.
- **La espontaneidad es una cualidad inherente al actor:** Como señalamos al inicio de esta investigación, Barba mencionaba que esta es una cualidad que debe destaparse más que construirse. Con esta investigación nos dimos cuenta de que la espontaneidad es una cualidad que poseen todos los actores. En ese sentido, podemos decir que no es correcto afirmar que un actor “es falso o que carece de verdad”. Sin embargo, existen situaciones que la disipan: por ejemplo, un excesivo foco en uno de sus partes (intuición, monólogo interior, partitura o subpartitura), que más que reforzar la espontaneidad, la debilita.
- **La necesidad de tener acercamiento a más de una técnica actoral:** Todo actor, para poder tener un desarrollo más prolijo en escena y tener un mejor conocimiento de su trabajo, debería conocer más de un método, técnica o sistema de actuación. No creemos que Meisner, necesariamente, sea la respuesta, ya que existen otras técnicas complementarias a Stanislavski. Sin embargo, en base a nuestra experiencia e investigación revelamos lo exitoso y profundo que fue el cambio de los participantes al aproximarse a esta.

- **La necesidad de que el entrenamiento del actor sea personalizado:** Entrenar a un actor no solo debe consistir en darle herramientas, sino también en ayudarlo con sus limitaciones, prueba de ello, fueron los bloqueos de los participantes. Por esto, vemos necesario que un actor en formación tenga a la mano asesoría psicopedagógica (como tutorías) para poder lidiar con problemas de esta índole que vayan surgiendo en su proceso y que el docente debe tener en cuenta.
- **Entender que la espontaneidad en la actuación no es solo intuición:** Fue claro que al inicio del laboratorio los participantes tenían esta concepción. Sin embargo, a lo largo de la investigación nos dimos cuenta de que el actor debería tener: organicidad (fondo) y expresión (forma). El Sistema Stanislavski les dio todo el conocimiento - acerca de expresión - que necesitaban y la Técnica Meisner todas las nociones sobre la realidad de los impulsos que buscaban desarrollar. La suma de ambas hizo que, al final del proceso, su actuación y sus herramientas se integren y se potencien.
- **La importancia de la integración en la actuación:** No es posible aprender el arte de actuar de manera desarticulada. La integración no debe ser solo a nivel de conceptos (acción, palabra, personaje y escena), sino que esta debe darse también a nivel de las herramientas psicológicas, físicas y vocales que van adquiriendo los actores, puesto que deben aprender a poner todas al servicio de la actuación y no a trabajar de manera disgregada.
- **Aumentar su confrontación con el público y entrenamiento del riesgo:** Solo en la medida en que el actor entrena su confianza, es que puede crecer. Las maneras son muy distintas, pero creemos que la exposición al público y el plantearle retos al actor son necesarios para ello. Sino, se pueden generar fobias o tensiones físicas que pueden mellar el trabajo de los actores.

Finalmente, creemos importante el valor de los resultados obtenidos de este laboratorio. Concluimos que el aprendizaje de la actuación se va transformando con el tiempo, ya que el teatro se adapta a los cambios de época y por tanto a los cambios en la nueva noción de espontaneidad que se vaya formulando. La investigación en artes es un tema fundamental para el crecimiento de las mismas, el fortalecimiento de la industria y el consumo cultural. Además, hay una

necesidad pedagógica latente en los estudiantes de actuación por entender los procesos de aprendizaje para poder mejorar en su quehacer teatral.

A estos estudiantes, y a todos los actores en general, los invitamos a realizar investigaciones como esta en pos del crecimiento de los productos escénicos que el país necesita y tiene la fuerza para sacar adelante.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristóteles, & Vilar, L. A. (2004). *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.

Badiou, A y Yoel, G. (2005) *Imágenes y palabras: Escritos sobre cine y teatro*.
Manantial (Ed.). Buenos Aires.

Barba, E y Savaresse, N (2000) *El arte secreto Del actor*. Grupo Cultural Yuyachkani
(Ed.). Lima.

Bogart, A (2017) “Conferencia de Anne Bogart”. Lima: Universidad Peruana de
Ciencias Aplicadas

Bogart, A., & Luque, D. (2013). *La preparación del director: Siete ensayos sobre teatro y arte*.
Barcelona: Alba.

Borja, R. (2012). *El arte del Actor en el Siglo XX*. Artezblai SL (Ed.). Bilbao.

Donellan, D. (2007). *El actor y la Diana*. Fundamentos (Ed.). Madrid.

Feral, J y Córdova A. (2004) *Teatro, teoría y práctica: Más allá de las fronteras*.
Galerna (Ed.). Buenos Aires.

Martin J. (2017). *Malla Curricular de la Escuela de Drama de la Universidad de Artes
de Londres*. Recuperado de

<http://www.arts.ac.uk/media/arts/colleges/csm/drama-centre-london/documents/Drama-Centre-Prospectus-2016-17.pdf>

Meisner S. & Dennis L. (2003). *Sobre la Actuación*. La Avispa (Ed.). Madrid.

Moseley, N. (2014). *Meisner in practice: a guide for actor, directors and teachers*. NHB (Ed.). Gran Bretaña

Moseley, N. (2013). *Acting and Reacting: Tools for the Modern Actor*. NHB (Ed.). Gran Bretaña

Oliva, C. (2004). *La Verdad del Personaje Teatral*. Universidad de Murcia (Ed.). Murcia.

Pontificia Universidad Católica del Perú (2017). *Facultad de Artes Escénicas - Especialidad de Teatro*. Recuperado de <http://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/especialidades/teatro/perfil-de-egresado/>

Ráez, E. (2014) MI STANISLAVSKY: Texto leído en el Congreso AIBAL en homenaje y recuerdo a la obra de Konstantin Sergeievich Stanislavsky (1863-1938) [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <http://elconsueta.blogspot.com/2014/01/mi-stanislavsky-texto-leido-en-el.html>

Saura, J (2015) “Los herederos de Stanislavski”. *Acotaciones*, 35, 61-84. Recuperado de: <http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/article/view/32/98>

Serrano, R. (2004) *Nuevas tesis sobre Stanislavski: Fundamentos para una teoría pedagógica*. Atuel (Ed.). Buenos Aires.

Shirley, D. (2010). “The Reality of doing”: Meisner Technique and British Actor Training. *Theatre, Dance and Performance Training*, 1 (2), 199-213.

Stanislavsky, K., & Popper, H. I. (1961). *Creating a role*. New York: Theatre Arts Books.

Sterner M. (1990). From Stanislavski to the Method: The Ossification of actor training in America. *North Dakota Journal of Speech and Theatre*, 3 (1), 34 – 56.

Suarez, G. (2016). *Estudio sobre la Incidencia del aprendizaje de la técnica actoral en la espontaneidad de los actores*. (Tesis de licenciatura de la Universidad Central de Ecuador)

Universidad Nacional de Cuyo (1999) *Plan de Estudios* [Documento de cambio y aprobación de planes de Estudio de la UNCUYO] Recuperado de:

<http://fad.uncuyo.edu.ar/upload/licenciatura-en-arte-dramatico-ord-23-99-cs.pdf>

Universidad de San Diego (2018) *Courses Description*. [Courses for the Theater Major in UCDS] Recuperado de:

<http://www-theatre.ucsd.edu/undergraduate/courses/index.htm#AC>

Vásquez, W (2015). *La escucha y la confianza como ejes del proceso creativo del Actor: Dora y Las neurosis sexuales de nuestros padres*. (Tesis de licenciatura de la Pontificia Universidad Católica Del Perú)

Zamir, T (2014). *Acts, theater, philosophy, and the performing self*. The University of Michigan Press Ann Arbor (Ed.). Estados Unidos.



ANEXOS

Bitácoras de los participantes

Participante 1

Primera Unidad – 14/09/17

- Actuar es vivir con circunstancias dadas imaginarias.
 - Se aborda como una realidad
 - Se coloca en el escenario el comportamiento y la conducta.
 - Meisner_ vivir es relacionarse. Ahí se demuestra la conducta y el comportamiento.
 - Se delimita la conducta del personaje por las circunstancias dadas.
 - En vez de concentrarse es mejor relajarse.
 - Pensar no se puede evitar, se tiene que ocupar en el juego.
 - Tomar todo lo que se percibe.

Fecha 16/0917

- Dejarte SORPRENDER.
- Buen reconocimiento de nosotros mismos.
- La técnica esta para un mal día del actor

Signos → Provocan Emociones

Vivir y pasar por las cosas → Hacen Signos

- No hagas algo que no sientas
- Deja que pase lo que tenga que pasar
- En descontrol
- Siempre hay algo, nos afecta todo
 - Sensaciones distintas
 - Afecta el lugar, las personas.

-Identifique lo que sentía y me observe que cosas hacía.

-En este ejercicio de la repetición, las defensas deben bajar que nos permita sentir.

*Fuck Polite: A la mierda los modales

*Aceptación y abrazar las emociones / Saber que está ahí.

Fecha 21/09/1

Técnica simple pero compleja.

-Personaje: Comenzar desde uno mismo graduando lo que tengo o potenciándolo.

-Tengo que saber asemejarme y diferenciarme de mi personaje.

-Estudiarnos a nosotros mismos, nuestra conducta

-No recrear emociones/relaciones sino hacerlas.

-En vez de centrarnos en nosotros (7 preguntas, personaje...), es ver cómo está el otro y no solo escuchar las palabras: sino un todo y eso repercute en uno mismo, es imposible que no lo haga.

-Cuando son tipos de teatro (expresionismo, etc.) se gradúan.

-Cuando reconoces al otro, te reconoces a ti.

-Predeterminar mi estrategia puede que no sea tan útil, pues yo no sé cómo reacciona o acciona la otra persona.

-Texto → Sabana (inflexiones, acentos) / Conducta → Lo que me mueve

-EL texto se busca por sí mismo a la conducta.

Dibujo de 2 personas hablando en sillas (repetición).

-Lo que afecte al otro es porque también me afecta a mí.

-Ya estoy bajando mis barreras de sentir.

-El nivel de riesgo hace fluir la verdad.

*Debo identificar y realizar un camino de lo que me está sucediendo

Fecha 28/09/17

Tarea: Elegir una actividad que de preferencia sea sin voz.

-El ejercicio de la repetición hace que nos dispongamos a sentir como estamos realmente. No imponer, sino estar atento a lo que tu cuerpo y sentidos quieran. Concentrarse en el otro para evitar juzgarse.

-Nos vemos en el otro. Es un espejo.

-El lenguaje puede tapar lo que realmente queremos decir. Aprender a verbalizar tus emociones.

Participante 2

09/09/17

-No hagas nada que no quieras.

-Lo que hagas no depende de ti.

-Conducta

-Placer como lo que mejor te acomoda.

-Repetición

-Metáfora de dominaditas y ansiedad

-Recepción, contacto

-Fuck Polite

-Reconocer que quieres

-Defensas -> Suprimir

-ES

-Incluso si tu impulso es no hacerlo, reconocerlo y usarlo.

-Concentración

-Impulso + Decisión -> Acción

Preguntas:

¿Cómo estudiar la conducta en la cultura mediateca? SI el contacto es mayormente virtual.

La mayor parte de las muestras de cariño se remiten a abrazos virtuales y promesas sobre veranos. Un mundo donde gobierna lo visual y auditivo, pero se deja de lado el gusto, el olfato, y el tacto. Entonces parece que somos más afectivos a través de la comunicación escrita y virtual, creaciones de perfiles, imágenes que elegimos, emoticones que reemplazan gestos, ¿Cómo crear contacto? Las acciones mentales e inmediatas. Cuando hablo sobre esto me derrumbo a mitad de camino.

Meisner 50' – Según lo que piensas del teatro actuaras.

-Conducta – Reconocer – Crear Rutas -> La semilla del vivir

-Actuar: vivir bajo circunstancias imaginarias, abordar como verdad.

-Teatro: Realidad Alternativa.

-En escena -> Yo voy a hacer / ¿Que ves? Comportamientos / Conductas -> Un “Estar”

-Lo importante también puede ser lo más simple del mundo.

-Vivir: Relacionarse -> Muestra quien soy o como soy

-Talento -> como alguien resuelve las cosas.

-Personaje = Tu + Texto (Lleva a un pensamiento)

¿Verosimilitud en la conducta?

-Conocimiento Sensitivo (dejar me sentir) -> Mismas emociones -> distintas intensidades o formas

- **Coraje Emocional**

➔ ¿Sobre la tendencia? ¿Sobre el trabajo de investigación?

-Apertura

- ¿Qué pasa si me han enseñado a ser...? Entonces bloqueamos emociones.

-Bitácora: Recoger lo que nos pasa.

(Vulnerabilidad, pañuelo, Ofelia)

Especificidad para no divagar.

El relacionarnos = Escucha

-No hagas nada que no sientas, y lo que sientas no depende de ti.

Al pensar, concentrare en la otra persona.

*Grafico: un círculo que dice dentro persona, encima foco: dos líneas que salen de una persona que ve eso.

Dani: Conciencia de que nuestra formación ha estado basada en la forma, más que en lo real o lo sencillo.

*Dibujo: Una silla y una espiral que sale (Fecha 21/09/2017)

Consola (tus mixes) = tu Identificación -> Espíritu al personaje

- Dibujo de consola
- Para Meisner el teatro no es Identificación diferente de mimesis, ficción, porque es algo que sucede, confusión – Saber alejarte de tu personaje es una realidad alterna. // diferenciarte.
- -No es recrear, es hacer - > -Bloqueos de impulso x ideas sobre Conducta (formas de vida) -> territorio prohibido.
entrenarnos en vivir.
- -Foco: Estar perceptivo a cómo -Claridad
está el otro
- -Percepciones personales que
vienen de lo observable.

FUCK POLITE

Sin juzgarse -> Limitar o bloquear posibilidades creativas. 26/09

Acción: Stanislavski

-De lo que te agarras en escena.

-Motor de lo que quiere el personaje.

-Obsesión.

*Lo que quiere el personaje de manera urgente/importante.

-Actor – creador

- “Vivir el papel”

-Pone importancia en uno mismo -> hacer que el otro...

- ¿Cómo contar una historia sin un compromiso u objetivo?

Agenda: Meisner

- “Vivir las circunstancias imaginarias”
- Importante en los estímulos.
- Acción como regla de juego -> punto de partida.
- Predomina el aquí y ahora.
- Entro a hacer algo específico.
- Ensayo -> Ensayar las reglas que me permiten jugar = Más receptivo a los estímulos.
- El ser humano no es unidimensional
- Preparación -> Estado con el que llegas.

*Esto me hizo pensar en el mindfulness

- Motivación externa identificada -> Motivación Intrínseca
- NPB:
 - o Autonomía

- Relación - Satisfacer diferente de malestar
- Competencia – Bienestar diferente de frustración.

Frustración: 1) Síntomas, malestar físico 2) Rebeldía 3) No tomar decisiones 3) Pasividad 4) Depresión 5) Desafiante.

Ejercicio de la repetición: (Impresiones)

- 1) Por alguna razón he evitado escribir hasta el día de hoy, por más que las investigaciones de cada sesión han sido finalmente bastante “reveladoras”. Es como comprender cosas que ya sabes, pero dejas de lado o sobre lo que no quieres hablar.

Al inicio, haces lo que crees que es repetir, solo lo dices sin saber bien que quieres hacer, pero si pensando que quieres conseguir algo, cualquier cosa. Entonces, probé formas, es decir, intenciones. De alguna manera, tengo la impresión que de decirlo de forma consciente arme un personaje sobre mí.

Como cuando Andrea Pacheco hablaba de los actores que se ponían todos serios y dramáticos para actuar y decir “yo estudie esto”. Claro, no fue exactamente lo que me sucedió, pero si hubo esto de personaje de no dejarse transformar por el otro, de no dejarte ver. Son defensas instantáneas.

- 2) La segunda vez, con toda la información recolectada de lo observable en la primera creo que uno se mete más en su mismo, tratando de recordar todo lo dicho y usarlo. Pero, no creo que haya comprendido algo realmente en ese momento.
- 3) Las siguientes veces se revelaron los síntomas... (por así decirles) de los bloqueos:

-La ansiedad: la rapidez y falta de escucha.

-El cuerpo tenso

-El cambio instantáneo de emociones, no dejaba tiempo para un reconocimiento real -> pero, vamos, ¿Quién encuentra satisfactorio, a la primera, reconocer sus mierdas?

- 4) Es interesante y placentero ese punto en el que encuentras lo que significa observar al otro y lo que esto te trae. Ese movimiento interno que no sabes bien que es y luego vas reconociendo.

5) Para mí, estas primeras semanas al taller se juntaron con una montaña rusa emocional y reflexiva que me tocó atravesar por cuestiones personales y eso lo hizo diferente.

De alguna manera, el estar más vulnerable me ponía más ansiosa, porque en esos momentos bloqueo más (est) cuidarme es instintivo.

(Fuera del taller era una persona a la que)

Y la verdad es que me muero por abrirme y dejar fluir lo que tenga que pasar y sorprenderme con lo que venga. La parte complicada de eso es que por momentos el “pensar” que no lo hago me frustra y ahí ya me bloqueé.

Pero este ejercicio sí ha logrado revelar muchas cosas ¡me encanta! Me da muchas ganas de pasar por él y respirar es una gran estrategia para comenzar.

6) He tratado de aplicar Meisner a otros ámbitos de mi vida en estado consciente porque normalmente estoy muy metida en mí. La verdad es que es un gran alivio cuando puedes ver realmente a los otros, aprendes más.

7) **Ver.** Estar consciente de todas las veces en que apartas la vista. Con Franco me pasó que me sentí en vaivén como si mi cuerpo fuese hacia adelante y mi vista se nubla. Fue esa vez que él dijo que se sintió hipnotizado. Era un estado distinto.

*Dibujo de un árbol con muchos ojos y colores. Dentro hojas y ramas de colores. Fuera hojas con formas de hojas que caen.

Estados Neutros -> Siento que no siento nada.

Ya lo sabía antes de comenzar, así llegue, bloqueando para no estar mal o llorar, para estar en calma.

Fue extraño. Llegaron palabras rebuscadas, me acordé cuando Daniel le resaltamos lo mismo.

No sé qué quiero ahora, o que pasara.

Víctor tiene razón, es un estado de incertidumbre, estoy obligándome a pensar la consecuencia más “negativa” para que no me duela tanto.

- Yo no sé qué va a pasar.

Me protejo de estar triste. Quisiera alguna respuesta ahora mismo... Quiero respuesta.

No puedo prestar atención.

Solo quiero que pasen las horas.

-Proyecciones

- Emociones por espejo

-Contagio Emocional

*DIBUJO DE UN CORAZON con una parte coloreada y la otra en blanco.

Participante 3

Meisner:

Técnica – Reconocer como experimento las emociones.

-Buscar de lo interno.

-Trabajar con lo que tengo.

Identificación diferente de mimesis (Confusión: Necesito tener claridad de mis emociones para saber asemejarme)

-Estado antes del impulso: Debo reconocer que pasa, dejarme estar.

-Ejercicio de Repetición -> Es importante ir a esa nada, no importa cagarla, dejar que el otro te afecte y no estar esperando algo que haga el otro para hablar -> No hay acción en este ejercicio. En esa nada buscar cosas, pues nada es nuestro.

-Querer ganar siempre -> genera trabas

-Si yo no me dejo sentir lo que estoy sintiendo, no puedo afectar a la otra persona ☹

-> Esto me pasa a mí, no me gusta aceptar lo que siento ni que nadie lo vea, pero entonces no se afecta!

-Hay que descubrir nuestro camino para llegar a tal emoción -> aún no sé cuál es, debo apuntar cosas y ser más consciente quizá eso me ayude.

Máximas: 1) No hagas nada que no sientes y 2) No hagas nada que no dependa de ti.

-Actores deben entrenarse en agilidad mental -> para poder reaccionar rápido.

-La verdad proviene de acoger lo que sentimos y cocinarlo y soltarlo en el momento preciso e inevitable.

-Ejercicio con FRANCO -> El solo buscaba algo en mi pero no me comprendía. Yo trataba de estar en control.

-Lo interesante está lleno de contradicciones. Eres feliz si eres triste, etc.

Actuar es vivir bajo circunstancias imaginarias.

*Ver video de Alberto en Aula libre

Acción – Stanislavski -> “Vivir el papel”

-Lo que quiere el personaje de manera urgente.

-El foco está en lo que yo quiero hacer: “Hacer que el otro...”

Agenda – Meisner -> “Vivir bajo circunstancias imaginarias”

-El foco estar en el momento, en los estímulos -> Predomina el aquí y ahora.

-Entro a hacer algo específico

- “La preparación”: como llego al estado en que estoy antes.

> No se actúa el papel sino las circunstancias de la obra.

-Ejercicio -> Entrar como estoy, no esconderlo. ->La verdad del actor esta en reconocer como esta, aceptar “pucha me siento cansado o lo que sea ☺”

-Ejercicio con Camila: Deje de pensar, lo que decía era lo que sentía, no pensaba antes de decir algo, creo que es la vez que baje más mis barreras, pero igual no del todo.

-Camila es muy psicológica, le gusta ver, buscar, siento empatía hacia ella pese a no conocerla.

Participante 4

03/10/17

Actuar:

Vivir en circunstancias imaginarias

Ejercicio de la silla

Sensaciones generales:

Quietud

Limitaciones

Nervios

Blanco

Silencio

Ansiedad

Mis sensaciones variaron de persona en persona

Camila: Mayor confianza y mayor libertad. Permite afectarme con mayor apertura

Daniel: Menos confianza/ Simpatía. Mucha ansiedad de parte de él que me ofusca

Franco: Cero confianza (no lo conocía a nivel de ejercicio). Elemento nuevo para mí.

Mucha sorpresa, mucha bondad en él

Mis mecanismos de defensa:

Con estas tres personas mis mecanismos de defensa se acentuaron en unas y bajaron en otras, pero reconocí o reconozco que se expresan en la risa, en la seriedad y en las manos.

Sensaciones generales con las sesiones: Meisner/” La técnica Meisner” es interesante por su planteamiento y por su apertura. Creo que tiene enfoques muy interesantes y lo mejor son sus ejercicios aplicativos que en esta primera etapa me parecen efectivos. Aun así, tengo cierto reparo con las técnicas cuando soy observador mantengo cierta distancia porque en el momento en que me encuentro las asimilo con cuidado. A veces me asombra un poco el súper optimismo que algunos compañeros le ponen. Por mi parte trato de succionar los principios que me puedan dar un mejor panorama de la verdad en escena. Como participante en los ejercicios sí me dejo empapar y saco todo prejuicio o intento sacar todo prejuicio de antemano.

Creo que al final del proceso podré tener una mayor claridad para evaluar la técnica. Por el momento, OJO, por el momento me sirve más como entretenimiento que como técnica.

Conclusiones por ahora:

Meisner: mucho potencial

Aún no creo que pueda sostenerse “solo” como técnica

Creo que necesita de formación previa o de alimentarse de otros principios

Me gusta el tema – énfasis en la conducta -> pero creo que mi dilema vuelve. (Reproducir conductas -> mayores experiencias)

¿Actores del método? ¿Es necesario? ¿Si se aspira a la verdad, debería aspirarse a esto?

Participante 5

28/09/17

La conducta - La semilla del vivir es la conducta

- Actuar es vivir

Actuar es vivir bajo imaginación, teatro como realidad. Realidad paralela o alternativa.

Actuar no es recrear sino una verdad. En escena yo no construiré sino haré.

Conocer mi conducta para modificarla.

Lo más importante del teatro y grande puede ser la más simple.

Estudiemos qué es vivir. Vivir es relacionarnos. La conducta humana es la base de la vivencia.

No imponerse nada, la conducta humana es la base de la vivencia.

Exige una apertura del actor, que puede ser intensa.

Analicemos todo como objeto.

Nacimos para defendernos del mundo.

Reconocer en qué momentos se conecta y desconecta.

Investiga la conducta a través de relacionarse.

¿Qué tan libres nos sentimos en escena?

- Diferentes lecturas bajo una misma marcación
- ¿Cómo saber si no funciona sino lo hemos probado?

La repetición para profundizar.

La verdad es construida

- El actor cree que lo que hace es verdadero. Yo hago porque creo
- Ser firme con lo que sostiene

Técnica para que sorprenda y también me afecte.

No ligar el debo con el sentir.

Conseguir la originalidad.

Analizar el tránsito para sentirme de alguna forma, tenemos vías.

Un planteamiento específico y de observación pasa al imaginativo.

No censurarme

Abrazar las emociones.

A través de la discusión y práctica se llega a la técnica.

El entrenamiento desde tu experiencia.

La técnica Stanislavski hace foco en el personaje y no en vivir el momento, la escucha.

Si yo quiero llegar a la realidad es a través de la esencia.

Es necesaria la claridad para diferenciar el actor del personaje. Por salud mental.

La realidad de la conducta, llegar a conocernos, conocer nuestra conducta para llevarlo a la escena.

Entrenarnos en vivir, vivimos a través de conductas, así que hay que estudiarlas.

Así mi foco debería ser la otra persona. “Como está el otro”

Las percepciones son personales, pero parte de la observación.

Fuck Polite

Yo te voy a emocionar, y a través de cómo te haga sentir, tú reflexionarás.

Abrirse como algo importante pero no en este ejercicio, de la repetición

La repetición. La escucha como parte del ejercicio donde me veo en el otro.

Entrenar el cerebro para la escucha.

El texto es una sábana, la conducta humana es el aire que la mueve.

La conducta la encuentro en el otro-

Noto que me estoy dejando afectar cuando afecto a la otra persona.

Lo que importa es aceptarlo, lograr afectar a la otra persona para dejarme afectar.

Objetivo del ejercicio.

Esa debe ser mi medición: “La estoy afectando”

Trabaja con el placer. Qué me provoca. Es bien placentero.

Ver no es solo lo literal, es algo completo. Da miedo mirar.

Mientras avanzamos de nivel se complica el uso del impulso.

Miedo a los espacios vacíos.

Espacios antes de los impulsos.

Las cosas suceden porque estoy.

No “apúrate hay algo” sino “observa” y estoy contigo.

Tienes que hacerlo, eso te obliga a forzar cosas. “Tienes que hacer la acción”

Se gastan las energías al pensar en el futuro.

Ejercicio para cagarla.

Ver que en esa nada se mueven cosas, me modifico a través de las cosas externas.

La acción te puede limitar diferentes formas.

No sabía qué opinar porque siento que no vi nada. Creo que... no sé.

Si yo no me deajo sentir no podré hacer sentir al otro.

Darse cuenta que el otro no da nada y profesionalmente forzarla.

La verdad es el cocinarlo. Soltarlo en el momento preciso.

Frustración. Solo frustración. Odio. Aléjate. La relación afectó mi ejercicio porque me siento acosado. “No quiero estar cerca de ti” “Me acosas” “No te tolero” Puede afectar en el ejercicio.

Las emociones salen por lo que se percibe. Relajación y no tensión.

“Vivir el papel”-> Acción – Stanislavski

Lo que quiere el personaje de manera urgente

De lo que te agarras en escena.

Un motor. Lo que quiere el personaje.

Obsesión

Para Stanislavski debes vivir el papel.

Nada como una necesidad de generar una ruta.

La traducción y otras cosas generan el problema de la acción.

Vivir bajo circunstancias dadas – Agenda Meisner

Las circunstancias deben ser reglas que se deben o pueden romper.

Entro a hacer algo específico.

Una agenda se puede romper.

La acción debe existir, pero no nos debe encapsular o encerrar. O concentrarse en uno mismo.

Esto también ayuda a ayudar en el ensayo.

No se vive el papel sino las conductas.

Es más, una ayuda para el actor.

Es más fácil entrar a hacer algo pero que no sea lo único, sino ser receptivo a lo que también puede pasar.

Hacer que el otro...

Vivir el papel se concentra en uno mismo.

Se presenta la palabra como acción. La misma acción frustra al actor.

Meisner libera al actor.

La palabra es acción, pero no debe ser un fin sino un medio.

Stanislavski: tú lugar seguro es la malla de la acción y estrategias. Priorizas a ti mismo.

Meisner: tú lugar seguro es el otro. Priorizas al otro.

Meisner dice que no hay que partir de lo craneado o creado, sino del caos.

Personaje: -> Meisner: el personaje no se basa en su construcción específica. Sino es un conducto de tus decisiones y las circunstancias.

Consecuencia de circunstancias. Próximamente la preparación.

Cada uno tiene su verdad.

Participante 6

Pasada con Franquito: Pasamos una vez y sentí que no buscaba concretarme y no podía terminaba sin afectarme y buscar algo que no rescontraba. Me sentía fuera de mí, como si no me sintiera, como si tuviera que salir de mí para percatarme lo que él me daba.

La segunda pasada respiramos antes y empezamos, ahí sentí que empezó fluir y que no se traba de concentrarme en algo simplemente recibir, no hay un esfuerzo frustrante solo estar ahí y dialogar tangible e intangiblemente. Imagen para dejarse afectar: soy un ser frágil

Sábado:

Salí con Pau pero llegué mal, muy frágil. Y cuando me senté estaba ahí podía saber lo que pasaba a mi alrededor pero realmente no quería jugar porque lo que llevaba guardado me parecía muy doloroso como para ponerlo en juego.

Jueves:

ME dijeron que estaba con una pared sin dejarme afectar. Esto me cuestionó acerca de la verdad, la afectación y la conexión, si estas siempre estaban siempre de la mano o podía aparecer unas y otras no. Ya que yo me sentía presente. Más adelante me di cuenta que estaba con una acción, el de escuchar al que está al frente mío pero sin afectarse, como un psicólogo. Horas después me di cuenta que si tenía un pared, incluso lo sentía, me sentí como con una actitud solemne. No lo había relacionado a cerrar, de hecho estaba feliz de estar ahí pero supongo que lo hice inconsciente.

Sábado:

Salí con Pau. Sentí que guardábamos algo que se iba cocinando pero no estábamos desesperadas por sacarlo ni al contrario. Me sentí con Pau todo el momento. En un momento me di cuenta que Pau se le salía una lagrima de la risa y se lo dije y se puso a llorar a mí y a mí también me di ganas de llorar y dije ya voy a llorar pero luego me di cuenta que ver a Pau llorar me había quitado las ganas de llorar. A lo mejor si ella me hubiese dicho

quieres llorar yo lo hubiese hecho pero ella empezó y eso me puso mal en un momento peor luego me di cuenta que no iba por ahí.

Fue loco porque uno solo debe reaccionar no debe predeterminar las cosas hacia ninguna parte porque realmente nunca se sabe la reacción es en el aquí y ahora.

Salí también con Daniel y me gusto porque empecé a sentir al igual que el ejercicio anterior que estaba ahí y no era una cuestión de ponerte a disposición de escuchar y afectarse sino de vivir ahí contigo, tal como eres y estas, y con el otro al que respondes con lo que tú eres en general.

Martes:

La acción de Stanislavski en Meisner es parte de una agenda que tiene del personaje que puede realizar a cabo pero no de manera obsesiva.

Participante 7

Sesión 1

Estar/Escucha / Imaginación / Estar con el otro.

-Percepción de la realidad / Teatro

-Reconocerte -> Trabajar contigo

->Lo que está en el escenario es relevante “pero dejemos eso a los dramaturgos”

Representar un mundo

Act. Ayudar a que el actor se represente dicho mundo.

- Vivir de verdad en circunstancias imaginarias.

-

Participante 8

Jueves 21 de setiembre

En el ejercicio con Caro tuve todo el tiempo la sensación de tener que llegar a algo. Aunque en un primer momento establecemos una conexión espontánea a través de la risa desmedida, por alguna razón, que después del ejercicio entendí que era miedo a confrontarme a mí misma, rápidamente censuré esta risa (así como lo que esta escondía) y me impuse un estado de seriedad en el que ninguna de las dos le producía algo a la otra. Tuve miedo a aceptar lo que sucediera conforme iba ocurriendo, tenía terror al vacío e, incluso, a mis propias emociones.

Sábado 23 de setiembre

Antes del ejercicio con Carolina me sentía ansiosa y asustada, aunque no estaba segura por qué. Al empezar reconocí mucha tensión en mi cuerpo y mi mente. Trataba de concentrarme en Caro, pero no podía evitar que me produjera risa, aunque no sabía el origen o motivo de esta. No podía pararla. Poco a poco la angustia en mí fue creciendo y apoderándose de mí. Temblaba, sintiéndome cada vez más desnuda ante ella, ante mí misma, ante mi emoción, Negar algo era casi imposible, me sentía descubierta; tenía la sensación de que, aunque o lo verbalizáramos Caro y yo nos estábamos entendiendo con una complicidad tremenda que violaba las barreras de lo dicho a través de las palabras. Aún sentía algo de vergüenza por dejarme ver tanto, pero en ese “sentirme delatada”, hallé en Caro tanta ternura y amor que me abrazaron, que ya no tuve miedo, no tuve temor, no tuve reparos en nada. Un impulso abrazador, una bola de fuego iba cocinándose en mí, quemándome anunciando que tarde o temprano iba a estallar, pero no sabía cuándo o cómo. De pies a cabeza me quemaba completa, cuando en un momento siento mi ojo izquierdo humedecerse de tanta risa. Cuando Caro me dice “estás llorando” y yo lo afirmo, la confrontación conmigo misma se vuelve total. Nos desnudamos en una risa cómplice.

Entrevistas en profundidad

Ejemplo de profesores

Profesor 1

Cuestionario para profesores:

Cómo ven a los alumnos:

- ¿Detectas problemas de aprendizaje?
El problema principal es que no hay una sistematización de las herramientas que van adquiriendo. Al entrar a la universidad, sufren de los mismos problemas de aprendizaje que en cualquier otra carrera. Sin embargo, recalco que los alumnos no asimilan correctamente lo que deberían ir aprendiendo ciclo a ciclo que en el arte, es vital.
- ¿Qué dificultades presentan? ¿Cuáles?
Principalmente 2 grandes puntos:
 - 1) La mayoría de alumnos son poco informados respecto al teatro. Sin ir muy lejos, muchos no ven teatro. A raíz de eso es imposible que tú actúes algo que no conoces o no tienes referencias.
 - 2) Confusión sobre lo que aprende. Esto se debe en gran medida a que no hay una unidad metodológica ciclo a ciclo.
- ¿Qué carencias crees que tienen los egresados del TUC/Fares?
No noto una carencia importante. La escuela, y veo que la Fares hasta cierto punto, te dan todo. Quizá algo que es verdad que falta, es mayor rigor en entrenamiento físico y vocal, ya que esto amplía las posibilidades de los actores y escuela o la universidad no le da suficiente espacio a ello.
- ¿Cuáles crees que son sus fortalezas?
-Son gente curiosa. Un gran problema del actor peruano y el artista en general, es la pasividad. En los alumnos, que luego son egresados, veo bastante interés por aprender y ser creativos.
-Diría también que a pesar de las carencias mencionadas, en promedio, la mayoría tiene bastante solvencia actoral. (Tienen sentido común para resolver las cosas)
- ¿Crees que el grupo influye en el aprendizaje de los alumnos?
-El aprendizaje no es estático, es holístico y no solo influye el grupo, sino la persona y sus vivencias.
- El grupo influye positiva o negativamente. Puede que haya grupos donde todos se llevan bien pero el nivel es pobre. Viceversa, hay grupos donde no todos son

amigos y su nivel es brillante. Yo diría que quizá del conflicto se sacan más cosas que de la paz.

Cómo ven a los profesores:

- ¿Cómo fue la metodología de enseñanza en tu formación?
 - Yo fui autodidacta. Aprendí mucho más trabajando. Mi formación se volvió más sólida cuando empecé a dirigir porque aprendí mucho de los buenos actores que guiaba. Por otro lado, enseñar me ayudó mucho, pues aprendía de nuevos errores y falencias que ya había solucionado o aún tenía.
- ¿Cuál es tu metodología de enseñanza?
 - Soy bastante pragmático. Yo detecto problemas y bloqueos en el actor y lo ayudo a solucionarlo y salir de ellos. Es vital para enseñar conocer al actor y hacer que este se conozca. Es muy importante que los alumnos sepan sus posibilidades y el comportamiento de su mundo interior.
- ¿Se orienta hacia alguna técnica actoral?
 - No sé mucho sobre teoría actoral nueva, ya que van saliendo más técnicas. Sin embargo, mi metodología se orienta que el actor conozca su sensibilidad y se interese por ella.
 - Personalmente, creo que uno debe sentir para transmitir, y después de que sientes debes hacer tuyo ese material.
 - Lo más importante es quizá que el alumno aprenda de sí mismo y se descubra en el camino.

Como ven lo que se enseña:

- ¿Ves alguna concatenación de lo que se está enseñando?
 - No conozco el programa de FARES a ciencia cierta. Sé que existe la intención de cambiarlo y ajustarlo más. Sin embargo debo decir 2 cosas:
 - 1) No todo lleva al mismo lugar.
 - 2) No hay concatenación, pero no es por el programa. Debo decir que yo no creo en el plan de estudio, creo en los profesores. Quizá el tema es que debemos enfocarnos no al que se enseña, sino al cómo se enseña. Ahí es donde hay un problema ya que no se sabe cómo enseña cada quien.

- ¿Qué cambio propondrías (a nivel de malla curricular, cursos, evaluación, metodología, etc.)?
 - El gran cambio quizá sería sentarme con todos los profesores y conversar sobre sus metodologías. Crear un espacio de dialogo de los profesores que sea constante y que pueda traer resultados. Después de eso comenzaría una articulación de la carrera.
- ¿Qué crees que no funciona?
 - Hay un falta de dialogo general, que se manifiesta en todos los síntomas y problemas que ya he mencionado.
 - Hay un conformismo general en el profesorado, en el sentido de que se cree que los cursos son como feudos y que cada uno tiene el suyo y nadie se mete. Esto genera una dicotomía pues mientras la facultad busca que cada profesor pueda dictar todo, vemos que pasa lo contrario entre ellos.
 - Creo firmemente que la actuación no es un tema universitario, es un tema de escuela. No más de 2 o 3 años. Por eso creo que la facultad hizo mal, al pasar el sistema de escuela a la universidad e intentar que calce. Sin embargo, si existe alguna fórmula para lograr que funcione la enseñanza de la actuación en un sistema universitario, aún no la conozco.

Profesor 2

Cuestionario a profesores

Cómo ven a los alumnos:

- ¿Detectas problemas de aprendizaje?

Detecto dos problemas de aprendizaje. El primero tiene que ver con los cursos no propiamente de teatro, los cursos teóricos. La excesiva juventud de los estudiantes, porque vienen de colegios en donde no necesariamente se les ha enseñado estudiar, de donde vienen con una experiencia negativa de los cursos, y porque a veces también pienso, siendo críticos con la universidad, que la manera en la que es cursos se enseñan no toman en cuenta la experiencia verdadera de los alumnos. A veces siento que algunos cursos están por encima de los alumnos, y eso es un problema que no se resuelve. “Yo asumo que tú eres así y no eres así”. Eso desencadena un rechazo en un porcentaje muy alto de los alumnos en los

cursos teóricos. Eso se traduce, además, en un montón de jalados y en una serie de problemas que ponen en tela de juicio y hasta en riesgo su continuación dentro de la facultad. Creo que es un problema no solo de aprendizaje sino de planteamiento de la universidad frente a la especificidad de los alumnos de la FARES. Te estoy hablando de cursos no solo de letras, sino también cursos como semiótica, historia del espectáculo teatral, teatro y sociedad, etc. Por qué son importantes, porque una de las cosas fundamentales de una persona que se dedica al arte es el concepto del contexto. Es muy importante saber en qué contexto estás: histórico, social, político. Si vas a trabajar después en un medio como este, y no sabes eso y no lo conoces, tu trabajo no va a ser lo que podría ser. Ahora que estoy llevando el curso de historia del espectáculo teatral estoy intentando hacer eso, de contextualizar.

El otro problema de aprendizaje tiene que ver netamente con lo teatral. Tiene que ver con la técnica, específicamente con el tema de la acción. Yo veo que no lo entienden y que no lo saben, pero conversando con ellos me doy cuenta que, si lo entienden, pero o no lo usan o no han terminado de entenderlo, hay una cosa rara. Si lo saben, la pregunta es por qué no lo aplican, por qué se queda a un nivel teórico y después no lo hacen. Y el otro problema es la no incorporación de los otros cursos al trabajo actoral. Hacen un trabajo fuerte de entrenamiento vocal y corporal pero cuando estás actuando eso no está, y eso me preocupa mucho. Yo a veces pienso que el material que se cubre en voz y cuerpo debería ser el mismo material que se está cubriendo en actuación. De qué me sirve hacer un entrenamiento vocal. Si yo hago este entrenamiento vocal grotowskiano cómo hago para utilizarlo en una obra realista, qué pasa con mi centro de fuerza. Yo lo digo en clase; “dónde está tu centro de fuerza”, el centro de fuerza no es solo para cuando haces los ejercicios con Ana (Correa), sin el centro de fuerza no tienes una actitud teatral. Lo que Ana llama pre expresivo o extra cotidiano no es para que lo hagas en las clases de Ana. Yo he hecho esta obra argentina, al comienzo era terrible, estaban estos cuerpos sin centro de fuerza, tuve muchas dificultades, no puede ser que no tengan centro de fuerza. Entonces, veo dos problemas de aprendizaje: en la incorporación de los cursos teóricos y en la manera en cómo ellos concatenan no solo el curso de actuación sino los otros cursos que tienen que ver con aspectos técnicos de su trabajo.

- ¿Presentan dificultades? ¿Cuáles?

Te voy a decir a decir lo que me decían en el Drama Center, para que veas que no solo es un problema de aquí: “en 10 años lo vas a entender”. Yo me enfurecía, porque yo decía “quiero entenderlo ahora”. Ahora entiendo.

Entonces, yo veo dos dificultades: la capacidad de integrar y la capacidad de hacerlo tuyo. Lamentablemente, no tienen que pasar diez años, pero eventualmente la experiencia te lo va a dar. Sí, se podría acortar el tiempo. Creo que, primero, habiendo una mayor integración de los cursos, y segundo haciendo conscientes a los alumnos que este es un proceso de integración, comenzar a exigirles cosas que normalmente quizás no les debes exigir tú en ese curso. Por ejemplo, la dicción. Pero no en el sentido de reprochar. Me encargo de cosas que, como profesor de actuación, no me toca, pero debo decir que ahora sí me toca. Tengo que hablar de una serie de cosas que no me tocarían, y no necesariamente porque los profesores no lo han enseñado bien. A mí me preocupa qué pasa cuando después de actuación 7 u 8 ya no tienen el curso de actuación, la tendencia es que mandes todo un poco al diablo.

El gran problema es: cómo pasas tu propia experiencia a la experiencia de un personaje, eso es difícil. Yo tengo la sensación de que se sienten abrumados por lo que les enseñamos, y creo que es porque no hay demasiada conexión entre los diversos cursos. Entonces, creo que les estamos pidiendo que hagan una especie de síntesis que no estoy tan seguro de que la puedan hacer.

- ¿Cuáles crees que son sus fortalezas?

A mí lo que me encanta, y que siento que es una diferencia con mi generación, en primer lugar, una mayor disposición a hacer. Con todos los grupos con los que he trabajado las cosas se hacen, hay una voluntad de hacer. No siento flojera, y cuando está es muy notorio, es tan notorio que sus compañeros lo conversan, es más una vez se conversó de ello con una persona que presentaba ese problema. El grupo empuja. Por ejemplo, esa persona llegaba a clase y todos estaban cambiados, la escenografía puesta, él sentía que había un avance, entonces yo veía hay una disposición al trabajo muy práctica e inmediata. Hay un deseo de hacer, una curiosidad y un compromiso. Me pasa que es muy placentero trabajar, en la especialidad de artes escénicas no pasaba eso, tampoco pasa en mi taller. Además,

siento una actitud crítica que me parece positiva. A mí me gusta, pero sé que hay gente que le incomoda...porque yo acepto una crítica si viene de alguien cuyo trabajo yo respeto, sino no la acepto. Entonces, si estas críticas vinieran de chicos que no hacen nada, yo diría “pff”. Pero viene de chicos que hacen cosas.

- ¿Crees que el grupo influye en el aprendizaje de los alumnos?

Totalmente, para bien y para mal. Hay dos problemas, uno es la cantidad. El último grupo que tuve eran 12, pero antes de eso tenía 17, 19. Eso es un problema, hacer una clase de actuación con más de 15 personas ya es un problema. Pero también siento otro problema curioso, una cosa buena y mala es la competitividad. Lo bueno es que cuando está siento que todos se esfuerzan. Lo malo, es que a veces no hay un espíritu de grupo. Yo los veo solo en clase, no los veo afuera, no sé lo que les pasa. Es más, tengo una regla que es que no me meto en su vida personal a menos que eso interfiera en el trabajo, para eso tengo un asistente que funciona como nexo entre los alumnos y yo. Con este grupo yo recién me he enterado que ha habido problemas. Eso es bueno y malo, bueno porque han sabido mantener sus problemas al margen, y malo porque no sé qué tanto hay un espíritu de grupo, y creo que tiene que ver con las notas. Yo estudié en dos lugares donde no ponían notas, y yo hasta ahora no sé poner notas. Entre un 15 y un 17, cuál es la diferencia. Yo pongo 20 cuando veo un trabajo sobresaliente. Tuve un problema en Artes Escénicas, una alumna protestó por la nota que le puse en actuación. Tuvimos que conversar porque no es la corrección de un examen, mis comentarios son personales. Le dije que no tenía ningún problema en ponerle un punto más, yo le dije los problemas que tenía y le pregunté si no le parecían más importante mis comentarios que la nota. Entonces, sí siento que hay mucha competencia interna. A mí nunca me había pasado, y me pasó en esta facultad, que alguien viene y se queja por la nota que le has puesto a otra persona, y eso me parece alucinante. Porque yo digo: “cuál es tu problema”, y no es “súbeme la nota a mí”, y yo le dije que esa no era su responsabilidad, que era mi decisión. Esta cosa espantosa del CRAEST, eso es espantoso. Porque, por ejemplo, con el grupo que viene después del tuyo. Me tocó en lectura dos grupos. El segundo grupo, con el que tuve una excelente relación, era un grupo que estaba casi desahuciado, y yo me amargaba porque mi experiencia con ellos fue mejor que con la del otro grupo, y lo conversamos. Si esto se está dando eso también

crea divisiones, porque si no te sacas una buena nota, no estás en la mejor posición para elegir profesores, entonces si a otro le ponen esa nota y no te la ponen a ti... Ahora cada vez que yo he dicho eso me han dicho que esas son las reglas de la universidad.

Cómo ven a los profesores:

- ¿Cómo fue la metodología de enseñanza en tu formación?

Yo tuve dos tipos de formación, la formación tipo “es así, hazlo” que no sirve. O la formación “es por esto, entiende y hazlo tuyo”. La manera en la que se nos enseñaba en el TUC era “es así”, leíamos “Un actor se prepara” pero nadie sabía lo que significaba porque es un libro muy difícil de entender. No era malo, aprendí un montón de cosas, pero no entendía otras. En el Drama Center fue la primera vez que yo comencé a entender por qué se hacían las cosas. Entender no es simplemente racional. Por qué Brecht quería que hables en tercera persona, por qué Stanislavski hablaba de organicidad, por qué es imposible actuar sin acción, qué es una acción. Esas fueron mis dos formaciones yo, evidentemente, prefiero la segunda.

- ¿Cuál es tu metodología de enseñanza?

Dos cosas han cambiado, la primera es que toda la idea de la acción se ha vuelto más esencial y más del escenario que de mesa. Me aseguro, sobre todo, de que los alumnos entiendan qué es eso que estamos haciendo, y procuro que eso se descubra en el escenario. Me he vuelto más práctico, el 90% se descubre en el escenario. Yo lo primero que quiero es que comprendan ciertos principios que a mí me parecen básico, la acción es una de ellas. Qué es actuar, yo sí quiero que sepas qué es actuar. Estas contando una historia. La noción de comportamiento también es básica, y lo que es un personaje. Yo te doy una serie de elementos, herramientas que conozco y manejo para que tú descubras las tuyas. Enseñar, ahora, es más un compartir para mí. No me pongo en un plan superior, tengo mayor experiencia porque tengo más años haciendo esto. Y también acepto que me digan que no sirven. Evidentemente, yo también he cambiado mi forma de enseñar porque veo que ya pasó, otra cosa importante es que yo no dejo de leer. Grotowski dijo: “la técnica que un maestro transmitía eran buenos consejos”. Qué

es un buen consejo, es algo que parte de la experiencia de alguien, pero tú puedes hacer lo que quieres, no es una orden, te doy mi experiencia y tú decides.

- ¿Se orienta hacia alguna técnica actoral?

Yo creo que es básicamente stanislavskiano porque creo que Stanislavski es la base de todo. Todo el tema de la organicidad, que es la especificidad. Para mí el tema central es cómo afrontas la crisis fundamental del actor: cómo te apropias de un material que no es tuyo, para que esté vivo. Creo que la persona que resolvió eso fue Stanislavski. Ahora, yo soy más strasbergiano, yo no creo en el “sí mágico” porque me parece muy vago. Sí creo en la analogía que es lo que plantea Strasberg. No es “si yo fuera...”, sino qué experiencias de mi vida me hace sentirme cercano a eso. Ahí te podría decir que soy strasbergiano. También soy brechtiano, básicamente por dos cosas que me parecen fundamentales. La primera es por algo que lo decía Stanislavski, pero nadie lo tomó tan en cuenta, que es que tú eres responsable de la verdad del personaje, pero también de su vida escénica, de cómo compones en escena, por eso me interesan los Viewpoints. No basta con que sientas, sino que tiene que ver cómo compones. A veces los actores creen que basta con que lo sientes, tú eres responsable de cómo hablas, cómo te mueves, de investigar un estilo o un código. Y lo segundo es el tema de las contradicciones, que también lo dice Stanislavski, pero Brecht lo liga al materialismo dialéctico. Yo construyo un personaje en base a sus contradicciones. La tercera cosa que me encanta de Brecht es lo que él llama la legibilidad, que lo que tú haces se pueda leer, sea legible. Que cuando yo haga un gesto en el escenario haya una vocación por que se entienda. Que a veces lo que pasa cuando la gente hace teatro realista es que creen que tienen que hacer comportamientos generalizados, a mí lo que me encanta es el texto. La manera en que hago las cosas que tienen que parecer naturales. Hay una selección en cómo haces las cosas.

Cómo ven lo que se enseña:

- ¿Ves alguna concatenación de lo que se está enseñando?

Sí, creo que en los cursos de actuación está al menos al nivel de idea, no sé qué tanto a nivel de práctica. Porque además somos todos muy distintos, yo lo que estoy tratando de conseguir es que nos reunamos todos los profesores de actuación y nos pongamos de acuerdo con una serie de conceptos fundamentales. Si tú le

estás enseñando al alumno lo que es la acción y al siguiente semestre viene un profesor que le enseña que es otra cosa, estamos en problemas. No hay claridad. Hay que ponernos de acuerdo en qué es cada cosa, y cómo lo enseñas ya tú lo ves. Creo que esto sí se puede resolver. El problema más complicado para mí es la integración de los cursos de entrenamiento y de actuación. Y un mayor problema a ese es el que mencioné al comienzo de la integración de los cursos teóricos.

- ¿Qué cambio propondrías (a nivel de malla curricular, cursos, evaluación, metodología, etc.)?

Muy sencillo, creo que, entre los profesores, muy concretamente ponerse de acuerdo acerca de ciertos términos como un congreso y decir “esto es”, firmarlo. No enseñar nada distinto a eso, porque si no confundes al alumno. Yo diseñé la malla inicial de actuación: acción, palabra, personaje y escena. Y lo siguientes cuatro semestres llama a Paloma Reyes, a Miguel Rubio, a Alfonso y a la Compañía de Teatro Físico, y haga cosas distintas. Pero los actores ya deberían tener esa base de los dos primeros años.

No tenemos mucha disponibilidad para reunirnos en general con todos los profesores, hay profesores con los que yo no me he reunido hasta ahora, solo veo a los de tiempo completo. Pero ese es el problema más sencillo, el problema más grave es la relación entre los cursos. A mí lo que me preocupa es cuando no hay ninguna conexión, si tú haces los ejercicios de Pilar que conozco, es muy bacán, pero ahora ayuda a la chica o al chico a que entiendan cómo traer eso cuando haga una escena de Chéjov porque me lo hace cuando está haciendo el ejercicio, pero no cuando está haciendo la escena. Ahí es donde creo que hay un problema. Y la solución para mí es muy sencilla, hay que ponerse de acuerdo sobre cosas muy elementales: esto es acción, esto es obstáculo, esto es objetivo y esto es actuar. Eso se soluciona muy rápido. Yo creo que a lo que deberíamos volver para que sea más práctico es ponerle a cada semestre un tema o un punto de concentración. Por ejemplo, vamos a trabajar el expresionismo, qué es y cómo lo podemos abordar en voz, en danza, etc.

Famoso el día en que yo le dije a la promoción de Renzo que actuar es contar una historia a través del comportamiento de un personaje y Renzo me dijo que era la primera vez que alguien les decía eso, y yo dije “¿perdón?”. Me dijeron que solo Alfonso y yo les habían dicho lo que era actuar. Es que yo creo que una vez que

entiendes eso, entiendes todo. Porque es una definición muy clara y muy sencilla. Bueno, yo siempre comienzo con la pregunta de qué es una técnica y para qué sirve. Otra solución que se ha pensado es que Alfonso y yo enseñemos los primeros ciclos.

- ¿Qué crees que no funciona?

No funcionan varias cosas. Desde el punto de vista de los profesores lo que no funciona es la falta de integración. A nivel de cursos de actuación no hay un decálogo de lo que se enseña. Desde la dirección, no funciona la conexión entre los cursos, tampoco funciona que los alumnos descubran lo que hacen tan tarde. Tampoco funciona la manera en cómo están siendo integrados los cursos teóricos con el trabajo del actor. Y lo último es muy personal, pero lo voy a decir, es una locura, pero no funciona el sistema de evaluación, yo no creo que puedas poner una nota. Estoy diciendo una cosa muy subversiva, pero creo eso. ¿Qué calificas? Yo califico cada vez más el proceso que para mí es la más importante, y cada vez más importante es el feedback. A mí también me preocupa que cambies tanto de profesores, sobre todo al comienzo. Yo soy de la idea de que no cambies de profesor al menos el primer año.

Ejemplos de alumnos

Alumna 1

Cuestionario para alumnos:

Cómo ven a los alumnos:

- ¿Cómo ves tú proceso de aprendizaje hasta ahora?
 - He ido aprendiendo cosas nuevas y mejorando con el pasar de los ciclos. He conocido diferentes técnicas aparte de Stanislavski como Chejov y Meisner, las cuales usaba sin saber que eran. Creo que lo principal es que he aprendido a ser más ordenada y menos arbitraria.
- ¿Qué dificultades presentas en tu proceso de aprendizaje? ¿Cuáles? ¿Ves estas dificultades en los demás?
 - Me juzgo al probar cosas nuevas: o bien censuro mi idea o no la hago.
 - Tensión, nervios y ahí se me va el control corporal.
 - Antes era muy histriónica.
 - Presión por hacerlo bien. Quizá se debe a que los maestros meten mucha presión. Esto también hacia que deje de ser consiente de mi movimiento.
 - Estas dificultades son compartidas y en algunos e presentaban otras como miedo al vacío y a la quietud.
- ¿Cuáles crees que son tus fortalezas?
 - Me es más sencillo entrar en situación.
 - Soy bastante analítica. Me gusta entender.
 - Soy bastante exigente conmigo misma. Aunque a veces me juega en contra.
 - Se dosificar mi energía.
 - Con personajes grandes me va mejor.
 - Tengo buena dicción.
- ¿Qué técnicas actorales has aprendido en Fares? ¿Conoces otras?
 - Bueno en el curso de Taller de Técnicas Teatrales Contemporáneas tuve un acercamiento superficial a otras como Copeau, Brecht, Chejov, Strassberg, Meisner.
 - Fundamentalmente Stanislavski.
 - A parte la facultad nos ha brindado talleres este año. Aprendí mucho en el de Luly Rede de Técnica Chejov.
 - Lecoq creo que es un poco ya que la profesora Alejandra Guerra, habla de eso siempre.
 - No hay conciencia por parte de la facultad y alumnos de Fares de lo que se está aprendiendo. Si son sistemas o métodos actorales. No sé si el Stanislavski que aprendo se enseñe de esa manera en todo el mundo o los conceptos son en verdad de esa manera. No hay espacio de discusión.
- ¿Crees que tu grupo ha influido en tu aprendizaje? ¿Cómo?

- Si, el grupo influye en tanto aprendes de ellos y son tu termómetro de mejora. De los aciertos y errores de otros se aprende.
- Cuando se disolvió el conservatorio y nos mezclaron, encontré otra actitud, de entrega, hacia el trabajo y otras herramientas. Hubo mucho riesgo en el trabajo y eso era bastante interesante.
- Antes de la mezcla estaba muy cómoda.
- Los mejores estaban con el profesor Mateo Chiarella donde se veía mucha entrega y mucha técnica, yo era parte de ese grupo. De ese grupo aprendí que quería tener eso que ellos no tenían, copiaba lo bueno y eliminaba el error.
- La verdad es que también en el grupo anterior a la mezclaba, había gente mediocre. Su trabajo se quedaba a medias, no había entrega y se quedaban con lo primero que encontraban. No se aprendían los textos y no ensayaban.
- Es cierto también, que en el grupo anterior no había un nivel de madurez. Muchos no saben hacia donde van con la carrera o que buscan en ella. Esto, por supuesto, no tiene nada que ver con la edad.

Cómo ven a los profesores:

- ¿Crees que las metodologías empleadas por los profesores te ayudan? ¿Qué cambiarías?

Es cierto que me ayudan en gran medida; sin embargo, siento que no ayudan a que la calidad de nuestro trabajo aumente. No sabría que cambiar de buenas a primeras. Ahora tendría que decir que actualmente estoy en un montaje y no tengo herramientas vocales suficientes para afrontarlo.

- ¿Crees que los cursos están concatenados hacia un fin específico?
 - No hay un fin. Cada profesor tiene uno particular.
 - Todo está desconectado

Como ven lo que se enseña:

- ¿Qué cambio propondrías (a nivel de malla curricular, cursos, evaluación, metodología, etc.)?
 - Tendría que hacer varios:
 - 1) -Engranar voz, cuerpo y Actuación. Hacer que los cursos sean complementarios y cambiar la mentalidad de que solo debas aprobarlos.
 - Relacionar desde el ciclo uno la voz y el cuerpo en función de la actuación
 - 2) - Unificar la técnica hacia un fin específico. Yo no podría decir que se quién es Stanislavski y si lo he aprendido bien o no. Cada profesor enseña para su curso y no para el alumno.

3) Debería enseñarse más de un método actoral.

- ¿Qué crees que no funciona?
 - No hay comunicación entre profesores y entre alumnos.
 - No hay apertura hacia otras técnicas o metodologías.
 - Los cursos teóricos de humanidades son inútiles. No se busca profesionalizar la actuación. Debería exigirse lo mismo que en otros cursos, los alumnos son flojos, no leen.
 - Evaluar con letras, no con números. Yo no sé si cuando me saco un 20 es realmente un 20, es decir, ¿Ya soy actriz? ¿No me falta nada?
 - Se debe mezclar a los grupos sí o sí.

Alumna 2:

Cuestionario para alumnos:

Cómo ven a los alumnos:

- ¿Cómo ves tú proceso de aprendizaje hasta ahora?

Mejora a través de los ciclos. Los primeros dos ciclos fueron confusos porque no había mucha claridad. No nos dejan en claro la variedad de herramientas. No nos dan otras aproximaciones a la actuación. Ejemplo.: la acción. Esto me hizo sentir una presión.

- ¿Qué dificultades presentas en tu proceso de aprendizaje? ¿Cuáles? ¿Ves estas dificultades en los demás?

El tema de la verdad se me hizo difícil. Mi mayor dificultad es no ser teatral, y el aprendizaje que he tenido acá me ha ayudado a profundizar eso. Confusión porque me daban indicaciones, más no te dicen cómo llegar a eso. Considero que esto es algo generalizado, todos comprendemos lo que nos dicen pero no sabemos cómo hacerlo.

- ¿Cuáles crees que son tus fortalezas?

La energía que tengo. Mi presencia y fuerza.

- ¿Qué técnicas actorales has aprendido en Fares? ¿Conoces otras?

He aprendido aquí la técnica de Stanislavski. Meyerhold. No he aprendido otras. Sé que los profesores tienen distintas aproximaciones pero se queda en un ejercicio.

Fuera de Fares he escuchado algunas otras, pero no las conozco.

- ¿Crees que tu grupo ha influido en tu aprendizaje? ¿Cómo?

Definitivamente, ver lo que hacen es muy útil, te motivan, te enseñan. Ha sido beneficioso.

Cómo ven a los profesores:

- ¿Crees que las metodologías empleadas por los profesores te ayudan? ¿Qué cambiarías?

Creo que no, considero que el tener una muestra final, te condiciona a hacer la muestra en sí misma, más que en el aprendizaje. No tenemos tiempo para profundizar y explorar, todo está en función de que la muestra salga bien.

- ¿Crees que los cursos están concatenados hacia un fin específico?

Sí, pero también hace falta explicarlo. Que en algún espacio se nos explique y se nos muestre cómo podemos utilizar todas las herramientas de todos los cursos. No están integrados.

Como ven lo que se enseña:

- ¿Qué cambio propondrías (a nivel de malla curricular, cursos, evaluación, metodología, etc.)?

No hay profundidad en la enseñanza. A mí me gusta todo lo que enseñan, pero no a todos les funciona. Todos tendríamos que poder llegar, podrían dar distintas herramientas. Compromiso con el aprendizaje del alumno.

- ¿Qué crees que no funciona?

Enseñar otros acercamientos que puedan funcionarle a todos.

Alumno 3:

Cuestionario para alumnos:

Como ven a los alumnos:

- ¿Cómo ves tú proceso de aprendizaje hasta ahora?

Herramientas y técnicas para ir abordando. Recién en octavo estoy asimilando ejercicios de primeros ciclos. Entiendo recién ahora que es un proceso. El tiempo de enseñanza es una limitante. Entendía pero no me salía, me frustraba porque estaba haciendo algo mal. Es estudio pero también experiencia.

- ¿Qué dificultades presentas en tu proceso de aprendizaje? ¿Cuáles? ¿Ves estas dificultades en los demás?

La actuación es un engranaje, una cosa tiene que ver con la otra. Cuando estaba en el nivel dos no entendía cómo tenía que abordar el texto sin crear un personaje. Sentía que no tenía las herramientas para hacerlo ahora, lo entendía pero no lo podía hacer. Después de pasar por todos los ciclos siento que recién tengo todas las herramientas. Fragmentación. No podía desligar el texto de todo lo que sucedía en escena.

Otro problema es que el grupo no está nivelado, el nivel de todos no es igual y es notable. Pasan a personas al otro nivel que no deberían. Y por eso no se avanza como se debería. Pasa en todos los ciclos. Limita el aprendizaje. Falta de madurez en algunos.

No hay un ambiente tranquilo y justo, no todos dan lo mismo, no se exigen igual. Colectivo ¿?

Otros compañeros tuvieron la misma dificultad, fue un ciclo muy duro. (Actuación 2) Fragmentación en los conceptos que se enseñan.

- ¿Cuáles crees que son tus fortalezas?
Tengo un buen trabajo físico. Esto se debe a la formación de Fares. Me ha dado conocimiento de mi cuerpo, agilizo mis procesos. Más apertura al recibir indicaciones. Yo parto mucho del cuerpo para no afectarme psicológicamente.

Otra fortaleza son mis nociones de dirección. Tengo capacidad de creación. En cuarto ciclo sentí que mi curso de música, actuación, entrenamiento vocal y físico, sentí la integración.

- ¿Qué técnicas actorales has aprendido en Fares? ¿Conoces otras?
Es raro. Ahora que llevo otro curso “Técnicas teatrales contemporáneas”, me di cuenta que he hecho muchos ejercicios pero no sé de quién es. No nos dicen de quién es la técnica o qué técnica.
Stanislavski, pero ahora lo dejo de lado.
He escuchado sobre Barba, Grotowski, Meyerhold. No podría decirte nada básico de ellos tres. También he hecho ejercicios de improvisación pero no nos han dicho.

He hecho ejercicios de Meisner fuera de Fares.

Lo primero que te enseñan en actuación es el sistema de Stanislavski. La acción te lleva a algo muy rígido, no le da vida a la actuación, no te afecta ni te desestabiliza.

- ¿Crees que tu grupo ha influido en tu aprendizaje? ¿Cómo?

Cómo ven a los profesores:

- ¿Crees que las metodologías empleadas por los profesores te ayudan? ¿Qué cambiarías?
Creo que sí, viendo mi formación ahora. Me ayuda y me sirve pero sé que podría ser mucho mejor. En cuestión de pedagogía y ser menos condescendientes. Ser más rigurosos en cuestión de horarios. Que vengan con sus clases preparadas, rigor con el tiempo. Creo que sí tienen las herramientas para enseñarnos pero por las “reglas universitarias” se limitan a lo que debería ser la formación actoral. Yo admiro a todos mis profesores, y eso hace que esté más dispuesto.
- ¿Crees que los cursos están concatenados hacia un fin específico?
Sí pero no. Cambian de cursos constantemente. Siempre hemos tenido la duda sobre cuál es el perfil de los egresados. Los cursos que llevamos varían dependiendo de la promoción, no hay un orden. No son las mismas horas, ni los mismos cursos, ni los mismos profesores. La formación no es la misma.
- ¿Qué cambio propondrías (a nivel de malla curricular, cursos, evaluación, metodología, etc.)?
Que establezcan horas fijas, que se respete. Que sean los mismos profesores los que enseñen siempre, que manejen la misma ruta, la misma guía. Mayor contacto con otras universidades., conocer teatro en otros países. Interdisciplinaridad para generar proyectos. Mayor apoyo en los grupos que se forman desde los alumnos. Empoderar a los alumnos, cambio de concepto en cómo nos ven, que nos vean como estudiantes competentes.
- ¿Qué crees que no funciona?
La descoordinación, no hay coordinación adecuada en lo administrativo. Integración como facultad. Esto se ve afectado en nuestro rendimiento. La facultad no es una ayuda, es un impedimento.

Entrevista al maestro Alberto Ísola en referencia al Sistema Stanislavski

Entrevista a Alberto Asola:

1. ¿Cómo llega el Sistema Stanislavski a Perú?
2. ¿Cómo era la enseñanza actoral, antes de la llegada del sistema?
 - a. Metodologías
 - b. Sistema de Evaluación
 - c. Exposición de trabajos
3. ¿Cómo era la enseñanza en el TUC?
 - a. ¿Antes de que ingresaras?
 - b. ¿Durante tu estadía?
 - c. ¿Cuándo regresaste del exterior?
4. ¿Qué entiendes por el sistema Stanislavski?
 - a. Conceptos clave
 - b. Etapas
 - c. Ejercicios

Respuestas:

1. ¿Cómo llega el sistema Stanislavski a Perú?

Primero habría que precisar ciertos puntos de: ¿Qué es el sistema? Ustedes ya lo deberían saber, pero existen 2 momentos de Stanislavski que son muy distintos:

- 3) El primero y el más conocido, está en “La preparación del actor sobre sí mismo”. “Un actor se prepara” es una traducción de una traducción, es un libro impreciso,

ahí se habla de la vida interior del personaje. Eso fue solo un momento de su trabajo.

- 4) Este momento es más interesante, y la que más ha desarrollado esta parte es Grotowski, es las acciones físicas. En la primera se ve las emociones y se busca la vida interior, cosa muy difícil de lograr. ¿Cómo llegas a la emoción de un personaje? Es muy amplio. Por eso, la acción física parte de que si tu realizas acciones o tareas físicas... es decir, todo es físico, si tú haces o realizas físicamente algo, la emoción va a aparecer.

A mí el segundo momento me parece más interesante. En lugar de buscar las emociones de mi personaje, realizo sus acciones y dejo que la emoción aparezca.

Ahora volvemos a la pregunta inicial. El sistema llega a Perú en 1953. Llega con 4 profesionales del teatro argentino: Reinaldo Damore David Stibel, Agustin Alezzo y Sulema Katz. Ellos fueron jóvenes profesionales del teatro argentino que se fueron de su país que estaba bajo el mando peronista, es una historia muy larga. Ellos se quedan en Perú y funda el club de teatro de lima con Sebastián Salazar Bondy que es un escritor nuestro. Luego, los demás se van y se queda Reinaldo que es el responsable de enseñar el sistema de manera práctica. Antes se leía los libros, pero nadie sabía ejecutarlo. Yo lo leí cuando estaba en el TUC y nunca lo entendí.

- ¿Qué libro leíste?

“Un actor se prepara” y nunca lo entendí. Continuando con lo anterior. Reinaldo hacía ejercicios que tenían que ver más con la primera parte del trabajo de Stanislavski, es decir, la memoria emotiva. Eso es por una historia: Nosotros, y también Reinaldo, recibimos a Stanislavski vía Estados Unidos.

Stanislavski hace una gira por Estados Unidos, Broadway, en 1930, ha dicho evento acuden varios profesionales como Lee Strasberg, Sanford Meisner, Harold Clurman y toda esta gente que pertenecía al Group Theater. Ellos ven en eso una posibilidad de hacer un teatro realista. Eso se deforma, Strasberg lo deforma y lo convierte en el método, que viene a ser toda esa cuestión emocional de la memoria emotiva. Por ese motivo, Stella Adler, compañera de Strasberg, viaja a Rusia y conoce a Stanislavski y le comenta lo que Strasberg estaba haciendo y él le dice “нет”, que quiere decir no en ruso que no era eso a lo que se refería y que lo importante eran las acciones físicas.

Yo creo que Reinaldo, por lo que conversamos ya que nunca me enseñó, que era un hombre de una gran cultura teatral, estaba más centrado en ese lado emocional. La cosa cambia cuando yo me voy a estudiar al Drama Center en Londres en 1974. En ese lugar, se enseñaba el segundo Stanislavski y el trabajo era mucho más concreto. Cuando yo vuelvo, soy el responsable de traer eso aquí. Depuse, Edgar Saba también estudia ahí y lo trae.

Al comienzo aun no desarrolle mucho la acción física, trabajaba sobre otras aristas. Yo nunca me metí con la emoción, no hacía memoria emotiva, no trabajaba el “Si mágico”. Mi maestra de actuación en Londres, Doreen Cannon, había sido alumna de Uta Hagen. Ella trabaja con la acción física. Por ejemplo, Con Doreen hacíamos mucho trabajo de unidades, enfatizaba el hecho de que realizaras lo que ibas a hacer en escena con acciones concretas, el hecho de cambiar al otro... la emoción no era algo de lo cual se hablara, simplemente aparecía o no, pero se sostenía la idea concreta de trabajar con el otro. Yo enseñe eso.

Enseñaba a escuchar al otro, a trabajar a partir del otro, las unidades (que nadie lo enseñaba), enseñé la cuestión de las actividades y herramientas. Todo esto se fue desarrollando y se complementó más con Bertha Pancorvo. Ella tuvo esa formación en Estados Unidos. Los responsables de reformular ese conocimiento y volverlo algo concreto somos Edgar Saba, Bertha Pancorvo y yo.

2. ¿Cómo era la enseñanza antes en el TUC?

Seamos claros. Cuando yo entre al TUC no me enseñó Ricardo Blume. Sé que Ricardo hablaba de Stanislavski y se leía, pero no se aplicaba concretamente. La sensación que yo tuve cuando me fui fue que todos hablan de ello, pero nadie sabía a qué se referían o cómo hacerlo de manera práctica. Yo era parte de un grupo de trabajo sobre Stanislavski y todos lo leíamos, pero nadie sabía cómo hacerlo prácticamente, nadie sabía cómo se hacía eso, como hacer la acción. Esa sensación me lleve del TUC cuando me forme: era muy general, no se sabía cómo llegar a eso, cuando aparecía la realidad de la escena, por ejemplo, no sabíamos cómo repetirlo, creo que no había una sistematización. Esto no quiere decir que había malos profesores, a mí nunca me enseñó Lucho. Me enseñó Clariz Urieta, pero enseñaron cosas muy elementales porque me quede solo el primer semestre.

Cuando yo regrese traje una sistematización. Ahora, yo también he evolucionado. Toda esta idea de la acción la fui desarrollando, por ejemplo, los ejercicios de cómo hacer una acción, la transformación del personaje, que cosa es un objetivo, las 7 preguntas, las unidades, todo eso no existía. Cuando cada uno se fue trajo algo, luchó se fue, coco se fue. Mi aporte fue ese. Yo traje en general algo que se complementó, fue la manera de hacerlo. Antes no existía, no se sabía bien. Yo sigo evolucionando, ya no enseño como antes. Ya no hago las unidades en la mesa, todo el trabajo de las herramientas era en la mesa, ahora todo eso lo hago en el escenario. Quizá el cambio más grande que tuve en los últimos años fue Juan Carlos Gené.

Fue un maestro argentino que fundó el CELCIT. Es mi padre teatral. Yo trabajé para él en Caracas. Gracias a ese contacto y sus libros, fue que en los últimos 3 o 4 años, en mi taller, al menos planteo la cosa más práctica y eso viene de Gené. La idea de acción mucho más concreta, la idea de las unidades, la idea de ir encontrando cada herramienta en el escenario. La unidad es cuando hay un cambio de acción, eso lo hacía en la mesa y ahora lo pruebo en escena mientras vamos creando la realidad física del escenario. Vemos en el escenario los cambios de acción que generan los cambios de unidad que puede ser por un cambio de decisión, entrada de un personaje o porque ocurre un terremoto. Esto antes lo hacía en la mesa ahora lo hago en el escenario. El desarrollo de las herramientas, también lo hacía en la mesa, que son las actividades o estrategias que son como en cada unidad se va logrando la acción.

Una vez dije algo, pero la gente te saca de contexto. Óscar Meza en un ensayo me dijo que yo dije que la acción no existe. La acción si existe, pero en base a las herramientas. La acción es como una piñata, pero lo importante es lo que está dentro y eso son las herramientas. Eso antes lo hacía en la mesa, y decidíamos previamente a actuar. Ahora lo hago en base al otro y lo que genera, por eso ahora enfoco mi trabajo en base a la escucha.

Lo que yo enseño ahora es una mezcla. No puedes ser solamente algo. Mi formación fue, primeramente, rigurosamente brechtiana, en el Piccolo teatro de Milán y era rigurosa porque... bueno a veces hacíamos cosas que no entendía. Cuando acabé me di cuenta que había cosas que no sabía hacer. Entonces me fui a una escuela stanislavskiana como el Drama Centre en Londres. Luego, se me dio la posibilidad de trabajar con Barba y Grotowski, me fui con ellos. Curiosamente, eso de la escucha viene a raíz de otras cosas. El ejercicio de la pelota, que yo invente, que no es nada original, se da a raíz de que yo

leo el libro de Meisner y me encuentro con su idea de la repetición que entiendo, pero no se hacer y ese tipo de cosas. A ver chicos, yo sigo leyendo todo lo que va saliendo de actuación como Donnellan, Anne Bogart, etc. Me encanto el libro de Meisner que leí hace 20 años, pero yo no hago la repetición, porque nunca enseñé algo que no haya hecho. Sin embargo, hay 2 cosas sobre su trabajo que me parecen fundamentales al hablar de la escucha: 1) No hagas nada a menos que haya algo que te lo haga hacer y 2) Lo que hagas depende de la otra persona. Estos son fundamentales ya que lo primero tiene que ver con el impulso y lo otro con la escucha. Cuando yo leí eso, me impresionó, nadie lo había dicho tan claramente. ¿Cómo hago que eso sea físico para que los alumnos lo trabajen y no sea solo mental? Inventé la pelota. Dije, “bueno tiro una pelota” y la tiras luego de cada frase. Y fui mezclando, yo se lo enseñé a Mateo. Pero luego las cosas regresan, entonces ahora lo veo y uno dice: “yo enseñe eso, pero no es así”, pero bueno, tú solo vas desarrollando (los ejercicios), ¿no? Muchas cosas las inventé sobre la marcha.

Ahora soy más concreto que cuando empecé, mucho más específico en cuanto a la enseñanza. No me meto con la emoción, me parece delicado y peligroso. Gené dice que la emoción es el resultado de algo, no el motor. Mucho de Stanislavski fue mal entendido, esta cosa de entrar en estados, etc. Yo aprecio mucho de Gené es que es muy concreto. Tú quieres conseguir algo, la acción es transformar algo, al otro y si eso trae consigo emociones, genial. Pero no puedes esperar... hay mucho mal entendido, se cree que un actor Stanislavskiano es aquel que trabaja en base a emociones y eso no es cierto. Hay esta gran división entre Brecht y Stanislavski. Para empezar Brecht nunca dijo que los actores no se pueden emocionar, creo que lo más interesante de Stanislavski con 3 cosas: 1) primera persona que se acercó a la actuación como algo científico, es decir, como algo que se puede estudiar, que se puede enseñar y que, por ejemplo, yo traigo un texto y con eso nosotros tres podemos empezar a trabajar, no necesitamos nada extra. 2) La idea de la organicidad, porque a diferencia de otros, los actores tenemos un hándicap, a menos que hagas stand up o teatro testimonial, que me está hinchando las pelotas con todo respeto, es un largo tema, me parece importante, pero al margen, sino haces eso dos géneros, tienes que trabajar en un material que no es tuyo. ¿Cómo haces orgánico algo que no es tuyo? ¿Ósea si no haces Antígona a través de algo que pasa por tu experiencia que va a ser? 3) No es la emoción, la gente piensa que lo más importante es la emoción, pero lo realmente importante es el proceso. La idea de proceso, es decir que detrás de las palabras, hay un proceso que tiene que ver con la emoción, pero además con la mente y con la escucha, Es

decir, tú recibes un texto, este es el resultado de algo, que un dramaturgo ha pensado. A veces el dramaturgo te pone las indicaciones, a veces no. A mí me encanta cuando no te las ponen, en Hamlet: “Ser o no ser...” empieza aza y termina acá. Hasta el final hay un proceso: de ideas, sensaciones, etc. La idea de línea de pensamiento, es fundamental. En resumen, científico, orgánico y proceso. Esa línea está ligada a tu impulso y escucha del otro. Por eso el maestro Meisner con sus 2 ideas me parece fundamental y eso tienes que buscar en los ensayos el impulso y la escucha. El impulso no está en el texto. Es lo primero que veo cuando voy a ver Hamlet. Me fijo en 3 cosas cuando veo Hamlet: 1) El fantasma, si es voz en off me voy, es muy fácil. 2) ¿de dónde nace el impulso para decir el ser o no ser? porque en el texto no está. Si no tienes proceso, lees el texto en escena. Quizá lo lees bien, pero no veo el proceso que está detrás del texto. Eso empieza cuando Stanislavski lee la Gaviota y no encuentra de donde nacen los textos “¿Por qué vistes siempre de negro?”, “Llevo luto por mi vida, soy muy desgraciada,”. Entonces el maestro empieza a buscar un aparte o soliloquio donde Masha explique y no explica. El verdadero causante de esta historia es Chejov. Sin él, no existiría nada. Y esto se desprende de la acción

Esto viene de Aristóteles, él dice que el personaje es la imitación de una acción, el personaje es imitado no por su carácter sino por las cosas que hace. Está en Aristóteles El problema es que al pobre Stanislavski le han endilgado. El rollo de la emoción.

5) Mayores complicaciones para entender y enseñar a Stanislavski

Primero porque, por ejemplo, Anne Bogart y los Viewpoints me parece fascinante, pero yo no puedo enseñar eso. No sé qué es. No puede llevar su taller, pero me hubiera encantado. Entonces, que pasa con Stanislavski, que tu recibes una traducción de una traducción de un señor ruso que habla en otro idioma y vivía en otro momento donde no sabes que pasaba. Lo que pasa con “Un Actor Se prepara” es que hay cosas que no sabes cómo hacerlas. Yo entendí el “Si mágico” y “las unidades”, lo demás no sabía cómo hacerlo. En “On Acting” hay ejercicios al menos. Lo más difícil de Stanislavski: 1) La manera de practicarlo. Esto luego cambio cuando algunos fuimos a sitios donde te enseñaban una manera de hacerlo. 2) Enseñarlo, ahora estoy en un momento de replanteamiento de muchas cosas. Lo más difícil es cómo hacer que eso se vuelva algo... a ver cuándo yo te enseñe artes plásticas yo te enseñe a hacer un dibujo humano y luego haces lo que quieras, lo primero es la base. En la actuación todavía no encontramos la

manera de enseñar la base, de manera que sea muy claro y luego tú puedas desarrollarte libremente. Creo que todavía no.

Acabo de tener un examen con mis chicos de actuación 3 y, por ejemplo, han avanzado un montón, pero veo cosas que no están y siento que ya deberían estar la base. Y creo que porque todavía hay mucho de... y voy a usar la palabra con cuidado, Stanislavski está rodeado de un aura entre supersticiosa y mística que no le pertenece y menos a Grotowski. Yo nunca trabaje con él, con Barba sí. Con él, me sorprendió lo absolutamente práctico y físico que era todo. Yo tenía la sensación que era gente que ponía incienso y el maestro varaba fue un shock era físico todo el tiempo. Trabaja con un actor, por ejemplo, la niña y las naranjas y tenías que improvisar, lo único que no podías hacer era tautología, es decir, hacer lo obvio. Entonces, hacías una serie de movimientos físicos tuyos y los asistentes tomaban nota, terminaba el ejercicio y reconstruyas en frío lo que habías hecho y te iban ayudando, me imagino ahora usaran video. Pero en ese momento, lo hacías en frío y el maestro Barba te iba diciendo corta aquí, o acá o repite esto o lo otro, y luego aparecía el texto. Eso no cambia, tu vez a los actores de barba y hacen exactamente lo mismo con diferentes emociones y un día hablando con Barba me día cuenta que eso venia de la acción física de Stanislavski. Si un día leen el libro de Thomas Richards “Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas”, que está en la biblioteca y tienen que leer. Ahí él habla de las acciones físicas hace ejercicios. Cuando tú vas al instituto Grotowski haces los ejercicios del maestro Thomas Richards que son los mismos que los de la acción física de Stanislavski y el problema es que se ha desvirtuado. Se inventó la idea que los actores stanislavskianos eran místicos, emocionales, poco prácticos.

Cuando fui asistente de dirección de “El jardín de los cerezos” en el Piccolo, Valentina Cortese que hacia el papel principal un día se peleó con el director. Yo tenía 20 años y uno de los actores era Renzo Ricci que era como Carlos Tuccio uno de los grandes actores italianos de la pre guerra, yo me hice muy amigo de él y un día me dijo que toda la culpa la tiene Stanislavski y me dice por estas cosas. Yo decía, pero porque, él me decía por la emoción. Él me decía que tú te aprendes la letra y haces lo que tienes que hacer. Esa es la imagen que mucha gente tiene de Stanislavski

Para mí hay 2 impedimentos: 1) Nadie realmente conoce a Stanislavski. Ni yo ni nadie. Entonces solo te quedan los libros de un señor que murió. Felizmente están las 3 ediciones de Quetzal. Que son las únicas traducciones directas. Nadie sabe realmente bien que cosa es. 2) La interpretación que se ha hecho es errada, Uno piensa que es toda esta cosa de la emoción... ¿cómo haces? En todos los sueños del mundo, si tenía que ver conmigo, pero no hubo una sola función que yo no me emocionara en algunos momentos. Pero no era mi objetivo final y el maestro nunca lo dijo. La gente piensa que si eres stanislavskiano lloras gritas te dan pataletas y necesitas psiquiatra y si haces Brecht eres una persona dura, fría, distante y si haces Artaud eres un loco que decapita gallinas. Entonces uno no lo conocemos, dos, se ha formado un mito alrededor de él y la tercera, quizá, sea que hay que encontrar aun la manera de hacer práctico para hacer que eso se vuelva inmediato.

Ese hacer práctico es parte de mi proceso. Con todo respeto que lo práctico no suene a taller de fin de semana. Practico en el sentido de manejable. Cuando salgo de artes plásticas yo se templar un lienzo, mezclar pinturas, hacer que se tenga una sensación de profundidad, ósea se todo eso. Como lo uso ya es mi estilo. A eso debemos llegar.

6) ¿Esa base son conceptos, que es?

A ver, son conceptos, pero sobretodo herramientas. Primero Actuar es hacer y hacer es transformar. Ya vamos 5 clases. El tema es que lo entiendas, y la única manera de entenderlo es haciendo.

7) ¿Qué entiendes por Stanislavski?

Stanislavski es importante porque es la primera persona que tuvo el tiempo y posibilidades para investigar sobre una serie de cosas que nadie inventó. Él no inventó, el sistematizó. Para mí Stanislavski es como la tabla de elementos de química. El no inventó, sino organizó todo esto. La persona que invento, quizá es Diderot en “La paradoja del comediante”, está ahí planteado, la idea de la técnica, de la contradicción. Entonces, Stanislavski es un referente fundamental y es alguien a quien yo regreso constantemente.

Creo que las etapas son básicamente 2. Y la segunda que es la que menos se escribió, y es la más interesante que es la de las acciones físicas y es la que yo practico más.

Su vigencia es importante. Voy a ser muy claro. ¿Por qué aprendes? ¿Por qué cuando entras artes plásticas, lo primero que dibujas es la realidad? El punto de partida es la realidad siempre. Hemos hablado de 3 cosas: Científico, orgánico y proceso. Eso es atemporal, no tiene que ver con el estilo, es como la base de todo. Lo tienes que manejar y todo me lo prueba. Pensaba en Wes Anderson, un director de cine que me encanta, por ejemplo, han visto “Hotel Budapest”, es un mundo raro, ¿no? Es como David Lynch, que también me encanta porque son muy particulares, pero Detrás de eso hay organicidad y verdad. Creo que estamos confundiendo. Mucha gente me dice Stanislavski paso y yo digo, no puede pasar porque la tabla de química no puede pasar. Lo que puede pasar es la elaboración de eso.

Entonces, el principio de esta facultad, que yo dibujé con Celeste Viale cuando era un proyecto del TUC, es que los primeros 4 ciclos tú debes aprender esa base. Los 4 siguientes luego ponerte en problemas, con códigos, personajes alejados, hacer danza Butoh no sé. Pero que sepas, que es lo que me dieron a mí.... Es lo que me dieron a mí en el Drama Centre, primer año sabias todo, la base. Luego hacías cosas increíbles, con directores muy raros. Yo termine la escuela y estaba un poco cansado, me quede un tiempo y de día era mozo en un restaurante italiano y de noche empecé hacer teatro con los grupos off, off, off del teatro inglés. Me fui a los más underground, quería ver qué pasaba, ya que la base de todo siempre era la misma, la organicidad y que la única manera de acercarte a ella era Stanislavski. En ese sentido, así como no creo que el maestro Stanislavski es una cosa como Paulo Coelho, no siento que este pasado de moda. Lo que le paso al maestro Stanislavski y que él decía que la culpa la tiene Strasberg, Meisner, Stella Adler, Uta Hagen, es que la gente cree que el sistema te sirve solo para el realismo y la verdad es que no. La prueba es que el mejor discípulo de Stanislavski, el maestro Vajtánov, hacia cosas muy raras. Y Stanislavski decía que era su mejor discípulo, que detrás de estas cosas expresionistas había verdad. Entonces, Stanislavski sigue siendo vigente, y en ese sentido, no me asombra que el maestro Grotowski diga que el viene directamente de Stanislavski. Cuando lo dijo no lo entendí, pero cuando leí el libro de Thomas Richards, lo capté. Entonces creo que es eso.

Así como la gente dice que Brecht es para Marxistas o Artaud es para locos, yo ... no sé si hubiera soportado a Artaud, era un loco de mierda, pero tu lees el libro y es un libro que inspira, por muchas cosas, que el espectáculo no es solo el texto. Sin embargo, se tiene la idea de que es un loco que escupe sangre y no es tampoco así.

8) ¿No va a cambiar la base, pero si la forma de?

Totalmente, y a Stanislavski nunca se le ocurrió que 3 peruanos estuvieran hablando de su libro en el 2018. Es que haber nuevamente hay muchos problemas. Primero, que no lo conoces, que no lo hemos visto y solo tenemos los libros. Segundo, que hay una malinterpretación de su idea y lo que él entendía. Tercero, que pensamos que el sistema está ligado a una manera de hacer teatro, es decir, que está ligado al realismo y eso no es verdad. Yo te puedo decir que el chavo del 8 es Stanislavskiano, y lo es totalmente, es orgánico, es específico, las acciones son clarísimas. Porque una cosa teatral... me atrae cuando es específica... Una película de terror, que les recomiendo, que se llama el legado del diablo, es una película que tiene todo un discurso de neo-horror que hay ahora, donde el monstruo no es el clásico, sino que tú lo llevas dentro, la familia, etc. ¿Una película muy interesante que la vía las 2 de la tarde en el cine y me encanto y dije porque me gusta tanto, me asusto y es que es tan específico y lo que pensaba que la hacía extraordinaria es Stanislavski, es real, concreto y es agente tiene procesos, me explico? Entonces, ya tú dices que es Stanislavskiana, totalmente. Pero, ¿y los efectos? Pero es real, entonces hay que tener cuidado con esa afirmación, Stanislavski pasó y no es así, la aplicación de un cierto Stanislavski, sí. El problema es que Stanislavski cuando se quedó en Rusia en la guerra ya era un hombre mayor y no se daba cuenta que su teatro se había vuelto el de Stalin. El embajador cultural teatral de Stalin era Stanislavski, entonces esta idea del teatro socialista, que debía representar solo la vida del obrero y toda esta cosa, empezaron hacer que los montajes de Chejov, se volvieran más realismo socialista que lo que él hubiera querido, Entonces la gente asocia más a Stanislavski con ese realismo socialista, que con lo que él hubiera querido.

Se debería lograr, que los primeros tres ciclos, fueran como enseñar dibujo en artes. Real, concreto, específico y no se está logrando, porque hay visiones distintas y me preocupa. Yo creo que, si se puede, pero nosotros tenemos que ponernos de acuerdo. Podemos tener personalidades distintas, pero, por ejemplo, el concepto de la acción, creo que no lo estamos enseñando bien. Y faltan cosas como la escucha, pero es difícil, yo siempre he pensado que la solución, que escapa de lo universitario es que tengas al mismo profesor en esa etapa, claro te pierdes a otros profesores, pero es que yo te enseñe una cosa e inmediatamente viene otro y te dice otra, ustedes lo saben. Eso puede pasar después. Lo

que a mí me encanta, como decía Mery Streep es que cuando ella estudiaba en Yale es que se aseguraban de que el siguiente semestre toque alguien que te enseñe totalmente lo opuesto a lo que habías visto previamente. Bacán, me encarnaría que ustedes tuvieran por ejemplo a Miguel Rubio y luego a Fernando Castro y la compañía de Teatro Físico y luego tienen a Juan Carlos Fischer, perfecto. Pero Tienen que tener una base. Yo no digo algo que no se sepa ya que estamos conversando muchísimo entre nosotros.

El problema es que todos (los profesores) hacemos un montón de otras cosas, entonces juntarnos es bien difícil. Lo que yo he propuesto, es juntarnos un día e irnos a un sitio y resolver este tema a manera de retiro. Para que queden clarísimo las reglas, como las enseñanzas es tu problema. Un día vino Alejandra y me dijo ya no quiero hacer el ejercicio del Autorretrato y le digo, pero eso yo lo invente, porque quería resolver una cosa. Le dije que invitara otro porque lo importante no es el ejercicio, sino el concepto que está detrás. La esquina también lo invente cuando regrese aquí. Imagínense, en el 2001.

