PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

POSTGRADO

ACTITUD, JUEGO Y FLUJO

Consideraciones interpretativas para problemas actorales

por

LUIS ENRIQUE CERDA ESPARZA

Tesis presentada a la Facultad de Artes
de la Pontificia Universidad Católica de Chile
para optar al grado de Magíster en Artes
con mención en estudios y prácticas teatrales

Profesor guía:

Andrés Kalawski Isla

Diciembre 2023. Santiago, Chile

©2023, Luis Enrique Cerda Esparza
Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento que acredita al trabajo y a su autor.

A Cecilia y Luis

.

Agradecimientos a,

Sofía Paz Infante, Angelo Solari, Pablo Fuentes, Patricio Insunza, Paulina García, Claudia Cabezas, Mariana Muñoz, Guillermo Calderón, Francisco Ossa, Marcela Salinas, Álvaro Viguera, Matías Oviedo, Cristóbal Muhr, Francisco Melo, Francisca Lewin, Cecilia Olguin, Ricardo Rebllledo, Natalia Valenzuela. Andrés Kalawski, Milena Grass, Francisca Gabler, Ramón Núñez, Adel Hakim.

Indice

INTRODUCCIÓN **7**
ANTECEDENTES GENERALES **10**
Metodología y Actividades **10**
Sobre la Etnografía y la Autoetnografía **12**
Actividades Realizadas **14**
Entrevistados **15**
Aclaración Preliminar **17**
DIFICULTADES ACTORALES **18**
Sobre la Actuación **18**
Influencias Occidentales **24**
Un Salto en el Tiempo **28**
Actor/Persona **32**
Adaptabilidad en la Interpretación Actoral **35**
Director y Actores **39**
Limitaciones del Actor **41**
Los Ojos del Actor **45**
Efectividad Interpretativa **47**
Lenguaje Actoral y Búsqueda de Verdad **51**
ESTRATEGIAS INTERPETATIVAS **57**
Vivencia y Técnica **57**
Registros Actorales **62**
La Vieja Técnica **65**
Adaptabilidad de la Técnica **70**
ACTITUD, JUEGO Y FLUJO **75**
Conceptos Psicológicos Asociados a la Actuación **75**
Conciencia, Atención y Percepción 75
Estados de Ánimo 76
Emociones e Intenciones 77

Personalidad y Actitud **81**
Construcción Dramática del Actor **88**
Flujo, Goce y Experiencia Óptima en la Actuación **92**
Compensación y Confianza **96**
Creación Actoral, Presencia y Presente **98**
Juego Teatral y Procesos Creativos **102**
Flujo, Concentración y Bienestar **108**
Experiencias Personales de Búsquedas Creativas **114**
CONCLUSIONES **122**
BIBLIOGRAFÍA **128**

INTRODUCCIÓN

La presente investigación busca reflexionar y analizar determinados problemas que obstaculicen el desenvolvimiento creativo de actores y actrices[1] durante el periodo de ensayos de un montaje teatral, articulando factores actitudinales, juego escénico y estados de experiencia óptima como estrategias interpretativas para su resolución.

Se indaga en aquellas fuentes que eventualmente puedan producir inseguridad, incertidumbre y desconexión, proponiendo mecanismos lúdicos acordes con la condición de intérprete como sujeto y objeto de la obra artística. Su aplicación está orientada a actores en circunstancias que puedan ser percibidas como desfavorables o poco propicias para el desarrollo creativo. Por consiguiente, se consideran las habilidades propias del profesional de la actuación y aquellos aspectos de su personalidad y de su psiquis que interfieren en la correcta ejecución de tales competencias. Se intenta establecer el estado de flujo o experiencia de goce (Csikszentmihalyi, 1990) como eje, motor y punto de apoyo desde el cual observar las múltiples posibilidades creativas durante el juego escénico. A partir de estos objetivos, se problematiza la idea de que el intérprete deba, en el inicio de su exploración creativa, arriesgarse y auto exigirse a buscar formas o maneras de enfrentar sus operaciones artísticas de tal modo que se escapen de zonas más afines a su personalidad o intereses.

Este proyecto nace ante la necesidad de identificar elementos y procedimientos actorales propios desarrollados a través de 25 años de experiencia como actor. Se intenta producir un registro que permita su análisis y diálogo con teorías interpretativas y con la vivencia de otros intérpretes. A su vez, se busca generar un vínculo con otros métodos de actuación existentes y con determinados conceptos del campo de la psicología tales

[1] Sólo utilizaré el género masculino y femenino para referirme a *actores y actrices* en ciertos enunciados generales. Para otros efectos, solo utilizaré el género masculino, *actor*, al igual que para todos las demás disciplinas artísticas o no artísticas (tales como *creadores, directores, bailarines, profesores, etc.)*

como actitud, cognición, emoción y corporalidad entendidas como un eje sistémico interconectado e integral. De esta manera, se pretende dilucidar un tipo personal de metodología actoral, a modo de estrategia específica, y cómo esta conversa con las técnicas tradicionales de actuación.

Muchas de las teorías actorales que sirven de fuentes primarias para este trabajo provienen de la tradición occidental (Rusia, Europa y Norteamérica). Muchos actores chilenos estamos familiarizados con las teorías de autores como Stanislavski, Osipovna, Chéjov, Strasberg, Artaud, Grotowski, Brecht, Barba, Brook, Boal, etc. Independiente de los intereses particulares de cada estudiante, hago esta distinción buscando consensuar una generalidad que inevitablemente nos afecta. Los métodos de actuación que se enseñan en la mayoría de las escuelas de teatro formal en Chile se nutren, fundamentalmente, de estas mismas fuentes. La influencia de las corrientes occidentales son parte intrínseca de la cultura actoral de nuestro país. Los escritos y los conocimientos adquiridos por aquellos que han tenido contacto personal con alumnos (o discípulos de los discípulos) de la mayoría de estos autores, están mediados por interpretaciones de traductores, artistas, docentes y aficionados al teatro. Tales alteraciones nos llegan en forma de visiones sobre la actuación que, periódicamente, la academia latinoamericana se ve obligada a incorporar y adaptar, modificando las mallas curriculares, de acuerdo a los cambios habituales de las tendencias teatrales contemporáneas.

Para el presente estudio, este marco teórico referencial de origen occidental es complementado con bitácoras y registros de reflexiones personales sobre actuación y la información brindada por algunos destacados intérpretes chilenos a través de entrevistas de carácter cualitativo.

Como referentes del campo psicológico, y como fuentes secundarias asociadas a las

orientaciones de este trabajo, se considera y se dialoga con los estudios de F. Allport[2], James, Damásio, Capponi, Rotondo, entre otros, quienes proponen definiciones y reflexiones sobre conceptos como actitud, emoción, personalidad, percepción, ánimo, etc.

En su aspecto etnográfico, el presente estudio está circunscrito al análisis del ejercicio teatral de artistas chilenos. Se restringe, por tanto, a la experiencia actoral, tanto académica como profesional, de carácter nacional. Con el resultado de esta investigación se espera realizar un aporte, tanto al campo formativo (sobre los métodos de actuación que usualmente se desarrollan en las escuelas de teatro en Chile) y al campo artístico teatral en general (actores, directores, dramaturgos) proponiendo una mirada reflexiva que incorpore elementos etnográficos de carácter local.

El presente proyecto se presenta como una conjunción y conversación entre experiencia, análisis de conflictos interpretativos y procedimientos de creación actoral. Al mismo tiempo se busca identificar destrezas actorales, no necesariamente supeditadas a la tradición realista, que puedan ser funcionales y adaptables a distintas propuestas, estilos o conceptos dramatúrgicos y escénicos.

[2] Floyd Henry Allport (1890-1979), precursor de la psicología social y experimental.

ANTECEDENTES GENERALES

Metodología y Actividades

La metodología utilizada para la presente investigación es de carácter cualitativa e inductiva, a través de un proceso autoetnográfico y etnográfico, indagando en registros personales sobre procedimientos físicos y psicológicos para la construcción de personajes o representación de situaciones, estados o ideas en la ejecución actoral. Como objeto de análisis se consideran principalmente notas y bitácoras personales de mi trayectoria artística como actor de teatro. Además, se recurre a entrevistas a actores y actrices nacionales junto al análisis de material teórico sobre el campo de la actuación de tradición occidental. Al mismo tiempo se aplica un método analítico-sintético sobre conceptos puntuales de psicología social sobre actitud y *flujo*[3], teoría propuesta por el psicólogo Mihály Csíkszentmihályi, enfocada en la creatividad, la conciencia y el bienestar que se alcanza al realizar una actividad que involucra un alto nivel de habilidad y desafío. El actor Francisco Melo, como un ámbito principal de su trabajo, indica lo siguiente: "esencialmente, si uno logra gozar, mirar, divertirse, entretenerse, se generan instancias importantes de creación, que traspasan, llegan al público y el público las agradece" (F. Melo, comunicación personal, 2023).

En este proyecto se prioriza la corroboración de la eficacia del método mediante la experiencia y el análisis reflexivo del actor y no sobre la base de la experiencia del

[3] *Flow, The Psychology of Optimal Experience* (2008). Según la teoría central de la obra, cuando una persona se encuentra en este estado de flujo, experimenta una sensación de felicidad y satisfacción que proviene de la actividad en sí misma, más allá de cualquier recompensa externa. Se trataría de un estado mental de completa inmersión y concentración en una actividad desafiante y gratificante que puede llevar a una experiencia de felicidad y bienestar. Si bien, puede resultar obvio que las disciplinas artísticas en general gozan de mayor acercamiento a formar parte del selecto grupo de actividades gratificantes, la presente investigación no sitúa directamente la actuación teatral como una experiencia óptima, sino que, por el contrario, rescata determinados elementos del "estado de flujo" (Csikszentmihalyi, 1990) para ser distinguidos y aplicados en momentos actorales problemáticos, críticos, o de incertidumbre creativa.

público. Eventualmente se espera una repercusión en la percepción de los espectadores en la medida que estas consideraciones aporten a los intérpretes en sus procesos de creación.

Para efectos de incorporar información etnográfica que permitiera corroborar o cuestionar los enunciados propuestos, he escogido un pequeño grupo de artistas, actores y actrices, quienes accedieron a compartir experiencias profesionales. Existen razones para seleccionar a estos intérpretes en particular. En primer lugar, son personas con las que he trabajado directamente en determinadas producciones teatrales. Algunos de ellos, incluso, fueron colegas durante un proceso de montaje que se realizaba de forma paralela al presente proyecto de estudio (2022-2023). Esto permitió que la información obtenida pudiera ser contrastada con observación práctica del desenvolvimiento en escena durante ensayos y periodo de funciones. En segundo lugar, la heterogeneidad en edad y tipos de experiencia artística, proporciona diferentes visiones académicas y profesionales, facilitando la comparación y sincretismo en los conceptos planteados. En tercer lugar, todos los artistas entrevistados son de nacionalidad chilena, aportando al desarrollo de un enfoque local y particular de vivencias, dada las características culturales, idiosincráticas y psicológicas que impregnan nuestras maneras de ejercer el arte de la actuación. Por último, y como factor importante dentro del ejercicio autoetnográfico, cabe mencionar que con estos colegas existe cierta cercanía, afinidad y similitud de contextos formativos y laborales, permitiéndome establecer diálogos de mayor confianza y menor formalidad. Hablar de problemas, de sensaciones, de afectos, es más provechoso en climas favorables.

Los entrevistados no constituyen sujetos de investigación, sino que se presentan como informantes clave, principalmente por su trayectoria en el campo teatral nacional. La diversidad de proyectos en los que todos han participado los posiciona como referentes para la distinción de factores significativos en los procesos de creación.

Sobre la Etnografía y la Autoetnografía

Cómo método de investigación artística, la autoetnografía **(**Ellis, Adams & Bochner, 2015) podría estar fuera de los parámetros académicos por ser una fuente de información demasiado autocomplaciente, introspectiva y/o individualista. Pero, para aquellos que nos dedicamos a la práctica artística, y específicamente a la disciplina teatral, la carencia de registros reflexivos, críticos y/o meramente descriptivos agrega ambigüedad e inconsistencia al campo. No obstante, la escritura e investigación autoetnográfica se presenta metodológicamente como "proceso y producto" al ser un espacio ideal donde depositar un discurso analítico sobre la práctica artística. Asimismo, se muestra como una expresión opositora a los herméticos círculos intelectuales ya que "…desafía las formas canónicas de hacer investigación y de representar a los otros, a la vez que considera a la investigación como un acto político, socialmente justo y socialmente consciente" (Ellis, Adams & Bochner, 2015).

En la intimidad de un actor durante su proceso de creación, independiente del tiempo y el lugar, así como hay momentos de satisfacción, emergen también problemáticas que producen una suerte de "entendimiento mutuo" del oficio. La vivencia personal del artista investigador se vuelve "…representativa de la cultura estudiada." (Scribano y De Sena, 2009). La construcción de un personaje realista puede realizarse definiendo y ejecutando ciertos parámetros corporales y vocales, es decir, desde lo "externo", hacia lo "interno", sin involucrar procesos racionales o anímicos. Pero también es posible construirlo a la inversa, indagando en difusos estados emocionales y mentales para, posteriormente, configurar el cuerpo como vehículo de expresión de los mismos. Este tipo de decisiones define metodologías personales en cada ejecutor. Pero esos procedimientos no son necesariamente aprehensibles para los mismos artistas. Incluso, muchas veces, ni siquiera son capturados por los observadores externos durante una temporada de ensayos. Considerando estas deficiencias, es probable que la autoetnografía, como método de investigación, pueda ser controvertida para realizar deducciones empíricas sobre la disciplina y el ejercicio actoral. Pero también es

atingente considerar que el campo artístico es esencialmente cualitativo, y no necesariamente exige parámetros medibles en su apreciación y efectividad. También es posible "…usar los detalles de una vida para iluminar o explorar algo más universal…" (Heddon, 2015).

Dentro de los registros personales, y apreciaciones de colegas, si bien busco indagar en la facilitación de experiencias motivantes y creativas, las más sugestivas y provechosas para este trabajo son las experiencias fallidas. Este ejercicio permite decantar conocimientos de los procesos de creación que, generalmente, se mantienen a nivel vivencial, más no a nivel teórico o académico. Gay McAuley, en torno a la observación de ensayos y el registro autoetnográfico durante una obra de la dramaturga británica Sarah Kane titulada *4.48 Psicosis*, estrenada el año 2000 en el Royal Court Theatre de Londres, señala lo siguiente:

> Entender el ensayo de esta manera, como un lugar de relaciones interpersonales complejas, un lugar de trabajo, un crisol que facilita la creatividad colectiva, requiere un enfoque muy diferente del esfuerzo esencialmente hermenéutico. La erudición del teatro tradicional proporciona poca orientación metodológica para abordar tal tarea, pero la etnografía ha sido una rica fuente de conceptos analíticos, procedimientos e intuiciones. (McAuley, 2006)

Entendiendo el espacio de ensayos como una rica fuente de información, en el presente trabajo se busca analizar los estados mentales, emocionales y patrones de comportamientos que emergen en el quehacer artístico, con el objeto de estructurar una base teórica que, posteriormente, pueda ser puesta en perspectiva. McAuley, citando al antropólogo norteamericano Clifford Geertz, menciona que el etnógrafo primero debe 'captar' y luego 'traducir' lo que ha captado (McAuley, 2006) dando a entender que en primera instancia aquello que se captura debe ser codificado de tal forma que pueda ser comprensible y accesible, en este caso, a otros profesionales o interesados en el área.

El desarrollo profesional del actor se obtiene en la práctica misma de la disciplina, ya sea mediante ensayos o sobre un escenario. Sin embargo, considero de gran utilidad todas las observaciones y escasas anotaciones que realizan los intérpretes en todos sus

procesos de creación artística, especialmente aquellos que implican mayor grado de complejidad en su conjunción. Estas bitácoras son valiosas al momento de analizar eventuales configuraciones, modos o formas de proceder que hayan constituido hallazgos actorales significativos y que puedan servir de referentes en el futuro.

Actividades Realizadas

A continuación, algunas de las actividades realizadas para el desarrollo de este estudio:

- Analizar y determinar el funcionamiento de patrones actitudinales/conductuales, tales como acciones, percepciones y comportamientos, y establecer nexos con mecanismos de interpretación actoral en diferentes contextos dramáticos.
- Identificar, escoger y delimitar bibliografía, publicaciones, entrevistas y documentación sobre ciertas técnicas de actuación y sobre conceptos del campo de la psicología orientados a la relación entre procesos emocionales, cognitivos y corporales.
- Comprobar la utilización efectiva de las técnicas, a través de un método etnográfico, indagando en los procesos de actuación, montaje teatral (ensayos) o creación actoral, según entrevistas y registros personales pasados y presentes.
- Identificar problemáticas y desafíos en la aplicación de las técnicas de actuación, considerando como fuente de análisis la relación del actor consigo mismo, la relación de actores entre sí y la relación del actor/director.
- Comparar la información recopilada, generando vínculos y desarrollando un marco teórico que permita realizar asociaciones con modelos, patrones o formas de expresión actoral.

Entrevistados

A continuación, una breve descripción de los actores y actrices que generosamente accedieron ser entrevistados para el presente proyecto:

Paulina García: actriz, directora y dramaturga chilena de teatro, cine y televisión, egresada de la PUC. Ganadora de premios nacionales e internacionales por su trabajo como actriz. Trabajé con ella en el capítulo de una serie de televisión y en una obra de teatro llamada *Tarde de Verano* (estrenada en el Teatro Nacional el año 2019), escrita por la actriz y dramaturga Ana Corbalán y dirigida por Ángelo Solari.

Francisco Melo: actor chileno de teatro, cine y televisión, egresado de la Universidad de Chile. Ganador de premios nacionales e internacionales como mejor actor. Hemos trabajado juntos en *Las tres hermanas* de Chéjov (estrenada en la Sala Agustín Siré el año 2001), dirigida por Francisco Albornoz, y en *El curioso incidente del perro a medianoche* (2015, Teatro UC) de Simon Stephens, dirigida por Aranzazú Yankovic.

Claudia Cabezas: actriz y docente chilena egresada de la Universidad de Chile de destacada trayectoria profesional. Compartimos escena en *Las tres hermanas* y en otras producciones audiovisuales.

Ramón Núñez, actor, director y académico de vasta trayectoria en la PUC y otras escuelas de teatro. Estudió en la Academia de Arte dramático del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile y en el Drama Centre London junto al actor y bailarín sueco Yat Malmgren. Realizó una reinterpretación de un método de actuación denominado Inner State (o *movimiento psicológico*) que fue impartido durante más de cuatro décadas durante su trayectoria como docente. Recibió el Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales de Chile el año 2009, entre otros reconocimientos por su dedicada trayectoria teatral.

Mariana Muñoz, actriz, directora, dramaturga, músico y docente, egresada de la U. de Chile, Magister en Arte de la PUC, destacada por su experiencia profesional junto a Andrés Pérez y Juan Radrigán y su trayectoria como creadora integral.

Francisco Ossa, destacado actor de intensa trayectoria en teatro y televisión, egresado de la PUC y director de programación del Teatro del Puente.

Marcela Salinas, actriz de teatro, cine y televisión, Licenciada en Artes de la Univ. de Chile. Destacada por su trabajo teatral junto a las directoras chilenas Manuela Infante y Ana Luz Ormazábal.

Mariana, Marcela, Francisco y yo, participamos en la obra *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, de Marco Antonio De la Parra, en el Teatro UC, el año 2023. Esta experiencia fue crucial como una especie de laboratorio de investigación personal que circunstancialmente se realizó de forma paralela al presente estudio.

Álvaro Viguera, actor, director y docente de la PUC, quien fue el director de la obra antes mencionada, también participó en el proceso de entrevistas en su condición de actor y director.

Guillermo Calderón, actor, dramaturgo, director y guionista de destacada trayectoria en Chile y en el extranjero. Ganador de premios nacionales e internacionales como dramaturgo, director y guionista. He tenido la oportunidad de participar como actor en sus obras *Escuela* (2013), *Mateluna* (2016), *Dragón* (2019) y *Colina* (2023), *Vaca* (2024), entre otros proyectos.

Ángelo Solari, actor, director, músico y compositor. Destacado por su trabajo experimental y performático de carácter interdisciplinario. Trabajé bajo su dirección en

la obra *Tarde de Verano* (2019). Colaboró con importantes apreciaciones para este trabajo.

Muchos otros colegas, actrices y actores, participaron directa o indirectamente en este proceso y fueron fuentes informales sobre los temas propuestos. Entre ellos agradezco y destaco a: Matías Oviedo, Cristóbal Muhr, Pablo Fuentes, Francisca Lewin, Carlos Ugarte, Camila González, María Paz González, Andrea Giadach, Rodrigo Lisboa, Ignacio Peña y Bárbara Nash.

Aclaración Preliminar

Hay similitud de conceptos en la teoría actoral, especialmente de las corrientes realistas, con determinados elementos del campo de la psicología. Es común encontrar en textos de actuación y teatro términos como: acción, pensamiento, emoción, personalidad, motivación, ánimo, mente, impulsos, resistencias, conflictos, bienestar, memoria, etc. El presente trabajo no hace un análisis acabado de estos elementos desde el área psicológica. Por el contrario, lo hace desde la mirada rudimentaria de un actor profesional que ocupa estos conceptos para establecer un lenguaje común entre intérpretes. Se recurre a ciertas definiciones específicas del campo de la psicología que puedan ayudar a aclarar o potenciar los enunciados. Por tanto, el uso de estos conceptos se realiza desde el campo teatral en función de abordar e intentar explicar fenómenos actorales.

Con el fin de establecer marcos de referencia común y facilitar la comunicación de estos conceptos compartidos desde la visión actoral y desde la perspectiva psicológica, en esta tesis se exponen algunas definiciones generales de los términos desde el campo psicológico. Con esto se intenta brindar mayor comprensión de los enunciados, clarificar expectativas y eliminar pretensiones en la intersección de disciplinas cuyas dimensiones, si bien a veces se aproximan, tienen campos de estudio completamente diferentes.

DIFICULTADES ACTORALES

Sobre la Actuación

¿Qué es actuar? Para un observador externo, y como una primera impresión, actuar es un ejercicio expresivo; la manifestación de un cuerpo y el sonido de una voz. Es la exhibición de pensamientos, emociones, deseos, contradicciones, a través de la materialidad orgánica de un ser humano al que denominamos actor. Pero para el actor, todo aquello constituye la última membrana de la cebolla. Para el actor es un *cuasiacto* de solipsismo. Bajo esa corteza se esconden intricados movimientos íntimos, abstractos, sensibles, oscuros, ocultos, difíciles de definir y que fluctúan, se condensan y diluyen como vapor en constante actividad. El actor puede adiestrarse en decidir algunas acciones, para otras solo puede abonar el terreno, y para ciertas actividades no le queda más que esperar la iluminación divina. Intentar entender la actuación, como ejercicio, arte, disciplina, oficio o profesión, siempre será un desafío donde se entrecruza la rigurosidad del entrenamiento y la efervescencia del talento:

> Es evidente que no existe una única respuesta a una pregunta tan amplia, pregunta que no puede ser planteada en forma absoluta, porque permanece necesariamente como tributaria de la época, de la estética dominante, del estado del saber escénico y de la ideología de formación. (Féral, 2004)

Una definición general y crítica de Karina Mauro indica la anulación del acto creativo del actor al considerar su cuerpo como objeto que se adiestra para traducir y codificar textos o indicaciones:

> La actuación es una obra de arte en la que las instancias de productor y soporte, confluyen en la persona del actor. Esta coincidencia ha sido problemática a lo largo de la historia del teatro y ha provocado la desestimación del actor como creador. Si sujeto y objeto coinciden, ¿cómo delimitar cuál es la acción creativa del artista y cuál es la obra? Tomar partido en este dilema es fundamental entonces para discernir qué herramientas propiciarán dicha acción creativa del sujeto, con el fin de realizar una obra. (Mauro, Karina, 2008)

Más allá de la dicotomía planteada por Mauro donde el ejecutor es situado como

"intérprete de una obra ajena y externa" (Mauro, 2008), este también posee herramientas, con sus correspondientes falencias. A partir de las destrezas se han edificado diferentes sistemas o métodos de interpretación dramática. Pero en torno a sus resistencias, las reflexiones no son tan abundantes. O las soluciones tienden a potenciar los atributos estratégicos positivos, más que reflexionar en sus deficiencias y la complejidad de sus conflictos. En el ánimo por conciliar una perspectiva común sobre determinadas dificultades que presenta nuestro oficio, consideraremos en primera instancia la "situación de actuación" como el "contexto espacio temporal en el que un sujeto se posiciona como actor merced a la mirada de otro sujeto, que constituye el único sostén que legitima su desempeño" (Mauro, 2014). Esta instancia devela una premisa sobre la posición del intérprete, la percepción sobre sí mismo y la expresión de su elementos objetivos y subjetivos. En la presentación de una obra teatral, el sujeto que observa, y legitima, es el espectador. Asimismo, en el proceso de ensayos (periodo exclusivo de construcción dramática), legitimadores son también el director o incluso algún otro compañero o compañera de escena. Sin embargo, desde la perspectiva del intérprete, hay una constante necesidad de "legitimarse" a sí mismo en su "ser actor", previo a cualquier mirada externa. En esta necesidad se encuentra latente la pregunta inicial: ¿qué es aquello que el actor sabe hacer?, ¿qué está haciendo en ese preciso momento en el que está actuando? De aquí destaco tres circunstancias que, desde mi experiencia profesional, a los actores nos suelen acompañar: vulnerabilidad, incertidumbre y exacerbación de la subjetividad en la percepción:

> Hay mucha gente que dice que el teatro no se aprende. Unos, los que desprecian todo aprendizaje, se acercan en este punto a los otros, que sólo creen en el genio. Culto a la espontaneidad, culto a lo inefable -finalmente, es lo mismo-. Lo que esta concepción niega, implícitamente o no, es el trabajo, precisamente el trabajo de la actuación. ¿Y quién podría decir que la actuación no se aprende?... (Féral, 2004)

Un constante cuestionamiento de la técnica es seguido de un aleatorio estado de inspiración y despliegue de talento. Incluso el método atribuido a Stanislavski, cuyos principios siguen latentes hasta la actualidad, busca, a través del entrenamiento, propiciar esos estados de inspiración creativa. No obstante, ante la incertidumbre y la

falta de certezas, el actor vuelve a refugiarse en técnicas más bien personales caracterizadas por mixturas procedimentales que usualmente son el resultado intuitivo de lo que logró capturar de tal o cual referente que, circunstancial y particularmente, aportó en su formación artística.

En el acto de legitimarse, el actor se encuentra ante la dificultad adicional de constituirse como sujeto y, al mismo tiempo, objeto de obra. "La actuación tiene lugar en un tiempo y espacio únicos, un instante en el que rematan ejecución y producto y en el que el sujeto participa por entero" (Mauro, 2008). Este involucramiento reduce significativamente la percepción y el análisis del resultado artístico por parte del actor. A pesar de esto, Mauro también plantea la idea de que la técnica del actor debe conducirlo a una especie de desdoblamiento al cual denomina "rol del actor":

> El Rol impide que el sujeto se "pierda" completamente en el personaje o en la acción que lleva a cabo y en tanto posibilita esta distancia, libera. Es lo que abre en el sujeto el espacio imaginario, para, al ser virtual, permitirle arribar a la auténtica creación, que es la manifestación de aspectos personales que, de no ser en el espacio de la obra, no tendrían expresión posible. (Mauro, 2008)

Si bien, en la práctica ordinaria de ensayos o funciones, los actores habitamos ese "rol" mediante la autoobservación y la autoconciencia de la experiencia escénica, no es un procedimiento sencillo de realizar. Múltiples factores adicionales, tanto externos (productivos) como internos (psicológicos), acompañan los procesos de desarrollo actoral y teatral en general. Esto se intensifica considerando el desenvolvimiento in situ con cuerpo presente y en tiempo presente. "La obra de arte del actor se define por su opacidad, porque nunca puede prescindir de la particularidad del sujeto, que no es otra que la de su cuerpo en situación. (Mauro, 2008). Opacidad, en este caso, es también subjetividad: todas aquellas particularidades y características físicas y psíquicas del actor, impregnando su actuación, que no es otra cosa que su propia obra artística.

Más que apoyar este trabajo sobre alguna teoría o método específico de actuación, se busca establecer ciertos puntos de inflexión que derivan de la práctica interpretativa y

que encuentran soporte en ciertos autores que reflexionan en torno al fenómeno actoral. Gran parte de las teorías sobre actuación describen técnicas, miradas y estructuras de creación. Sin embargo, no son abundantes las que se detienen en ciertas dificultades afectivas, cotidianas y ordinarias de los intérpretes. También hay que considerar que el tipo de formación preponderante en nuestro país, las características productivas de nuestro rubro y variados aspectos de nuestra personalidad, derivan de una cultura e idiosincrasia particular (Myers, 2000). De esta forma, el presente estudio, posee las siguientes características:

- Indagar en el mundo íntimo y, a veces, secreto del actor, intentando identificar ciertas problemáticas comunes.
- Se delimita a la experiencia de unos pocos actores chilenos que son representativos por una cualidad sencilla pero significativa: persistencia en el oficio, permitiendo generar una mirada local y focalizada sobre la actuación.
- Se busca desarrollar discurso y contenido teórico sobre el arte actoral, aportando a la formación continua de profesionales y estudiantes del área, proponiendo ideas y mecanismos actitudinales que ayuden a entender y abordar procesos de creación teatral.

Lee Strasberg, uno de los maestros más emblemáticos de la actuación occidental, intenta sintetizar un conflicto interpretativo en un pasaje llamado *The Actor and Himself*:

> Una de las descripciones más brillantes del problema del actor proviene de Jacques Copeau. Describe las dificultades que tiene el actor con su "sangre", como él la llama. El actor le dice a su brazo: "Vamos, brazo, sal y haz el gesto", pero el brazo sigue siendo de madera. La "sangre" no fluye; los músculos no se mueven; el cuerpo lucha dentro de sí mismo; Es algo aterrador. Para alguien de afuera, esto suena a verbalización o poesía. Pero lo sabemos, porque a menudo hemos sentido lo que significa estar en el escenario y saber que lo que estás haciendo no es lo que quieres hacer, que querías mover el brazo de manera diferente y que querías acercarte al público con facilidad y calidez, y en su lugar estás parado allí como un palo. Copeau lo llama "la batalla con la sangre del actor"… La profesión de actuar, el arte básico de actuar, es una cosa monstruosa porque se hace con los mismos músculos de carne y hueso con los que se realizan actos ordinarios, actos reales. El cuerpo con el que haces el amor verdadero es el

> mismo cuerpo con el que haces el amor ficticio con alguien que no te gusta, con quien peleas, a quien odias, a quien odias que te toque. Y, sin embargo, te arrojas a sus brazos con la misma clase de vitalidad, entusiasmo y pasión que con tu verdadero amante, no solo con tu verdadero amante, sino con tu amante más real. En ningún otro arte tienes esta cosa monstruosa. (Cole & Krich Chinoy, 1995)

Así como la práctica añade confianza, también agrega necesidad. El problema es que la confianza del actor puede transformarse en rigidez, y las necesidades ni siquiera se alcanzan a visualizar (la temporada ya se terminó). Más allá del entrenamiento o del virtuosismo, existen urgencias interpretativas y necesidades adaptativas en el actor que aparecen como resultado de sus características personales y la forma en que se desenvuelve frente a entornos laborales cambiantes. En mi caso personal, y en instancias de comunicación con colegas, he tratado de identificar requerimientos e inquietudes interpretativas que merecen algún tipo de tratamiento. Entre ellas, destaco:

- Predisposición anímica para enfrentar un periodo de ensayos.
- Entendimiento de variantes dramatúrgicas y de dirección
- Identificación de influencias estilísticas que nos conforman como actores chilenos.
- Adaptabilidad a un lenguaje actoral común.
- Beneficios de un estado actitudinal que ayude a abordar con permeabilidad, liviandad y libertad al proceso de búsqueda teatral.
- Considerar identidad, ideología o enfoque cultural del grupo y sus posibles beneficios o perjuicios sobre el proceso de creación.
- Asumir que, frente a múltiples posibilidades, la obra irá definiendo líneas estilísticas, y que estas no necesariamente tendrán que ver con los intereses del actor.
- Revisitar conceptos como precisión, técnica y rigurosidad. Definir métodos actorales personales, independiente de su origen. ¿qué es lo que sé realmente? ¿qué está a mi alcance en los ensayos?
- Considerar las repercusiones físicas, mentales y emocionales de los actores como

sujetos y objetos de obra.

- Considerar que hay un tiempo de ensayos para buscar “puntos de apoyo interpretativo”. Saber cuáles y en qué consisten esas bases desde la particularidad actoral.
- Identificar las limitaciones desde una comprensión racional de sí mismo, y no desde una mirada traumática o autoflagelante.
- Analizar las diferentes necesidades de reconocimiento y su correspondiente dependencia emocional.
- Reflexionar sobre el recurrir a “lugares comunes”. Si hacerlo es estratégico y conveniente, o si puede significar un posible obstáculo.
- Analizar el grado de desdoblamiento o autopercepción, y cuanto favorece o perjudica el proceso creativo.
- Analizar la necesidad del actor por “llenar espacios” dende percibe y siente grados de exposición. Observar pretensiones y ansiedades por resultados específicos. ¿Qué tanto puede anticipar de lo que hará en la obra?

El distanciamiento intelectual por sobre el ensimismamiento emocional no asegura comprensión o transformación de la experiencia. Presuponer que el análisis racional es superior a la catarsis emocional es una premisa cuestionable. Sobre todo, considerando que el teatro contemporáneo ha sufrido constantes evoluciones estéticas, narrativas e identitarias[4]. Y considerando también estudios recientes sobre las funciones sensitivas y emocionales de aprendizaje del ser humano (Feldman Barrett, 2018). No es necesario atribuir todo el peso de la reflexión dramática a los procesos del pensamiento. Su abuso ha creado un tipo de representación artística que busca constantemente escapar de un denostado espacio estético/afectivo del cual quizás nunca logró comprender con la intensidad y profundidad que se requería. Me refiero a la exaltación exacerbada de las actividades racionales por sobre los fenómenos emocionales, intuitivos y corporales.

[4] Ver pág. 28.

En el contexto del teatro contemporáneo, sus diversidades y exigencias; en la incertidumbre mental o cuando la certeza técnica tiende a desvanecerse; en la condición de vulnerabilidad, exposición y necesidad de reconocimiento; considerando el cuerpo, los factores mentales y los aspectos emocionales, ¿cómo, o desde dónde, situarse al momento de empezar un proceso creativo? ¿desde qué "lugar psicológico" o estado anímico?

Influencias Occidentales

Como gran parte de los actores chilenos, me formé con las técnicas de la tradición occidental. Dado que fueron mi principal fuente de conocimiento académico, independiente de la mediación cultural que ha afectado estas enseñanzas y que ha sido enfatizada por las apreciaciones singulares de cada docente del área, he decidido tomarlas como permanentes referentes de análisis. Las universidades, escuelas o institutos que imparten la carrera de actuación o teatro en Chile, intentan establecer mallas curriculares homogéneas y transversales, con tal de abarcar la mayor cantidad de posibilidades estilísticas y servir de puente a las mismas. Los docentes, en la medida de sus posibilidades, se hacen cargo de estos requerimientos con el fin de brindar a los estudiantes un soporte integral y diverso sobre la disciplina teatral. A pesar de esto, los maestros que circunstancialmente nos son asignados durante los estudios primarios de actuación, resultan tan determinantes e influyentes, que la comprensión sobre los fundamentos técnicos y teóricos de la interpretación teatral muchas veces varían notoriamente si alguien estudió en una u otra escuela, con tal o cual profesor. Francisco Ossa, actor egresado de la PUC, sobre sus herramientas interpretativas, señala lo siguiente:

> No tengo una técnica específica… Pero para mí es fundamental el trabajo con el otro. Lo he aprendido harto con Rodrigo Pérez, de que la escena se cuenta con el otro, si no, no se cuenta
> *En la escuela de teatro, ¿hubo un momento en el que aprendiste algo particular*

> *que te haya marcado? ¿O fue algo gradual?*
> Fue natural. Aprendí muchas cosas, pero no me di cuenta. Sencillamente fui actuando… (F. Ossa, comunicación personal, 2023)

Frente a similares planteamientos, la actriz Paulina García indica la influencia profesional que tuvo trabajando con el director chileno Andrés Pérez y con el director francés Adel Hakim quien, por cierto, junto a Ramón Núñez, fueron determinantes en mi proceso de aprendizaje actoral. Ignacio Peña, actor de la Escuela de Teatro Gustavo Meza, me mencionó la influencia que tuvo la actriz Trinidad Gonzáles en su comprensión de la actuación. Actores y docentes chilenos tales como Pedro Sienna, Lucho Córdoba, Gabriela Roepke, Ana González, Fernando Cuadra, Fernando Gonzáles, Anita Reeves, Gustavo Meza, Ramón Núñez, Héctor Noguera, Andrés Pérez, Nona Fernández, Luis Ureta, Alejandro Sieveking, Alberto Vega, etc., probablemente han marcado a cientos de estudiantes de teatro y actores de las últimas generaciones en su forma de entender y practicar el oficio. Cada uno de ellos, pudiendo haber recibido instrucciones similares, pudiendo haber sido compañeros de las mismas escuelas o institutos (donde destacan los descendientes de los teatros universitarios, como el teatro Experimental, el Teatro de Ensayo y el TUC) han digerido, interpretado, entendido y enseñado los diversos principios metodológicos de la actuación de forma diferente y particular.

Sobre los primeros grupos de teatro en Chile, Andrea Pelegri señala que los teatros universitarios, a partir de mediados de los 30, en condiciones inicialmente precarias, se vieron estimulados por las visitas de compañías extranjeras, provenientes de Europa. Paralelamente, algunos actores profesionales fueron ingresando a las filas de estas primigenias compañías nacionales, dando forma a los primeros núcleos teatrales, que servirían de referencia para la producción actoral contemporánea en Chile:

> La aparición de los teatros universitarios en nuestro país obedeció a una necesidad de cambio, por una parte, minoritaria —y predominantemente, no profesional— de un sector del medio cultural y universitario chileno, en las formas escénicas del país. Sin querer entrar en una enumeración de juicios de valor en torno al teatro preuniversitario, que se reiteran en los libros de historia del teatro en Chile (un teatro considerado como malo, de poco vuelo,

> improvisado, de pocos recursos y mala calidad, sin tiempo suficiente de ensayo, dependiente del apuntador y del talento de los actores, acostumbrados a la morcilla y el relleno para ocultar la falta de trabajo, los telones pintados en dos dimensiones… y la lista sigue), lo cierto es que la llegada de las compañías internacionales provenientes de Europa produjo una voluntad de ruptura en los jóvenes universitarios que asistieron a las representaciones de dichos conjuntos. (Pelegrí. 2022)

Andrea menciona que los actores profesionales de aquella época, en principio reticentes y críticos de los resultados amateurs de aquellos jóvenes aficionados de los teatros universitarios, "terminarían entrando a sus elencos, borrando un poco las fronteras entre ambos estilos" (Pelegrí, 2022). Ahora bien, no es posible aseverar con exactitud cuál de todas las tendencias o técnicas serían las preponderantes en esos ensayos. Pero sí es factible distinguir que la dramaturgia occidental, y la significación de sus respectivas adaptaciones y traducciones, cumplieron un papel fundamental y, con ella, derivaron ciertos estilos actorales afines. De tal modo, los sistemas de actuación que influenciaron a la mayoría de los actores chilenos, desde los teatros universitarios hasta la actualidad, se pueden deducir de estas dramaturgias europeas y norteamericanas:

> Si se lee con atención lo que se ha escrito de las compañías, actores y actrices de los años veinte y treinta en Chile, da la impresión de que la técnica actoral es más bien un asunto de talento y misterio reservado solo a algunos elegidos, un halo mágico que intuitivamente engloba a los grandes divos y divas del periodo, de manera exclusiva e imposible de sistematizar. Pero los malos y buenos actores y actrices han existido siempre, y seguirán existiendo, con o sin escuelas de teatro. No porque las condiciones de producción del periodo difirieran de las imperantes durante la fundación de los teatros universitarios se debe concluir automáticamente que una cierta técnica actoral estaba ausente. Muy por el contrario, los grandes actores y actrices del periodo constituyeron un repertorio propio y reproductible de técnicas y métodos, tanto en la expresión vocal como gestual, y que probablemente venían reproduciéndose y trabajándose ya hacia fines del siglo XIX e inicios del XX. Eso sí, eran técnicas trabajadas individualmente por cada actor, para construir su propio abanico de personajes que pudiera luego llevar a cualquier grupo, con el mínimo de ensayo colectivo. (Kalawski & Pelegrí, 2021)

A pesar de los cambios evidentes que van experimentando las metodologías de enseñanza de la actuación en las diferentes escuelas de teatro en Chile, cada generación de estudiantes produce nuevas perspectivas sobre la práctica de la actuación que

refrescan la escena local, así como también, levanta nuevos paradigmas. En medio de este contexto productivo, cada íntima y particular revisión sobre las sutilezas del oficio tiene posibilidades de independizar y nutrir la teoría y la práctica de la actuación local situada, y no solamente heredada de las regiones predominantes del mundo occidental:

> Una de las consecuencias más visibles de la fundación de los teatros universitarios en Chile fue el cambio de paradigma que se operó en los modelos actorales. Si bien estos cambios, como trataremos de demostrar en el artículo, no eliminan radicalmente las técnicas actorales de los predecesores, sí es posible distinguir dos grandes escuelas que se oponen al momento de la aparición de los teatros universitarios: por un lado, el actor cómico o popular, centrado sobre todo en el trabajo físico, muchas veces sobresaliente en el género cómico, "caracterizado por su presencia escénica arrolladora, vena cómica y virtuosismo en múltiples disciplinas" (Muguercia 166). Un actor del riesgo, de la audacia, del instante (Kartún 298), pero, sobre todo, de la presencia (Kartún 300); por otro lado, un actor dramático o culto, supeditado a la voluntad del director y de la dramaturgia propuesta, que interactúa poco de manera directa con los espectadores y no modifica casi nada que no se haya ensayado previamente. Ambos tipos de actores, que podían distinguirse en el medio nacional, existieron también en otras regiones del teatro occidental, y han sido profusamente estudiados y descritos. (Kalawski & Pelegrí, 2021)

He aquí una pugna metodológica entre un antiguo y un nuevo arte declamatorio. El primero respondía a una mezcla de énfasis, exageración, improvisación, oportunismo y emoción desbordada, y el segundo, más ligado a nuevas tendencias actorales de la época. El arte declamatorio de vanguardia era entonces la técnica de la “naturalidad”, basada en la "...construcción del personaje del interior hacia el exterior...”, y en la “coherencia, en cuanto a su nivel de expresividad, así como en su forma, entre los sentimientos del personaje y su manifestación externa, o concentración total por parte del actor para no salirse de su personaje y romper la ficción” (Kalawski & Pelegrí, 2021). No obstante, en el mismo artículo sobre técnicas previas al teatro universitario, los autores señalan que es difícil saber con precisión si realmente los actores chilenos de aquella época manejaban a cabalidad dichos procedimientos de creación. En cualquier caso, el trabajo interpretativo de los intérpretes de los teatros universitarios, esgrime un punto de inflexión entre un sistema antiguo, el del actor con una manifiesta expresividad, y otro nuevo, que nace de la mezcla de inquietos actores aficionados junto

a otros que se asumían “profesionales”. Ambos fuertemente influenciados por las visitas del norte occidental:

> Las compañías chilenas sentían un profundo desprecio por el teatro universitario. Lucho Córdova, gran actor peruano nacionalizado en Chile, me decía “-mira Núñez, la diferencia es que ustedes hacen teatro con el cerebro, en cambio nosotros hacemos teatro con el corazón-“. Y yo le decía “-don Lucho ¿se imagina la mezcla de las dos cosas? ¿lo bueno que sería?”
> *¿Stanislavski sería la mezcla? ¿el método?*
> Stanislavski nunca quiso escribir un método, se basaba en la observación que era lo que hacían los grandes actores…
> *¿Y cómo actuaban antes entonces?*
> Mi papá recitaba. Se ganó un premio como “mejor galán aficionado en Chile”. El valor estaba en la declamación, con un falso pathos… eso era la verdad en escena, eso es lo que apreciaba…muy falso, por cierto… (R. Núñez, comunicación personal, 2023)

Los jóvenes aficionados de los teatros universitarios estuvieron permeables y abiertos a nuevas maneras de abordar la actuación. Una de las influencias directas, según Ramón Núñez, además del teatro europeo, venía también del teatro argentino. Todas ellas marcaron a varias generaciones de creadores que han contribuido, directa o indirectamente, a la idiosincrasia interpretativa de los actores nacionales hasta el día de hoy.

Un Salto en el Tiempo

Guillermo Calderón, uno de los más importantes referentes nacionales del teatro contemporáneo, profundiza en la actuación desde su experiencia como actor, y como dramaturgo/director. Realiza observaciones sobre la relación del director con los actores y la transformación de la actuación desde los teatros universitarios hasta el teatro contemporáneo. Se detiene en la formación actoral, comparando la forma en que se adquiría aprendizaje en los teatros universitarios en relación con la época actual. El contexto teatral marca una manera de enfrentar la actuación, pero también crea nuevas contradicciones:

> Uno de los de los problemas del teatro contemporáneo es que se empieza a parecer a sí mismo. Cuando hay un descubrimiento, o algo que parece genuinamente nuevo y valioso, otros grupos, u otras personas, terminan tratando de seguir esa línea y muchas veces, derechamente, imitando formas de trabajo, así como los resultados y la forma en que circulan ese tipo de obras, más contemporáneas. Pero el problema es que en este "parecerse" no siempre está el ejercicio de imitarse mutuamente, aunque sea inconscientemente, para ser considerado una obra, legítimamente contemporánea, sino que también se imita o se reproduce, o tratar de parecer, lo que es una actuación de teatro contemporánea, que es a veces excesiva, irónica, fuerte, no siempre parece tan profesional, porque atenta contra los las tradiciones de la buena actuación (por ejemplo, no gritar, o no o vestirse con vestuario que corresponde a los personajes, o construir psicología, o construir historias, etc.) Pero llega un momento en que todas las actuaciones de teatro contemporáneo se empiezan a parecer a otras actuaciones de teatro contemporáneo y se empieza a establecer una uniformidad donde se empieza secretamente, y subterráneamente, a controlar quién entra y quién no entra al "club" de lo contemporáneo. Lo relevante de esto para la actuación es que cuando los estilos o las formas de actuación se empiezan a repetir es porque muchas veces actores y actrices, consciente y/o inconscientemente empiezan a reproducir estos estilos porque los han visto en otras obras y lo quieren repetir en sus propias obras porque los encuentran buenos, *cool* e interesantes, y eso habla mucho de la formación. Porque la formación teatral y de actuación principalmente, originalmente en Chile, antes de que existieran las escuelas de teatro se reproducía a través de que la gente joven se integraba a compañías de teatro comerciales. Y la escuela principal de actuación consistía, no en creación de personajes stanislavsikianos o de otra influencia, sino que principalmente en imitar al estilo de la directora o el director de la compañía. Y a partir de eso, ir desarrollando y aprendiendo todos los trucos y habilidades del oficio. Y después de eso vienen las escuelas de teatro universitarias y la gente empieza a aprender técnicas de actuación. Pero creo que ahora uno podría decir que las personas están muchas veces olvidando activamente lo que aprendieron en la escuela, porque saben que de alguna forma la verdadera formación va a ser cuando salgan a la vida profesional, a aprender a actuar como actúa la gente que admiran, y a reproducir ciertos estilos que son contemporáneos y son de éxito en el momento. Por lo tanto, eso significa que gran parte de la actuación está volviendo a las tradiciones de cómo se enseñaba el teatro antes de las escuelas universitarias. (G. Calderón, comunicación personal, 2023)

El problema formativo planteado levanta nuevos cuestionamientos sobre las particularidades de la actuación local, nacional o latinoamericana. Si la influencia exterior y los patrones de actuación contemporánea son siempre los referentes para las

nuevas generaciones de artistas, la identidad actoral local se vería constantemente permeada. La necesidad de una actuación local inserta en un teatro contemporáneo que rechaza las técnicas convencionales, pero que es el resultado de sucesivos reencuentros consigo mismo, y que, como él mismo indica "…de alguna forma, ha cumplido su misión… de alguna forma ha agotado un poco su discurso…", diluye también la necesidad de construir bases técnicas de interpretación, independiente de su profundidad u originalidad:

> …entonces el teatro chileno pasa a ser una versión del teatro "más interesante" o "más contemporáneo" que se ha visto en, por ejemplo, grandes escenarios de Europa en este momento. Entonces muchas veces existe un árbol genealógico que parte de ciertos teatros europeos y que va extendiendo sus ramas hacia América Latina y llega a Chile como una especie de influencia secreta. Y esa influencia secreta es la que va a estableciendo algún tipo de formación y nuevos estilos que van renovando la escena contemporánea chilena. Por lo tanto, a pesar de que el teatro contemporáneo quiere desesperadamente buscar nuevos lenguajes siempre tiene que negociar con el hecho de que todo lo contemporáneo tiende a parecerse a sí mismo porque está definido, no solo por lo que se hace, sino que por quienes entran y quienes se quedan afuera. Porque el arte contemporáneo es una forma de arte que está definida por el estatus de quien lo hace y el estatus de quien lo consume. Y eso nos define contemporáneamente en esta sociedad. La cultura que consumimos nos define quizás más que cualquier gran ejercicio de identidad, sobre todo por la gente que no tiene otra oportunidad de construir identidad que no sea comprarla, a través de consumirla. (G. Calderón, comunicación personal, 2023)

En este sentido, la democratización de la formación actoral estaría dada por la posibilidad de entender e incorporar múltiples enfoques de formación, en los que, de alguna manera, se distinga un lugar común. O directamente se cuestione esta identidad obligatoria y forzadamente heredada por las corrientes occidentales. La estructura geográfica y los modelos políticos que nos rigen incidieron en que la formación actoral nacional haya sido afectada por esta fuerte influencia europea y norteamericana. En la medida que esas influencias se mezclan con la identidad e idiosincrasia local, van produciendo nuevas tendencias cuyas características son imperceptibles para los mismos actores chilenos. Guillermo señala que la actuación del teatro contemporáneo, o teatro

post dramático[5], es *brechtiana* y *artaudiana,* constituida por un espacio complejo de manifestación identitaria, política, mítica, experiencial, y cruzada interdisciplinariamente por el performance, la danza, las artes visuales y la música.

A lo largo de mi práctica profesional trabajando con directores chilenos y extranjeros, en diferentes proyectos teatrales y frente a estilos dramatúrgicos de distinta índole, me he visto en la necesidad de indagar en destrezas actorales adaptables, accesibles y efectivas en diferentes contextos estilísticos que no necesariamente apelen a una técnica única de actuación. Si bien he recurrido a métodos recibidos durante mis estudios académicos, en el campo práctico, me ha resultado útil realizar ejercicios complementarios de análisis sobre mi propio desarrollo actoral[6]. Tales observaciones se han centrado en reacciones psicológicas y corporales: percepción de actividad mental, emocional, motivacional, actitudinal, y reacciones posturales, faciales y respiratorias[7] durante los eventuales ensayos y funciones. De acuerdo a estudios recientes del campo neurocientífico[8], los mecanismos cognitivos, afectivos y físicos del ser humano se comienzan a entender y a observar como un sistema integral de constantes interrelaciones, y no necesariamente de manera aislada, como procesos independientes o compartimentados de la psiquis humana. Considerar estas perspectivas de auto entendimiento, me ha facilitado la comprensión de ciertos procesos de creación:

> En cierto modo, Stanislavski era como un físico que intentaba probar la existencia del bosón de Higgs, la llamada Partícula de Dios que es clave para el modelo estándar de la física de partículas. La partícula en sí no se puede observar directamente con nuestra tecnología actual. En su lugar, puede, haciendo colisionar dos haces de protones de alta potencia, crear el entorno en el que se pueden observar los efectos de la partícula, demostrando su existencia. La Partícula de Dios de Stanislavski fue la inspiración, que en "Mi vida en el arte" denomina estado de ánimo creativo. El estado de ánimo creativo fue difícil de

---

[5] "Como lo define Hans-Thies Lehmann. Pero que ya ha sido definido desde mucho antes por Elinor Fuchs" (G. Calderón, comunicación personal, 2023).
[6] Ver pág 128, 129 y 130 (anexo, bitácora)
[7] "Patrones efectores de las emociones" (Block, 2002).
[8] Antonio Damásio (Lisboa, 1944), Lisa Barret (Toronto, 1963) y Joseph LeDoux (Eunice, 1949) han promovido nuevas visiones sistémicas sobre la naturaleza de las emociones y su relación con la mente y el cuerpo humano.

> definir, pero fue claramente perceptible tanto para los actores como para el público. Tomemos al mismo actor talentoso en dos noches diferentes, y el estado de ánimo creativo fue lo que distinguió una actuación aburrida y sin vida de una emocionante y completamente comprometida. Según Stanislavski, en los grandes actores, el estado de ánimo creativo surge fácilmente por sí mismo, en toda su plenitud y riqueza… Si bien todos los que tienen algún talento artístico experimentan el estado de ánimo creativo de vez en cuando, "no les es dado controlarlo con su propia voluntad"… Y esta falta de control consciente, se dio cuenta Stanislavski, crea un desafío particular para un actor, quien debe ser capaz de inspirarse "en el momento exacto en que se anuncia que saldrá y actuará". Pero incluso el más grande de los genios no puede sentirse auténticamente inspirado cada vez que sube al escenario. Entonces, si fueras un artista ¿cómo podrías hacer que algo que no está sujeto a la voluntad consciente se manifieste a pedido? ¿cómo usas el consciente para estimular y manipular el supra consciente? (Butler, I. 2022)

La construcción voluntaria y dirigida de estados físicos y psicológicos propicios para la creación, junto a la reducción del afán por el control racional que, muchas veces, frena dichos procesos, es una de mis principales inquietudes en el campo interpretativo. Por eso considero necesario volver a visitar las técnicas tradicionales de actuación y lo que resulta de ellas después de la vivencia práctica en ensayos y funciones, por escasos y esporádicos que estos sean. Y, a la vez, entender cómo estas técnicas establecidas junto a los descubrimientos personales derivados de la experiencia y, en muchos casos, de la conducción externa por parte de la dirección, conviven en distintos campos teatrales e interdisciplinarios.

Actor/Persona

A diferencia de otras artes, donde el instrumento de ejecución o expresión artística se encuentra fuera del ser humano, en el arte dramático, el actor utiliza, no solo su cuerpo, sino que todas sus habilidades mentales y emocionales para el ejercicio de su actividad. A principios del 2023, al finalizar un ensayo general de la obra *Colina* en Matucana 100, su director, Guillermo Calderón, nos dijo –“es interesante ver como cada uno actúa con

su propio estilo, ver que cada uno tiene una forma particular de actuar…”-. Su comentario apuntaba precisamente a mi inquietud: personas en escena e , indirectamente, ventajas y limitaciones del actor. La expresión de la persona contenida en el actor, es su arte en sí. Más que personajes, en el escenario somos personalidades. En la música, la pintura, la escultura, la literatura o incluso en la danza, la manifestación de la materialidad artística está dada fuera del sujeto, y si llega a estarlo en el cuerpo y su movimiento, o inclusive en su voz, no necesariamente debe poseer determinadas expresividades emocionales o intelectuales a través de una persona:

> La otra dificultad es que la gente no quiere actuar, Actuar es difícil y nadie quiere actuar. Por eso es tan común que, en los grupos la gente quiera tomar café antes de actuar o quiere hacer training antes de actuar. Porque enfrentarse ahí sin nada, con la desnudez de ir probando cosas es una situación muy ridícula y muy expuesta. Sobre todo, si la actriz o el actor no se saben los textos. Se sienten expuestos juzgados, ridículos, etcétera. Es algo que se posterga lo más posible. (G. Calderón, comunicación personal, 2023)

Considero útil distinguir la relación entre persona, personalidad y actor[9] para comprender las múltiples distinciones y alternativas que existen para el ejercicio del arte de la interpretación actoral, cuya ejecución siempre es única, irremplazable e irrepetible. Se puede reproducir con un alto grado de similitud, una pintura, una obra literaria, e incluso una pieza musical, si las características del instrumento y del intérprete destacan por sus semejanzas, haciendo que las diferencias sean imperceptibles:

> El trabajo en el teatro siempre se vive de distinta manera. Y eso tiene que ver con la experiencia de uno, en el día, te acordaste de algo, o actuando, te pasó algo… Y eso nos pasa como actores, como que un texto vive de otra manera. Yo creo que por eso uno actúa también, o yo por lo menos. En toda esa vida que se repite y se repite y se repite de distintas maneras cada vez que uno actúa. Y por eso yo creo que a uno le da miedo, porque es una experiencia que va cambiando todo el tiempo. Porque somos delicados. Porque un día estamos tristes y otro día estamos felices. Somos almas que sienten y les pasan cosas, Como un instrumento también, cuando hace frío suena distinto que cuando hace calor. Creo eso, que somos eso. Hay días que estás más tieso, otros que estás más suelto. Todo eso es

[9] Para facilitar la interacción de estos enfoques, me tomo la libertad de referirme al profesional de la actuación como un ser compuesto, denominado a veces como “actor”, pero también como “actor/persona”, “persona/actor” y/o “actor/personaje”.

> una alquimia que ocurre cada día que haces función… (C. Cabezas, comunicación personal, 2023)

La actriz Claudia Cabezas implícitamente expone la dificultad de que una ejecución actoral sea igual a otra por las características propias y complejas del instrumento. El instrumento no solo contiene una materialidad particular (el cuerpo) sino que, a su vez, este cuerpo se expresa de una manera aún más específica gracias a las características de la personalidad del intérprete y sus múltiples factores que la componen. Más allá de los sistemas o métodos actorales, que pueden resultar útiles para la elaboración de un personaje, en el caso del realismo u otros estilos afines (Zarrilli, 2002), o bien para la ejecución de la actuación en sus diversas expresiones, no se puede prescindir del cuerpo y de la personalidad del actor como un componente o eje fundamental al momento de aplicar tal o cual sistema de interpretación o creación dramática. Por ello, mi propuesta interpretativa, asume implícitamente los métodos tradicionales de actuación, pero busca indagar en los procedimientos, o movimientos, psicológicos y actitudinales de la personalidad del actor.

No hay necesidad de realizar clasificaciones sobre los tipos de personalidad para reflexionar sobre su carácter maleable y adaptativo, pero al mismo tiempo, unitario e indivisible. Su manifestación da origen a diferentes tipos de intencionalidades, que, a su vez, son producto de factores cognitivos y afectivos que la definen. Un constante diálogo conceptual del fenómeno actitudinal del actor/persona con su proceso creativo facilita, tanto la comprensión. como la elaboración de una actuación más diversa y adaptable a distintos contextos dramatúrgicos, performativos y artísticos en general.

Considero que el actor que es consciente de los diferentes elementos que movilizan su propia personalidad, tiene la posibilidad de desarrollar una interpretación más rica y compleja. Esto repercute tanto en su dimensión cognitiva, afectiva y física, como en su entendimiento y posicionamiento ideológico sobre la obra, aportando a su vez, al desarrollo de su autoría artística. Por este motivo afirmo que el creador escénico que se

interese por su desarrollo interpretativo, periódicamente requiere establecer conjunciones y conversaciones entre experiencia, métodos de construcción dramática y factores elementales de carácter psicológico (anímicos y actitudinales)

Adaptabilidad en la Interpretación Actoral

"El actor es un atleta del corazón" señalaba Artaud refiriéndose a una especie de musculatura afectiva del intérprete correspondiente a las localizaciones físicas de sus sentimientos (Artaud, 2011). Más atrás en el tiempo, en el Teatro de Arte de Moscú, el maestro ruso señalaba que los pilares de su sistema estaban basados en una técnica consciente para llegar al subconsciente, en la verdad de las pasiones a partir de las circunstancias dadas y la acción como motor creador (Stanislavski, 2003). Sin embargo, más allá de los fundamentos de la tradición occidental o de las perspectivas psicofísicas de la actuación, hoy en día, dada las complejidades propias del desarrollo escénico, se requieren destrezas humanas integrales y de carácter multilateral.

Variadas técnicas actorales han derivado del sistema de C. Stanislavski y de otros investigadores en el contexto occidental (Meyerhold, Grotowsky, Chéjov, Strasberg, Meisner, Batson, Adler, Hagen, etc.) Si bien, cada sistema obedece a planteamientos particulares, el sentido de verdad escénica es un elemento transversal que recorre todas las técnicas como una gran vértebra, que se reafirma a sí misma y, al mismo tiempo, es puesta en cuestionamiento y se torna difícil de delimitar.

En épocas de postguerra, Brecht, a través del efecto de extrañamiento o distanciamiento[10] realiza un ejercicio de reinterpretación escénica cuestionando la forma en que, hasta el momento, se había ejecutado el ejercicio de representación y búsqueda actoral de la realidad: "el efecto de extrañamiento muestra, cita y critica un elemento de

[10] *Verfremdungseffekt*, o *V-Effekt*: efecto de extrañamiento o alienación, traducido comúnmente como distanciamiento.

la representación; lo destruye, lo coloca a distancia al presentarlo bajo un aspecto inhabitual y al hacer una referencia explícita a su carácter artificial y artístico" (Pavis, 1998). Mediante su teatro épico, Brecht problematiza el concepto de verdad, así como la efectividad de la narración aristotélica en la dramaturgia y la interpretación actoral basada exclusivamente en el ensimismamiento emocional del realismo, persiguiendo el reforzamiento de una idea racional, libre de carga dramática, con el objetivo de que el peso trágico se despliegue del discurso y su contexto histórico[11] .

El teatro político de Brecht marca un hito en el arte de la representación; produce una revolución, separando al actor de su propia catarsis emocional, conduciéndolo hacia una visión racional y crítica de sí mismo, a través de un ejercicio de auto observación y conciencia social, con el propósito de enfatizar la idea y el discurso reflexivo. Este teatro dialéctico, sin alterar su condición de espectáculo, se antepone al teatro dramático y su orientación hacia la alienación y el embelesamiento afectivo[12]. En la actualidad, las formas actorales al interior de una de una obra del dramaturgo alemán, requieren nuevos giros performativos y ejercicios de resignificación, de lo contrario, se corre una especie de *riesgo de agotamiento* en su propósito político, independientemente de que la validez textual e histórica permanezca intacta.

Otros investigadores del arte actoral, tales como Yoshi Oida, Philip Zarrilli, Eugenio Barba o Peter Brook, impulsaron vínculos y cruces con conocimientos artísticos y tradiciones dramáticas de carácter oriental (Zarrilli & Hulton, 2009), en la que prima la cosmogonía del ser humano como una triada integral: "desde los diversos enfoques del pensamiento del lejano Oriente, se entiende el cuerpo desde su unidad armónica con la mente y el espíritu" (Gómez, 2013). Tal planteamiento, desde la perspectiva occidental,

---

[12] Bertold Brecht (1898-1956), junto con Gyorgy Lukács (1885-1971), y Theodor Adorno (1903-1969), reflexionaron y debatieron en torno "al realismo y al modernismo, y a la relación entre marxismo y estética" (Anderson, 2022).

va adquiriendo cada vez mayor relevancia, gracias a las investigaciones realizadas en el campo de la neurociencia (Bauçà et al., 2022) que proponen un quiebre en el paradigma de que cognición y emoción se hallan divididos por los hemisferios en el cerebro. Las emociones, así como la memoria y las distintas reacciones cerebrales, hoy se asumen como una red de intercambio neuronal, y no como segmentos, o compartimentos divididos, que son visitados o por donde se extrae cierta información (Fuster, 2015). Bajo este prisma, la actriz Marcela Salinas valoriza la condición ritualista del teatro y su vinculación intuitiva con el mismo:

> Siempre he pensado que mi nido y formación evangélica desarrollaron mis planos espirituales y que hubo un traslado de lugar ritual al desvincularme de la iglesia y vincularme al Teatro. El Teatro lo considero un espacio de encuentro de divinidades, de sacrificios y renovación, de visiones, de vociferaciones, de viajes en el tiempo y en el espacio, de trance y así tantos vínculos desde mi experiencia. Algo así como ver más allá de lo aparente y sentir que ahí habita una verdad importante, ese 'espíritu instintivo' siento me ha guiado mucho en mi desarrollo en el Teatro. (M. Salinas, comunicación personal, 2023)

Marcela deja entrever que en su búsqueda interpretativa hay algo oculto, que el ejercicio teatral permite y tiene la posibilidad de develar, como una suerte de realidad latente. Marcela realza una visión holística de la actuación, anclada en una aguda percepción física (sonidos, aromas, colores, formas, etc.) sobre aquellos elementos que van apareciendo alrededor, durante los ensayos o funciones. Estas ideas, que ella previamente había entendido en la práctica, las corroboró con ciertas teorías neurocientíficas. Si bien resulta difícil que nuevos descubrimientos en este campo incidan inmediatamente en los métodos de interpretación, es interesante observar una suerte de camino inverso: la naturaleza psicoafectiva de la actuación se aproxima involuntariamente a ciertos fenómenos neurocientíficos. Especialmente a aquellos relacionados con las emociones, las percepciones, los impulsos y las acciones (Sofía, 2010). Marcela establece como dificultades actorales todo aquello que se aleje o nuble la visión alerta y clara de su entorno directo y su relación con el cuerpo. Su entendimiento de la materialidad, y como esta se posiciona en el espacio/tiempo, conversa con la perspectiva de Merleau-Ponty, donde el cuerpo es el punto donde confluye nuestra

identidad y constituye el medio subjetivo a través del cual experimentamos el mundo:

> En el mismo instante en que vivo en el mundo, en que estoy entregado a mis proyectos, a mis ocupaciones, a mis amigos, a mis recuerdos, puedo cerrar los ojos, recostarme, escuchar mi sangre palpitando en mis oídos, fundirme en un placer o un dolor, encerrarme en esta vida anónima que subtiende mi vida personal. Pero precisamente porque puede cerrarse al mundo, mi cuerpo es asimismo lo que me abre al mundo y me pone dentro de él en situación. El movimiento de la existencia hacia el otro, hacia el futuro, hacia el mundo, puede reanudarse al igual como un río se deshiela. El enfermo volverá a encontrar su voz, no por un esfuerzo intelectual o por un decreto abstracto de la voluntad, sino por una conversión en la que todo su cuerpo se congrega, por un verdadero gesto… (Merleau-Ponty, 1994)

Los tiempos cambian y la "verdad del personaje" tiende a transformarse en un concepto problemático en las disquisiciones de creación actoral. La creación del personaje y el realismo se repliegan. Las tendencias dramatúrgicas contemporáneas no obedecen necesariamente, y de forma hegemónica, a la búsqueda, casi filosófica, de la verdad del personaje:

> Una vez que nuestra comprensión del material dramático es tan amplia como para entender que no estamos representando un personaje, sino interpelando con nuestro oficio un discurso testimonial, de una vida que se está desarrollando en paralelo a la nuestra, comienza a aparecer nuestro quehacer como actores en este universo (Urrutia, 2011)[13].

Para efectos de mi trabajo creativo en el teatro chileno, a lo largo de las dos últimas décadas se me ha hecho especialmente necesario entender la transición o puente que va desde las problemáticas del personaje a las intrincadas articulaciones físicas, psíquicas, sociológicas y culturales del actor en tanto cuerpo, personalidad y persona.

---

[13] En la misma publicación, y en relación a la disolución de la estructura realista, la actriz chilena señala que el autor contemporáneo no crea un otro; sus personajes, por nombrarlos así en la nomenclatura tradicional, son fases, imágenes parciales, momentáneas y cambiantes de sí mismo, en las realidades extremas de la ficción, que no son más que la expresión en conflicto de nuestro propio entorno, el mismo que compartimos en vida con el autor. (Urrutia, 2011)

Director y Actores

La presentación de una obra de teatro implica una serie de pasos previos en los cuales se ven involucrados un grupo de personas que aportan, desde sus diferentes disciplinas, los componentes técnicos y teóricos para su construcción y desarrollo. Pavis señala que la producción de un montaje teatral es un proceso de concreta manufactura. En este sentido, la producción de la escena es "una actividad conjunta de los artesanos del espectáculo" (Pavis, 2018) que incluyen desde el autor, director, vestuarista, iluminador, técnicos, músicos actores, etc. que participan de la elaboración del evento artístico. Sin embargo, para la construcción de la obra dramática en sí, tanto en su contenido como en su dimensión visible (es decir, aquello que aspira a ser foco de atención para el público), no necesariamente requiere la participación del equipo productivo en su totalidad. A menos que se trate de un espectáculo masivo, queda más bien reducido al trabajo concentrado de actores y director. Estos últimos, a través de sucesivas reuniones, sesiones o ensayos, van dando forma a las diferentes escenas que, por último, derivarán como resultado en el montaje de la obra. Dentro del contexto artístico Latinoamericano, y situando la actividad teatral en el territorio de Chile, por lo general, el periodo de ensayos determinado para el montaje de una obra de teatro fluctúa entre los dos a los 6 meses. Durante este periodo de tiempo, los actores utilizan sus recursos y destrezas artísticas en la repetición[1] de las diferentes escenas que componen la obra, teniendo usualmente como único y gran testigo, al director de la misma. Sobre la visión del director, y lo que persigue establecer con los actores, Álvaro Viguera indica lo siguiente:

> Primero, entrar en un diálogo. Un diálogo donde se genere un consenso y se entienda el lenguaje que se va a desarrollar. Luego de eso, que el intérprete pueda buscar. Me gusta que puedan tener esa libertad. Y que eso, obviamente, vaya avanzando con ese diálogo. Me gusta también cuando los actores tratan de entender por sí solos. A veces aparece una urgencia hacia el director, como si el director tuviese que resolver todo. Pero creo que hay cosas que las puede resolver el mismo actor. Hay generaciones de actores que necesitan mucho al director, como que tuvieran "una escuela" y les cuesta lidiar con eso. A veces me siento dirigiendo mucho, y los actores dicen –no dirige-, como si estuvieran esperando que marcara, que les mostrara cómo hacerlo. Pero no me gusta *marcar* tanto. Aunque me encantaría hacerlo, porque siento que lo podría hacer rápidamente. Es

> un deseo oculto que tengo. Pero no lo hago. Y me he dado cuenta de que hay actores que les cuesta mucho eso, que se sienten como huérfanos. (Á. Viguera, comunicación personal, 2023)

Esa sensación de abandono que experimentan algunos actores se debe, justamente, a la incapacidad de percibir certezas sobre lo que se considera correcto, funcional, o escénicamente interesante. El actor tiene una responsabilidad interpretativa, pero la naturaleza de su acción y de su *auto involucramiento*, puede derivar en cierta confusión (o contradicción, como indica Viguera) entre los atributos del director y del actor. El actor puede aprovechar la visión externa del director o puede depender de ella. ¿Hasta qué punto el intérprete puede proponer, entender por sí solo y retroalimentarse del director? Según Calderón, el actor quiere constantemente cumplir la expectativa del director, y este, a su vez, también quiere ser un buen guía para los actores. Pero, una relación basada en expectativas, por lo general, crea tensión entre las partes. Guillermo indica que esa situación conduce a otra más intrincada para el intérprete:

> Muchas veces después de una indicación o de una pequeña pasada, el elenco está necesitado de hablar de la escena. No tanto para entender la escena, que más o menos la entienden o no tanto, pero principalmente lo hacen para justificarse, entonces terminan siendo unas conversaciones acerca de -ah, ahora entiendo, si yo lo hubiera entendido bien, lo habría hecho bien, entonces hagamos otra pasada porque ahora lo entiendo… yo soy una buena actriz, lo que pasa es que la dirección no me explicó bien en qué consistía la escena, o lo que querían, o quizás la dramaturgia tiene un problema, pero yo no, porque yo tengo que defender mi identidad de buena actriz o buen actor-. Por lo general, en la penúltima semana de ensayo, se produce una gran crisis, donde todos estos conflictos salen al aire, y al final las cosas se dicen honestamente… usualmente en una situación conflictiva. Y después todo se vuelve a reordenar, pero desde un lugar a veces jerárquico, a veces traumático, pero donde queda tan poco tiempo, que toda la gente tiene que ponerse al servicio de lo que la obra fue y es. Eso es una gran dificultad. (G. Calderón, comunicación personal, 2023)

El director en algún momento se posiciona en lo alto de la jerarquía, porque la presión del proceso de ensayos lo exige, y porque finalmente es quien canaliza el cumplimiento, o no, de las expectativas de los actores. Además, pasa a ser el representante de lo que en el futuro será un grupo de personas que constituirá el público. El director selecciona, aprueba o desaprueba, filtra, distingue, ensalza o aminora lo que la audiencia recibirá como

resultado final. Esto trae consigo dos elementos a rescatar. En primer lugar, la posición de los actores y el director en la construcción del montaje le dan al mismo una particularidad única e irrepetible por ser ellos (y solo ellos) los ejes constitutivos de cada escena y de lo que, posteriormente, será visible para los espectadores. Pero, por otro lado, los actores y el director no pueden abarcar las múltiples y, tal vez, infinitas características culturales, sociales y personales de los asistentes a la obra y como estos van a reaccionar a cada ofrecimiento escénico por parte de sus ejecutores. Es por esto que, durante el periodo de ensayos, no es posible anticipar con precisión y exactitud las percepciones y reacciones del público frente a cada acción, situación o episodio escénico. Los actores y el director generalmente se sumergen en sus procesos de creación sin siquiera intentar interpretar lo que podría ser apreciable y desechado como manifestación artística para la audiencia. Esta regulación de la independencia performativa es una brújula que marca, por un lado, un teatro contemporáneo de carácter más vanguardista, y por el otro, un teatro de carácter más comercial.

Muchos problemas sobre la situación del teatro en la sociedad actual se podrían enfrentar mediante la regulación estratégica de la autonomía artística y la consideración externa. Pero eso, ya es un tema para otro café…

Limitaciones del Actor

El actor Francisco Ossa plantea una predisposición racional y lógica de trabajo, frente a ejercicios teatrales que se presentan de manera inversa, junto a las sensaciones que acompañan este proceso:

> Necesito entender. Me es complejo cuando se dice que no hay que entender, y que se puede pasar de un momento a otro sin tener que entender. Entonces me entrego mucho al texto. Generalmente busco información, y me hago preguntas y busco datos de cosas... Y me he dado cuenta de que, en casi todos los montajes, paso por odios a la obra... En algún minuto llego a la casa y pienso: -¡¿por qué?!-, me da rabia. Pero me sirve, me sirve cuando lo logró pasar, pero cuando no la paso...

> A veces, los ensayos me cargan... Hay escenas más favoritas que otras. Y hay escenas en las que uno dice –no lo voy a lograr-. Y tiene que ver con sentir que uno está transmitiendo algo, o no está transmitiendo nada. A veces pasa que algo "no ocurre". Uno sabe cuando algo no está ocurriendo y eso es un poco terrible. (F. Ossa, comunicación personal, 2023)

Desde la perspectiva actoral, Francisco expresa con claridad un estado de crisis frecuente. Un actor entiende la expresión "no ocurre" o "no sucede", y tal vez cualquier persona puede intuir su significado. Pero no es lógico que sea así. En las palabras de Francisco está contenida una problemática que puede parecer simple, pero que, desde mi punto de vista, es compleja en origen. La dificultad de que el fenómeno actoral óptimo, ocurra aleatoriamente y con frecuente volatilidad. Francisco Melo indica como una causa de malestar hacia el trabajo, e incluso como motivo de lejanía con las *tablas*, una cierta auto imposición moral que, seguramente, también es reconocible por cualquier intérprete, de cualquier disciplina:

> … lo que estoy tratando de evitar ahora es pasarlo mal, no divertirme, no encontrar un goce en eso. Evito tomármelo muy en serio, evito que el nervio me paralice. Evito pensar que es fundamental hacerlo bien y que sea increíble… Evito ese nervio inmovilizador. Porque hay un "nervio rico" que me parece bueno. Pero ese nervio inmovilizador, trato de que no suceda, obligándome a salir de ahí. No es fácil, no es que diga -hoy no, nada me importa- y ya lo tengo resuelto. No es así. Sino, más bien, creo que extrañamente tiene que ver con esa sensación que se tenía cuando uno veía a los viejos actuar… como una "ley del mínimo esfuerzo", donde "mientras menos, más", y uno se preguntaba -¿cómo lo hacen?-, y creo que tenía que ver con no tomarse nada tan "en serio". O sea, podemos tener una pandemia y nos podemos ir dos años de nuevo de vuelta a la casa y todo se puede perder, así que no es tan importante… la obra, la película, la serie… nada es tan importante… (F. Melo, comunicación personal, 2023)

Puede haber teatro sin escenario, sin música, sin iluminación, incluso sin texto, pero que "El único elemento sin el cual el teatro no puede existir, es el actor" (Grotowski, 1968). Peter Brook describe al teatro como el vínculo entre, al menos, un actor y un espectador[14].

[14] "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa… Esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral" (Brook, 1968).

El actor, dramaturgo y director argentino Diego de Miguel afirma que la actuación es “el lenguaje del teatro”. Afirma que la disciplina actoral no tiene materialidad en su definición, pero sí la contiene: el cuerpo del actor (De Miguel, D. 2020). El arte del actor es y se expresa en el actor mismo. Más allá de los estudios sobre los espectáculos de representación, desde perspectivas sociológicas, semióticas y/o teatrológicas, el análisis sobre el oficio del actor, o lo que se entiende como actuación, desde su propia mirada, implica una inherente complejidad. Una importante dificultad para el actor consiste en que, a diferencia de los demás artistas, este se constituye como una unidad que, a su vez, contiene tres características o componentes:

- Es artista/constructor, ideólogo o creador de su obra.
- Es intérprete/ejecutor de su propia construcción artística.
- Es, en sí mismo, la obra. Y esta, a su vez, es inaprensible y efímera.

“El actor/actriz es, por estos motivos, creador de signos, productor de signos y es, en sí mismo, el signo” (De Miguel, D. 2020). Por lo general existe una separación entre el sujeto (o artista/creador que es, a su vez, el realizador de la obra) y la obra misma. Las artes visuales, por ejemplo, requieren de un artista que diseña, o elabora, un plan. Posteriormente lo desarrolla produciendo una obra. Sin considerar ocasionales instancias performativas, finalmente tiene la posibilidad de desprenderse de la obra. El objeto artístico se separa del sujeto y la obra se independiza de su creador. El objeto inclusive tiene la posibilidad de permanecer más allá de la existencia material del sujeto. La obra se puede alterar, restaurar o conservar, independiente del artista que le dio origen. El artista visual produce una obra, el actor, en cambio, se auto-produce. El actor se produce a sí mismo y se configura como obra. El actor es sujeto (creador) y objeto (obra). Y, al mismo tiempo, vincula su calidad de sujeto y su calidad de objeto en su condición de intérprete. El actor, al interpretarse a sí mismo, se reconstruye o representa. (De Miguel, 2020). Antes de la eventual representación escénica está la representación del actor de sí mismo.

El actor, imposibilitado de desprenderse de su propia obra, se ve envuelto en una dificultad: la carencia de sentido crítico. No puede observar su propia obra y queda

relegado a aplicar sus capacidades auto perceptivas y/o sensoriales para modificar, corregir y mejorar su interpretación. Sin embargo, esta dificultad del actor para visualizarse de forma integral, produce una exacerbación de la corporalidad, al saber que es la única dimensión externamente observable. Probablemente, en un futuro no muy lejano, la tecnología permitirá que los actores puedan conducir, inducir y transmitir a los espectadores, sus propias experiencias sensitivas, sensuales, afectivas y mentales, mediante instrumentos de interconexión neuronal u otros dispositivos afines. Pero hasta el día de hoy, la materialidad del intérprete es el único soporte para conectarse con su audiencia. La actividad cerebral y emocional del actor sólo es perceptible a través del cuerpo y el sonido. En la "partitura física" (Ubal, 2012) se expresa el dominio técnico del intérprete, pero implica, a su vez, una dificultad muy primitiva de la condición humana:

> Hay un tema en cómo se entiende el actor o la actriz a sí mismo. Hay que considerar que el actor y la actriz está permanentemente enfrentado a la realidad de su cuerpo. El cuerpo no convencionalmente atractivo, el cuerpo que no está tonificado, el cuerpo que es bajo, el cuerpo que es alto, el cuerpo que es gordo, el cuerpo que es flaco… Entonces la persona que se para en el escenario, o se enfrenta a una cámara, tiene que asumir todas sus imperfecciones convencionales y ponerlas al servicio de su actuación, pero eso siempre es una experiencia traumática porque te obliga a mirarte en un espejo y que toda la gente vea todas tus fallas y todas tus limitaciones. Y cualquier actor, actriz, sabe que verse en una pantalla va a ser muy parecido a la experiencia de escuchar su propia voz grabada. Es como una especie de "no reconocerse" en la persona que está siendo registrada en la cámara, o siendo vista en un escenario. Entonces existe un pánico que lo que uno siente por dentro y lo que proyecta el cuerpo de uno es totalmente distinto a lo que ve el público. Y eso produce una disforia neurótica extraña que hay que aprender a superar para poder soportar el oficio. (G. Calderón, comunicación personal, 2023)

Hay una dicotomía entre lo que el actor proyecta y lo que cree que proyecta. En términos espaciales, el actor no puede percibirse de forma tridimensional. Solo es perceptible de esta manera para sus observadores externos. El actor solo puede aspirar a una percepción bidimensional. La tridimensionalidad del acto teatral se adquiriría mediante la presencia de un objeto artístico (el intérprete), un sujeto que lo percibe (espectador), y el vínculo de transmisibilidad entre ambos. La obra artística del actor es todo lo que implica su

propio ejercicio interpretativo con el cuerpo y a través del cuerpo. Esta condición supone dependencia de su entorno para la construcción de su noción crítica.

Los Ojos del Actor

La concentración es una habilidad central incorporada en todo método o sistema actoral de tradición occidental. Pero su noción, en la práctica, puede tener múltiples orientaciones. La tensión de mantener la concentración implica también un nivel de ensimismamiento que altera la percepción sobre sus interlocutores. Hablamos de actores que interactúan en escena. En los ensayos, a veces un actor termina de realizar su escena y se ubica en un lugar distinto al que considera "espacio de ficción". Cuando el intérprete abandona la escena, o se sitúa en el lugar de espectador de la misma, piensa que deja de ser intérprete. Cree que desde esa posición deja de actuar. Tal vez sí. Para efectos del teatro contemporáneo, ese simple gesto puede ser puesto nuevamente en ficción, infinitamente. Y hay alguien que busca estas ecuaciones dramáticas, o performáticas. Alguien que comprende las aristas más complejas de la percepción interpretativa del actor: el director.

> Para mí uno de los principales problemas es que existe una relación psicológica súper compleja en que la persona que actúa está, desesperadamente, necesitada de ser y cumplir las expectativas de la persona que dirige. Se pone al servicio de la obra, se pone al servicio de la persona que dirige, pero siempre está luchando contra el que "lo está haciendo mal", y está dependiendo de que le den una recompensa, en una especie de aprobación o felicitación. Y esa es la principal mediación que recibe con respecto a su trabajo (esa felicitación o afirmación), porque se produce una relación casi infantil en que la persona que está sobre el escenario, lo único que quiere es hacer algo que deje feliz la expectativa que ha creado con la persona que dirige. Y eso va en dos direcciones, porque la persona que dirige también quiere ser el mejor director posible para esa persona, pero no siempre lo es porque no toda la gente actúa tan bien, o no toda la gente actúa de acuerdo a esas expectativas. Entonces la persona que dirige siempre tiene una decisión que tomar: si la directora está dando indicaciones que no le sirven a su elenco, o el elenco tiene una directora que es incapaz de comunicar lo que quiere, o es francamente una directora incapaz de montar la obra. Entonces se producen dos relaciones cruzadas que crean mucha tensión psicológica y esa tensión psicológica no se resuelve hasta muy avanzado el proceso. (G. Calderón, comunicación personal, 2023)

El vínculo entre directores y actores es sumamente particular. El actor busca retroalimentación en el director y este, a su vez, administra sus capacidades para guiar y al mismo tiempo, persuadir al intérprete. La persuasión del director está asociada a las necesidades y expectativas que tiene tanto del resultado actoral, como del producto artístico en general. Los actores establecen una relación comunicativa con los directores en la que no necesariamente consideran al futuro espectador de la obra. Más bien gira en torno a la disolución de normas, negociaciones y satisfacción de expectativas mutas. Al respecto, el actor Matías Oviedo señala:

> Creo que, a veces, lo más difícil es sacarse la idea preestablecida que uno tiene en la cabeza. Uno, al leer, se hace una idea. Pero después, al momento de abordar el proceso y de montar la obra, quizás el director tiene otra idea y desprenderse de esa idea preconcebida por uno, no es fácil. A veces ayuda tener esa idea, y a veces no. A veces, lo que se necesita es completamente diferente. ¿Cómo lo supero? Entregándome a las manos del director, sin cuestionar mucho, probando las ideas, más que cuestionarlas. (M. Oviedo, comunicación personal. 2023)

El director es quien recibe la impresión más directa del trabajo del actor y, por tal motivo, es quien tiene la posibilidad de devolverle una visión relativamente objetiva de la imagen que proyecta. El actor no puede percibir en su totalidad la imagen que proyecta porque está inmiscuido en ella con todo lo que lo constituye como sujeto. Así es como la visión limitada del actor sobre su propia obra, se potencia en la mirada del director. Los ojos del actor, son los ojos del director. La retroalimentación del director le permite al actor tener una perspectiva diversa y más profunda de su interpretación. Sin embargo, las necesidades propias del director, como responsable de una obra más amplia en la que el actor es un componente más de la misma, pueden predisponer al intérprete a exigencias o resultados que no necesariamente son los que le produzcan mayor satisfacción artística. Entre actores y directores existe un implícito y constante ejercicio de negociación. Las transacciones de mutuo beneficio afianzan las relaciones laborales, independiente de sus resultados. Muchas compañías de teatro se sostienen bajo esta premisa.

El estado de conformidad que propicia bienestar y sensación de goce en el actor durante

la ejecución de su arte interpretativo constituye un eje fundamental del presente análisis. En este sentido, me refiero a todas las capacidades, habilidades y destrezas actorales, que no dependen necesariamente de la visión externa de los espectadores, de los colegas o del director, y que estén orientadas al desarrollo de una creatividad estimulante. anímicamente entusiasta, que brinden placer, seguridad y tranquilidad en el actor, más allá de la sensación inherente de vértigo y osadía.

Efectividad Interpretativa

La figura del director enfatiza la idea de la actuación porque le devuelve su sentido crítico (De Miguel, 2020). Sin embargo, la percepción subjetiva del director, y la carencia de sentido crítico del actor, no alcanzan a abarcar las múltiples dimensiones interpretativas del receptor final: el público. Tal vez mediante la observación de las reacciones de la audiencia durante el periodo de funciones, se podría identificar si determinadas acciones, y/o momentos escénicos, son más efectivas o funcionales que otros. Sin embargo, estamos indagando en las circunstancias internas del intérprete en su condición de sujeto/objeto de obra durante su proceso creativo, y no en la percepción final de los espectadores. La audiencia de un determinado espectáculo teatral constituye una especie de comisión evaluadora, mediante mecanismos múltiples y subjetivos de apreciación artística. La audiencia reacciona imprevisiblemente al fruto de los ensayos, ratificando o reprobando el funcionamiento de las técnicas aplicadas por los actores en escena. Pero ¿cuándo y de qué forma se puede medir la efectividad de un determinado procedimiento actoral por parte de los mismos actores que lo ejecutan? Muchos actores tal vez diríamos "-cuando ocurre… cuando estás ahí contigo y con el otro…-". Y estoy de acuerdo. Me gustan esas respuestas románticas… solo me parecen un tanto insuficientes.

Considero importante que los intérpretes nos detengamos constantemente en nuestras limitaciones. Muchas de ellas son auto impuestas, y nos sitúan en territorios de ambigüedad metodológica o de percepciones contradictorias. Álvaro Viguera expone

algo sobre estas perspectivas duales desde su mirada como director y como actor:

> Hay una cosa muy interesante: lo que es más diverso, es el concepto de emoción y de acercamiento a esa emoción. Porque siempre, la emoción, es un concepto, un trazo, que es el más horizontal. En todo lenguaje, la emoción está. Porque el intérprete se quiere emocionar, porque quiere sentir. Porque, evidentemente actuar es un acto psicofísico donde evidentemente se muevan cosas. Entonces ahí he visto, cuando veo desde afuera, cómo cada intérprete, cada actor o actriz trata de acercarse por caminos distintos a la emoción. Y ahí hay un mundo, porque alguien puede pensar que está sintiendo y cree que sus emociones son ricas y colaboran para el resto. Cree que su manera de emocionarse está sirviendo para algo. Pero puede que no colaboren y no ayuden en nada. Por eso me gusta la libertad, que es difícil de entender para los intérpretes, y a veces se frustran… porque en esa libertad estás obligado a encontrarte contigo mismo y hacer algo al respecto. Y eso te va a llevar hacia algo distinto. Tú vas a tener que asumir algo y hacerlo de manera distinta. Eso es interesante en la actuación… (Á. Viguera, comunicación personal, 2023)

Identificar el intercambio de códigos entre públicos e intérpretes puede contribuir al desarrollo de estrategias para mejorar la calidad de las presentaciones en diferentes niveles (ajustes de ritmo y matices de voz, adaptaciones de texto, persuasión del público a través de sus expresiones, etc.). Pero, durante el proceso de ensayos, el actor debe edificar por sí mismo una estructura que le sea afín a sus características como intérprete y, a su vez, pueda brindarle cierta elasticidad, permeabilidad y adaptabilidad durante la temporada. Las competencias actorales y la personalidad son características que rigen al intérprete y lo orientan en su construcción dramática. Es una batalla solitaria. Sus armas, son sus acciones y la interacción con sus colegas, que están en la misma situación. El único faro, es el director[15]. Por lo general, hay un periodo dentro de los ensayos que se torna sinuoso y desconcertante. Para resolver estos conflictos internos, los intérpretes generosos, usualmente ponen en marcha todos sus recursos profesionales. A lo largo de mi trabajo como actor, así como en experiencias laborales en otras áreas afines a mi oficio, me he visto en la necesidad de identificar determinados elementos teóricos y prácticos que me ayuden a resolver estos conflictos interpretativos. La academia no puede anticiparse

[15] O eventuales observadores externos. Tampoco desmerecemos la visión de los colegas de escena.

mayormente a estos problemas propios de la práctica.

El estudio de la carrera de teatro permite profundizar en los aspectos teóricos que conforman las metodologías actorales y aplicarlas gradualmente a través de ejercicios prácticos, permitiendo la evaluación inmediata de sus resultados. En cambio, el ingreso al campo laboral y el periodo indeterminado de tiempo que conforma la práctica profesional, posee un componente vertiginoso (trabajos, proyectos y necesidades propias de la vida laboral) que dificulta la generación de espacios de análisis, estudio y profundización de técnicas. Durante los últimos 10 años aproximadamente, he observado que hay aspectos técnicos y metodológicos que me han sido de mayor utilidad, accesibilidad y efectividad que otros. Durante los años anteriores, mi prioridad estaba en ejecutar cada desafío teatral de la forma más óptima posible, pero sin detenerme en mayores reflexiones sobre el proceso. Después de cada proyecto van quedando residuos, a modo de sensaciones que, a veces, se traducen en un "podría haberlo hecho mejor", o un "podría haber probado algo diferente…". Dudo que esto sea parte de un perfeccionismo constante, ya que muchos colegas me han hecho saber que les sucede algo similar. Es un fenómeno transversal, una sensación secreta y no muy agradable que, realmente, en aras de la práctica artística, no merece la pena retener o conservar por demasiado tiempo. Muchas de estas apreciaciones quedan flotando en el espacio íntimo de los intérpretes que depositamos las esperanzas en el incierto proyecto futuro. Otras veces, y como fenómeno aleatorio, las impresiones que deja un proceso son de una reconfortante alegría, que en el transcurrir del tiempo, se convierte en nostalgia de un trabajo insuperable. Sensaciones, percepciones, emociones, impresiones… huellas tan reales para el comprometido artista y, al mismo tiempo, tan difíciles de capturar, de medir… ¿De qué manera afirmar que los resultados de un sistema de creación actoral son al menos correctos, regulares o definitivamente insuficientes? ¿Qué nos hace, nos incita, nos permite o nos facilita, ser realmente óptimos en el campo de la actuación?

Me interesa analizar la efectividad interpretativa desde un ángulo personal, desde una

mirada interna, enfocada en el mismo creador, en su auto percepción y en la utilización de sus capacidades para lograr un resultado deseado con recursos mínimos. A partir de este punto, me inclino a entender dos grandes perspectivas de reflexión en torno al concepto de efectividad en la actuación:

1) Efectividad metodológica, entendido como el logro de ciertos parámetros mínimos esperables por el propio intérprete. Estos se podrían distribuir en:
    a) efectividad de propósito (de que la ejecución tiene un sentido intrínseco, ya sea ideológico, identitario, político, social, íntimo o personal),
    b) efectividad técnica o control (verificación personal de que las habilidades de carácter emocional y mental, fueron modeladas y reguladas consciente y voluntariamente a nivel físico, vocal y, por ende, actitudinal), y,
    c) efectividad lúdica (confirmación de destrezas de improvisación y creatividad durante el desarrollo de la interpretación).
2) Efectividad de goce, entendida como corroboración de un estado óptimo de bienestar y motivación en el ejercicio de la actividad interpretativa).[16]

El concepto de efectividad alude también a las nociones de realidad y veracidad. En este sentido, hay un nexo semántico con la idea de verdad escénica, independiente de los alcances o cuestionamientos estilísticos y conceptuales que dicho término suscita en el campo. La experiencia y la práctica del intérprete obedece a un fenómeno de transformación que puede transitar de lo cotidiano a lo "extracotidiano" (Barba, 2012), del actor al personaje (Stanislavski, 2019) o de la persona al actor, es decir, de la persona

[16] En un artículo sobre la relación entre actor y espectador desde una perspectiva analítica se señala que, según Freud "el goce del espectador se sostiene sobre una ilusión basada en dos certezas: la primera, saber que "es otro, y no él, quien actúa y sufre en la escena", y la segunda, "que se trata sólo de una ficción que nunca podría llegar a amenazar su seguridad personal" (Roldán, 2010).

como sujeto que se despliega en su función de actor en escena. En cualquiera de estas alternativas, el intérprete alcanza un estado de plenitud y bienestar, en la medida que su vivencia sea verdadera y real en tanto promueva una combinación genuina de emociones, sensaciones, sentimientos, estados anímicos, impulsos, actitudes y voliciones al servicio de la acción dramática.

Lenguaje Actoral y Búsqueda de Verdad

Aunque para los actores resulte natural, es interesante observar el uso de términos espaciales y sensoriales para referirnos a fenómenos interpretativos**.** Hay palabras, frases a modo de patrones comunes que aparecen transversalmente en nuestro vocabulario. Esta jerga particular resulta de una necesidad por transmitir estados emocionales, mentales o físicos que no pueden ser medibles ni aprensibles, pero que tienen cabida en las conceptualizaciones del ejercicio interpretativo. Así es como se repiten expresiones como: "Que ocurra. Que algo ocurra. Cuando sucede. Cuando no pasa. Cuando no estas. Cuando no estoy. Cuando pasa. Fluye. Que fluya. Por ahí, Es más. Falta. Me falta algo. Puede haber algo ahí. Aquí debería pasar algo. Algo más… Hay que subir. Hay que entrar en otra cosa. Dale por ahí. No es por ahí. Te perdiste. Hay que llegar. No hay que pasarse. Me pasé. Me perdí… Es eso. Eso es.". Tal vez son conceptos simples y codificables, pero si eres intérprete, estoy seguro que en ti, cada frase se inunda de contenido.

Los actores pueden describir lo que hacen, pueden señalar los pasos, pero siempre con un aire de abstracción. ¿Quién podría cuestionar que lo que un actor define o explica es parte de su dominio técnico sobre el oficio? Finalmente, su práctica es personal e íntima. Sin embargo, considero importante detenerse en la palabra "búsqueda", como concepto que, en la intencionalidad de los intérpretes, apela a un "lugar de llegada". Ese lugar desconocido está asociado a un espacio de satisfacción:

> A muchos actores les aterroriza su trabajo. No a algunos, a muchos. No saben

> qué hacer y eso les vuelve locos. Se sienten como si fuesen fraudes… Lo que pone nervioso a un actor, y hablo desde mi experiencia como actor, director, maestro y escritor, es la escena. El actor que no ha aprendido una técnica, culpará de sus deficiencias a su preparación, a la actitud de sus colegas, a las deficiencias del texto, y dirá o pensará: «No me siento cómodo haciendo eso», y al decirlo, tendrá toda la razón. (Mamet, 1997)

No es sencillo para los actores definir una técnica específica de trabajo. "No tengo una técnica" señala Francisco Ossa. Preferí modificar la pregunta para Álvaro, optando por un lenguaje más indeterminado, más cercano a la proxémica. Obviamente me entendió:

> *¿En tu experiencia como actor, tú actuando ¿Cómo te acercas?*
> Me trato de acercar bien desde el abismo. O sea, de todas formas, uno tiene un plan, pero... depende del estilo.
> *Y qué cosas prefieres evitar, en ese sentido.*
> Evito cerrar. Entender que es un estado muy distinto a la realidad. Y si es distinto te puedes permitir cosas, a crear, a pensar, a vivir la experiencia. No darlo por hecho. Yo creo que los intérpretes muchas veces damos por hecho las cosas.
> *¿Repiten?*
> Yo digo repetir como tu acercamiento, tus procesos. Hay actores que siempre entran por la misma puerta. (Á. Viguera, comunicación personal, 2023)

"Me trato de acercar desde el abismo" y "evito cerrar", señala Francisco. Frente a la misma pregunta, la actriz Marcela Salinas afirma que su puerta de entrada a un proyecto teatral consiste en entender el mundo poético de la obra y el trabajo sobre el cuerpo. Para ella, habitar su cuerpo es una acción paralela y condicionante de su construcción dramática:

> La idea de construir un cuerpo es lo primero; las dimensiones, ritmos y gravedades de ese cuerpo. Luego las ideas son albergadas por ese cuerpo contenedor y moldeadas bajo esas dinámicas motoras. Primero evaluar qué capacidades físicas va a demandar la obra o proyecto de mi interpretación (fuerza, resistencia, equilibrio, capacidad respiratoria para voz hablada o cantada, etc.) la idea es crear un entrenamiento particular que me acompañe durante todo el periodo de creación. Paralelo a esto construyo la naturaleza físico-motora del personaje y de esto se desprende la "conducta sonora" de ese cuerpo, mientras más se reconozca esta "segunda naturaleza" puedo comprender mejor cómo los textos se adaptan a ella y cobran sentido. Entiendo a la obra como "un ser" que se devela y se deja ver paulatinamente en cada ensayo, en cada pasada. Por eso también hay cierta curiosidad y sigilo para que la obra me guíe más que yo guiarla a ella, como una fuerza autónoma que me utiliza para evidenciarse. (M.

> Salinas, comunicación personal, 2023)

Marcela inicia su trabajo mediante el posicionamiento y despliegue del cuerpo en el espacio. Paulina García, en contraste, indica que su atención inicial está en la dramaturgia:

> Yo soy bien técnica. Como hay mucha repetición (acto de ensayar), confío mucho en la técnica. Y te diría que lo primero que hago al leer un texto es encontrar la puerta de entrada, que a veces es un texto que digo yo, que le toca a mi personaje o a lo que tengo que hacer, o a veces lo dice otro. Y esa como una puerta de entrada para decir -Ah, esto lo puedo hacer- que me hace sentido, que me conecta… hay una frase, hay algo ahí. Y que, en general es textual, porque si no me doy cuenta, y cada vez se me hace más patente, me digo a mí misma -esto no lo puedo hacer. A veces tengo trabajos que es trabajo, solamente. No veo ninguna ventana, ninguna grieta por donde yo pueda entrar. Eso sucede en lo audiovisual, donde uno espera el minuto en que llega al lugar. Pero en el texto dramatúrgico, es el texto el que me tira hacia adentro, es el texto el que me agarra y me sumerge en lo que hago. (P. García, comunicación personal, 2023)

Para el intérprete, la conformidad con su trabajo generalmente se debe a cierta congruencia mental, emocional y corporal de sus objetivos. Esta simbiosis deviene de un estado anímico en el que se mezclan tres elementos: seguridad, precisión y creatividad. Cuando hablamos de congruencia, consecuentemente podemos hablar de sinceridad, o más bien, de verdad. Aunque no deja de ser un concepto técnico relevante de la actuación, la búsqueda de la verdad escénica, entendida desde el ángulo del realismo, ha dejado de ser importante en el teatro contemporáneo. La actuación “verdadera” no tiene que ver con una actuación “creíble”, sino que es verdadera en tanto unifica dimensiones y direcciones en la composición del intérprete sobre sí mismo.

¿Qué cosas preferimos evitar en los procesos de creación? La actriz Mariana Muñoz alude a algo sobre lo que no se tiene control, pero que, de alguna manera, puede ser percibido:

> Lo que prefiero no hacer es que no me salga, y para mí que no me salga es que me salga falso. En ese caso prefiero no recurrir a una cuestión teatral, como una actuación codificada bajo algún tipo de género, que de alguna manera esconda eso que en verdad no estoy entendiendo, o que no estoy sintiendo, o que no estoy

logrando interpretar la médula de eso. (M. Muñoz, comunicación personal, 2023)

En la dramaturgia chilena actual, la tradición realista, naturalista, absurda, grotesca, expresionista, u otras tendencias propias del SXX, han ido perdiendo posiciones rígidas, dando lugar a construcciones en las que interactúan diferentes modos, enfoques, géneros o poéticas teatrales. En ellas destacan adaptaciones, reinterpretaciones, resignificaciones, textos testimoniales, cruces, citas de estilos, etc. En este contexto, ¿cómo podemos consensuar la presencia de un concepto amplio, recóndito y hasta mítico como veracidad escénica?[17]. El concepto de verdad sobre la actuación se relativiza constantemente de acuerdo a los contextos cambiantes bajo los cuáles se construye la dramaturgia contemporánea. Las nuevas tendencias dramatúrgicas no obedecen necesariamente al concepto de la mayoría de los métodos de actuación que persiguen "actuar con verdad". El teatro contemporáneo está constantemente cuestionando, descomponiendo y renovando los modelos de actuación. El intérprete actoral, al igual que el intérprete musical, puede quedar desorientado frente a las nuevas exigencias del compositor. Existen piezas de Liszt, Stravinsky, Schönberg o Stockhausen que requieren un evidente virtuosismo para su ejecución. También se requiere un alto grado de dominio actoral para interpretar a personajes como Ofelia, Zucco, Stella, Landa, Medea o Vania. Sin embargo, es probable que un montaje actual de los clásicos de Shakespeare o Chéjov, no tengan su foco en la versatilidad de los personajes, aplicando el método de *Strasberg, Meisner o Inner State* (Mirodan, 2015), sino en la deconstrucción y resignificación del discurso total. Se requiere entonces, en términos procedimentales, adaptabilidad sobre diferentes contextos experimentales. Guillermo Calderón explica que, frente al encasillamiento propio de las exigencias del mercado artístico y teatral contemporáneo, algunes actores desarrollan habilidades que les brindan mayor veracidad, naturalidad y

[17] Verdad en la escena es todo aquello en lo que podemos creer con sinceridad, sea en nosotros mismos o respecto a nuestros compañeros… Cuanto sucede en la escena debe ser convincente para el actor en sí mismo, para los demás que actúan con él, y para los espectadores. Debe inspirar una creencia en la posibilidad de que en la vida real existen emociones análogas a aquellas que el actor experimenta en escena. Todos y cada uno de los momentos de la actuación deben estar saturados de esa creencia en la veracidad, en la verdad de la emoción sentida, y en la acción que realiza el actor (Stanislavski, 2014)

carisma:

> Hay algo que tienen que ver con el tema del cuerpo. Porque dentro del teatro, y dentro del cine, y todo este mundo, hay grandes cuerpos, cuerpos particulares, cuerpos bellos o cuerpos muy especiales, que hacen que una persona sea más atractiva que otra para el escenario. Por ejemplo, hay actores y actrices que tienen grandes vozarrones que quizás no serían tan buenos o malos, pero ese vozarrón le da una particularidad única que lo identifica y pueden construir una carrera entera en base a eso. Y lo mismo corre para actores que tienen cierta comicidad, o actrices que tienen una capacidad de moverse que sea especial, o incluso un rasgo que no sea convencionalmente bello, pero que sea particularmente, por ejemplo, chileno, popular o algo así. Entonces hay gente que ya ha construido sus carreras, por ejemplo, haciendo de "la millonaria de clase alta" y otras personas que lo han construido a partir de los "personajes populares". La importancia de eso es que hay mucha gente que no actúa desde ese lugar, que actúa desde no saberse, o no reconocer particularmente cuál es su "especialidad", o cuál es su gesto reconocible que es más destacable que otros. Entonces existe la actuación de la gente no especial, o la gente que no tiene rasgos destacables únicos, como l*a voz de la Paz Irarrazabal, el humor de la Ana González, o la belleza del Tito Noguera,* cosas así. Y toda esa gente está condenada a buscar otras vías para poder actuar. Y por lo general esas vías son una eterna búsqueda, y una búsqueda que tiene que ver con la verdad. Es decir - yo no tengo ninguna belleza particular, ninguna gracia especial, pero lo que sí puedo hacer es ser radicalmente genuino, verdadero, honesto y desde ahí construir mi atractivo- Entonces uno ve un género de actores y actrices que son, que parecen gente totalmente normal, pero que uno los ve comportarse con tal verdad y honestidad, y carisma incluso, a partir de esa honestidad y simpleza, que terminan siendo más especiales, que los que tienen rasgos ya definidos como para el escenario o para la cámara. (C. Calderón, comunicación personal, 2023)

Cuando actrices y actores expresan sus experiencias se desprende, de cada uno de ellos, un método particular de trabajo. La especialidad profesional se va adquiriendo a través de la persistencia y la constancia a lo largo del tiempo. El lenguaje de los intérpretes y la reformulación frente al concepto de "verdad" es innata a nuestra disciplina, por las características de la misma: un trabajo fusionado e integral entre cuerpo, cognición y emoción en escena, en tiempo presente. Sin embargo, esta condición presenta como obstáculo su inherente intangibilidad que, a su vez, dificulta la construcción de estructuras teóricas para el entendimiento de sus vastas articulaciones. He aquí una constante disputa entre el campo académico y la práctica artística que se ve claramente

expuesta en la interpretación actoral. Como un paliativo a la volatilidad conceptual de nuestro oficio, Michael Chéjov señala: “el actor no debe preocuparse nunca por su talento, sino más bien por su falta de técnica, su falta de entrenamiento y su falta de comprensión del proceso creativo” (Chejov, 1999), lo cual presenta un gran desafío, y al mismo tiempo… un gran consuelo.

ESTRATEGIAS INTERPETATIVAS

Vivencia y Técnica

Toda creación artística implica la resolución de algo cuyo resultado, en principio, es desconocido. Paulina García enfatiza la idea de que "actuar es resolver problemas". Las resistencias psicológicas son fruto de la contradicción y la contradicción, una de las causas de los problemas. Al aproximarnos a un proyecto teatral de cualquier índole, los actores nos vemos frente a situaciones por resolver. Algunas de ellas son:

- El problema de la obra, texto, proyecto o idea en general, en términos de contenido, perspectiva, estética, etc.
- El problema de los mecanismos prácticos de la obra, en función de las materialidades, dispositivos o aspectos técnicos.
- El problema de la interpretación particular en el contexto de la obra.

Extraeré de mi trayectoria actoral algunos elementos que puedan ilustrar y ser útiles como procedimientos de creación artística. Con el objeto de acotar el espacio de análisis, se deben considerar conceptos como actitud, percepción y flujo a modo de engranajes o principios rectores de estas vivencias artísticas. El análisis está orientado a descifrar y comprender estrategias psicológicas, movimientos actitudinales, emocionales, cognitivos y corporales en el ejercicio de técnicas, métodos y sistemas de actuación.

Durante mi época escolar, en la enseñanza básica y media, siempre tuve interés por las disciplinas artísticas en general. La actuación en talleres de teatro escolar generalmente se realiza bajo la base de conocimientos elementales relacionados con el área de lo que comúnmente se domina "expresión corporal". Estas prácticas incluyen ejercicios de conciencia del cuerpo, manifestación de gestos y movimientos en general, y ciertos aspectos básicos del manejo vocal. Más que de actuación propiamente tal, como disciplina artística, en este periodo la práctica está orientada hacia el juego, la

improvisación y ciertos elementos básicos de dramatización. En esta etapa son fundamentales las dinámicas grupales, ejercicios de desinhibición corporal, imitaci6n; movimientos y composiciones individuales y colectivos, ejercicios rítmicos, de flexibilidad, equilibrio y desequilibrio, ejercicios de respiración y proyección de la voz y ejercicios de creatividad, dramatización y creación de personajes (García Huidobro, 2000). A pesar de haber participado en distintas obras de creación colectiva e incluso haber tenido la oportunidad de viajar a encuentros nacionales de teatro escolar, más tarde en el tiempo pude corroborar que la actividad en este periodo corresponde a prácticas actorales vinculadas con el juego teatral, más que con el teatro en sí. (García Huidobro, 2000). Esta se puede corroborar en la diferencia entre mallas curriculares escolares y universitarias de teatro. Durante una clase de realismo psicológico dictada por Ramón Núñez, escuché por primera vez que actuar consistía en "no actuar". Paradójicamente pensé -¡Ah, así que esto es actuar!-. Posteriormente he escuchado que no es una revelación común, cada estudiante tuvo la suya…

En las funciones armónicas musicales, hay sonidos dominantes que provocan tensión y que se sustentan en la expectativa de una futura resolución. Esa esperanza de que un conflicto se resuelva, es atractiva en la tensión, más que en la resolución. Si aceptamos la premisa de que nos cautiva más aquello que nos refleja, lo que subyace como una constante en la profundidad del pensamiento es algo más parecido a la crisis que a la pasividad, más cercano a la expectativa que al desenlace.

Hay un ejercicio actoral llamado "ejercicio de resistencia" (Núñez, comunicación escrita en Manual de docencia, 2000). Para mí fue uno de los más significativos de realizar porque me permitió identificar fuerzas psicológicas en oposición. Consiste en realizar una escena donde hay que sostener un estado interior en el que el impulso de llevar a cabo una determinada acción es, al mismo tiempo, reprimido por una fuerza opositora que generalmente opera y permanece en la predicción de consecuencias paralelas. Por ejemplo, la resignación de aceptar el sufrimiento del destino puesta en oposición a la

acción movilizadora de enfrentarlo. El resultado de ambas fuerzas en contraste produce una paralización física, pero una gran actividad mental y emocional. La tensión se potencia en la incertidumbre, en la dificultad de predecir el desenlace. Algo está en cuestionamiento y en esa dicotomía, el intérprete se reencuentra con la vitalidad de la experiencia reveladora. No hay solo una acción lineal, sino que una amplia red de fuerzas opositoras que buscan resolverse incesantemente. En la medida que el actor construya y acumule capas de posibilidades internas cada vez más complejas, le será más asequible recurrir a ellas, brindando control y versatilidad a su ejecución. En este caso, las "posibilidades internas" son el saber de posibles acciones o movimientos, mentales o físicos, de los cuales se desprenden determinados estados actitudinales que, a su vez son inducidos por tales acciones.

En la obra "El Abanderado" del dramaturgo chileno L.A. Heiremans, tuve la oportunidad de representar a Bruna, un teniente pueblerino que, junto a Zúñiga, su fiel y joven ordenanza, comparten una escena en la que este último, sostiene un lavatorio de agua y un espejo frente al cual el teniente se afeita:

> BRUNA: Es una lástima, Zúñiga, que no tengas un espejo en vez de cara.
> ZÚÑIGA: Sí, mi teniente.
> BRUNA: Y además, al verte, podría creer que la vida no me ha marcado con todas estas pequeñas cosas que descubro en el verdadero espejo. ¿Me comprendes?.
> ZÚÑIGA: Sí, mi teniente.
> BRUNA: Las pequeñas arrugas, el gesto cada vez más cansado de los labios, esta mirada sin luz, esta mirada que ya nada espera, lo que va sucediendo, en fin.
> ZÚÑIGA: Sí, mi teniente.
> BRUNA: No contestes todo el tiempo. Los espejos, los realmente buenos, no hablan. A lo más lo que uno dice. Lo repiten en forma inaudible. ¿Me comprendes? Ah... no... contestes.
> ZUÑIGA: Muy bien, mi teniente.
> BRUNA: Eso está mejor. Muy bien, mi teniente. Un espejo que lo aprobara todo. Muy bien mi teniente. Nada ha pasado, mi teniente. El tiempo está detenido, mi teniente. Cuando me trasladen, Zúñiga, si es que me trasladan, pediré que me dejen llevarte. ¿Te gustaría?. (Heiremans, 1990)

En la escena hay una acción concreta, afeitarse, junto a otras actividades asociadas tales

como: mirarse al espejo, detenerse en detalles del rostro, lavarse las manos, secarse la cara, ajustar la posición de los objetos, hablar con el ordenanza, etc. En una primera lectura, no lograba identificar aquellas fuerzas anímicas, u objetivos, en oposición. Sin embargo, en la medida que analizaba una y otra vez las palabras de ambos personajes, me fui percatando de las múltiples alternativas, a modo de deseos y frustraciones, que se desplegaban como posibles impulsos internos. En principio fui deduciendo y desarrollando ideas, o pensamientos, que pudieran complementar lo evidentemente textual:

- Quisiera hablar conmigo mismo.
- No quiero estar acá.
- No tengo otro lugar donde estar.
- Él es mi única compañía, merece valor y cariño.
- Él es mi única compañía, y me aburre.
- Él es mucho más joven que yo y no es justo.
- Él está condenado al dolor, debo matarlo.
- Estoy enamorado de él.
- Este lugar me da asco
- Este lugar me protege.
- Estoy solo y envejeciendo. Etc.

Estos enunciados me sirvieron como impulsos interiores. En clases de realismo ya nos habían mencionado que “las emociones no se actúan” (aunque generalmente lo terminamos haciendo). Intenté no definir sentimientos o emociones en ellas sino, más bien, sensaciones. Necesitaba una gama de ideas movilizadoras que pudieran transformarse en posibles acciones visibles, o que brindaran versatilidad a la pronunciación del texto en matices, ritmos, silencios y entonaciones. Posteriormente, buscando una síntesis que resultara en dos fuerzas opositoras a modo de resistencias, decidí quedarme con los siguientes conceptos: revelación v/s escape.

La primera fuerza sería el descubrimiento de la noción del tiempo, cuyo resultado actitudinal es la motivación de comunicar. La segunda fuerza sería la necesidad de abandonar ese espacio, cuyo resultado actitudinal es incomodidad física. Con esto esperaba que la combinación de ambas resistencias provocara una especie de entusiasmo

errático, estático y amargo, que fuera en sí mismo, una contradicción. En los ensayos pude percibir que mi sensación de dominio sobre la escena mejoraba considerablemente al permitir que estas ideas se expresaran en mi cuerpo. Con el pasar de los años he entendido que esta manifestación física fue el reflejo de un estado actitudinal.[18]

Si bien la definición de estas fuerzas opositoras en el ejercicio de resistencia, me fueron útiles como estímulo interpretativo, aún no estaba conforme con el resultado. Las piezas en fricción requerían lubricación, algo que les diera fluidez. Un tercer ingrediente me ayudó, tanto en sutileza como en intensidad. Para aplicarlo en la actuación, primero determiné algunas acciones periféricas, es decir, que no tuviesen relación directa con las acciones visibles o evidentes de la escena. Por ejemplo, pensar que el teniente Bruna, tiene otros intereses y afecciones:

- Quiere volar, como un superhéroe.
- A veces ve fantasmas, o extraterrestres, a su alrededor.
- Tiene activo un masajeador de columna en la espalda.
- Le obsesiona recoger pequeñas pelusas en la ropa o en objetos.
- Recuerda que más tarde debe ir a golpear a su vecino.
- Cree que Zúñiga es un eminente psiquiatra o un sacerdote.
- Necesita vender un auto malo.
- Está desnudo.
- Se siente acechado por la locura, el delirio y la muerte. Etc.

De este modo, la oposición interna que da origen a la resistencia, recibiría una tercera fuerza actitudinal que atraviese y desconcierte la acción total. Michael Chéjov señala que se debe crear e integrar una estética particular a través de "gestos psicológicos diversos que devienen en individualidad creadora" (Chejov, 1999). Las resistencias derivan del análisis y definición de las circunstancias dadas en el texto, que se traducen en impulsos y acciones (extendidamente abordado en las técnicas del realismo). La imaginación funciona acá como recreación mental de situaciones nuevas. Este sería un tercer componente para intentar enriquecer la fórmula. Independiente de los resultados

[18] Ver cap. "Personalidad y Actitud" (pág. 78)

externos, con este procedimiento comprendí la utilidad de la disociación de resistencias por elementos periféricos.

Estas ideas me ayudaron en la ejecución de esta y otras escenas en el futuro. A veces, con buenos resultados, y otras, con resultados deplorables. Cómo método de medición, sólo me remito a la satisfacción o disconformidad en la vivencia de la técnica. El perfeccionamiento sistemático mediante la aplicación de nuevos métodos de actuación potencia habilidades, brindando confianza y seguridad, pero no tienen como foco principal la reducción de las dificultades transversales, afectivas y perceptivas en los intérpretes. No considerarlas puede ser una de las principales razones de resultados insuficientes. Con el tiempo y la práctica entendí que el producto creativo dependía también de otros factores: características de la personalidad, particularidades físicas y vocales, cualidades técnicas personales e interacción con el entorno.

Registros Actorales

Existe un aprendizaje implícito en cada operación artística, sin embargo, generalmente queda solamente como material anecdótico en la vivencia de cada intérprete y rara vez logra ser un aporte concreto al campo académico de otros profesionales del área. Los actores acumulamos experiencia a través de la práctica, pero no solemos dejar registro teórico sobre hallazgos o resolución de conflictos interpretativos después de cada producción teatral. Los creadores, y sobre todos los docentes de la actuación, almacenan recuerdos en sus memorias que se transforman en valiosos ejemplos ilustrativos en talleres de actuación, voz, movimiento, dirección, dramaturgia, etc. En el contexto de la investigación en los procesos de creación, Milena Grass, refiriéndose a los Laboratorios teatrales que se han realizado en la Escuela de Teatro UC a finales de los 90, señala:

> Los proyectos relativos al arte del actor suelen referirse al problema de la presencia, la acción o la interpretación de textos clásicos a partir de nuevas metodologías –basadas en lo vocal, por ejemplo–. Otros aspectos importantes tienen que ver con destrezas o exigencias particulares… un elemento que me ha interesado en la recensión histórica de los laboratorios teatrales son sus restos, los

> vestigios de diferente naturaleza –incluso a veces inexistentes– que permitirían reconstruir y entender los procesos y sus resultados. La importancia que doy a estos materiales tiene que ver con la cuestión colectiva, es decir la dimensión institucional del proyecto, supuesto lugar de excelencia para la discusión en torno a la investigación teatral y para retroalimentar a través de esta la práctica académica. Lamentablemente, hay que decir que los vestigios son pocos… (Grass, 2011)

Aludiendo a aquellos materiales residuales de estas experiencias inaprensibles, Milena menciona registros visuales, registros audiovisuales y artículos. Sin embargo, refiriéndose a estos últimos, señala que "…los textos se quedan más bien en la descripción del proceso que en una discusión de los aspectos metodológicos o teóricos objeto de la investigación o sus resultados", y agrega que "…muchas veces se llega a conclusiones algo indulgentes, con poca reflexión en torno a los fracasos o procesos no logrados…" (Grass, 2011).

El presente trabajo sobre estrategias de actuación se encuentra delimitado a problemas interpretativos sobre la presencia y el uso de destrezas particulares frente a diversos estilos escénicos. Al mismo tiempo, contiene algunos testimonios sobre los procesos que han acompañado tales "laboratorios", propios de la práctica artística actoral. Me interesa poder reflexionar sobre esos fracasos y aciertos interpretativos, desde el punto de vista del mismo artista, y los sentimientos de decepción y frustración que suelen acompañarlos. Pienso que esas metas actorales "no logradas" son reiterativas y muchas veces las llevamos en silencio, o las ignoramos, en aras de permanecer vigentes y entusiastas. "Es bastante desgraciada la vida del intérprete, porque cree que está haciendo algo que no está haciendo... Que lleva una bandera que, muchas veces, no lleva... Y quizás lo que tiene que hacer es mucho más simple" (Á. Viguera, comunicación personal, 2023).

Es por eso que, a pesar de la seguridad y templanza que un actor puede aparentar, las retroalimentaciones positivas siempre se reciben como agua en el desierto. Pero cuando tales comentarios no son proporcionales al nivel de entrega y dedicación que el actor siente y percibe en el escenario, pueden resultar disonantes o contradictorios. El actor

interpreta un personaje, pero también se interpreta a sí mismo jugando a ser un personaje. En el teatro contemporáneo, sobre la idea de "personajes" quedan apenas residuos. Cuando finaliza una función algunos espectadores se acercan al actor. Si uno de ellos le da la mano y le dice -¡interesante!- o -¡gran trabajo!-, el actor piensa: -no le gustó-. Y los que somos más neuróticos, definitivamente pensamos -fue un desastre…-.

La transmisibilidad de la información obtenida a través del aprendizaje actoral se realiza mediante la evolución individual y/o grupal de los equipos artísticos. Así es como, por ejemplo, al interior de una compañía de teatro, el intercambio del avance actoral es un fenómeno orgánico durante el ejercicio mismo del entrenamiento y no necesariamente a través del lenguaje o un registro teórico determinado. Al igual que en el deporte, se produce un desarrollo personal y conjunto a través de la vivencia práctica y compartida. Esto es posible observarlo, por ejemplo, en las transformaciones y evoluciones de algunas compañías de teatro consolidadas y persistentes en el tiempo. Como una especie de osmosis, la transmisión del saber es una acción paralela a la realización de actividades conjuntas.

La búsqueda de referentes teóricos sobre métodos, técnicas y/o sistemas de actuación, queda enmarcado a los intereses personales de cada intérprete. Además, una determinada especialización actoral no constituye un requerimiento para continuar labores en proyectos futuros[19]. Es por ello que la reflexión teórica sobre la actuación permite generar registros atingentes a determinadas épocas de creación con sus características y problemáticas particulares, facilitando su transmisibilidad y compresión a lo largo del tiempo.

Ramón Núñez es un referente chileno de la actuación con un inminente talento desplegado en la participación de más de un centenar de obras de teatro como intérprete

[19] A diferencia de otros campos en los cuales es imprescindible validar académicamente nuevos conocimientos para mantener vigencia profesional.

y como director. A lo largo de los años, Ramón ha ido realizando un registro personal de sus reflexiones y procedimientos actorales. Tales registros se encuentran plasmados en un manual de actuación desarrollado por él mismo, junto a otros estudiantes. Reflexionando sobre su experiencia y la interpretación que cada quien hace sobre las teorías actorales, Ramón menciona lo siguiente:

> Para mí, el método de Stanislavski lo entendí después de estar cerca de doce años parado en el escenario, no antes…Es bien distinto cuando las cosas no solamente las has aprendido leyendo libros de actuación, que pueden ser muy buenos e interesantes, pero nada suple la presencia, el cedazo y la experiencia del profesor que te transmite esos conceptos pasados por sí mismo. Yo creo que eso hace la diferencia. Además, que hay conceptos que son solamente míos, otros prestados, y otros aclarados por Stanislavski. Con Stanislavski tengo diferencias fundamentales. Él habla de la acción interior, y yo hablo de un mundo interior, de un estado interior, que es desde donde nace el objetivo. Yo defino el objetivo como una necesidad o como un deseo. Y eso, el objetivo no es lo que se proyecta el público, lo que se proyecta al público es la acción, o sea, la expresión del objetivo ya sea en sonido o en movimiento. Y eso es lo que se entiende por acción. Ahora, las acciones están formadas por unas pequeñas unidades que yo las llamo actividades, que son las que le dan particularidad a la acción y la desarrollan. Y cuando esa acción se encuentra con un impedimento, si ese impedimento es físico yo la llamo obstáculo, y si ese impedimento es interno yo lo llamo resistencia. (R. Núñez, comunicación personal, 2022).

El registro autoetnográfico de los actores en general (sobre todo aquel derivado de desafíos y revelaciones estratégicas) es útil en su dimensión técnica, pero también en su ámbito histórico/temporal. Así como permite acceder a especificidades interpretativas, también da luces sobre el contexto cultural y social en que ese actor se desenvolvía, ayudando a clarificar ciertos aspectos significativos sobre la historia de la actuación y el teatro en un territorio determinado.

La Vieja Técnica

- ¿Cuál es tu método? - le pregunté a Pablo, un amigo actor, "…no tengo técnica, no tengo método, sólo me relajo, siempre… Y cuando dirijo *casting*, a los actores siempre

les digo lo mismo -tranquilo, relájate amigo-“ (P. Fuentes, comunicación personal, 2023).

Entre los actores hay cosas que, teniendo un componente sumamente técnico, se asumen como fruto de la experiencia y se dan por sentadas. Pero en el fondo, no lo son. Decirle a un actor que se relaje, el acto mismo de relajarse, no es algo tan sencillo de ejecutar. En el actor, puede producirse un auto análisis en el que percibe que, usualmente, su tendencia es abstraerse hacia su mundo interno, ensimismarse, preocuparse de su apariencia y, por consecuencia, ponerse tenso. Relajarse es una decisión, resultado de una comprensión racional de saberse y reconocerse en un espacio y tiempo determinado. El actor dirige su atención hacia su cuerpo y la correspondiente acción a realizar. Se torna receptivo a lo que sucede a su alrededor. Se intenta concentrar en su colega real o imaginario. Define su objetivo mientras, discretamente, realiza respiraciones profundas. ¿Qué está haciendo? Después de un veloz mapeo corporal, emocional y mental, busca el espacio y el silencio necesarios para continuar. Es decir, está activando un procedimiento actoral. Todo lo anterior, constituye técnica.

La mayoría de los actores, ante la pregunta ¿cuál es tu técnica? responde -no hay técnica - o - no tengo una técnica -. Y no es porque consideren que no existan las técnicas, o que no las reconocen, o renieguen de ellas. Ocurre que la práctica de la actuación es tan concreta, patética, y semejante a la vida ordinaria, que las técnicas se perciben como algo insignificante al lado de la abrumadora experiencia de la realidad teatral. Sin embargo, todos tienen algo que hacen, algo de lo que se aferran para actuar. Pero no lo denominan “técnica”. Permítaseme esto: la mayoría de los actores decimos, “-hay que relajarse, hay que escuchar, hay que estar ahí contigo y con el otro, hay que abandonarse, hay que probar algo nuevo-“, etc. Y aunque esas destrezas sean nuestras técnicas, no las queremos definir, no las queremos asumir. Porque afirmar la técnica puede ser demasiado tradicional o convencional, y eso se aleja del pensamiento post dramático del actor contemporáneo. Eso significaría diluir lo más sagrado de la

actuación, aquella vivencia misma de una realidad por la cual nos dejamos invadir voluntariamente, aunque no sea propia. Eso implicaría develar un secreto oculto, el secreto de una experiencia reveladora y transformadora. El acto de poner a disposición nuestra persona, al servicio de algo mucho más grande, importante y trascendental: el fenómeno teatral. Aunque también es posible que, efectivamente, no haya técnicas sofisticadas, y que el actor simplemente aprende a ser un buen simulador:

> Los actores y las actrices no saben actuar. No saben actuar porque tienen una experiencia de la escuela de teatro, pero no tienen memoria de una técnica especial. Lo que tienen es una especie de mezcla de recursos, de ideas, que han sido exitosas en el pasado, o tienen ciertas mañas que conocen, que son exitosas, ciertas formas de hablar, ciertos fuertes, y finalmente terminan arrastrando lo que sea que estén haciendo acerca de su personaje hacia ese lugar que ya conocen y en el cual están seguros o seguras. Entonces existe una especie de pánico que le pasa a mucha gente, con mucha experiencia que se enfrentan a una obra, o se enfrentan en una cámara, con un secreto, una secreta sensación de que -yo no sé nada de lo que estoy haciendo, pero sí, con el tiempo he aprendido a simular que sé lo que estoy haciendo… he aprendido las mañas de cómo se identifican las buenas actuaciones, y he copiado eso y eso me permite ser eficiente en la actuación-. (G. Calderón, comunicación personal, 2023)

El desarrollo actoral consiste en identificar constantemente esta simulación y reformularla hacia algo vivencialmente nuevo. Existen patrones comunes en la visión de los intérpretes sobre los procedimientos para abordar un proyecto determinado. Se asume que cada actor tiene sus maneras particulares de desarrollar un rol, personaje o creación dramática, y cada mecanismo es diferente. También se acepta que lo aprendido técnicamente en los estudios formales, solamente provee de una serie de alternativas metodológicas de trabajo, pero es cada persona la que escoge y utiliza aquellas que considera más adecuadas en función de sus características y objetivos específicos. Sin la intención de realizar clasificaciones valóricas, he observado escasez de discernimiento y evaluación sobre los conocimientos y habilidades específicas que los intérpretes logramos desarrollar a lo largo de los estudios académicos:

> “Eso es actuar, representar una obra delante del público. El resto sólo son ejercicios. Y me he dado cuenta de que la vida en la academia, en el instituto, en las escuelas, aunque sea encantadora y confortable, está tan alejada de la vida y del trabajo del actor como el aerobic lo está del boxeo.” (Mamet, 2001).

Francisco Ossa, reafirma la relevancia de la práctica por sobre los aspectos teóricos de la actuación. Ante la pregunta sobre su paso por la escuela de teatro, y si identifica algún aprendizaje que haya sido particularmente significativo, responde:

> Fue natural. Aprendí muchas cosas, pero no me di cuenta. Sencillamente fui actuando. Pero si hay algo que siempre trato, es hacerlo de verdad. Cuando me pillo "cuenteando o engrupiendo", no me gusta... He ido aprendiendo, también, a entregar la energía; saber cuándo, en el escenario, la energía está en el otro. Saber cuándo uno está trabajando para el momento de uno y cuando uno está trabajando para el momento del otro. Construir con el otro y para el otro. Es muy de equipo. Y en la escuela, claro, uno va aprendiendo de acciones físicas, por ejemplo, pero he ido aprendiendo más de lo que he ido mirando... Por ejemplo, cómo llevar el foco del público donde tú quieres llevarlo, donde llevar la atención, con imágenes, por ejemplo. (F. Ossa, comunicación personal, 2023)

Hay consenso en que la actuación, en tanto oficio, se desarrolla en la práctica y en la experiencia. El aprendizaje actoral teórico o académico, así como la forma en que las destrezas actorales se fueron incorporando hasta convertirse en capacidades profesionales no es algo realmente significativo para gran parte de los intérpretes. A veces hay cierto desdén hacia los métodos o sistemas, tanto por su carácter ortodoxo, como por pertenecer a estructuras actorales que no comulgan con ideas o contextos más contemporáneos. En este sentido David Mamet, increpando a los intérpretes inclinados a las técnicas básicas del realismo, dice:

> El «Método» de Stanislavski y la técnica de las escuelas derivadas de él son absurdos. No es una técnica con la que practicando se pueda desarrollar un oficio, es un culto. Los requerimientos orgánicos hechos al actor son mucho más convincentes y los desempeños potenciales del actor, mucho más importantes; la vida y el trabajo, si se me permite decirlo, son mucho más heroicos que cualquier cosa prescrita o prevista por ese o cualquier otro «método» de interpretación." (Mamet, 2001)

La claridad y distinción sobre los sistemas actorales específicos, su correspondiente utilidad y su articulación metodológica, al menos en los actores chilenos, tiende a ser imprecisa. ¿Podría esto afectar la formación de futuros actores? Probablemente sí, cuando la formación se delimita y es filtrada por el conocimiento específico del profesor, y este, a su vez, carezca de preparación técnica, metodológica y pedagógica.

Probablemente no, cuando la preparación del docente sea óptima y, al mismo tiempo, sea enriquecida mediante la transmisión directa de la experiencia artística, realzando el vínculo formativo entre estudiante y maestro. Los estudiantes de actuación perciben cuando sus docentes se mantienen artísticamente activos y vigentes, o cuando estos se empiezan a acomodar pasivamente en las aulas de la academia. Francisco Ossa destaca los aprendizajes recibidos por el director y docente chileno Rodrigo Pérez, Paulina García hace lo mismo con el multifacético actor, director y dramaturgo Andrés Pérez, y yo me sumo, indicando a Ramón Núñez y Adel Hakim como dos actores, directores y docentes de los cuales adquirí aprendizajes significativos que no se encuentran tan claramente definidos dentro de la teoría actoral local. Todos ellos caminaban, en el día, hacia las escuelas de formación, y en la noche, a las salas de ensayo.

Cada cierto tiempo, y especialmente en momentos de desorientación creativa, es necesario refrescar y cuestionar las ideas primigenias de nuestra disciplina. Siendo un poco más directo, Mamet remata diciendo: “La «técnica» es la ocupación de una mente de segunda clase” (Mamet, 2001). En las disciplinas artísticas, los enunciados rupturistas e innovadores serán siempre más excitantes que los postulados convencionales. El actor, absorto en su amplio conocimiento de los sistemas de actuación, considera que sus destrezas fueron producto de una aguda selección de aquellas herramientas que le eran más adecuadas. Estima que, gracias a su capacidad para escoger correctamente, y sumado a su práctica, estas herramientas terminarán expresándose de forma óptima. Inclusive puede llegar a pensar que muchos de los docentes de los cuales recibió sus subjetivas y particulares enseñanzas, a la larga fueron más bien obstáculos para el desarrollo de su verdadera pericia actoral, como si esta fuera una especie de gema o lámpara interior esperando ser mágicamente frotada para liberar sus formidables talentos.

Los profesores y sus técnicas, a modo de entrenadores, casi siempre son considerados y recordados como buenos o deficientes según el criterio personal y subjetivo del

estudiante de actuación o según el nivel de percepción sobre las relaciones interpersonales y afectivas que se tuvo con cada uno de ellos. Reflexionar sobre este fenómeno en las clases de actuación es suficiente para tenerlo presente en el futuro.

Adaptabilidad de la Técnica

Para el actor contemporáneo, la técnica no es suficiente. O más bien, la conceptualiza y la expone en escena. Hay una necesidad de justificar racionalmente la técnica, transformarla, o suprimirla. Para el actor contemporáneo es relevante el sentido político, ideológico e identitario de la obra. Es fundamental que su participación en el proyecto comulgue con un involucramiento discursivo y que las eventuales técnicas sirvan de vehículo para expresar dicho discurso:

> Es una actuación que está definida por la exploración y por buscar nuevas formas de existir sobre el escenario. Y cuestiona también la idea de escenario. De alguna forma es una actuación que rechaza cualquier convención de lo que debe ser la actuación y cualquier expectativa de lo que debe hacer la actuación con respecto a los patrones y parámetros que se habían planteado en todas las décadas anteriores. Y creo que muchas veces es un teatro que cae en una permanente ironía. Con ironía quiero decir que es un teatro que está tan autoconsciente de lo que hace y tan resistente a la posibilidad de crear una narración, una ficción, incluso un discurso político-ideológico que se queda muchas veces en un espacio permanentemente paradójico, de juego, de ingenio, de ironía, en que permanentemente está cuestionando el medio escénico y también empujando los límites del medio escénico… es un espacio para para que muchas veces la gente que lo hace, defina su identidad, y la defienda, y denuncie todas las limitaciones que tiene su identidad para poder ejercerse con propiedad y libertad en la sociedad… El teatro chileno, siempre estaba receptivo a todas estas cosas y sobre todo receptivo a nuevas corrientes que siguen llegando… (G. Calderón, comunicación personal, 2023).

Los ensayos generalmente cuentan con un periodo de análisis intelectual del texto, de la idea o de los pensamientos aleatorios que circundan el objetivo de la obra. La aproximación y el entendimiento del contenido, del meta-texto, del manifiesto dramático o cultural de la obra, es esencial para que el intérprete consiga darle sentido a su rol en

escena. Esta necesidad de sentido está ligada al desarrollo de autoría. Además, le brinda la sensación de que es creador de su propia interpretación al impregnar o fusionar sus intereses como artista, con los del objeto artístico. A veces, este acercamiento a la idea o discurso, que se despliega de un autor, o de la misma obra, se materializa en la verbalización de un texto determinado. El texto es poseedor de un contenido emblemático, simbólico o literal, que estiliza, potencia o devela el discurso. En este caso, a medida que el actor interpreta el texto, su alto grado de comprensión y compromiso puede ser propicio para el surgimiento de profundos niveles de intensidad emocional. De esta manera, tales vínculos semánticos pueden determinar actitudes y formas de expresión para el actor. El actor se enfrenta el personaje, a la performance, a la obra, discursivamente. Edifica una opinión sobre el contexto cultural y establece una posición como autor de esa interpretación en particular.

Para Álvaro Viguera, una racionalización exagerada y una predisposición demasiado sesgada sobre el contenido de la obra, si bien puede ser favorable, también puede obstaculizar el desarrollo creativo de los actores:

> …se aferran a cosas que creen que resultan. Repiten. Lo que pasa es que hay un problema porque si tú tienes una idea al respecto, sobre algo, que en general es la obra, tienes una idea sobre la muerte, una idea sobre la vida, una idea sobre el amor, una idea sobre algo, vas a tratar de plasmar esa idea de alguna manera. Si, por ejemplo, en una obra, tienes una idea sobre la culpa (y puede ser de forma inconsciente), vas a tratar de acercarte a la culpa de alguna manera. Y ahí empiezan las limitaciones. Si yo tengo una opinión sobre la injusticia, y la vivo día a día, o la veo de alguna forma, como concepto, esa será mi visión de la injusticia. Pero el actor, la actriz, se olvida que es un creador. Ahí está el problema. Muchos intérpretes no asumen que son creadores. Entonces, cuando tú creas, entras en conflicto con el tema y tienes que deconstruir. En cambio, si no creas... Es igual que en la vida. Yo tengo una opinión sobre algo, pero si esa opinión se interpone, no deja margen para la creación y para la discusión. Se vuelve redundante. Limitas el acto creativo. Y ahí ves obras donde no pasa nada, no tienen raíz, no se sienten. Tú sabes cuando una obra tiene cuerpo, o por qué sucede lo que tiene que suceder... Y es porque el actor está cruzando límites. Está forzando el acto creativo. Igual es un espacio... es un espacio extraño... (Á. Viguera, comunicación personal, 2023)

Más que olvidar el rol creador del intérprete, esas limitantes son predisposiciones

racionales que obstaculizan el libre desarrollo creativo. Corresponden a aquellas simulaciones o barreras de protección que esgrimimos constantemente, para poder validarnos por lo que pensamos, por sobre lo que podemos hacer integralmente en el escenario. Considerando el oficio actoral como un acto de creación, pero dada las características de exposición del actor/persona en escena, es natural buscar zonas psicológicas donde refugiarnos:

> El otro problema que existe es un problema intelectual y es que en las obras contemporáneas uno ya no está exigido por entender un personaje, como ficción, y preocuparse de las motivaciones de tal o cual personaje, sino que uno tiene que entender la obra entera, cultural, ideológica y políticamente. Por lo tanto, cualquier actor/actriz está obligado a convertirse, tarde o temprano, en un intelectual de la obra, en un dramaturgista[20], o en una persona que pueda competir intelectualmente con el director o la directora. Y eso produce mucha ansiedad porque no toda la gente se siente tan preparada como para participar en ese debate, entonces hay gente que toma actitudes decididamente anti intelectuales, es decir, -ensayemos, hagámosla, hasta cuándo vamos a hablar, hagamos la obra- y hay gente que dice, -No. Pensemos esto. No lo podemos hacer hasta que no la entendamos-. Y eso siempre produce un cisma que afecta el proceso. Por otro lado, existe una presión sobre la actuación para que construya un discurso ideológico desde la actuación, y también para que sean capaces de aportar algo original, especial, único. Y eso es una presión que va más allá de la obra, porque eso es muy difícil o imposible lograr desde la actuación. Eso es un fenómeno de la obra entera. Pero existe una especie de secreta aspiración al estrellato, a destellar en algún momento, y eso viene de una antigua tradición del teatro en que los personajes tienen que brillar, o cada miembro de la compañía tiene que tener su momento de gloria, en el escenario. Entonces existe la expectativa de que hay que llegar a ese momento, y si ese momento no se logra la actuación es incompleta o insatisfactoria. (G. Calderón, comunicación personal, 2023)

La construcción de estructuras de pensamiento demasiado rígidas, por muy interesantes y elocuentes que estas sean, pueden coartar la flexibilidad necesaria para abordar actoralmente una mayor diversidad de perspectivas discursivas. El posicionamiento óptimo y la principal estabilidad interior del intérprete por lo general son fruto del

---

[20] A diferencia del dramaturgo, el dramturgista escribe una obra encargada previamente. “Es un rol común en los teatros de Alemania. Es un consultor para llevar a cabo una obra”. https://eldramaturgista.com/dramaturgista/

dominio de la técnica (en sus múltiples variedades), la precisión y la conciencia de aquellas actitudes y sensaciones que propician ansia de creatividad, independiente de los objetivos del proyecto, del personaje o de la situación escénica:

> El actor también puede tener una visión pre-establecida de la estética actoral y eso lo limita. Por eso tiene que desarticularse. En una obra los actores pueden sentir que están haciendo cosas muy distintas o especiales, pero el amarre final todo el tiempo, lo está haciendo el director.
> *Habría que estar dispuesto a perderse, para encontrar...*
> Sí, pero algunos no están dispuestos a perderse... O a veces sienten que tienen que decir algo más allá… El discurso, las percepciones, la contingencia, la escena, lo heterogéneo del teatro, sale sí o sí para afuera. Pero esto de decir algo más, los "qué estamos diciendo", "qué significa esto", a veces crea confusión. Y es como una tendencia de muchos de nosotros como actores, de querer decir algo más, como que tú tuvieras la responsabilidad de tener que transmitir siempre eso. (Á. Viguera, comunicación personal, 2023)

El actor contemporáneo generalmente considera que tiene un rol social o una responsabilidad cultural. Un texto dramático puede contener infinidad de temáticas e interpretaciones. El director, inevitablemente, trazará una línea adicional de creación, enfatizando, omitiendo, transformando u ocultando discursos en la obra. Si el director levanta una poética personal y si, además, cada uno de los intérpretes intenta aportar desde su construcción particular, la obra inevitablemente va a tener muchas aristas, sin necesidad de contenidos agregados de forma adicional.

Durante los ensayos de la obra *Tarde de Verano*, su director, Ángelo Solari, quien a la vez es actor y compositor, propuso una puesta en escena en que estaban claramente (y hasta, físicamente) definidos los espacios de creación actoral y los límites que incidían en la estructura general. Con la premisa de que la obra no pretendía exponer un tema en particular, su mérito estaba en acentuar su sentido estético y musical. Tenía una idea preconcebida de la obra, una partitura de la misma, donde los espacios de improvisación o búsqueda escénica estaban delimitados por factores espaciales y hasta temporales. Ángelo realiza una operación composicional con el texto dramático, transformándolo en partitura, que cada uno de los actores tuvimos que aprender a leer e interpretar. Durante todo el proceso, el director resaltaba y persistía en la profundización de la técnica:

> Yo creo que en la medida que soy más preciso, técnicamente, voy a poder abrir los portales de conocimiento que estoy buscando. Y creo que hay una belleza también en esa precisión. La gente, a veces, se espanta un poco cuando uno habla de técnica. Porque parece algo muy árido. Yo sé que si hago coincidir cierto momento con cierto grado de precisión se va a producir la maravilla. Y eso es lo que busco en la repetición artística. (Ángelo Solari, entrevista, 2023)

A Paulina García, Pablo Fuentes y yo, nos correspondía el momento "realista" de la obra. Creo que esta restricción nos provocó una sensación contradictoria común: enclaustramiento y libertad. Cierta privación de desarrollar, a través de nuestros personajes, un compromiso ideológico con la obra y, al mismo tiempo, libertad absoluta de exploración interpretativa dentro de los márgenes que limitaban nuestra área de comunicación.

¿De qué tipo o en qué grado debe haber una justificación ideológica o identitaria en la participación de una obra? La necesidad de autoría actoral, ¿puede ser un obstáculo si no considera la relevancia del discurso en su totalidad? Algo que perciben con mayor claridad directores que actores es que el discurso de la obra es mucho más amplio que los individuos que la conforman. La autoría actoral es esencial en la medida que reivindica la posición del intérprete, no sólo como ejecutante, sino que situándolo como creador. Pero el actor también debe recordar que su arte es una pieza dentro del contexto teatral y "de las diversas dimensiones desprendidas de la teatralidad, considerando el teatro como la relación entre artistas, públicos y mediaciones" (Rodríguez-Plaza, 2023). En este sentido, el actor aporta creativamente desde la particularidad de lo que hace, pero, sobre todo, desde lo que no hace, desde lo que decide no hacer. La decisión de no hacer algo, es una decisión técnica.

ACTITUD, JUEGO Y FLUJO

Conceptos Psicológicos Asociados a la Actuación

A continuación se exponen algunos conceptos del campo psicológico que usualmente se utilizan en la teoría actoral con el propósito de establecer un marco de referencia básico para la comprensión de las reflexiones planteadas en la presente estudio.

Conciencia, Atención y Percepción

La conciencia es "el conocimiento simultáneo, en la unidad del tiempo, de sí mismo (sujeto) y del mundo circundante (objeto) y, por lo tanto, es el reflejo de la realidad", en tanto, más específicamente, la conciencia de sí mismo es "saberse a sí mismo como viviente y actuante de manera coherente, certera y autónoma en la realidad y en el tiempo. (Rotondo, 1998)

La atención es un concepto que está "íntimamente ligada a la conciencia (vigilancia)" y se define como "la función psicológica que permite seleccionar un estímulo o grupo de ellos del conjunto de una experiencia, y que implica, generalmente, un esfuerzo del sujeto para conseguirlo" (Rotondo, 1998). De igual manera, la atención se entiende como el conocimiento del medio ambiente y de sí mismo en un momento determinado, permitiendo al sujeto dirigir las actividades de acuerdo a sus intereses y necesidades.

La percepción se puede definir como la "organización e interpretación de los estímulos que llegan al organismo a través de los órganos de los sentidos" (Rotondo, 1998). Así como constituye un proceso que requiere la integridad del sistema nervioso central y órganos sensoriales especializados, "implica la relación entre la vida interior del sujeto y el mundo circundante y la concordancia entre el estímulo y la significación del objeto"

(Rotondo, 1998).

La percepción está ligada a las sensaciones. La sensación se produce cuando “un estímulo que actúa sobre un órgano sensorial llamado receptor es capaz de excitarlo y provocar una reacción de transmisión hacia un centro integrador, que en el caso del hombre es el cerebro” (Capponi, 2011). La sensación puede ser resultado de una percepción voluntaria o involuntaria. El cerebro registra la reacción frente al estímulo “como una experiencia que denominamos sensación” (Capponi, 2011). Una determinada sensación, eventualmente puede dar origen a una acción. La acción es, fundamentalmente una conducta motora. Es una “actividad exterior, visible y hasta cuantificable, pero en íntima relación con la actividad interior del organismo” (Rotondo, 1998).

Estados de Ánimo

Los estados de ánimo a menudo se describen como estados afectivos difusos y de larga duración, y es probable que las personas estén en un estado de ánimo más o menos intenso positivo o negativo en cualquier momento dado (Morris, 1989). Sin embargo, la característica más crítica en cuanto al impacto potencial de los estados de ánimo en el comportamiento es que no están relacionados con objetos:

> “…afecto y ánimo no son sinónimos y aunque ambos son considerados como sentimientos que se expresan de una u otra forma, afecto indica mayor independencia e intensidad del sentimiento, en tanto que ánimo implicaría un estado más sostenido y menos flexible. Sentimiento y emoción tienen un significado muy similar, pero el segundo implica un mayor componente fisiológico. Sentimientos y emociones serían los pilares fundamentales que constituyen la afectividad, la cual se traducirá finalmente en un estado de ánimo.” (Capponi, 2011)

Aunque los estados de ánimo pueden ser intensos y salientes, se experimentan sin conciencia simultánea de sus causas (ritmo diurno, clima, cambios en el sistema endocrino, olores, luz e iluminación, entorno en general, etc.) así como también pueden ser "residuos relativamente específicos de emociones" que surgen de incidentes de los

cuales las personas ya no están conscientes. Los estados de ánimo pueden ser inducidos mediante determinados procedimientos. (Gendolla, 2000).

Emociones e Intenciones

Para examinar las variadas miradas sobre la idea de emoción, primero hay que situarse en el entendimiento de la afectividad:

> La experiencia afectiva total comprende fundamentalmente los sentimientos, las emociones y el ánimo. Por sentimientos se entiende estados afectivos complejos, duraderos y no intensos. Ejemplos: orgullo, celos, amor, vergüenza. En cambio, las emociones son también estados afectivos que aparecen de manera brusca, más o menos violenta, pero de pasajera duración. El miedo, la cólera y la angustia son considerados como típicos ejemplos de emociones. (Rotondo, 1998)

La diferencia entre afectividad, emociones y estados de ánimo, es que este último corresponde a "la manifestación afectiva prevalente y subjetiva que domina y colorea la experiencia total de un individuo en un momento dado" (Rotondo, 1998). Por ello es importante distinguir un correspondiente estado anímico frente a un proceso creativo y si este es favorable para producir una determinada predisposición anímica que, en este caso, correspondería a la intención auto provocada a actuar o reaccionar de una manera determinada.

Una de los enfoques psicológicos más importantes sobre las emociones es la teoría de James-Lange[21]. Bajo esta teoría, las emociones serían respuestas fisiológicas que devienen como resultado de las percepciones ante estímulos externos. Es decir, se sugiere que primero experimentamos cambios físicos, y luego interpretamos estos cambios como emociones específicas. Marcela Carballo y Andrés Haye, docentes de la Facultad de Psicología UC, realizan un replanteamiento sobre la teoría de James, la cognición, la afectividad y las emociones en general:

> Tras décadas en que se priorizó el estudio de la cognición, hay pareciera que

[21] Desarrollada por los psicólogos norteamericanos William James y Carl Lange durante el siglo XIX.

> asistimos a un giro afectivo en psicología. La investigación sobre emociones, y en general sobre afectos, ha cobrado un interés inédito (Lewis, Haviland-Jones, & Barrett, 2008). Sin embargo, la investigación aún no ofrece un cuadro claro del fenómeno. ¿Es la emoción algo corporal o mental? ¿Cómo se relacionan cognición y emoción?... Las relaciones entre emoción y cognición se han abordado tradicionalmente, hasta ahora, como una interacción entre ambos procesos, asumiendo que hay dos procesos diferentes. Según nuestra reinterpretación, la emoción es una experiencia que hace el cuerpo de su propio devenir, cuyo contenido es esencialmente corporal, pero no es una representación de los cambios corporales; es el producto sensible de la irrepetible acción de un conjunto de cambios corporales difusos… La emoción se define como una sub-clase del *feeling* que acompaña toda experiencia, específicamente acotada a la inmediata duración de cambios fisiológicos intensos o relevantes como para dominar el foco atencional. Esta clase de sentimiento es el efecto subjetivo de reorganización o preparación del cuerpo para actuar situadamente. (Haye & Carballo, 2017)

Las emociones inciden en el cuerpo hacia una acción y un comportamiento determinado. La antesala de tales acciones son las intenciones. Si la actitud es una predisposición de ánimo, la intención es una predisposición a la acción. Un observador externo, puede distinguir cuando una intención es real o es meramente simulada. Así como un observador reconoce emociones en las expresiones de un otro, también empatiza y reconoce las intenciones de los demás. Por este motivo, los experimentos sobre las intenciones que se realizan con actores son creíbles por los observadores. Los espectadores reproducen y anticipan mentalmente los movimientos de los actores cuyas intenciones están cargadas de veracidad (Sofía, 2010). Las perspectivas contemporáneas sobre el funcionamiento del cerebro, el cuerpo y el sistema nervioso señalan que la relación entre emoción y preparación para la acción está centrada en la experiencia (del movimiento) y el cuerpo (en movimiento) como uno y un mismo proceso. (Haye & Carballo, 2017). El psiquiatra chileno Ricardo Capponi, ex académico de la Escuela de Psicología UC, definía la emoción de la siguiente manera:

> Emoción se llama a un movimiento afectivo complejo, fundamentalmente como reacción inmediata a la acción de un estímulo eficiente que puede provenir del mundo circundante, como del mundo interior del sujeto. Son complejos afectivos momentáneos, fugaces, de gran intensidad y de exteriorización inmediata y evidente, tanto porque tienen componentes autonómicos intensos, como porque tienden por su naturaleza misma a comunicarse a través del lenguaje o a través

del comportamiento motriz. (Capponi, 2011)

Capponi, indicaba la diferencia entre emoción y sentimiento señalando que estos últimos, "son más estables, no requieren la presencia inmediata del estímulo como la emoción" (Capponi, 2011). Por esta razón es común considerar que se tiene un determinado sentimiento hacia algo o hacia alguien, sin embargo, en la relación con aquello se pueden suscitar diversas emociones que no necesariamente son coherentes con el sentimiento indicado. La actuación, principalmente en el género realista, se puede complejizar escénicamente cuando el intérprete superpone estas capas en su ejecución permitiendo que sus acciones se vuelvan contradictorias y, por tanto, más sugerentes y atractivas.

Actualmente, los neurocientíficos Antonio Damásio y Joseph LeDoux profundizan en la diferencia entre emoción, respuesta fisiológica, y sentimiento como representación mental de los estados fisiológicos sensoriales del cuerpo. Si para James, el ciclo consecutivo es percepción - reacción fisiología – emoción, Damásio propone que la emoción se refiere a reacciones automáticas del cuerpo ante estímulos, mientras que el sentimiento es la experiencia consciente de esas reacciones fisiológicas. (García Andrade, 2019). La emoción es la respuesta física y química del cuerpo, mientras que el sentimiento es la percepción y representación mental de esa emoción. Pero ambas, emoción y reacción ocurrirían casi de forma simultánea: "los cambios corporales se siguen directamente de la percepción del hecho que los produce… nuestro sentimiento de tales cambios, mientras ocurren, es la emoción" (Damásio, 2010).

La alegría, vinculada a estados de flujo y juego escénico, se puede definir como "un sentimiento agradable de bienestar y satisfacción que se acompaña de viveza y variabilidad de gestos y movimientos y de un tono de voz de sonoridad cambiante interrumpido por sonrisas" (Rotondo, 1998). No obstante, el estado de satisfacción al que se hace alusión en este análisis interpretativo, apela a una sensación interior que no necesariamente tiene expresión física o visible en escena. La habilidad actoral consiste,

justamente, en dominar la manifestación de ciertos patrones físicos y sonoros en función del propósito escénico.

En el trabajo de representar un personaje o una situación dramática, no podemos auto imponernos emociones. No puedo obligar a mi sistema nervioso a sentir una determinada emoción. No estamos entrenados para eso. Sin embargo, lo que sí podemos hacer es dar intención a acciones internas (recuerdos, memoria, imaginación), así como a acciones externas (movimientos, uso del espacio, interacción con objetos y/o personas), para generar una especie de "clima psicológico" que propicie y evoque ciertos estados emocionales que, eventualmente, se puedan manifestar en nuestra psiquis. Posteriormente (o más bien, simultáneamente) dicha emoción se podría ver reflejada en las expresiones corporales. Cuando los actores percibimos que las emociones genuinamente se asoman, ya es tarde. La visceralidad es más veloz y nuestra técnica, entonces, consiste en intentar conducir y regular la intensidad de las mismas para poder compartirlas con los demás. El actor, inusitadamente afectado, exhibe voluntariamente su afección. Si los ensayos se transforman en instancias de comodidad y relajo para los actores, sin duda estos los podrán aprovechar como espacios protegidos para la búsqueda de procesos creativos profundos, intensos y cada vez más transparentes. En las últimas semanas de ensayos, gracias a la repetición, el texto se va asimilando mentalmente y, proporcionalmente, el esfuerzo de memoria se va reduciendo al mínimo. Cuando esto ocurre, la concentración fluye y deja de ser un problema. La concentración se transforma en atención focalizada y el actor comienza realmente a ver lo que hay a su alrededor. Antes miraba, pero con la opacidad del esfuerzo por recordar. A medida que el texto deja de absorber atención y preocupación, el actor tiene la posibilidad de potenciar las actitudes y adquirir mayor control de las intenciones, trabajando sobre un terreno fértil para el hallazgo de nuevas formas y dimensiones de interpretación.

Personalidad y Actitud

Activar y administrar emociones a partir de las actitudes es similar a lo que propone el realismo psicológico: concentración en la acción, no forzar la emoción, memoria emotiva e imaginación como estimulantes de la emoción (Stanislavski, 2014). En el realismo, el personaje tiene un objetivo y para cumplirlo realiza una acción que, a su vez, se divide en pequeñas actividades. Todo este procedimiento debe contener un alto grado de urgencia. En el trabajo con las actitudes, la diferencia consiste en focalizar la atención en las intenciones por sobre las actividades a realizar. Asumir una actitud, en vez de un "personaje" y entender el impulso que surge de tal actitud como una fuerza propulsora de la acción. Por tanto, el impulso como resultado de actitudes previamente trabajadas, enfatizan y dan contenido a las actividades. Simultáneamente, el manejo de las intenciones para la realización de acciones aumentará la expresividad de las actitudes, enriqueciéndolas y dotándolas de mayor visibilidad para el espectador y para el mismo actor.

Una pareja podría evitar muchas discusiones y malos entendidos si se enfocara en decodificar las intenciones en vez de detenerse en las acciones. Un "te odio" o un "te mentí", en el instante en que se expresan, pueden contener una intencionalidad secreta mucho más parecida al amor y a la sensualidad que al odio o a la mentira. Lo que se dice y se hace en escena son acciones y actividades. Lo que no se dice y lo que no se hace en escena corresponde a objetivos ocultos, resistencias internas y super-objetivos (Stanislavski, 2014), es decir, propósitos secretos que subyacen y le dan complejidad al personaje. Pero construir desde la actitud y detenerse en la intención es sumergirse en lo intrínsicamente humano, en el comportamiento de las personas, y no de los personajes. Es utilizar la personalidad para modelar nuevas actitudes al interior de un ejercicio lúdico.

Una personalidad neurótica o un trastorno evitativo de personalidad posee características

diversas que no son fundamentalmente útiles en escena. Pero las actitudes que producen son más aprehensibles y representables. Intentar emular actitudes limítrofes sin tener rasgos asociados a tal trastorno, de todas maneras, producirá un efecto en las intenciones de quien lo realiza. La persistencia de determinadas conductas son las que regulan y modelan los comportamientos y tipos de personalidad. La comprensión y el trabajo sobre actitudes e intenciones, puede significar el desarrollo de habilidades accesibles para el actor, por ser elementos cercanos al comportamiento y a la personalidad. En este caso, la concentración no está necesariamente enfocada en la construcción de un personaje (Stanislavski, 2019), sino en los componentes del texto dramático que, estimulando las múltiples fibras del actor/persona, movilicen su propia personalidad hacia lugares desconocidos. Una constante distinción de los patrones psicológicos particulares, influye en la ductilidad y versatilidad del instrumento de creación:

> La personalidad es un constructo psicológico, que se refiere a un conjunto dinámico de características psíquicas de una persona que determina que los individuos actúen de manera diferente ante una determinada circunstancia. El concepto puede definirse también como el patrón de actitudes, pensamientos, sentimientos y repertorio conductual que caracteriza a una persona, y que tiene una cierta persistencia y estabilidad a lo largo de su vida de modo tal que las manifestaciones de ese patrón en las diferentes situaciones poseen algún grado de predictibilidad. Es decir, a pesar de que cada persona actúa de diferente forma frente a la misma circunstancia, cada persona tiene cierto "patrón" de comportamiento que se mantiene estable en el tiempo. (Nashar et al., 2018)

El psicólogo Gordon Allport señala que personalidad es "la organización dinámica en el interior del individuo de aquellos sistemas psicofísicos que determinan sus ajustes únicos a su ambiente" (Allport, 1985). Tal vez es posible reproducir una pintura de Monet y probablemente las diferencias serán casi imperceptibles al ojo humano. En un teatro, el resultado actoral de tal o cual intérprete es prácticamente imposible de replicar. No solo por las características físicas y vocales, sino que, principalmente, por las complejas regulaciones expresivas de la personalidad de la persona/actor:

> Para Allport, la personalidad alude a la regularidad y consistencia en los comportamientos, así como a las formas de pensar, sentir y percibir las experiencias. No es un mero conjunto de rasgos o cualidades sino una organización de ellos, lo que termina por caracterizar a una persona en particular.

> Los patrones de comportamiento que conforman la personalidad son los denominados “rasgos de personalidad”. Los rasgos de personalidad son, en general, puramente descriptivos del comportamiento. Las Teorías de la Personalidad, en cambio, intentan explicar cómo se desarrolla la personalidad y esos rasgos de personalidad… su conformación es un constructo multifactorial. (Nashar et al., 2018)

Algunas teorías sobre la conformación de la personalidad tienen que ver con estímulos externos y experiencias como moldeadores del comportamiento, y otras, con “esquemas cognitivos adquiridos o aprendidos durante los momentos críticos del desarrollo” (Nashar et al., 2018), y otros con la preponderancia de factores genéticos que influyen a modo de información directa en los patrones de conducta.

El realismo, como género predominante dentro de la tradición occidental, consiste principalmente en un procedimiento de representación de un otro. Se entiende que el intérprete asume una personalidad diferente a la suya para representar los factores troncales del rol. En este caso la persona/actor modela y configura su propia personalidad, poniéndola al servicio del personaje (Mirodan, 2015). La persona/actor hace un viaje hasta el actor/personaje teniendo como puente su condición de intérprete. Pero en este puente, la personalidad se adapta al desafío creativo, pero no sufre grandes variaciones en sus factores primarios. Por eso considero que no existe otro arte donde las características de la personalidad sean tan relevantes en la ejecución del objeto artístico. En el actor, el objeto artístico es la interpretación de sí mismo (o de una faceta de sí mismo). Entiendo el fenómeno de la interpretación actoral como la expresión o manifestación que realiza el sujeto de alguna o algunas aristas de sí mismo. Esta especie de “circuito cerrado” de acción integra: persona-personalidad-actor-personaje.

Al abordar un texto o ejercicio dramático, hay un elemento transversal al que recurro cuando necesito sobrellevar la sensación de inseguridad que produce la exposición de sí mismo, y también me ha servido como propulsor creativo. Este elemento es el factor actitudinal. Pero no solamente entendida como una determinada predisposición de ánimo, sino también en sus dimensiones y manifestaciones físicas:

> La actitud es, pues, desde una perspectiva corporal, una estructura preparatoria, una orientación determinada del cuerpo que prepara al individuo para percibir y actuar de determinada manera. Es bien sabido que cuando, por exigencias de su trabajo o de su rol social, una persona tiene que adoptar una actitud, así sea fachada, el mantenimiento de ese esquema postural termina por influir su espíritu y la persona acaba sintiendo aquello que solo fingía. (Martín-Baró, 1983)

Para Allport, la actitud es un estado de disposición mental y nerviosa, producto de la experiencia, que ejerce un flujo directo y dinámico en la respuesta del individuo a toda clase de objetos y situaciones (Allport, 1985). Por tanto, si bien la actitud contempla predisposición anímica y nerviosa, su incidencia en las acciones visibles es evidente y simultánea. El actor, escogiendo y asumiendo una determinada actitud, inmediatamente producirá cambios orgánicos observables. Dentro de esta preparación interna, sutilmente visible y previa a una determinada conducta, he distinguido micro etapas. Para la aplicación de un estado actitudinal en escena y la construcción de un esquema psicológico, corporal y vocal, me ha sido de utilidad identificar e integrar tres elementos:

1) estado anímico,

2) motivación o impulso,

3) resistencia o contradicción.

Establecidos estos componentes, el siguiente paso consiste en descubrir las diferentes posibilidades en las que se fusionan (mediante status o priorización) para generar un determinado comportamiento, que será básicamente aquello observable para el espectador.

En la obra *Escuela,* de Guillermo Calderón, tuve que representar a *Zeta,* un instructor encapuchado. Debía enseñar el manejo de armas de fuego al interior de una escuela clandestina en la que todos los alumnos que recibían la clase también estaban encapuchados. El contexto interno y externo de la escena era de peligro, urgencia y un tanto de desconfianza., Uno de mis textos iniciales era:

> …Mira. Este fulminante aquí es sensible. Si yo la tiro al suelo y la bala se golpea aquí abajo, se dispara. Y ahí... Bueno. Ahí puede matar a una persona equis. Con cuidado. Tómala. Bien. Pásensela. Todavía no sabemos si esta bala es buena o es mala. Puede salir tiro al aire. Ya. Esta bala va adentro de un cargador. Cuando

> voy a disparar, presiono el gatillo y la bala entra al cañón. Y cuando presiono un poquito más, el martillo se levanta y cae rápido. Eso hace que la aguja percutora golpee el fulminante. Aquí. Y en ese momento el fulminante hace explotar al explosivo propelente. Ya. El explosivo explota y la explosión empuja la bala hacia adelante. Por dentro el cañón es como un espiral. Tiene como unas estrías, así que la bala sale girando sobre su eje. Y eso la hace salir derecho. Así. Por eso, cuando ustedes fijan el punto de mira, y disparan, la bala llega donde ustedes quieren. Puede ser que quieran apuntarle a un cuerpo. Puede ser… (Calderón, 2013)

El tecnicismo del texto era evidente. Las indicaciones de dirección me forzaron, desde un principio, a buscar un tipo de expresión más cercana al naturalismo que al realismo. Pero aquella naturalidad (o mi propia naturalidad) me era insuficiente como para percibir propiedad y correspondencia afectiva con el texto. Esto me producía mucha frustración e inseguridad. Camino a uno de los ensayos, casi intuitivamente, me hice algunas preguntas:

1. ¿Cuál es mi estado de ánimo para decir este texto? Nerviosismo. Pero soy un instructor. Por lo tanto, lo ocultaré de forma extrema. Mi ánimo será de exagerada confianza. Resultado: arrogancia ridícula.

2) ¿Hacia dónde está dirigido mi impulso? Hacia mis alumnos, hacia el arma, hacia la puerta de escape. La atención de mi cuerpo estaría dividida en tres. Podría mezclar los impulsos del cuerpo con las direcciones del texto. Resultado: movimientos erráticos.

3) ¿Cuál es mi resistencia o contradicción interior? Explicar con noble dedicación a usar un instrumento para destruir y aniquilar. El contraste siempre es efectivo. Escogí un tono vocal suave y cuidadoso, volumen bajo, pero mezclado con notas específicas de intensidad y ritmo, así como silencios programados para enfatizar ciertas ideas. El texto ya sugería el uso de expresiones informales y poco académicas, por lo tanto, no era necesario subrayarlas con un timbre particular. Bastaría con un poco de descuidada fluidez. Resultado: una mezcla de convicción y torpeza.

Seguramente muy pocos de estos resultados fueron distinguibles para el resto de mis compañeros de escena, o para el director, o para los espectadores. Pero eso no tiene

demasiada relevancia para los propósitos de este estudio. Después de varios momentos de aflicción, la aplicación y ejecución de estos elementos actitudinales fue el procedimiento que me ayudó en mi búsqueda interpretativa, brindándome tranquilidad y entusiasmo. Finalmente, las preguntas sobre *Zeta* se tradujeron en pequeños patrones de comportamiento, más que en entendimientos racionales o movimientos inorgánicos.

La dirección de Guillermo Calderón por lo general comienza con el planteamiento de ideas y situaciones específicas. Se expone una problemática política y se fomenta su discusión. El grupo participa examinando, desmenuzando, cuestionando, contradiciendo y siendo afectado por el conflicto propuesto. Paralelamente, se van visualizando posibilidades estéticas e interpretativas de forma particular y conjunta. Pero, en general, el montaje no está centrado en procesos de elaboración de personajes, ni en desarrollar un tipo de actuación particular, sino que se centra en la acción reflexiva sobre un problema que, en última instancia, será dramatizado. Guillermo confía en las habilidades básicas de sus intérpretes y no demanda de ellos expresiones de gran versatilidad o desplante sobresaliente. Aunque no deja de ser interesante para los actores, dilucidar la técnica adecuada. A veces, Guillermo escribe pensando en las personalidades de los intérpretes. Su dramaturgia implica un trabajo de comprensión profunda para los actores. Gradualmente en el tiempo he entendido que indagar en las sutilezas, complejidades y sensibilidades de los textos de Guillermo, mediante una actuación honesta y libre de mayores pretensiones, puede aportar, aunque sea mínimamente, a resultados escénicos sugerentes y altamente estimulantes.

Otra de las importantes experiencias actorales que he tenido fue trabajando con el director y dramaturgo Adel Hakim. Durante uno de sus visitas por Latinoamérica[22], le consultaron si notaba alguna diferencia importante entre los actores franceses y los de otras partes del mundo:

---

[22] En Chile dirigió alrededor de 13 montajes y estrenó cerca de 20 obras, junto con dirigir egresos y dar clases en las universidades Católica, de Chile y Finis Terrae.

> Sí. Encuentro una diferencia entre los latinoamericanos y los franceses. Los actores latinoamericanos se entregan mucho más desde los primeros ensayos, mucho más que los actores franceses, que son –y no es sólo un estereotipo- más intelectuales, tienen que reflexionar antes de hacer las cosas. Aquí es un poco al revés: se hacen las cosas y después se reflexiona sobre la dramaturgia y el sentido de las palabras. Tanto en Uruguay, como en Chile o Argentina, los actores actúan muy rápido, no tienen tiempo de incorporar suficientemente las palabras; el texto es algo muy emocional y a veces se hace un poco global. En Francia se da mucha importancia al texto y hacer que los actores sean emocionales es mucho más difícil. Cada uno de los dos métodos tiene sus ventajas. (Hakim, 2006)

El contenido o discurso de un determinado personaje realista interpretado por un actor francés, otro japonés y otro chileno podría llegar a ser similar en la expresión de su objetivo, resistencias internas, circunstancias dadas, etc. Sin embargo, la personalidad y el cuerpo del actor proporciona atributos que atraviesan su interpretación volviéndola única, irrepetible e irremplazable en su materialidad. Eugenio Barba señala que el trabajo del actor fusiona tres niveles de organización:

> 1. La personalidad del actor, su sensibilidad, su inteligencia artística, su individualidad social que vuelven a cada actor único e irrepetible.
> 2. La particularidad de la tradición escénica y del contexto histórico cultural a través de los cuales la irrepetible personalidad del actor se manifiesta.
> 3. La utilización del cuerpo-mente según técnicas extra cotidianas basadas sobre principios que retornan transculturales. Estos principios que retornan constituyen aquello que la Antropología Teatral define como el campo de la pre-expresividad. (Barba, 1992)

Dentro de estos tres ámbitos en el trabajo actoral, uno es personal, otro cultural y un último, de carácter técnico. Se puede observar cierta heterogeneidad en el conjunto de formas de expresión o manifestación escénica de un grupo de actores y actrices provenientes de un determinado país o sector. Así, un mismo contenido dramatúrgico podría reflejar diferencias interpretativas debido al origen, idiosincrasia y cultura de sus ejecutores. Adel, como observador externo, se percataba de que el actor chileno se apresura a la "acción" por sobre los prolongados procesos de análisis de texto y trabajos de mesa. (Hakim, 2006).

En resumen, considero que el trabajo del actor está intrínsecamente ligado a su

personalidad. El actor en escena, realiza una operación interpretativa que se exterioriza a través de su personalidad, dotando su expresión artística de características únicas y particulares. No es posible desligar los factores que conforman la personalidad humana, tales como carácter, temperamento, rasgos, carisma, de su procedimiento interpretativo ni en la representación de un rol. Precisamente, el actor requiere que su personalidad sea cada vez más flexible y adaptable. Por este motivo, las formas y maneras en que estas cualidades impregnan las posibilidades y los resultados artísticos pueden ser interesantes de analizar con el propósito de determinar y amplificar los campos de acción de la actuación. Y, por ello, resulta esencial la capacidad del intérprete de observar, profundizar y ser consciente de los propios mecanismos psicológicos y conductuales, intentando identificar características de su personalidad, así como las actitudes que de ella se desprenden, y sus diversos engranajes frente a entornos y contextos diferentes.

Construcción Dramática del Actor

¿Salir de la zona de confort?

Al comienzo de un ciclo de ensayos, pienso que no es fundamental ser un héroe revolucionario en batalla campal contra sí mismo. El abismo, la incertidumbre, el vacío, la angustia y la crisis se avecinarán por sí solas. Y es natural que así sea. Y es hasta necesariamente estimulante. Pero anticiparse a salir de la zona de comodidad cuando los caminos aún no están bien definidos, puede resultar inútil. Y, por el contrario, si no se sale de ese estado de confort en el momento preciso, el resultado es el estancamiento. En nuestra interpretación hay creación, y no sólo ejecución, y la creación requiere abandono de sí mismo. En algún momento hay que lanzarse al mar. Cuando llega ese momento, hay que nadar para no ahogarse. Salir de la zona cómoda significa enfrentar lo desconocido y luchar por sobrevivir. Entonces: -sí, de acuerdo… para actuar hay que salir de la zona de confort-, pero como consecuencia de una estrategia en función de una búsqueda vertiginosa-.

En la construcción de un personaje, el actor puede partir diseñando una determinada estructura corporal, un ritmo de movimiento, una manera particular de mirar, de caminar, un tono o matiz determinado en la pronunciación y articulación del texto, una línea de acciones, etc. O bien, puede comenzar aplicando cierta neutralidad corporal, con una mínima expresividad, indagando en aquellas sensaciones que emergen desde su mundo interior frente a la dramaturgia y a la acción dramática. Desde algunas de estas múltiples estructuras, o todas a la vez, es posible edificar un personaje o representación en general. Independiente de la vías de desarrollo inicial, cuando el sentido de arrojo creativo es entendido como *acciones rupturistas de nuestras propias estructuras*, se corre el riesgo de que, una vez avanzado el proceso de ensayos, nos veamos obligados a mantener algo de lo cual nunca alcanzamos a sentirnos satisfechos.

Hay ciertas configuraciones, por sobre las demás, que a los intérpretes nos son más afines. Esas maneras de accionar, más cercanas, de mayor dominio, más conectadas con la personalidad particular, fluyen y se expresan con mayor espontaneidad. Un cuerpo en el espacio, relajado, y una voz coherente a la cinestesia general, no es algo tan frecuente de observar. Sobre todo, en el ansia de los primeros ensayos y la necesidad por cubrir aquello que aún no ha sido encontrado en la búsqueda creativa. Durante la fase inicial de ensayos a veces hay premura por alcanzar el supuesto nivel de intensidad que se espera lograr el día del estreno. Ese proceso de inestabilidad y exuberante *teatralidad* interpretativa, propia de la exploración artística, se produce principalmente en un segmento especifico del periodo de ensayos: desde el momento en que los actores/actrices comienzan a independizarse del texto escrito (pero aún les requiere esfuerzo recordarlo) hasta el momento en que la partitura espacial de la obra ya está prácticamente establecida y no es posible hacer mayores modificaciones interpretativas ante la inevitable amenaza y llegada del día crucial. Ansiedad, nerviosismo y expectativa: un generoso tiempo de cultivo, esfuerzo y dedicación para un fruto que será

apreciado en un instante y desaparecerá para siempre[23]. Arte.

Al físico griego Arquímedes, se le atribuye la frase: “Dame una palanca lo suficientemente larga y un punto de apoyo, y moveré el mundo”. Para desenrollar un ovillo se requiere ubicar la punta final de la lana. Para resolver el problema de la creación actoral, el intérprete necesita posicionarse en el espacio de las destrezas, en el estado anímico de los entusiasmos, en el campo de los dominios. Son sus puntos de apoyo, es el extremo de la lana, para el desarrollo y expresión de su construcción dramática. ¿Por qué debe situarse en un frente seguro? ¿en una zona cómoda? Porque nuestro oficio es subjetivo, carecemos de sentido crítico e involucra todas y cada una de todas las partes que nos conforman como sujetos:

> Los problemas internos que tengo en los procesos de actuación son la inseguridad y el miedo a la exposición. Ese temor a fallar. Pero uno, al entregarse el ensayo, va sacando cosas de sí mismo, recursos muy propios, muy personales, que a veces, por inseguridad, por miedo, o por temor a la exposición, no se ejecutan correctamente. (M. Oviedo, comunicación personal. 2023)

A pesar de que el instrumento de trabajo del actor es el cuerpo, su distancia frente al mismo es inexistente. Esto desata un problema procedimental, transformando a la interpretación en un ejercicio de extraña disociación. Si el violín se desafina por la temperatura, es mejor guardarlo en un lugar templado. Si el actor se desafina por la temperatura de la vida, lo siento -vamos a continuar el ensayo desde la página 22-. Durante la primera etapa de la indagación creativa, donde la masa aún es inconsistente, es más conveniente para el actor, posicionarse actitudinal y mentalmente en función del bienestar, la comodidad y el goce. Puede ser más provechoso creativamente, por un asunto de proporcionalidad. ¿Has sentido nerviosismo en las primeras semanas de ensayo? Yo sí. Y ese nerviosismo es realmente un estorbo.

---

[23] Esto es, el teatro visto como acontecimiento del convivio, o acontecimiento convivial, que produce entes poéticos efímeros (Dubatti, 2007) Filosofia del Teatro. Convivio Experiencia Subjetividad.

Un instructor del método de actuación de Ivana Chubbuck, durante una clase, decía: -"…Está bien sentir miedo, es bueno sentir miedo, lo importante es que el miedo no nos domine, hay que usar ese miedo para actuar, usa tu miedo… ahora, ¡salten!"-. Mentiría si no dijera que todos los actores hemos pensado eso alguna vez. O incluso hemos dicho las mismas palabras. Y mentiría también si digo que el miedo se pasa saltando. O sea, si saltas, te cansas. Y quedas cansado, y con miedo.

El miedo es un instinto que optimiza destrezas físicas ante la amenaza y el ataque. Pero el miedo fuera de lugar, paraliza. Antes del estreno, el miedo puede ser un exquisito estimulante adrenalínico. Es verdad. Pero todos esos "micro-miedos", vergüenzas, sensaciones de ridiculez, pudor, ansiedad o incertidumbre, que sentimos durante los ensayos o durante un casting, no son facilitadores de nuevas ideas o reflexiones profundas. Al contrario, la gama de pensamientos y emociones que podrían nutrir la creación es tan abundante, que la colonización de esas pocas emociones sobre la globalidad de nuestro cuerpo no deja territorios libres para que otras múltiples opciones se desenvuelvan con libertad. El intérprete queda entonces coartado por sus propias inseguridades. Y lo paradójico es que el actor es justamente el profesional que, por la naturaleza de su oficio, debería poseer un enorme ingenio y destreza sobre sus actividades psicológicas. He visto personas que, sin tener ningún vínculo con el campo escénico o artístico, al realizar una representación (en un juego de roles, por ejemplo) no muestran ningún grado de miedo o nerviosismo. Su espontaneidad y candidez es similar a la de los niños. ¿Cómo lo hacen? Simplemente juegan. Pero lo pueden hacer porque no hay consecuencias. El actor, o los buenos actores, en el fondo son seres valientes y generosos, porque quieren jugar, y lo hacen. Pero su juego es serio y determinante. Es un juego con consecuencias. Y esas consecuencias van conduciendo su propia vida y pueden dejar pequeñas o grandes huellas en la vida de quienes los ven jugar.

Bárbara Nash, periodista de profesión, indirectamente vinculada a la rutina de los ensayos teatrales, en una oportunidad me comentó que le sorprendía enormemente la

actitud de los actores al inicio y al final de un proyecto teatral: “Ustedes son extraños; cuando empiezan sus ensayos, se besan y se abrazan como si fueran los mejores amigos, pero cuando terminan las funciones no se vuelven a hablar hasta la siguiente temporada”. Al comparar esto con la experiencia en otros ambientes laborales, me di cuenta de que su observación era bastante asertiva. Y pensé -bueno, somos actores, trabajamos con el cuerpo, por lo tanto, es natural que seamos más propensos a expresar con mayor efusividad nuestras emociones-. Pero al detenerme un poco más, comprendí que lo que Bárbara veía, no sólo era una manifestación abierta de nuestras características afectivas, sino que era la manera que tenemos de decir: “-somos actores, tenemos que levantar una obra en tres meses: vamos a querernos, vamos a besarnos, vamos a odiarnos, lo pasaremos bien, la pasaremos pésimo, jugaremos, tendremos miedo, tendremos vergüenza, seremos un libro abierto a todas nuestras sensibilidades, y no tenemos tiempo que perder ¿qué te parece si nos amamos de inmediato?-“

Flujo, Goce y Experiencia Óptima en la Actuación

> Una vez trabajé con Adel Hakim y una cosa que me quedó con sangre en el pecho es que él decía, nos pedía, que nos supiéramos el texto de memoria, ¡de memoria! (con prontitud). Para poder trabajar: intensidad, liviandad y profundidad. Son tres conceptos que para mí son clave y que los intento practicar y aplicar en todo, tanto en cine como en teatro. Creo que la mayoría, y que nos pasa a todos, tendemos a sobre dibujar o apoyarnos demasiado en la intensidad y en la profundidad y poco en la ligereza, en la liviandad. Ser liviano de equipaje…” (P. García, comunicación personal, 2023).

Paulina profundiza en “mantener esa liviandad, no sentir tanta gravedad…”, refiriéndose al esfuerzo que hacemos las personas por mantenernos a flote en medio de las circunstancias difíciles y trágicas de la vida: ese esfuerzo por mantener el entusiasmo, por mantener una amistad, una relación, el esfuerzo por persistir en el trabajo a pesar de las dificultades, en fin. La actriz expresa que ese esfuerzo se traduce en cientos de acciones físicas y actividades que, finalmente, son visibles en una escena, en un escenario, para uno mismo y frente a los colegas.

Considero que para lograr y mantener ese estado clave de liviandad o ligereza se requiere considerar tres elementos que la propician:

1. Juego, como técnica actoral (juego teatral) y todas las reglas ahí contenidas. (Huizinga, 2004)
2. Actitud, derivada de la personalidad, con sus factores genéticos, corporales y sociales, manifestados en determinadas características físicas, predisposición anímica e impulsos visibles. (Allport, 1985).
3. Flujo, como estado de "experiencia óptima" producto de la realización de la actividad en sí, utilizando al máximo las habilidades y destrezas actorales, produciendo, a su vez, concentración espontánea, sensación de atemporalidad, creatividad y riesgo escénico. (Csikszentmihalyi, 1990).

El doctor en psicología húngaro-estadounidense Mihaly Csikszentmihalyi, después de varias investigaciones con más de 1000 sujetos de prueba, desarrolló una propuesta que plasma en la obra *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, cuyo primer artículo académico referencial fue publicado el año 1975. Según el estudio, el estado de flujo es, entre otras cosas, un estado de bienestar, un estado de goce, en el que se disfruta de una tarea determinada. Se produce cuando una persona se encuentra inmersa en una actividad que se le presenta como un desafío acorde a sus habilidades, sintiéndose completamente concentrada y absorta en la tarea. Se actúa sin esfuerzo y libre de preocupaciones. "Se crea un sentimiento de control sobre la situación o la actividad que elimina el miedo al fracaso". (Csikszentmihalyi, 1990). Para predisponer este estado, es importante que la actividad sea significativa, tenga un propósito claro, y sea lo suficientemente desafiante como para mantener la atención, pero no tanto como para generar ansiedad o aburrimiento:

> Cada uno trabaja, trabajamos, tendemos a trabajar, en mundos individuales, que poco a poco van generando cierto vínculo… y eso me lleva a pensar en el placer. Si me enfrento al trabajo actoral quiero que el placer, el divertirme, el *to play*, el jugar, de verdad, sea lo más importante… básicamente gozar, divertirme. No tomarse nada tan en serio, dejar de tomarse las cosas con tanta gravedad, nada es

> tan importante, nada es tan trascendental. No vas a ser el mejor actor del mundo, porque el mejor actor del mundo no existe. Evidentemente que el ego va a estar presente y uno quiere hacerlo bien, y quiere que lo aplauden, y que alguien se acerque y te diga -que bien lo hiciste, eres el mejor-… (F. Melo, comunicación personal, 2023)

Francisco, refiriéndose a su conflicto interpretativo, además de situar el sentido de goce como el eje fundamental de su propósito artístico, puntualiza que a partir de ese estado se producen "instancias importantes de creación". Sugiere la búsqueda del placer para abordar desafíos desarrollo artístico, dándole mayor relevancia que a otros conceptos claves como la imaginación, la concentración, la memoria, el contenido, las circunstancias dadas, las acciones, etc. Y cuando dice "no tomarse las cosas con tanta gravedad", en el fondo, está racionalmente buscando "ligereza" a la constante presión que se auto provoca como intérprete. Muchos actores intuitivamente lo hacemos para lidiar con incertidumbres e inseguridades.

La funcionalidad de la técnica que cada quién utiliza, y su correspondiente eficacia, depende de la percepción de que las metas contenidas son abarcables y alcanzables de acuerdo a las habilidades como intérprete. La actividad que se realiza, junto con su objetivo, se puede disfrutar en proporción a la eficacia de las destrezas que se tienen para lograrlo (Csikszentmihalyi, 1990). Si el juego es un acto de placer, y si el actor, precisamente, domina y basa su oficio en el juego teatral en el cual despliega sus herramientas profesionales. ¿Por qué poner en duda las propias posibilidades? Si el actor es quien debiera tener, en el marco de sus competencias, el mayor dominio sobre las acciones que propicien expresiones emocionales -por nombrar solo uno de sus atributos- ¿por qué surge involuntariamente el nerviosismo, la angustia y la desconfianza? "Evito que el nervio me paralice, evito pensar que es fundamental hacerlo bien y que sea increíble. Evito ese nervio inmovilizador" señala Melo. Por su lado Claudia Cabezas, dice "creo que el miedo es el principal problema de nosotros los actores. Creo que es natural sentir miedo porque siempre te enfrentas a algo que no conoces… el acontecimiento teatral".

Suponiendo y considerando hipotéticamente que el actor logra una actitud estoica de poderoso control frente a la exposición y evaluación externa, ¿por qué el riesgo actoral necesariamente está asociado a hacer algo que pueda resultar incómodo? Puede que, en el afán de salir de la zona de comodidad, el intérprete haga un formidable descubrimiento creativo. Sin duda. Pero en su territorio, dentro de sus reglas del juego, en ese periodo crítico de búsqueda creativa, las opciones que se pueden desplegar son más variadas, de mayor profundidad y aparecen con más prontitud. Un agujero negro se encuentra en un punto, en una zona específica y restringida, pero una vez que el cuerpo llega a su borde, se precipita y se transforma en insospechada infinitud. Pero primero hay que llegar a ese borde. He ahí la técnica:

> Francis Bacon decía que la inspiración, o ese momento inicial donde uno se enamoró de lo que uno hace como artista, vuelve a aparecer, y que la primera vez que apareció, fue de forma accidental. Y a uno le provocó un estremecimiento tal que uno recurre, vuelve, adictivamente a ese lugar sin saber muy bien cómo encontrarlo otra vez. Dice que todo lo que hizo durante toda su vida como pintor, fue trabajar para que el accidente se produjera de nuevo. Y que, con la trayectoria, el accidente se produce con más frecuencia. Y que, con más trayectoria, simplemente *estás* en el accidente. Entras al accidente. Por eso que de pronto te pueden decir -entonces aquí lloras- y uno llora. O tienes que estar aterrado y entras en un temor infantil en un segundo. O te dicen -aquí te mueres de la risa-, y uno lanza una carcajada… y es la carcajada más hiriente, o la más invasora, o la más delirante, Es lo que te piden, y lo puedes hacer. (P. García, comunicación personal, 2023)

No hay ambigüedad en la práctica, el tiempo, la repetición y la persistencia. El "estremecimiento", como un estado sublime, es una experiencia óptima de bienestar. A la idea metafórica de "entrar" o "estar en el accidente", personalmente agregaría "ser" el accidente porque la persona/actor es el instrumento mismo de su obra.

Uno de los peligros que acarrea la sensación de bienestar en la práctica interpretativa es la seducción por hacer siempre lo mismo, el riesgo de caer en "lo conocido", en "lo repetido", en lo meramente funcional. "Hacer el mono" precisaba Francisco Ossa para entenderlo en jerga actoral. He escuchado a muchos actores y espectadores decir –"es

que siempre hace lo mismo"- refiriéndose a un actor poco convincente. Ciertamente permanecer en la zona cómoda siempre es una amenaza latente. Sobre los estados de bienestar, un estudio llamado "Felicidad y trabajo", realizado el año 2017 a 1500 personas, señala que "los trabajadores felices son 88 % más productivos que los que tienen una actitud negativa" (Cruz & Díaz, 2019). No necesariamente un actor deficiente es un artista feliz por el hecho de tener reconocimiento público. Sin embargo, el simple hecho de que identifique sus capacidades para disfrutar de lo que hace, sus factores vocacionales y las características positivas de su personalidad, le permitirían aumentar las posibilidades de mejorar su práctica creativa. Hans Robert Jauss plantea que el goce es la puerta de entrada a la experiencia estética, la cual permite al sujeto experimentarse a sí mismo y al mundo que habita de manera intuitiva y no racional (Jauss, 2002). Desde esta perspectiva, la experiencia estética del actor, tanto frente a su propia obra como a la de sus colegas de escena, se revela como la posibilidad de potenciar cada vez más la conexión afectiva consigo mismo y con su entorno, que al mismo tiempo constituye una herramienta fundamental para su disciplina.

Si bien, hay brechas entre los conceptos de placer, goce, disfrute, bienestar y felicidad, en el marco del presente estudio se busca distinguir elementos comunes que sirvan de complemento a las técnicas actorales de tradición occidental, pertenecientes principalmente a la corriente de la inculturación[24].

Compensación y Confianza

Para la mayoría de los intérpretes, el ejercicio casi adrenalínico de realizar hazañas originales y sorpresivas, el nerviosismo antes de comenzar el estreno, la sensación de

[24] El concepto de inculturación, asociado a la cultura teatral occidental, y que tiene a Stanislavski como principal referente, tiene sus principios en la coherencia de la vida cotidiana, sin necesariamente imitarla, sino que reconstruyendo los procesos que la caracterizan." (Naranjo, 2017) Barba se refiere por primera vez a las técnicas de la inculturación y la aculturación, considerando la primera como un proceso de comportamientos cotidianos. En la inculturación "el actor utiliza su espontaneidad, elabora lo que es natural según el comportamiento que ha absorbido desde su nacimiento dentro de la cultura y medio social en los cuales ha crecido". (Barba & Savarese, 2010)

incertidumbre segundos antes de que la cámara empiece a grabar un primerísimo primer plano, es lo que le da vitalidad, energía y sentido trascendental a nuestro oficio, llegando incluso a alcanzar, a veces, un carácter cuasi místico y espiritual. La naturaleza mágica de la experiencia teatral, del contacto directo entre sujetos en el convivio teatral (Dubatti, 2007), es posible desde la perspectiva del artista, en el momento en que este último se abandona al vaivén desconocido de las sensaciones, sentimientos y emociones que puedan aflorar en eso instante único, en ese momentum[25] de manifestación creativa:

> A lo largo de los años he visto largas temporadas, y he oído a los actores decir «Esta noche he estado bien» o «Esta noche he estado horroroso» en representaciones en las que no he notado ninguna diferencia. Y hablo de obras que he escrito y que he dirigido, y en las que tenía un gran interés, obras y representaciones que habría mejorado de haber podido. Por regla general las representaciones del «Soy una mierda» y del «Soy fantástico» son iguales. ¿Significa eso que el actor es psicótico porque nota diferencias? No. Algunas noches nos sentimos mejor que otras. Pero el actor se equivoca revistiendo esos sentimientos con significaciones mágicas. (Mamet, 1997)

El embelesamiento del intérprete altera las sensaciones y las percepciones, acrecentándolas. La impresión de que uno estuvo mejor en una función que en otra, y que eso repercute directamente en el resultado es, muchas veces, imperceptible para el resto. La escasez de sentido crítico en el actor también repercute en un anhelo de alta retroalimentación. “Podemos entender la conciencia como una serie de actos humanos individuales en el contexto de un foro social y que implican una relación de reconocimiento y apropiación de hechos e ideas de las cuales el yo es responsable” (Bartra, 2007). Este sentido de pertenencia a un entorno y la necesidad de que las acciones personales sean valoradas, hace que las reacciones del público se capturan con esas ansias de reconocimiento, como efecto propio de la naturaleza social del ser humano, perturbándolas y extremándolas. Las motivaciones del ser humano muchas veces fluctúan entre motivos periféricos y motivos propios. “Los motivos periféricos son aquellos que satisfacen una necesidad, mientras que los motivos propios pretenden

---

[25] Física. Fuerza o impulso que se adquiere tras un esfuerzo continuo o una serie de hechos y circunstancias favorables.

mantener la tensión y el desequilibrio" (Feist & Roberts, 2014). Para efectos de creación actoral, considero fundamental priorizar los motivos intrínsecos.

No niego la existencia ni el anhelo genuino de tal experiencia energética/sensible del fenómeno teatral en relación con la audiencia, el espacio y el momento, pero tiendo a cuestionar su condición azarosa, su carácter ondulante. Por el contrario, un terreno seguro es más factible de hallar en la precisión técnica y el dominio de herramientas lúdicas. Los impulsos de la personalidad y un estado de alerta le permitirían al actor visualizar las señales de bienestar y motivación. Este entrenamiento ayuda a producir mayor confianza y seguridad, elementos claves para el correcto desenvolvimiento escénico precisamente por las características, o condiciones, inestables y tan poco aprehensibles de nuestro arte. Entiéndase vulnerabilidad emocional del actor no como debilidad, sino como hipersensibilidad aumentada mediante la exhibición escénica. Así como un gato pequeño utiliza todas sus destrezas para defenderse con sus diminutas garras de un oponente canino de mayor tamaño que podría terminar fácilmente con su vida, asimismo se justifica que el actor, en su vulnerabilidad emocional y absoluta exposición, deba servirse de todo aquello que lo cobije y nutra internamente, con el fin de equilibrar la desproporción de fuerzas externas contra internas. De esta manera produce una "compensación" que se expresa en mayor control, visión, tranquilidad y precisión de su ejecución.

Creación Actoral, Presencia y Presente

¿Qué es lo que crea el actor? ¿cuál es el resultado de su creación? El antropólogo español Rubén Muñoz Martínez en *Una reflexión filosófica sobre el arte,* señala:

> La creación artística o *poiesis*… es ese punto en donde el sujeto y la realidad confluyen para dar lugar a la obra de arte, y es por ello por lo que hemos decidido llamarla «conjunción». Precisamente por este motivo, ser el punto de unión entre dos elementos distantes, puede que la *poiesis* sea dentro del esquema seguido por nosotros el objeto de estudio más complicado, ya que es el nexo donde «subjetividad» y «objetividad» coinciden. (Muñoz Martínez, 2006)

¿Qué implica ese punto intermedio entre sujeto y realidad para el actor? El primer acto de creación es su presencia, desde el momento en que existe una disposición, como sujeto, de exponerse voluntariamente en un contexto escenográfico determinado. Con este gesto dibuja una frontera entre ficción y realidad, Un actor inmóvil en escena es el resultado de una decisión específica dentro de miles de posibilidades de acción. La acción de estar, por ejemplo, con su cuerpo estático frente a un espectador que lo observa, deriva en experiencia y propicia un discurso. El sujeto, o instrumento, puede producir un movimiento en escena, una acción. Lo visible, audible y tangible para el espectador es el cuerpo y la voz de esa persona. De esta forma, la audiencia percibe y tiene una nueva experiencia: la presencia del actor en movimiento. El actor es una persona que decide jugar un rol. El cuerpo del actor, en un espacio consensuado, manifestándose en una temporalidad, es creación artística en la medida que va afectando el entorno que lo rodea. Sin espectador, no hay actor. De esta forma se produce la vivencia teatral, que oscila entre el dilema de la ficción-ilusoria, y la no ficción – no ilusoria (Kalawski, 2023).

La libertad interpretativa del actor se traduce en actitud propositiva, suministrando opciones escénicas. Las variantes se pueden formular en proporción al manejo y despliegue que el actor tenga sobre de sus herramientas teatrales. Cuando el ejecutor se sienta desorientado en el uso de sus habilidades, propongo que active mecanismos que le permitan regular sus ejercicios hacia aquello que le brinde una sensación de satisfacción interior en el momento de su realización. Y, que, por el contrario, descarte inicialmente todas las alternativas que le generen incomodidad o inseguridad. Las combinaciones que son producto de la mezcla entre la precisión de la técnica junto a la percepción e incitación al estado de flujo darán como resultado tonalidades más afines y alentadoras para el intérprete y permitirá la manifestación de nuevos y más variados matices de expresión. Los resultados fallidos muchas veces se deben a falencias iniciales en la visualización de una paleta de colores más seductoras para el mismo intérprete, en este caso, un uso de técnica con bajo sentido de goce en su ejecución. El estado de flujo no se

produce porque se “es creativo”, sino al revés: se es creativo porque se va logrando un estado de experiencia óptima. Es el comienzo y propulsor de esas circunstancias favorables.

Es muy probable que una persona puede lograr un estado de flujo cuando realice una actividad significativa, con una meta clara, que sea desafiante y que saque máximo provecho de sus habilidades o conocimientos. El producto de esa acción sería una sensación de plenitud y felicidad. ¿Qué ocurre con esa persona, siendo actor? La diferencia es que el actor es intrínsicamente acción. La actuación consiste, básicamente, en realizar acciones y actividades para lograr un objetivo. El actor es generador de acciones, por tanto, actuar es en sí misma una actividad significativa. El intérprete, en el ensayo o en el escenario, no escoge hacer actividades relevantes como si pudiera realizar, a la vez, otras de menor importancia. Todas las acciones y las correspondientes actividades que realiza son cruciales:

> A través de la correcta ejecución de las acciones, se abren las compuertas del subconsciente llegando a un estado interior propicio a la creación y donde la imaginación puede jugar libremente. En definitiva, lo que Stanislavski concluye a través de la acción es la aparición de la emoción como consecuencia y no como un fin… Las actividades deben corresponder a la esencia de la acción. Deben ser secuenciales, derivativas, acumulativas y originales. Jamás deben reiterarse. Las actividades de relleno o meramente decorativas se transforman en material inerte, es decir, no hacen avanzar la acción, sino que la detienen… (R. Núñez, comunicación escrita en *Manual de docencia*, 2000)

Las acciones del actor están desplegadas y, al mismo tiempo, restringidas al interior del juego teatral. Conocer las técnicas actorales es lo mismo que “saber las reglas del juego”, es decir, las reglas del juego teatral. En una de sus acepciones, el juego se define como una actividad que deriva en diversión, entretenimiento y disfrute (Huizinga, 2004). Las personas usualmente no juegan con el propósito de sentirse tristes, o expresar miedo, o rabia, o desesperación, excepto… en el juego teatral. El actor es productor de acciones y actividades significativas, es conocedor de la técnica y las reglas, y basa el ejercicio de su oficio en la capacidad de jugar. Pero también el actor es en sí mismo, en todas sus dimensiones como persona, el instrumento para la ejecución de ese juego. Por esto veo

que el actor, en el ejercicio de su disciplina artística, se ubica inmediatamente ad portas al estado de flujo, en la frontera de la experiencia óptima. Sin embargo, al no ser plenamente consciente de su técnica y al dirigir su mirada introspectiva principalmente en la afección que le produce su propia vulnerabilidad como sujeto y objeto de obra, muchas veces pierde la oportunidad de disfrutar plenamente de lo que hace y sumergirse en corrientes creativas de intrepidez, abandono y creatividad:

> A veces uno se siente conforme, feliz y disfruta. Hay momentos en que uno dice -esto está pleno- y es quizá por una obviedad, pero como que uno logra un presente máximo. Hay un momento en que uno está en un presente máximo… Entonces, hay un esfuerzo por participar. Yo hago mucho eso -el esfuerzo por pertenecer-. Hay una invención en pensar y decir, a los compañeros de escena, -¿yo también puedo jugar con ustedes? - . (P. García, comunicación personal, 2023)

La experiencia óptima conduce a la persona a enfocarse completamente en la tarea y estar presente en el momento, sin distracciones externas. “Estar presente” es un axioma de la actuación. Paulina exterioriza este camino: una vez que se disfruta se está en el presente, y una vez en el presente adviene la necesidad por involucrarse con el entorno, al punto de ver a los colegas en el juego y sentir la pulsión, la necesidad vital, de querer fusionarse con ellos en aquella actividad… Entre actores, es usual escuchar frases como “cuando sucede…” o “cuando fluye…”. La vivencia del “momento presente” del actor se asocia al concepto de “fluidez”. Desde el instante que comienza la experiencia óptima, el actor/ persona tiene la posibilidad de deslizarse en un devenir creativo al mismo tiempo que esa sensación de bienestar, retroalimenta su creatividad. Para estar en el presente hay que dejar las pretensiones. En este oficio, para hacer “algo nuevo” primero habría que anticiparse a comprender y asumir una posición como intérpretes, incluso por sobre el rol de creadores, en la que no se intente demostrar algo más de lo que se es o se alcanza a ser. Los límites como fuente de libertad.

Juego Teatral y Procesos Creativos

Alberto Vega, actor y docente, señalaba que "Desde que nos acercáramos a la actividad del teatro hemos oído decir que el teatro es un juego. Actuar es jugar (*to play, jouer*), los roles se juegan y lo hemos ido comprobando en la práctica escénica" (Vega, A. 2023). El juego teatral es una "actividad que supone la asunción y representación de roles diversos, en una situación dada y conforme a unas reglas establecidas" (Facultad de Artes Pontificia Universidad Católica, 2019). El propósito del juego dramático es que los intérpretes desarrollen libertad expresiva, afectiva, cognitiva y corporal para aplicar aspectos técnicos del oficio en un ejercicio determinado. Dentro de tales elementos se encuentran: improvisación, acciones, objetivos, imaginación, escucha activa, capacidad de reacción, concentración, etc.

El proceso interpretativo en una producción teatral implica ciertas etapas:

1. Primer encuentro con la idea o texto.
2. Análisis del eventual contenido y sus variantes.
3. Profundización semántica, estructural y estética del texto a través de lecturas.
4. Ensayo o repetición[26], procurando indagación creativa (juego escénico).
5. Consolidación de elementos efectivos para la futura presentación.

Los sistemas de actuación se aplican, principalmente, durante la etapa de ensayos, justamente donde se concentra la práctica del juego dramático.

Sin el desarrollo de una cultura lúdica, ninguna cultura es posible, postula Huizinga. En su obra *Hommo Ludens*, menciona que el juego nos sirve para crear experiencias, que, aunque sean fantasías, nos ayudan a tener conciencia sobre nuestro entorno. El anhelo de

[26] Del francés, "o". Destaco el término por las implicancias del ensayo como el acto de repetir textos y acciones. En la medida que estos se internalizan gradualmente, el juego teatral se realiza con mayor soltura y profundidad.

ser actor muchas veces tiene que ver con el deseo de multiplicar realidades, de amplificar vivencias. El estudio de la carrera de teatro proporciona una sensibilidad y empatía particulares, junto a la habilidad de capturar e interpretar las vivencias como una experiencia estética. Ante una situación cotidiana es común que el actor piense –"esto es una muy buena escena"- o - "ese tipo… ¡que buen personaje!"-. Esta óptica es el reflejo de una capacidad de abstracción a la realidad inmediata. Huizinga define el acto de jugar como una acción libre que se desarrolla dentro de unos límites temporales, espaciales, según reglas absolutas y libremente aceptadas. Sin considerar virtuosismos, es posible identificar una interpretación deficiente cuando falta adaptabilidad a las normas del juego teatral: escuchar, reaccionar, proponer, detenerse, esperar, percibir el contexto, capturar al estilo, etc. El juego es una actividad que va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría en la medida que se tiene la posibilidad y la conciencia de "ser de otro modo" en la vida cotidiana; absorbe a la persona que juega y consigue que se entregue con todo su ser con entusiasmo y emoción. Al mismo tiempo, ayuda a la formación, potenciando la creatividad del ser humano, permitiéndole "crear nuevos mundos" (Huizinga, 2004).

Alegría, tensión, entusiasmo y emoción, son conceptos que adhieren estrechamente a las propiedades del juego escénico. Si bien su naturaleza puede ser estudiada desde innumerables ángulos, el juego actoral generalmente implica "una experiencia transformadora que libera la creatividad, la alegría y el aprendizaje…la capacidad de escucha, la improvisación y la adaptación a diferentes situaciones" (Spolin, 1999).

> De cualquier modo que sea, el juego es para el hombre adulto una función que puede abandonar en cualquier momento. Es algo superfluo. Sólo en esta medida nos acucia la necesidad de él, que surge del placer que con él experimentamos. En cualquier momento puede suspenderse o cesar por completo. No se realiza en virtud de una necesidad física y mucho menos de un deber moral. No es una tarea. Se juega en tiempo de ocio. Sólo secundariamente, al convertirse en función cultural, veremos los conceptos de deber y tarea vinculados al juego. Con esto tenemos ya una primera característica principal del juego: es libre, es libertad. (Huizinga, 2004)

El juego dramático es el principal vehículo de experimentación y creación en los

ensayos. Aunque según Huizinga, el juego tiene un fin en sí mismo, para los propósitos del creador escénico, además de su dimensión recreativa, posee fines utilitarios. En los actores, el componente competitivo del juego, puede ser la confrontación con un conflicto o contradicción interna, o bien, la lucha por el cumplimiento de un objetivo. Las reglas son estructuras, marcos de referencia y normas por las cuales se deben regir los participantes. En los intérpretes, sea teatro clásico, moderno, o contemporáneo, estas reglas son técnicas actorales, circunstancias dadas y contexto dramático (aunque ocurran en la imaginación del intérprete, sirven de estímulo a sus impulsos). El jugador se somete a estas reglas, pero también ellas están a disposición del jugador, por lo que se pueden utilizar para obtener ventaja en el juego. De aquí surgen estrategias actorales. "Las reglas definen el espacio, los objetos, las acciones, las consecuencias de las acciones, las limitaciones en las acciones y los objetivos" (Schell, 2008). Por tanto, las reglas del juego teatral son todos aquellos mecanismos que permitan circunscribir la acción de un intérprete al marco de una representación ficticia. La diferencia entre lo que es real y lo que es ficción, tiene su correspondencia en las distinciones de los conceptos de "ser" y "hacer":

> Actuación procede del latín, más exactamente del verbo actuare, que a su vez emana de otro anterior: agere, que puede traducirse como "hacer". Actuación es la acción y efecto de actuar -poner en acción, asimilar, ejercer funciones, obrar o producir un efecto-. El término suele utilizarse para nombrar a la puesta en escena que realiza un actor. (Pérez Porto & Merino, 2010)

Las reglas del juego actoral permiten mantener la ficción de la acción. Una acción ficticia persiste en la medida que los intérpretes asuman todos los postulados dramatúrgicos como realidad. Las reglas del actor son aquellas estructuras de posicionamiento actitudinal en los que la persona se predispone a un estado de permeabilidad con un entorno imaginario. "Para poder jugar al hockey tenemos que conocer las reglas. El propósito de las reglas es hacer el juego más divertido; no tenemos ninguna necesidad de conseguir un estado mental de jugador de hockey" (Mamet, 1997). Mamet reafirma con esto la acción del actor, por sobre una supuesta preparación mental. De acuerdo. Ahora, el único propósito de las reglas no es que el juego sea más divertido.

El juego es divertido, gracias a las reglas. Pero las reglas, además, modulan el juego. En el realismo, por ejemplo, el actor cumple las reglas cuando reacciona frente a un determinado estímulo como si este fuera o significara algo diferente a lo que es en realidad (Stanislavski, 2003). Incluso si el estímulo carece de significado, la norma consiste en persistir en el universo de lo verosímil. Y todo esto dentro de un campo expuesto a la observación externa.

Una de las facetas del juego consiste en realizar una actividad ejercitando alguna capacidad o destreza. Si las reglas del juego actoral permiten mantener la ficción, entonces elementos como control, relajación, imaginación, concentración, memoria, comprensión, conformarían el espectro de destrezas que el intérprete está llamado a desarrollar. El entrenamiento actoral es, por tanto, el conocimiento de estas reglas y el dominio de estas capacidades. El resultado de la operación creativa debería arrojar veracidad, organicidad, empatía, particularidad, precisión, originalidad. etc.

Los fines del juego para una persona cualquiera son diferentes a los objetivos del juego para el intérprete actoral. Para el actor, el juego dramático es el medio para obtener los resultados que exige su oficio. El juego, además de tener como alternativa producir diversión y entretención, sobre todo en la infancia y adolescencia, es un óptimo y principal mecanismo de aprendizaje. Se le atribuye a Piaget la idea de que los niños y niñas no juegan para aprender, pero aprenden porque juegan[27]. Es fascinante ver a dos cachorros jugar; uno muerde al otro y escapa, pero su suave mordisco solo simula una mordedura real, y su escape dando pequeños saltos es una invitación a continuar la lucha mortal: -te mordí, ahora ¡persígueme tú1-. ¿No es acaso un juego de entrenamiento innato para sus futuras destrezas caninas? En este sentido, el juego permite, en su condición de acto recreativo, generar apertura y condiciones favorables para el

[27] Extracto de un breve artículo de la psicopedagoga argentina Martha Glanzer (https://escuela.bitacoras.com/2019/05/24/jugar-es-algo-muy-serio-6-citas-para-entender-la-importancia-del-juego/)

conocimiento y desarrollo de los contenidos expresados en el mismo. Para el actor, el juego no constituye una opción, sino que es un mecanismo obligatorio para la obtención de los objetivos inherentes a su oficio. El actor no puede prescindir del juego para ejercer su profesión, porque su entrenamiento, sus competencias y sus resultados, derivan del mismo. Por este motivo, el actor no centra su atención en el estado de diversión o satisfacción que produce el proceso del juego, sino que su ambición está puesta en los resultados que devienen de su experiencia. La necesidad productiva del actor deja también a un lado los aprendizajes derivados de la práctica del juego, no obstante, se deduce que son constitutivos, traduciéndose como experiencia práctica y mayores destrezas de la disciplina actoral:

> Lo que connotamos en la vida cotidiana cuando hablamos de jugar, es una actividad realizada como plenamente válida en sí misma. Esto es, en la vida diaria distinguimos como juego cualquier actividad vivida en el presente de su realización y actuada emocionalmente sin ningún propósito exterior a ella. 0, en otras palabras, hablamos de juego cada vez que observamos seres humanos u otros animales involucrados en el disfrute de lo que hacen como si su hacer no tuviera ningún propósito externo. (Maturana, 1978)

Humberto Maturana hace énfasis en que una de las cualidades del juego es que no necesita verificar resultados productivos, sino que se valida a sí mismo en tanto experiencia agradable. En este sentido lo que define al juego es un operar en el presente (Maturana, 1978). Personalmente, he podido evidenciar que la más mínima percepción de mi experiencia de goce durante el desarrollo del juego actoral, me ha permitido amplificar significativamente las capacidades interpretativas, tanto en su aspecto cualitativo como cuantitativo. En este proceso he entendido que se deben considerar los siguientes elementos durante la ejecución del juego dramático:

1- Conocimiento de las reglas (ficción, observación externa)
2- Aplicación de destrezas y habilidades actorales (acciones, imaginación, concentración, etc.)
3- Percepción y discernimiento de los estados de frustración y experiencia óptima (conciencia del presente e identificación de comodidad y placer en la ejecución de determinadas acciones)

Especialmente el último punto, corresponde a procedimientos que deben ser realizados en el momento mismo de la vivencia artística, y no como un análisis racional posterior a los ensayos. Es decir, la experiencia de goce del juego, vivida en el ejercicio mismo del juego, no antes ni después de su realización. De esta forma el actor se amalgama o disuelve en lo lúdico de forma íntegra y plena, abarcando tanto sus propósitos productivos, como sus aristas emocionales y sensoriales. Asimismo, puede incorporar, a modo de aprendizaje, los contenidos de la obra (dramaturgia, texto, personaje, idea, discurso, etc.) ya que su concentración se disocia en la acción (y en lo que emocionalmente percibe de la acción), expandiendo con ello la racionalización de la experiencia total. Es decir, la propiocepción, la amplitud creativa y la conciencia dramática del actor en acción no son dadas solamente por el conocimiento de la técnica y la ejecución de las habilidades, sino que requiere del tercer compuesto, propio del juego: la experiencia de goce. Esta conciencia de la comodidad inicial en la búsqueda creativa puede llevar a la obtención de resultados relevantes:

1. Amplitud en espectro de propuestas, posibilidades creativas diversas, profundización.
2. Actitud de mayor libertad en la expresión de propuestas.
3. Relajación y concentración genuina. Características propias del juego como fenómeno personal y social.
4. Sentimiento de control. Confianza.
5. Auto retroalimentación directa e inmediata.

El estado de flujo permite al intérprete una retribución inmediata de la efectividad de su propio desempeño en la medida que lo corrobora a través de su conciencia de bienestar, malestar o indiferencia. En el actor, más que en cualquier otro artista, por su incapacidad de observar externamente el resultado de su obra, se justifica que pueda medir su efectividad interpretativa en función de las primeras percepciones, impresiones y sensaciones de su epidermis mental y corporal.

Flujo, Concentración y Bienestar

Muchos actores tienen el privilegio de no tener sensaciones negativas al actuar o al ensayar. Para ellos, todo es goce y disfrute. Gran fortuna. No pertenezco a ese grupo selecto. Soy del montón que a veces es afectado por sensaciones oscuras y negativas, que usualmente se ocultan o se olvidan, en función del reencuentro intuitivo con aquella satisfacción escénica perdida:

> En los procesos creativos trato de evitar esta sensación de inseguridad, trato de evitar esta sensación de pudor. Uno como que aprieta los dientes y se lanza al vacío. Eso es lo que trato de evitar, pero esas sensaciones siempre están ahí, rondando… (M. Oviedo, comunicación personal. 2023)

Csikszentmihalyi expone una diferencia entre placer y disfrute. Se define el placer como "un sentimiento de satisfacción que uno logra cuando la información en la conciencia nos dice que hemos conseguido cumplir con las expectativas controladas por los programas biológicos o por el condicionamiento social" (Csikszentmihalyi, 1990), es decir, la satisfacción de saciar una necesidad física o psicológica imperante. El autor señala que, si bien el placer es un ingrediente importante para la calidad de vida de las personas, "por sí mismo no trae la felicidad", no produce crecimiento psicológico ni agrega complejidad a la personalidad. Estos últimos constituyen factores fundamentales en la percepción de la sensación de felicidad. Cuando las personas intentan identificar aquello que hace de sus vidas, algo más agradable, tienden a ir "más allá de los recuerdos divertidos y comienza a recordar otros sucesos, otras experiencias que se superponen con las experiencias placenteras pero que caen en una categoría que merece un nombre aparte: el disfrute" (Csikszentmihalyi, 1990). En este sentido, a diferencia del placer, el disfrute o goce se define como aquello que se experimenta cuando, además del cumplimiento de alguna expectativa, necesidad o deseo, hay un logro de algo inesperado, novedoso y con un atributo de realización personal.

El goce que se experimenta en el juego teatral, no es solamente placentero por constituir, en sí mismo, un acto de distención, sino que principalmente porque pone a prueba las

capacidades y destrezas del intérprete. Esa exigencia permite que pueda ser disfrutado, y se estructure en sí, como un episodio agradable. Durante el ejercicio del juego, el actor experimenta una especie de revelación interior en la que reconoce sus destrezas lúdicas y puede confirmar el desarrollo de su experticia. Cuando el actor se expresa en escena, aquella técnica inherente, pero oculta, se manifiesta como habilidad o destreza, haciéndose evidente para él mismo y para sus observadores. Ahora bien, tal desafío puede transformarse en un evento poco agradable si la percepción de logro se escapa al espectro de las capacidades propias, es decir, cuando el desafío artístico se percibe como algo inalcanzable. Por otro lado, durante el transcurso mismo del juego teatral, no necesariamente hay conciencia de que aquello que se realiza, es en sí algo agradable. El bienestar muchas veces se puede percibir una vez finalizado el ensayo, cuando el actor distingue que "algo nuevo" ha surgido, cuando algo ha cambiado. Entonces hay esperanza en las decisiones creativas, porque, aunque incipientes, van dando frutos. Este desarrollo de la capacidad interpretativa se traduce en confianza y produce bienestar:

> Las experiencias que dan placer pueden dar también disfrute, pero las dos sensaciones son bastantes diferentes… podemos experimentar placer sin invertir en ello energía psíquica, considerando que el disfrute sucede únicamente como resultado de una atención poco usual. Una persona puede sentir placer sin realizar esfuerzo alguno si los centros apropiados en su cerebro se estimulan eléctricamente o como resultado de la estimulación química de las drogas. Pero es imposible disfrutar de un partido de tenis, de un libro o de una conversación a menos que la atención esté totalmente concentrada en esa actividad. (Csikszentmihalyi, 1990)

La atención plena en la actividad que se realiza, es un requisito para el bienestar. La concentración permite control completo de la acción, "ya sea movimiento, gesto o caracterización, acompañado de una sensación de gozo y satisfacción" (Garre, 2003). Michael Chéjov define la capacidad de la concentración como la atención plena en el objeto, mediante el uso de todas las habilidades actorales. El objeto, en este caso, es todo lo que constituye el campo de acción para el actor: espacio, actividades, texto, movimientos, etc. La habilidad de la concentración, como regla esencial en el desarrollo del juego, trae consigo goce y bienestar. El disfrute que produce la concentración, en

este sentido, se configura como una guía para la búsqueda de bienestar en el actor. No basta entonces con una percepción inconsciente o el ejercicio involuntario de la concentración, sino que es necesario aplicar una especie de disección, o división interior, en el que el intérprete sea consciente de que hay un cierto flujo en el juego de la representación. Ahora bien, la concentración tiene varias aristas, y también es una habilidad compleja que puede ser cuestionada. Es útil como consecuencia de la atención libre, pero puede ser un obstáculo como premisa obligada:

> Cuando uno suelta eso, suelta esa concentración de tener que mostrar o demostrar, te relajas. Y estás ahí. O sea, para mí, eso de estar en el presente es súper importante. Y eso da para largo porque también da para pensar sobre qué es estar en el presente. Pero para mí, eso es lo más importante, más importante incluso que cualquier cosa. Poder estar ahí receptivo, abierto a lo que ocurre ahí en ese instante y poder reaccionar a eso.
> *Dices que no es necesario enfocarse en la concentración, sino que estar receptivo y abierto al presente. Se deduce que la concentración requiere o está asociada a un esfuerzo. Pero lo que tú estás planteando es que no se requiere esfuerzo en ese momento, sino que estar espontáneamente, naturalmente, en el presente. Entonces la concentración es una consecuencia. Sería la consecuencia de estar receptivo y abierto en el presente…*
> Claro…es como cuando uno juega a algo: está ahí concentrado simplemente porque sí. como un acto natural… Estar preocupado de la concentración te genera mucha ansiedad, como un "esfuerzo". El tratar de "estar" de una manera específica. Y yo creo que uno no "está" de una manera específica cuando actúa, sino que está siempre "en relación a algo". (C. Cabezas, comunicación personal 2023)

La relación entre los conceptos de concentración, esfuerzo, atención y presente, y su inversión en el proceso de creación puede ser sumamente útil como técnica y como instrucción de enseñanza. Claudia recalca esta idea en la forma de entregar instrucciones: "…en vez de decir - ¡concéntrate! -, es mejor decir, -…mira, haz esto, haz aquello…- y llevar a la persona a una acción determinada". Así como Claudia conduce la idea de concentración a la de acción, Mamet cuestiona el concepto con una consideración similar:

> Actuar no tiene nada que ver con la concentración. Quizá habéis leído, estudiado y ponderado el «círculo de concentración» de Stanislavski, en el que se os pide ahora ampliar, ahora reducir vuestra concentración, ahora la habitación, ahora la mesa, ahora el reloj, etcétera…. Actuar no tiene nada que ver con la habilidad

> para concentrarse. Tiene que ver con la habilidad de imaginar. Porque la concentración, como la emoción y la creencia, no puede ser forzada; no se puede controlar… Escoged una cosa que sea física y divertida para hacer y la concentración dejará de ser un problema… Como Brecht dijo: «No hay nada más interesante en la vida que un hombre intentando deshacer el nudo del zapato».” (Mamet, 1997)

La actuación encuentra un libre flujo sobre el cual no habría que detenerse en profundos análisis intelectuales. Esta interrupción perjudicaría la atención. Solo bastaría con capturar aquella sensación de “placer enfocado” para saber que en ese momento se está en una dirección correcta, o, al menos, interpretativamente efectiva. No basta con sentir placer en el ensayo o en la presentación, se requiere una actitud propositiva a un desafío alcanzable que, en su enfrentamiento, producirá bienestar. Posteriormente vendrán las correspondientes depuraciones creativas, pero estas no dependen exclusivamente del actor, sino que conforman el universo productivo de la obra artística en general (Pavis, 1983).

Para muchos actores, el disfrute está vinculado con participar de procesos creativos, experimentar emociones genuinas, enfrentar y ejecutar personajes desafiantes, conectarse con la audiencia, recibir reconocimiento del público, etc. “La absorta concentración que aparece en la cara del niño cada vez que aprende una nueva habilidad es un buen indicio de qué es el disfrute” (Csikszentmihalyi, 1990). Hay una diferencia entre las habilidades actorales que se aprenden durante el estudio y la práctica de la actuación, y las aptitudes o resultados interpretativos específicos que se expresan en la ejecución de tal o cual obra, gracias al desarrollo de dichas habilidades. Frente a cualquier proyecto, no es conveniente auto cuestionar las propias competencias actorales, como se podría cuestionar el acto de saber jugar ajedrez, o preparar una crema de zapallo, por parte de un ajedrecista o un cocinero especializado. Con estos cuestionamientos se relativiza el conocimiento empírico del juego teatral, que es justamente aquello donde el actor tiene conocimiento. Es decir, se pone en duda la condición misma de “ser actor”. A veces, la inseguridad proviene de resultados anteriores insuficientes, erráticos o poco satisfactorios, más no del conocimiento básico

de la actividad actoral. O bien, tal inseguridad podría originarse si los resultados anteriores fueron producto de una búsqueda creativa azarosa, inconsciente y carente de análisis. Si el intérprete asume sus habilidades actorales como parte intrínseca de su experticia, podría enfocar sus energías en la aplicación de estrategias más novedosas y estimulantes, dejando a un lado preocupaciones obstaculizadoras. A veces se confía demasiado en el reconocimiento externo, en la visión del director, de los colegas de escena o de las reacciones de la audiencia, más estas percepciones pueden ser engañosas. Y pueden serlo, precisamente, cuando la sensación interior en el acto interpretativo resulta incómoda y carente de control. En su condición de sujeto/objeto de su propia obra, la brújula óptima del actor, el eje interno o parámetro de medición de la efectividad de su búsqueda artística, es el nivel de satisfacción y goce que experimenta y produce en el ejercicio mismo del juego escénico:

> …si uno es demasiado complaciente y siente que la energía psíquica que podría invertir en nuevas direcciones se derrochará a menos que haya una buena oportunidad de conseguir gratificaciones extrínsecas, uno puede acabar por no disfrutar de la vida y el placer será la única fuente de experiencias positivas. (Csikszentmihalyi, 1990)

El placer, en el caso del intérprete, estaría dado en la satisfacción por la retribución o reconocimiento externo (motivaciones periféricas), más no por el bienestar o disfrute que produce la ejecución concentrada durante el desarrollo del juego dramático (motivaciones intrínsecas)[28]. En este caso habría que preguntarse qué es aquello externamente funcional. En el caso que sea efectivo a los ojos de los demás, pero no propicie una experiencia satisfactoria en el intérprete, no brindaría demasiadas oportunidades creativas, como sí lo haría un estado de bienestar. Para Stanislavski, la mera relajación corporal propicia la creatividad. El actor estimulado por recompensas externas, para intentar vencer su disonancia cognitiva[29] se podría auto convencer de que

---

[28] Ver pág. 97.
[29] Conflicto mental o "incomodidad que experimentan las personas cuando tienen creencias contradictorias o cuando sus acciones contradicen sus propias creencias" (Festinger, L. 1957)

realmente disfruta de lo que hace, reduciendo sus posibilidades creativas y agotando oportunidades de exploración artística. Su desempeño puede resultar hasta óptimo, pero repetitivo y sin matices. La disonancia lo podría dejar a merced de apreciaciones externas, sin desmerecer que estas puedan ser fundamentales en ciertos casos particulares de desorientación.

"Sin el disfrute la vida puede soportarse, e incluso puede ser placentera. Pero puede ser así sólo precariamente, y dependerá de la suerte y de la cooperación del ambiente externo" (Csikszentmihalyi, 1990). He aquí una afirmación sobre el devenir de las experiencias cotidianas que es análogamente aplicable a la problemática de la actividad actoral. El actor no puede agregar calidad y destreza a su trabajo si no logra identificar genuinos estados interiores de disfrute y bienestar en su práctica artística. Esos estados anímicos iluminan los diversos caminos durante la búsqueda creativa y, al mismo tiempo, miden y evalúan el uso de las competencias y las estrategias para el desarrollo de la construcción dramática. Resulta inútil, improductivo y poco efectivo, para el actor, cuestionar o relativizar sus capacidades técnicas desarrolladas a lo largo de sus años de estudio y práctica profesional. No es coherente, para quien ya ha jugado, poner en duda el conocimiento del juego y sus reglas. Esto provoca incertidumbre, vacilación, inquietud, e incluso, angustia, paralizando y erosionando el libre fluir de las destrezas. Sobre todo, aquellas que están ligadas directamente con los estados emocionales. Lo que sí conviene analizar y reevaluar periódicamente es el uso efectivo de las técnicas, estrategias y aptitudes en la ejecución del juego dramático.

En síntesis, dado que el intérprete está imposibilitado de separarse de su obra, una valiosa alternativa compensatoria es la autopercepción e utilización de recursos anímicos, afectivos y actitudinales para confirmar la efectividad en la ejecución de su oficio. En este ejercicio, considero que el mayor grado de originalidad, especificidad, productividad y profundización creativa se desprenden de la percepción sobre incipientes, y cada vez más crecientes estados de experiencia óptima, a través de la

conciencia del goce, del disfrute y el bienestar.

A veces, la sensación interior o condición psicológica en la búsqueda creativa puede ser semejante a transitar un camino árido, sinuoso o incluso entrecortado por precipicios. Casi todos los actores aceptamos esto y hasta nos gusta que sea así. Se transforma en un desafío estimulante. En cualquiera de los casos, creo que es más provechoso encontrar prontamente la ruta pavimentada que romantizar el camino de ripio. Si bien es una vía de mayor comodidad, no constituye el destino final (el estreno) pero sí asegura un deslizamiento veloz, vertiginoso y de mayor longitud para llegar a él. La ruta pavimentada también puede ser difícil y requerir esfuerzo, pero en su condición de experiencia agradable, tiene la potencialidad de resultar mucho más fértil, eficiente y gratificante.

Experiencias Personales de Búsquedas Creativas

Mariana Muñoz (actriz y docente) señala que para la búsqueda de la práctica interpretativa aborda los proyectos desde el juego y los aspectos lúdicos que lo componen. Recurre a dispositivos como imágenes, sonidos, música, etc. para practicar el ejercicio que más disfruta: la improvisación. Encuentra en las reglas del juego un espacio de organización, recurriendo a unidades de trabajo, que le permitan indagar en contenidos específicos. Identifica la imaginación como su principal destreza, la que utiliza para encontrar la emoción de su rol. Su auto percepción se establece a partir de la sensación de vergüenza cuando hace algo que no le es cómodo o agradable de hacer. Su acercamiento al material dramático es mediante elementos que activen su área afectiva e intuitiva. Mariana, corrobora que la discriminación de los elementos creativos más propicios para la construcción actoral, se basan en el goce y la entretención a través del juego, con énfasis en la imaginación:

> Me da vergüenza ajena de mí misma que lo que estoy haciendo me salga muy falso, y sentir –¡no! no me salió-. Ese radar hacia mí misma se activa cuando no estoy en el juego, cuando no logro disfrutar, cuando no estoy usando el juego. Y

> está todo interrelacionado, porque no estoy en la emoción y la emoción, obviamente, no la puedo buscar, ni empujar, sino más bien dejar que surja. Y eso surge a partir de una imaginación que es, al mismo tiempo, algo que me conecta con algo que me divierte. Y después, diciendo todo esto, me doy cuenta de que esto es algo que tiene que identificarme, algo que me guste, porque hay una memoria donde siento que existe un espacio afectivo que me convoca. (M. Muñoz, comunicación personal, 2023)

El procedimiento creativo desde propulsores afectivos, si bien puede producir resultados genuinos, también arriesga desbordes emocionales innecesarios si no se posee conducción y regulación de la actividad lúdica. Por otro lado, Francisco Ossa indica que su mecanismo inicial es el entendimiento racional del texto. Considera necesario mantener una actitud abierta a escuchar a todas las personas que conforman el proyecto y estar permeable, en los ensayos, a lo que está pasando a su alrededor mediante la observación y la escucha activa. También enfatiza la necesidad de entender lo que se dice y lo que se hace en escena. Para Francisco, el juego consiste en participar en la escena, sin una visión particular de personaje, buscando maneras de llegar a la emocionalidad y atento a reconocer la aparición auténtica de la misma, algo que no le implica demasiada dificultad. Es consciente de que no necesariamente existe una división entre personaje y persona. Su búsqueda, al igual que Mariana, está orientada hacia la verosimilitud y hacia el alcance de la experiencia emocional. Comprende la diferencia entre los estados internos y la proyección corporal, donde lo que se puede llegar a sentir en escena a veces no es, efectivamente, visible para los demás. También concuerda con la alerta interna de percepción, al sentir algo desagradable cuando reconoce carencia de veracidad. Se mantiene a la expectativa de que "ocurra algo" en escena, y lo califica como un momento de goce (tal vez refiriéndose a un estado de conexión e impulso emocional, consigo mismo y/o con los colegas de escena). Con respecto a la comunicación, señala:

> "escuchar al otro es no revisarse mientras estás escuchando… en la escuela se hablaba de que uno debe entrar en un viaje y no pensar en nada más. No sé si eso pasa siempre o es lo que ando buscando. Pero a veces uno se desconcentra y pierde..." (F. Ossa, comunicación personal, 2023).

Francisco y Mariana insinúan varios elementos contenidos en el juego y la teoría del flujo. La atención plena durante la experiencia creativa, descrita por Francisco como una especie de "viaje", implica estar concentrado en los elementos externos, y no en lo que va sucediendo internamente. Escuchar activamente implica un acto de vacío interior que se ejercita constantemente durante la formación actoral. Si bien en el estado de bienestar "se actúa sin esfuerzo, con una profunda involucración que aleja de la conciencia las preocupaciones y frustraciones de la vida cotidiana" y, a su vez, "desaparece la preocupación por la personalidad" (Csikszentmihalyi, 1990), también aflora la capacidad de ejercer un sentimiento de control sobre las acciones. La búsqueda de comodidad como guía inicial, promueve la concentración en la acción dramática y la percepción simultánea de la experiencia de flujo, potenciando el control consciente de las acciones, mitigando graduablemente las probabilidades de que aquello que "ocurra" sea azaroso o etéreo, y, por el contrario, pueda ser evocado voluntariamente, abriendo nuevas posibilidades de creación. Francisco evita recurrir a estructuras de personajes arquetípicos carentes de contenido emocional (lo que usualmente se entiende como permanecer en la *zona de confort*). No obstante, considero que esas estructuras actorales incorporan principios afectivos que pueden ser útiles al vincular las sensaciones de entretenimiento y cierta facilidad interpretativa. Es decir: -es divertido, me gusta y, a la vez, ¡funciona! -.

Los intérpretes solemos recurrir a lo conocido. Francisco habla de "ocupar el comodín", pero señala que "el problema es cuando te sientes tan cómodo, que haces todo igual". Efectivamente, hay que distinguir la diferencia entre la búsqueda del bienestar interpretativo a través de lo que resulta fácil de ejecutar (el camino de "lo conocido"), frente a la identificación del estado de flujo en la actuación y las maneras de propiciarlo. La invitación es a visualizar el bienestar como una linterna que abre puertas hacia nuevas formas de comodidad. Como ya se ha reiterado, esta necesidad nace a partir de la carencia de sentido crítico del objeto artístico, donde la experiencia consciente del goce se convierte es una pauta personal para alcanzar una mínima efectividad en el plano

interpretativo. “Me refiero al goce en la búsqueda”, le explico a Francisco, “…y que no tengas que necesariamente sufrir, o hacer algo tan alejado de ti, de lo que tú eres, para que algo sea actoralmente bueno…”. Ante esto me responde:

> Yo creo que el goce está cuando logras transmitir y cuando ocurren cosas. Cuando generas algo. Cuando lo que haces, significa. Cuando sientes que “algo pasó”. Porque es muy *fome* cuando no pasa... Hay goces que son individuales y otros que son grupales. Cuando uno aporta a un total y es el total el que funciona. (F. Ossa, comunicación personal, 2023)

Ya vimos que a los actores a veces nos falta precisión y rebosamos abstracción a la hora de describir y explicar fenómenos interpretativos. Aun cuando muchos artistas probablemente comprendan a qué nos referimos cuando decimos que “algo pasa”, para propósitos formativos, son términos interesantes de revisar y analizar. El goce, durante la experiencia de conexión con el público, también implica percepción de las reacciones evidentes de la audiencia (risas, asombro, silencios, etc.). El carácter colaborativo de la actuación, y del teatro en general, condiciona aquello que es efectivo o placentero a sensaciones grupales que no necesariamente son reales. Las percepciones de los actores sobre una misma función suelen ser diversas. Generalmente las “malas” funciones están directamente asociadas a las percepciones de los actores sobre las reacciones del público y no necesariamente ligadas a su bienestar interpretativo. Los actores sufren tendencia al ensimismamiento, tanto en el juego escénico, con una preocupación excesiva por su auto imagen, como en impresiones subjetivas que mentalmente se hacen sobre las manifestaciones de la audiencia.

Para que en el juego exista “conexión”, es decir, comunicación efectiva y atención plena con lo que sucede en la escena y los que participan de ella, se requiere identificar y reducir el embelesamiento interpretativo. Si el actor orienta su atención hacia estados anímicos de disfrute, tiene la posibilidad de activar tres modos del bienestar:

> a) Bienestar interno: relajación del cuerpo y la voz, uso del tiempo, ritmo y silencios, dominio del espacio, habilidades de creatividad e improvisación, verosimilitud, concentración, presencia escénica, etc.

b) Bienestar inter-relacional interno: con sus colegas, estimulando elementos lúdicos grupales.

c) Bienestar inter-relacional externo: con la dirección, brindando un clima de comodidad que ayude a desarrollar ensayos distendidos y motivantes.

Para la actriz Marcela Salinas, la construcción dramática parte desde la relación directa entre el texto y las "dimensiones, ritmos y gravedades" del cuerpo (M. Salinas, comunicación personal, 2023). Su trabajo se fundamenta en el desarrollo físico y motriz del personaje. Su sentido lúdico se desprende de una disposición a dejar espacios y lugares de creación en los cuales poder "extraviarse". Su seguridad actoral está dada, principalmente, por el uso minucioso de una técnica corporal, espacial y sonora de despliegue escénico, combinado con una perspectiva ritualista de la actuación como un lugar de revelaciones y experiencias trascendentales. El disfrute actoral de Marcela, en un primer acercamiento, es principalmente sensorial, permitiéndole tener un punto de apoyo concreto, basado en el dominio del cuerpo y sus múltiples dimensiones. Ahora bien, es probable que la concentración en el cuerpo, como eje creativo, amalgame la percepción del entorno. La atención focalizada en sí mismo durante el proceso de comunicación con el entorno (tal como señalaba el Francisco Ossa, quien hablaba de "no revisarse" a sí mismo mientras se está escuchando) aumentaría la precisión de la técnica corporal, pero, al mismo tiempo, podría disminuir la calidad de la relación con el entorno (personas, objetos y espacios que conforman el componente escénico), produciendo una especie de percepción unificada. ¿Qué tan efectiva es la capacidad del intérprete de dividir la atención y atender diferentes tareas y estímulos al mismo tiempo?

El estado de flujo implica una concentración absoluta en la actividad, o acción, que se está realizando, por sobre la vigilancia de nuestro cuerpo y su desenvolvimiento escénico. Sin embargo, el trabajo del actor supone, como indica Marcela, cierta potestad simultánea, y paralela, sobre el cuerpo y la voz durante la actividad interpretativa. Sería necesario para el desarrollo de una técnica actoral sobre el estado de flujo, ejercicios orientados a la aprehensión del sentimiento de goce y sus respectivas repercusiones

sensoriales, asumiendo el cuerpo como vehículo físico y actitudinal de captación.

Henry Caldwell Cook, educador británico. sostenía que hacer era un mejor método de aprendizaje que leer y escuchar, y que los jóvenes estudian a través del juego. Propuso el uso del juego teatral como estrategia de enseñanza:

> En su libro *The play way*, publicado en 1917, basa su teoría en dos tesis fundamentales: 1) el juego es el medio natural de aprendizaje y 2) la educación natural se realiza a través de la práctica, no por la instrucción. (Pérez, 2004, citado por Sedano, 2016)

Se puede aprender economía a través de un juego de roles sobre una situación bancaria. Pero no se puede aprender actuación a través de un juego de roles sobre actores en un teatro. Se requiere un paso previo. Aprender los principios de la actuación. Escuchar y reaccionar es un principio actoral. Pero al mismo tiempo es una regla del juego. Por lo tanto, activando principios actorales, puedo aprender algo durante el juego. El entrenamiento del actor es sobre los principios, es decir, sobre las reglas, y no sobre los posibles aprendizajes. Se entrena en el proceso del juego, no en los resultados del mismo. Entonces, si juego y práctica son funcionales como métodos de aprendizaje, es factible que, para los intérpretes, el juego teatral sea un sistema que se retroalimenta como mecanismo de aprendizaje de las mismas técnicas actorales que la regulan. Para el actor, cada nuevo proyecto puede convertirse en una pequeña y particular oportunidad de especialización. La persona que quiere aprender economía en el mencionado juego de roles, podría lograr un aprendizaje óptimo si aplicara técnicas actorales. Y mejor aún, si fuese actor. Un actor que quiere aprender economía. El actor es, precisamente, el profesional que podría poseer un mayor dominio, destreza y profundidad al momento de practicar el juego dramático. Pero no siempre es así. Y no porque no sepa hacerlo, sino que va olvidando la importancia de los principios y la satisfacción primigenia por el juego en sí. Probablemente, aquel entusiasmo que divisó durante el juego teatral, fue el mismo que lo motivó a estudiar actuación. Todo actor en algún momento sintió el "trance exquisito" de una verdadera improvisación.

Las personas, de acuerdo a sus diferentes disciplinas, capacidades o ámbitos de acción, miran y ponen su atención en diferentes elementos de su entorno. Frente a un mismo estímulo, de acuerdo al interés y la necesidad del observador, sobresalen diferentes aspectos del mismo. Frente a un edificio, un constructor pondrá su atención en la estructura; un corredor de propiedades, en la conectividad; un grafitero, en sus muros; un ladrón, en qué tan distraído esté el conserje, etc. La atención de cada quién está puesta en lo que necesita para cumplir su objetivo. ¿Dónde está, o debería estar puesta la atención del actor mientras está actuando?

La atención focalizada y la observación minuciosa son técnicas de actuación. La observación detallada es también una regla del juego actoral. Cristóbal Muhr, actor y compañero de la Escuela de Teatro UC, sobre su recorrido formativo como actor, realiza una reflexión crucial:

> Una de las cosas que me dejó el haber estudiado teatro es que observar sea también un trabajo. Durante muchas clases las preguntas que nos hacían, eran: ¿observaste? ¿qué observaste? ¿cuánto observaste? ¿dónde observaste? Eso es poner en valor la observación. La observación deja de ser una pérdida de tiempo y pasa a ser algo con lo que uno aprende. Otra cosa que me enseñó el teatro es el valor de la humildad, definida como la posibilidad de que todo y todos, cualquier cosa, puede enseñarte algo. Y el valor del trabajo en equipo… Aunque al principio de la carrera pensaba que el ramo llamado "Memoria", era un "taller de memorización". Pues no. Eso lo tuve que aprender solo… (C. Muhr, comunicación personal. 2023)

Es paradójico y gracioso pensar que la pregunta básica de cualquier persona frente a un actor es - ¿Y cómo lo hacen para aprenderse tanto texto? -. Las deducciones de Cristóbal me invitan a visitar nuevamente algunas de los cuestionamientos iniciales de este trabajo: ¿qué es aquello que el actor realmente sabe hacer? Aunque quizá no hay respuestas definitivas a esta pregunta, creo que es posible aproximarse a algunas certezas. El actor está entrenado para situarse en un umbral intermedio de percepción entre el lugar que habita y su mundo interior. El actor desarrolla habilidades psicomotoras para propiciar estados emocionales, anímicos y actitudinales. El arte de la interpretación actoral es la técnica del control psicofísico de acciones en un espacio de

voluntaria exhibición. Todo actor o actriz posee, aunque sea de forma infinitesimal, la capacidad de observar el cuerpo vacilante y captar la voz entrecortada de alguien inquieto que intenta cambiar de tema.

Los actores posicionamos nuestra atención en observar la forma en la que se dice el texto, en escuchar con espontaneidad, en responder con veracidad, en aplicar recursos alternativos para complementar la actuación. Pero ¿dónde sería más óptimo enfocar la atención? ¿cuáles serían los elementos que permitirían al actor resolver los problemas que se suscitan al actuar? ¿Cómo desentraña esa incógnita considerando que, en el fondo, la complejidad del actor está dentro de sí mismo, o más bien, es él mismo? ¿cómo se descifra a sí mismo en escena?

Probablemente, el desarrollo de esta investigación no de solución a estas interrogantes, pero sí pueda dar indicadores y sugerencias sobre las condiciones más favorables para hacerlo.

CONCLUSIONES

El presente trabajo propone posibles soluciones frente a dificultades actorales que surgen principalmente durante el periodo de ensayos de una obra teatral. Se expusieron descripciones de experiencias etnográficas y autoetnográficas, junto a respectivas deducciones por parte de sus comunicadores. Durante las entrevistas se priorizaron interrogantes orientadas a problemáticas que los actores enfrentan en la práctica artística y que comúnmente no se expresan abiertamente en el ámbito formativo o profesional porque ponen en contradicción sus propias habilidades. Se pudo inferir que indagar en estas dificultades no es un ejercicio que brinde luces inmediatas sobre posibles soluciones, por el contrario, la mayoría de los actores ratificamos la práctica como eje y mecanismo capaz de diluir los eventuales problemas propios de la vivencia actoral. Durante el desarrollo de la investigación, así como se corroboran conflictos interpretativos transversales, también se hacen evidentes diferentes perspectivas para enfrentarlos, así como diversas miradas sobre las características técnicas y metodológicas de la actuación en general. Se intentó establecer vértices comunes en los que, intuitiva o voluntariamente, se aplicaran elementos actitudinales y lúdicos para el logro de interpretaciones más efectivas y satisfactorias.

Muchos actores hacemos la siguiente asociación semántica: “actuar es jugar, y jugar es un acto de placer”. Sin embargo, durante el periodo de ensayos de una obra, las probabilidades de profundizar en el juego teatral y en estrategias para el desarrollo de la experiencia de goce, son escasas, debido principalmente a las características rudimentarias de las producciones nacionales.

A pesar de que *las opiniones vertidas son exclusiva responsabilidad de quienes las emiten*, me parece interesante toda instancia que, aunque sesgada, pueda dar visibilidad a ideas comunes, o posiciones definitivamente opuestas, de colegas y personas con intereses afines al campo teatral o a la interpretación artística en general. En este

sentido, el trabajo autoetnográfico probablemente seguirá siendo motivo de controversias:

> Los autoetnógrafos son criticados por hacer muy poco trabajo de campo, por observar muy pocos miembros de la cultura, por no pasar suficiente tiempo con (diferentes) otros (Buzard, 2003; Fine, 2003; Delamont, 2009). Por otra parte, por hacer uso de la experiencia personal, se cree que los autoetnógrafos no sólo utilizan datos supuestamente sesgados (Anderson, 2006; Atkinson, 1997; Gans, 1999), sino que también son observadores de su propio ombligo (Madison, 2006), narcisistas egocéntricos que no cumplen con las obligaciones académicas de hipótesis, análisis y teorización… (Ellis, Adams & Bochner, 2015)

Las vivencias y deducciones de esta investigación contienen un componente evidentemente subjetivo, basado en percepciones y reflexiones personales en el ejercicio de mi actividad laboral, al igual que la de los entrevistados. Pero, al tratarse de observaciones sobre estados psicológicos, inherentes al trabajo de todo actor, puede que otros creadores establezcan conexiones con sus propias experiencias. Las mínimas señales de afinidad que se puedan encontrar con las dificultades y consideraciones descritas en este trabajo, confirmarían un grado mínimo de objetividad en las mismas. Con respecto a estas implicancias objetivas y subjetivas, y lo que a través de ellas entendemos como realidad, Graeme Sullivan señala:

> …las preocupaciones sobre cómo el conocimiento es adquirido y comunicado planteará distinciones epistemológicas sobre estados objetivos y experiencias subjetivas. Estas concepciones diferentes se consideran, con mayor frecuencia, como perspectivas opuestas posicionadas a lo largo de un continuo objetivo-subjetivo que destaca como forma alternativa de ver el mundo. La tendencia a tratar de posicionarse a ambos lados de la división objetivo/subjetivo es adoptar una postura demasiado simplista… Si bien podemos ver la realidad empírica a través de un lente construido personalmente, no hay duda de que entendemos ciertas cosas mejor ahora que antes debido al conocimiento acumulado. La realidad puede ser relativa y la verdad tentativa, pero hacer uso de lo que se sabe actualmente sobre ciertos tipos de fenómenos es una perspectiva crucial para reflexionar. Descuidar tal información es ignorar la distinción necesaria entre una verdad, conocimiento y opinión. (Sullivan, 2009)

Considero que esta simbiosis entre teoría y práctica artística como método de investigación, en el caso de la actuación, abre diversas perspectivas de análisis para los

actores. Cada operación artística posibilita la adquisición de nuevos conocimientos. La especificidad, autenticidad y utilidad de este saber sólo puede ser validada por el mismo intérprete. Los artistas escénicos, frente a los postulados del presente trabajo, tiene la oportunidad de analizarlos y verificar si se sienten aludidos, afectados, o si le son sencillamente indiferentes. Finalmente, en el ejercicio autoetnográfico, la fiabilidad está en la vivencia

> …estos diferentes puntos no son "cuestiones para ser resueltas"; en cambio, son "diferencias para ser vividas" … En lugar de una preocupación por la exactitud, la meta es producir textos analíticos y accesibles que nos cambien a nosotros mismos y al mundo en que vivimos para mejor (Holman Jones, 2005 en Ellis, Adams & Bochner, 2015)

Las reflexiones expuestas en esta investigación no estuvieron orientadas al trabajo sobre las habilidades físicas que un determinado actor desarrolla para el desempeño de su oficio, sino que estuvieron enfocadas en al análisis de la predisposición de ánimo del intérprete y las maneras en que dicha predisposición propicia y se manifiesta en una creación determinada. Sin embargo, todo aquello que se pueda pensar, decir o sentir sobre la actuación, finalmente solo adquiere su potencialidad en la expresión del cuerpo presente en escena.

Para el propósito, y durante el periodo en que se hizo este estudio, no se contempló la confección, definición o medición de ejercicios experimentales. Aunque los hubo, en abundancia[30]. Pero sirven como fuentes referenciales los ejemplos vivenciales que se describen sobre la aplicación o carencia de los contenidos expuestos. Los actores y actrices que hemos participado de este trabajo, extraemos estas reflexiones, observaciones y bitácoras de las obras de teatro en las que hemos participado durante nuestra trayectoria artística, así como en todas las instancias de desenvolvimiento profesional.

---

[30] Aplicación práctica de principios expuestos en obras de teatro realizadas previamente y durante el desarrollo de este proyecto.

Si bien, el presente proyecto se plantea como un análisis teórico de estrategias actorales, podría servir de base para el desarrollo de un método práctico de creación actoral, adaptable a diferentes contextos estilísticos, que articule técnicas de actuación existentes vinculadas con procesos conductuales del campo de la psicología y experiencias teatrales de carácter local. Considero que este propósito se podría llevar a cabo a través de las siguientes etapas:

a) Distinguir y definir conceptos clave del presente trabajo, que no hayan sido profundizados en los cursos o talleres de actuación en Chile.

b) Identificar las relaciones con los fundamentos de los sistemas que se ejecutan actualmente en el campo académico.

c) Desarrollar ejercicios prácticos, determinando habilidades psicomotoras y factores expresivos, que conformen un modelo de actuación (o añadan valor teórico y práctico a los métodos existentes)

d) Establecer indicadores cualitativos de efectividad que permitan verificar su aplicación.

La conversión de estos elementos teóricos en prácticas de creación podría: aportar a la resolución de problemas de interpretación que se dan en el periodo de ensayos de una obra teatral y que no suelen ser registrados por las urgencias del resultado, brindar mayor consistencia a las metodologías de enseñanza actoral y potenciar la autoría en los procesos de creación.

Una de las dificultades que presenta esta investigación es la subjetividad de la experiencia etnográfica y autoetnográfica como evidencia y fuente de análisis de las problemáticas actorales y las reflexiones en torno a las mismas por parte de los actores y actrices que aportaron como informantes clave. Sin embargo, la especificidad de sus perspectivas y las conexiones evidentes que pude observar entre ellas, me permiten concluir que, a pesar de las diferencias culturales o generacionales, y a pesar de las

diferentes perspectivas de contenido, dentro del contexto chileno, los intérpretes manejamos códigos, significados y significantes comunes en el entendimiento de la teoría y la práctica actoral.

Otra de las principales carencias de este trabajo consiste en la imposibilidad de comprobar las propuestas si no es a través del entrenamiento práctico con ejecutores. La teoría actoral siempre estará supeditada al entrenamiento y a la experiencia única y patética de la presencia escénica. Sin desmerecer esta deficiencia, he podido observar gran interés en el análisis de los contenidos propuestos por parte de muchos colegas. Esta disposición (escasamente abordada en el campo académico nacional) me permitió verificar la premisa inicial sobre la importancia del entendimiento profundo de la práctica actoral y sus diversas aristas. Por tanto, considero que el estudio de estas ideas a nivel teórico, en el campo formativo, puede ser suficiente para enriquecer el ejercicio profesional de la actuación. En este sentido, una de las deducciones y propósitos más significativos sobre los resultados de esta investigación, apunta al eventual desarrollo de un taller principalmente teórico sobre actuación, con ejercicios prácticos específicos orientados a la experimentación de sus contenidos. Este curso, taller o seminario de actuación estaría orientado a:

- Distinguir las principales problemáticas derivadas de los métodos y técnicas occidentales de actuación en el contexto contemporáneo.
- Desarrollar capacidad de reflexión sobre los diversos procedimientos particulares de interpretación y analizar sus dimensiones subjetivas y sus posibles componentes empíricos.
- Conocer y aplicar técnicas sobre juego, flujo y actitudes en la configuración de escenas de teatro clásicas y contemporánea.
- Identificar, generar y establecer discursos sobre el fenómeno interpretativo indagando en la experiencia física y psicológica de la práctica actoral.
- Aplicar ejercicios de autopercepción y estimulación lúdica.

La presente memoria propone preguntas personales sobre la práctica artística actoral. Es un ejercicio infinitesimal en un campo gigantesco, por tanto, no es representativo, ni sirve como instrumento de medición y, probablemente, abra preguntas más que brindar respuestas categóricas. Pero, al menos por ahora, atiende un par de inquietudes sobre la figura del actor y su técnica. En este sentido, pude observar que la sensación de exposición de la persona/actor en escena siempre es algo latente. Cuando estos estados anímicos se hacen presentes, pueden producir alteraciones que repercuten en el proceso. Estas sensibilidades y auto percepciones son complejas y profundas, tanto así, que el solo hecho de considerarlas racionalmente, brinda oportunidades de modificación y adaptabilidad a favor de los objetivos de creación. Muchos intérpretes intuimos la utilidad de ciertas acciones internas, pero también intentamos esquivar sus dificultades. Entendemos la necesidad de dejar de mirarse críticamente a sí mismo, abandonar la sensación auto flagelante del propio cuerpo, identificar la vergüenza, la incomodidad o el miedo, amistarse con lo ridículo. Cuando el actor lo reflexiona, lo verbaliza y lo visualiza, abre luces hacia una actuación más honesta, estimulante y libre.

Durante los ensayos, entre textos que se dicen y otros que se olvidan, aquellos que nos hacemos llamar actores, sentimos algo particular: intentamos hacer aquello que pensamos que sabemos hacer, pero tenemos que lidiar con cosas parecidas a las que sabemos hacer. En términos químicos, los actores hacemos una especie de lixiviación[31] interior, separando compuestos dentro de una misma fuente, limpiando impurezas emocionales y sensibles, mediante el uso de disolventes psicológicos.

"La vanidad es el peor obstáculo que puede tener un intérprete"
Claudio Arrau[32]

---

[31] La lixiviación selectiva es un método de separación de compuestos "que consiste en extraer, por medio de disolventes orgánicos, aceites esenciales de plantas aromáticas o medicinales. La lixiviación es común en la confección de perfumes, productos de limpieza y medicamentos" (Miño, 2018).
[32] (Govea, 2014)

BIBLIOGRAFÍA

Allport, G. W. (1985). *La personalidad: su configuración y desarrollo* (I. Antich, Trans.). Herder Editorial.

Anderson, P. (2022). *Lukacs, Brecht y Adorno: Un recorrido posible*. Centro Cultural de la Cooperación. Retrieved November 29, 2022, de https://www.centrocultural.coop/revista/12/lukacs-brecht-y-adorno-un-recorrido-posible

Govea, Salvador [Documentales Música] (2014). *Claudio Arrau*. (Video) YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=i8GN1O6Zzyw

Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble,* (F. Abelenda, Trans.). EDHASA.

Barba, Eugenio (1992). *La canoa de papel.* México: Escenología, Gaceta.

Barba & Savarese (2010). *El arte secreto del actor.* 4ª ed. Traducido por Raúl Iza, et al. Lima: San Marcos.

Bartra, R. (2007). *Antropología del cerebro. Conciencia, cultura y libre albedrío* (2a. ed.). México: Fondo de Cultura Económica.

Barrett, L. F. (2021). *La vida secreta del cerebro: cómo se construyen las emociones* (G. Sánchez Barberán, Trans.). Paidós.

Bauçà, M., Lucía, M., Villalba, S., Olmo, M., Isequilla, E. (2022). *La acción en el método de las acciones físicas de Constantín Stanislavski desde la perspectiva de las neurociencias*. Re-Unir, de https://reunir.unir.net/handle/123456789/3507

Bloch Arendt, S. (2002). *Alba emoting: bases científicas del emocionar.* Editorial de la Universidad de Santiago de Chile.

Brook, P. (2015). *El espacio vacío* (R. Gil Novales, Trans.). Ediciones Península.

Capponi, Ricardo M (2011). *Psicopatología y Semiología Psiquiátrica* - 12a. ed. Editorial Universitaria Santiago de Chile.

Cruz Ruiz, Alegna, & Díaz Pérez, Maiky. (2019). *Organizaciones exitosas y trabajadores felices. Una mirada crítica desde la ciencia del espíritu*. Universidad de La Habana, (288), 159-173. Epub 01 de septiembre de 2019. Recuperado en 16 de agosto de 2023, de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0253-92762019000200159&lng=es&tlng=es.

Chejov, M. (1999). *Sobre la técnica de la actuación*. Alba Editorial.

Damásio, A. (2021). *Sentir y saber*. Ediciones Destino.

Damásio, A. (2010). Self Comes to Mind. Nueva York: Vintage Books

Ellis, Carolyn, Tony Adams & Arthur Bochner (2015). *Autoetnografía*. Astrolabio Nueva Época. Revista digital del Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad Núm. 14 Pág. 249-273.

De Miguel, D. [Análisis del espectáculo teatral] (7 de noviembre de 2020). *La Actuación* (Video). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ZDi0hDjcKD0

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, Col. Textos Básicos.

Facultad de Artes Pontificia Universidad Católica (2019). *Cuaderno Pedagógico de Teatro: Desde el Archivo de la Escena Teatral, Desde el archivo de la escena teatral*. Editado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, de https://www.cultura.gob.cl/publicaciones/cuaderno-escena-teatral/

Feist & Roberts (2014) *Teorías de la personalidad*, Mc Graw Hill. México.

Féral, Josette (2004). *Teatro, teoría y práctica más allá de las fronteras*. Editorial Galerna.

Feldman Barrett, Lisa (2018). *La vida secreta del cerebro*. Editorial Paidós

Fuster, J. (2015). *The Prefrontal Cortex*. Elsevier Science.

García Andrade, Adriana. (2019). Neurociencia de las emociones: la sociedad vista desde el individuo. Una aproximación a la vinculación sociología-neurociencia. Sociológica (México), 34(96), 39-71. Recuperado en 12 de diciembre de 2023, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732019000100039&lng=es&tlng=es.

García-Huidobro, Verónica (1996). *Manual de pedagogía teatral*. Edit. Los Andes,

Garre, Soledad (2003). *Sobre el sistema de actuación de Mijail Chejov. Acotaciones: revista de investigación teatral*, Nº. 11, 2003, págs. 45-58. Fundamentos.

Gaviria, E., & Cuadrado (2019). *Introducción a la Psicología Social*: (Grado Antropología y Sociología) 1ª Edición. Editorial Sanz y Torres S.l.

Gendolla, Guido. (2000). *On the impact of mood on behavior: An integrative theory and a review*. *Review of General Psychology*, 4, 378-408. Review of General Psychology. 4. 378-408. 10.1037/1089-2680.4.4.378.

Gómez, J. (2013). Redalyc. *La visión sobre el cuerpo desde las tradiciones del lejano Oriente*. Redalyc. Retrieved November 29, 2022, de https://www.redalyc.org/pdf/4497/449748251014.pdf

Grass, Milena (2011). *La investigación de los procesos de creación en la Escuela de Teatro UC, The research of creative processes in the Theater School UC.* Pontificia Universidad Católica de Chile. - Escuela de Teatro Cátedra de artes [artículo de revista] no. 9 (2011), p. 87-105

Hakim, Adel (2006). Montevideo Portal. Entrevista informal, de https://imagenes.montevideo.com.uy/aucdocumento.aspx?40285,198101

Haye, Andrés & Carballo, Marcela. (2017). James's theory of emotion and affective turn in psychology / La teoría de las emociones de James y el giro afectivo en psicología. Estudios de Psicología. 38. 1-25. 10.1080/02109395.2016.1268390.

Heddon, Deidre (2008). *Autobiography and Performance.* Hampshire: Palgrave.

Heiremans, Luis Alberto (1990). *El Abanderado.* Pehuén Editores.

Hethmon, R. H. (1998). *El método del actors studio: conversaciones con Lee Strasberg*. Fundamentos.

Huizinga, Johan (2004*). Homo ludens*. Alianza Editorial. Buenos Aires, de https://cursoshistoriavdemexico.files.wordpress.com/2019/07/huizinga-johan-homo-ludens.pdf

Kalawski, A. (2023). *Hacia una pragmática de las acciones escénicas.* Apuntes De Teatro, (123-124), 191–194, de https://doi.org/10.7764/apuntesdeteatro.123/124.57177.2003

Kalawski & Pelegrí (2021). *Animales pancrónicos del teatro: notas sobre la persistencia de técnicas actorales previas en el teatro universitario chileno (1910-1962).* Latin American Theatre Review, 55(1), 77-102. de https://doi.org/10.1353/ltr.2021.0030

LeDoux, J. (1999). *El cerebro emocional* (M. Abdala, Trans.). Ariel / Planeta.

Martín-Baró, I. (1983). *Acción e ideología: psicología social desde Centroamérica*. UCA Editores.

Maturana H.R., (1978). *Biology of Language: The epistemology ofreality. en Psychology and biology of language and thought*, Editado por George A. Miller & Elizabeth Lenneberg.

Mauro, Karina (2008). *Sujeto y Cuerpo en las Técnicas de Actuación Modernas en Buenos Aires*. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Mauro, Karina. (2014). *Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo* Actor. Técnica de Actuación y Metodología Específica, en Revista Digital Telóndefondo.org. Revista de Teoría y Crítica Teatral, Año 10, Nro. 19, Julio, Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras.

McAuley, G. (2006). *Not Magic but Work: Rehearsal and the Production of Meaning*. Theatre research international 33, no. 3.

Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción* . Barcelona: Peninsula.

Miño, J. (2018). *Diseño de procesos para la obtención de aceites esenciales de pimenta racemosa y morinda citrifolia*. Ed. Universitaria UNaM, en https://rid.unam.edu.ar/bitstream/handle/20.500.12219/3018/P%C3%A9rez%20Mart%C3%ADnez%20A_2018_Dise%C3%B1o%20de%20procesos%20para%20la%20obtenci%C3%B3n%20de%20aceites.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Mirodan, V. (2015). *Acting the metaphor: the Laban–Malmgren system of movement psychology and character analysis*. Taylor and Francis. Retrieved November 28, 2022, from https://doi.org/10.1080/19443927.2014.999109

Morris, W. N. (1989). *Mood: The frame of mind*. New York: Springer.

Muñoz Martínez, Rubén (2006*). Thémata: Revista de filosofía, Nº 36, 2006*. Universidad de Sevilla. Sevilla.

Myers, D. G. (2000). *Psicología social* (H. Tejada T., Trans.). McGraw-Hill.

Naranjo Velásquez, S. (2017). *La técnica extra-cotidiana en la creación del cuerpo escénico: inculturación y aculturación. Análisis y modelo pedagógico.* Barcelona: Universidad Internacional de Catalunya.

Nachar, Castañeda, Mena, González (2018) *Aspectos básicos del examen mental.* Psiquiatría 1 y 2. Universidad Finis Terrae. https://medfinis.cl/img/manuales/examen-mental-uft.pdf

Núñez Villarroel, R. (2021). *Stanislavski en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica*. Apuntes personales y descripciones sobre el método Inner State de Yat Malmgren. Santiago.

Oida, Y. & Marshall, L. (2010). *El actor invisible*. Alba Editorial.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro* (J. Melendres, Trans.). Paidós.

Pelegrí, Andrea (2022), *La traducción en los teatros universitarios en Chile (1941-1990.* Santiago, RIL Editores

Pérez Porto, J., Merino, M. (2010). *Actuación - Qué es, usos, definición y concepto.* Última actualización el 2 de septiembre de 2022. Recuperado el 10 de agosto de 2023 de https://definicion.de/actuacion/)

Rodríguez-Plaza, P. (2023) *Teatrología* (Material del aula). Campus Oriente PUC. Santiago.

Roldán, C. (2010). *El Actor Y El Espectador. De Freud A Lacan*. Revista Affectio Societatis, Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia Medellín, Colombia, 7(13). https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/6869/1/RoldanCarolina_2010_ActorEspectadorFreud.pdf

Rotondo, Humberto (1998). *Manual de psiquiatría*. 2a ed. Lima. UNMSM,

Schell, Jesse. (2008). *The art of game design: a book of lenses.* Ámsterdam; Boston: Elsevier/Morgan Kaufmann,

Sedano Solís, Ana Soledad (2016). *El teatro aplicado como campo científico-didáctico en la formación docente. Sistematización teórica y propuesta curricular para el desempeño del profesorado* [Tesis Doctoral, Universidad de Alcalá]. Repositorio de la Universidad de Alcalá. https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/41362/Tesis%20Ana%20Soledad%20Sedano%20Sol%C3%ADs.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Sofía, Gabriele (2010). *Diálogos entre Teatro y Neurociencias*. Acotaciones: revista de investigación y creación teatral. https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT

Spolin, V. (1999). *Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques* (Drama and Performance Studies, 1999)

Stanislavski, K. (2014). *Manual Del Actor*. Grupo Editorial Tomo.

Stanislavski, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Alba Editorial.

Stanislavski, K. (2019). *Un actor se prepara* (D. d. Cervantes, Trans.). Ediciones Espuela de Plata.

Sullivan, Graeme (2009). *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*, Pennsylvania State University, SAGE Publications.

Cole, Toby & Krich Chinoy, Helen (1995). *Actors on Acting: The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Thir Own Words*. Crown Trade Paperbacks.

Ubal, Andrea (2012). *Traces: la mémoire du corps comme source pour une dramaturgie scénique engagée.* Mémoire comme exigence partielle de la maîtrise en théâtre. Université du Québec à montréal. https://archipel.uqam.ca/5066/1/M12555.pdf

Urrutia, P. (2011). *La amante fascista El desafío de actuar sin representar.* Apuntes de Teatro Nº 133: ISSN 0716-440 © Escuela de Teatro - Pontificia Universidad Católica de Chile, 103-112.

Vega, A. (2023). *Teatro y juego. Apuntes De Teatro*, (115), 83–88. https://doi.org/10.7764/apuntesdeteatro.115.59217.1999

Zarrilli, P. B., & Hulton, P. (2009). *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach After Stanislavski*. Routledge.

Zarrilli, P. B (2002) *Acting (Re) Considered: A Theoretical and Practical Guide (Worlds of Performance)*. Routledge.