



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de artes escénicas

Proyecto presentación artística

Nombre del proyecto

El trabajo audiovisual y su influencia sobre la técnica actoral

Previo la obtención del Título de:

Licenciada/o en artes escénicas - creación teatral

Autor/a:

(Edisson Yandery Ávila López)

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022



Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Edison Yandery Ávila López, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes Escénicas – Creación Teatral. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

Benjamín Cortés

Tutor

Tutor del Proyecto; El Trabajo audiovisual y su influencia sobre la técnica actoral.

Sara Baranzoni

Miembro del Comité de defensa

Antonella Valeriano

Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

Mi sentimiento profundo de agradecimiento está dirigido hacia esa numerosa lista de personas incluyendo maestros, familia, amigos, colegas y público, que con paciencia o con rudeza me han enseñado el valioso arte de amar a mi arte. Así pues, con la mayor pasión y amor os digo a todos vosotros, gracias.

Dedicatoria:

Como el sol que siempre me mira, y como la luna que siempre me cobija son mis padres, a quienes dedico este proyecto. Por supuesto a la Universidad de las Artes que me brindó la oportunidad de seguir mi vocación. A mis amigos que siempre están conmigo, y a esa persona especial que siempre estuvo en los momentos más difíciles.

Resumen

Un actor de teatro entra en conflicto consigo mismo cuando se ve en la necesidad de interpretar un personaje que está influenciado por el trabajo audiovisual. Este proyecto es un acercamiento a ese conflicto, y a como se limita o se resuelve dependiendo de la habilidad en la técnica actoral que tenga. Todo esto mostrado desde un trabajo personal de experimentación con las técnicas, y de observación minuciosa de los puntos de conexión entre trabajo actoral, trabajo audiovisual, y trabajo teatral. Consecuentemente, la teoría escrita se une con una puesta en escena que ejemplifica la situación psicológica del artista cuando se enfrenta a un público y a un audiovisual. Por ende, la conclusión que se plantea no es más que el resultante de una experimentación personal que propone realizar una labor actoral que pueda permitir la versatilidad del interprete y eliminar de raíz los eventos de frustración de algunos artistas escénicos ante la imposibilidad de actuar frente a una cámara y luego frente a un teatro o viceversa.

Palabras Clave: técnica, audiovisual, actoral, teatral, conflicto.

Abstract

A theater actor comes into conflict with himself when he sees the need to interpret a character that is influenced by audiovisual work. This thesis is an approach to that conflict, and how it is limited or resolved depending on the skill in the acting technique that you have. All this is shown from a personal work of experimentation with the techniques, and of meticulous observation of the connection points between acting work, audiovisual work, and theatrical work. Consequently, written theory is combined with a staging that exemplifies the psychological situation of the artist when confronted with an audience and an audiovisual. Therefore, the conclusion that arises is nothing more than a hypothesis that proposes to carry out personal acting work, which can allow the versatility of the actor, and eliminate at the root the events of frustration of some scenic artists before the impossibility of acting in front of a camera and then in front of a theater or back way.

Key Words: technical, audiovisual, acting, theatrical, conflict.

ÍNDICE GENERAL

Tabla de contenido

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación	2
Miembros del Comité de defensa	3
Agradecimientos:	4
Dedicatoria:	5
Resumen	6
Abstract	7
ÍNDICE GENERAL	8
Introducción	9
Antecedentes	9
Pertinencia del proyecto	13
Objetivos del proyecto:	16
Objetivo general	16
Objetivos específicos	16
Experimentación previa.	17
Mención de algunas de las técnicas post-Stanislavski usadas en la experimentación	21
Propuesta artística	22
Epilogo	35
Conclusión	39
Bibliografía	40
ANEXO	42

Introducción

Antecedentes

Desde hace varios años, diferentes autores y artistas del campo escénico han venido desarrollando propuestas que de algún modo separan, el teatro y el audiovisual, enfocándose en las características esenciales de cada arte por separado, sin embargo la pregunta surge sobre el quehacer actoral del artista escénico en relación a lo que sucede consigo mismo, al enfrentarse a los cambios que implica actuar para teatro o actuar para cine, es por esto que se puede denotar casi desde cualquier punto de vista que existe un evidente conflicto de desarrollo de técnica actoral, que depende de un factor externo ya sea publico teatral o dispositivo audiovisual .

El fruto de mi experimentación personal me ha hecho concluir que el trabajo del actor es subjetivo en varias medidas, sin embargo, cuando se conceptualiza al arte escénico y se estudia desde un punto de vista analítico, salen a la luz las partes técnicas que conforman una buena actuación. Se analiza la técnica desde la eficiencia relacionada al resultado final, o sea conmovier al receptor. Es decir, parece ser que todas las técnicas actorales desarrolladas hasta el presente abarcan la actuación en general, pero esta especificidad que surge cuando cambia el elemento receptor, es tan evidente que se hace imposible no denotarla.

Sin embargo, nada de lo anterior es una característica que recién este haciéndose visible, de hecho, esta brecha resulto marcada desde la llegada de la tecnología cinematográfica, que no hizo otra cosa más que colocar bajo un registro fotográfico el evento teatral, pero esta mutación fue aumentando conforme los propósitos caracterizaban el arte audiovisual. Esto da cuenta que la transición acompañó la división de las artes escénicas pero no al quehacer actoral, sino que por el contrario se desarrollaron diferentes vertientes de técnica abordadas para el entrenamiento del actor, por ejemplo el método del naturalismo de Stanislavski, que denota una fuerte inclinación hacia la preparación del artista escénico, y no fue sino hasta la actualidad que algunos de sus alumnos, comenzaron a desarrollar una técnica actoral más relacionada con el trabajo audiovisual, como lo es Lee Strasberg, y la base de Actors Studio en Hollywood.

Como explica Pablo Iglesias Simón, en su texto *del teatro al cine*, la marcada fuerza que adquirió el arte del cine con el pasar de los años, fue dejando a un lado el arte teatral para generar nuevas herramientas y necesidades dentro de las cuales se considera absorber al quehacer actoral para acoplarlo a los requerimientos de la narrativa cinematográfica, esto implicó que los actores desarrollen activadores diferentes que los teatrales, un ejemplo claro que denota este cambio en la técnica es Michael Chejov, quien se convirtió en un actor de cine y teatro completamente eficiente, sobre todo por incursionar en un método de entrenamiento que contemplara toda la estructura de la actuación y permitiera relacionarse con cualquier dispositivo de recepción, como lo es la técnica psico-física de actuación.

El arte de la actuación, aunque tiene una historia muy antigua y amplia, es relativamente nuevo, ya que dependiendo de la cultura y sector demográfico era considerado con aspecto ritual o político, esta novedad es la que es constantemente cambiante, ya que se convierte todo el tiempo en un pozo de recursos actorales que deben ser adaptados a la tecnología, por ejemplo; la actuación para cine no es la misma que para una obra de teatro grabada, o para un sketch en redes sociales. Y en su defecto se ha ocasionado una fractura en el desarrollo del quehacer actoral. Segmentando a los actores en una clasificación de “actor para cine” “actor para teatro” “actor cómico” “actor dramático” “actor natural o no-actor”, y todas estas “especialidades” que difuminan el trabajo actoral y que nos presentan hoy frente al conflicto de como relacionarse con una clase de entrenamiento que nos permita adaptarnos a cualquier dispositivo receptor.

A nivel internacional, el cuestionamiento surgió al tener un contacto directo con Rodrigo Rodríguez, director y fundador de ditirambo teatro, uno de los teatros más reconocidos a nivel nacional en Colombia, quien comenta abiertamente que a pesar de ser un experto en teatro, en pedagogía teatral, en dramaturgia teatral, un actor consagrado; tiembla como un primerizo y titubea, se confunde y pierde todo conocimiento al estar frente a una cámara.

A nivel nacional, existen varios ejemplos con quienes he tenido la oportunidad de conversar en persona, uno de los actores más versátiles del momento en Ecuador es Víctor Arauz, quien es conocido por una actuación en televisión, pero ha tenido muy buena aprobación a nivel cinematográfico con la película AGUJERO NEGRO, y así mismo acogida y aprobación en obras de micro teatro como “Terapia”, y teatro como “Michí y Melo”. Quien afirmo en una

conversación personal y amistosa, que en efecto el trabajo actoral que desempeña presenta muchas diferencias, dependiendo de donde y hacia quien sea la presentación, también expresa que es un sentir común entre el medio de artistas escénicos que trabajan para ambas formas.

También se convierte en una realidad artística la notoria aparición de “artistas escénicos empíricos”, que carecen de una formación actoral, o de una técnica y que muchas veces son seleccionados para participar en importantes narrativas audiovisuales, ¿quiere decir esto que el cine mutó para ser imagen, sin tener nada que ver la actuación?, o que ¿los actores ya no valoran el arte de la actuación, ni de la imagen? Tal vez simplemente se han diferenciado tanto las necesidades del cine con las del teatro que ha requerido la diferenciación del quehacer actoral y por ende una pérdida de conceptos básicos de preparación, que conlleva a los actores empíricos o incapaces de desarrollar el arte frente a cámara o frente a público.

Basta con observar el ambiente escénico general para denotar que varios actores no tienen el mismo desempeño en teatro que en audiovisual, incluso algunos ni siquiera tienen la experiencia de participación en cine o teatro. Esto desemboca en una escasez propia de quien hable sobre las transiciones, similitudes y diferencias del quehacer actoral dependiente del dispositivo receptor, pues evidentemente nos encontramos con muchos autores y referentes que tratan sobre la transición y diferencia del arte teatral con el audiovisual por ejemplo; Pablo Iglesias Simón “del teatro al cine”; Anxo Anbuin “Consideraciones sobre la posibilidad de un teatro virtual”; Steve Dixon. “Digital Performance. A history of new media in theater, dance, performance art, and installation”. Y así mismo un sinnúmero de relevantes autores que explican cómo es cambiante el arte mismo, pero; ¿Qué hay del trabajo del actor? ¿Quién habla de eso? Históricamente hay autores que desarrollan el trabajo actoral con métodos de entrenamiento, pero no se ha encontrado registro de que alguno haya profundizado en la influencia que tiene el dispositivo receptor.

La construcción del arte escénico ha sido pensada como un trabajo complejo que inmiscuye a la labor actoral como una herramienta de uso dentro de una narrativa, para estos efectos se ha utilizado un filtro de habilidades relacionadas a la clasificación actoral, lo cual ha causado que los artistas se vean obligados a adaptarse y a especializarse. No necesariamente esto es considerado como algo negativo sino más bien como algo que minimiza la labor que

desempeñan los actores. Esto desencadena que se vea al actor como una parte, y no como un todo.

En la realidad artística observable desde mi experimentación el arte de actuar es infravalorado, y es carente de una visión general como un todo, como actor-narrativa. Sino que cualquiera que tenga una presencia puede ser actor. Esta carencia no permite encontrar un antecedente histórico para relacionar el trabajo actoral con el dispositivo receptor cambiante, ya sea una cámara, un elenco detrás de cámara, o un público receptor y espectador, quien indiscutiblemente afecta al desenvolvimiento escénico.

Diferentes técnicas actorales se desarrollan y aunque todas se relacionan con el entrenamiento actoral, muy pocas toman en cuenta que pasa si estas habilidades se enfrentan a una cámara que las captura, o un método de entrenamiento que permita resolver y activar constantemente el mismo momento, pues a grandes rasgos podríamos saber que en el trabajo audiovisual los activadores emocionales son necesariamente repetidos con la misma intensidad. Es decir, después de que un actor activa una emoción frente a una cámara, es muy probable que tenga que repetirlo otras 5 veces, y todas deben ser exactamente iguales a diferencia de activar una emoción, y replicarla una sola vez en una narrativa teatral, que por supuesto no necesariamente debe ser iguales.

La academia escénica mundial está también fragmentada, difícilmente se puede encontrar alguna escuela que proporcione las habilidades actorales aplicables en teatro y en cine, inclusive la mayor parte son escuelas enfocadas un solo tipo de arte escénico, danza, teatro, o actuación para cine. Y sin desestimar a ninguna de estas artes que tienen sus características propias, nuestra labor actoral es un arte único que debería pensarse para englobar todas las manifestaciones escénicas, y los dispositivos receptores varios.

Los actores podemos revivir una actuación para audiovisual, una y otra vez con un registro digital sentados en la comodidad de la sala, pero una vivencia teatral solo se revive a través de los recuerdos, esto no implica que uno sea mejor que el otro, sino que no existe un registro histórico de una técnica actoral que nos permita ejecutar una buena actuación ya sea en teatro o en audiovisual y así poder gozar de ambos privilegios que ofrecen las artes audiovisuales y las artes teatrales.

Pertinencia del proyecto

En la realidad escénica no podríamos hablar de una técnica que permita a cualquier artista escénico ejecutar su labor sin importar el dispositivo que capture su expresión, esto sucede porque en el mundo de la actuación el actor recurre a la técnica que mejor se adapte al arte que lo requiere o a sus necesidades propias, no obstante, no todos los intérpretes conocen una técnica, así que difícilmente podríamos deducir cuál es su forma de trabajo. Por ejemplo, he podido observar que, en nuestro medio local, la técnica Meisner es considerada la más aplicable al mundo audiovisual o al cine pero no necesariamente es la mejor para cualquier actor. También se hace evidente que escasea una respuesta a la pregunta sobre este quehacer actoral y como oscila en un conflicto eterno sobre cual forma de entrenamiento es mejor para actuar, en teatro o para actuar en cine, porque así mismo como existen algunos artistas que gustan de una forma en especial otros no encuentran adaptación en esa técnica.

La labor escénica que debe desempeñar el actor es una alegoría al conflicto escénico, que es la base del estudio actoral, el problema real no es que no se haya desarrollado una técnica específica de actuación que contemple las particularidades del arte del audiovisual como el arte teatral, sino que cada actor así mismo como cada arte está echando mano de las herramientas que van acercándose a las necesidades individuales, sin embargo y acercándonos más a la situación cuando se crea el conflicto, es en momentos en donde tenemos un actor prodigioso y talentoso, frente a una cámara y sin un público abierto, pero al enfrentarse a un teatro, no desarrolla la misma labor. O, por el contrario, un actor que es un prodigio en las tablas y de pronto frente a la cámara se ve como un primerizo, como me menciono Rodrigo Rodríguez en nuestra conversación.

Esto nos lleva a preguntarnos sobre el dispositivo cambiante y que marca tanto la diferencia; la cámara o “público estático” y cómo influye en el quehacer actoral. Sin embargo esta pregunta se plantea como una consideración importante, ya que es notable la influencia que tiene sobre la labor del actor, si bien es cierto debería ser independiente, en la realidad no lo es, en realidad funciona como un complemento disparador de la técnica, o sea que; entendiendo que desde el trabajo audiovisual hay todo un evento que sucede, desde la preparación del set, pasando por la producción, que también incluye la presencia de personas y aparatos que capturan el sonido, y la presencia de personas y aparatos que capturan la

imagen, podríamos decir que elemento productivo de la cinematografía es un componente por sí solo pero que es dependiente y detonante del actante.

No es necesario pensar a profundidad el arte teatral, o el arte cinematográfico, para saber que ambos funcionan con detonantes, estímulos externos, y características específicas particulares y diferentes, y que el eje central es el actor. Ahora bien, esto no significa necesariamente que sin el actor no pueda existir una actuación, ya que definitivamente existen varios pensadores que han planteado una imagen u objeto como actor, de allí las marionetas del teatro, o las películas animadas, pero en definitiva nos interesa referirnos a la problemática sobre el quehacer teatral relacionado con el trabajo audiovisual, y esto es porque desde mucho antes de existir las cámaras o los micrófonos, ya se hacía teatro, lo que implica una evolución de la técnica actoral para la puesta en teatro, sin embargo no fue sino hasta 1839 cuando Louis Daguerre creo la cámara fotográfica, con la que se problematizo la labor teatral por el simple hecho de estar sin un público receptor presente, cabe resaltar que para entonces este evento no significaba nada para los actores, pero en el hoy, 200 años después, y en una era prácticamente digitalizada, los actantes han tenido que adaptar las técnicas actorales de milenios, a un nuevo “público no presente”, y es claro que anteriormente lo que cambiaba entre un acto y otro no era el público como dispositivo receptor, sino la obra, el texto, el ritual, u otro actante.

Este cambio que se ha venido manifestando, a pesar de haber identificado algunos artistas que han respondido mejor a la adaptación, no necesariamente han resuelto la pregunta que se plantea aquí, me refiero a los artistas que han logrado definir una técnica que es más aplicable al cine que al teatro, pero que no tiene la misma eficiencia en todos los actores cuando hay un cambio en el receptor, el enfoque de este trabajo es una exploración sobre el uso de algunas de las técnicas de actuación aplicadas al trabajo audiovisual y al trabajo teatral, con el objetivo de absorber los elementos que puedan parecer más provechosos para el desarrollo de una labor escénica, eficiente y aplicable para cualquier formato de arte.

En efecto esta problemática está planteada desde la visión de mi experiencia personal y la recopilación de diferentes diálogos, entrevistas, y eventos de otros artistas escénicos, con el objetivo único de acercarse a una hipótesis que genere un impulso para la indagación de este vínculo que llamamos actor/actriz, que existe y se conflictúa cuando le cambiamos el

dispositivo receptor. Esto es como resultado de una necesidad de la realidad escénica, que se adapte al mundo cambiante de la realidad actoral, pues, aunque aún no lo sabemos con certeza es probable que los cambios sigan existiendo, por ejemplo; ¿qué es lo que sucedería si en un futuro cercano los eventos teatrales fueran reproducidos a través de un holograma o de una realidad virtual? Muy probablemente cambiaría el receptor, y ya no existiría un “trabajo audiovisual”, sino algo como un “trabajo virtual”.

Esta situación en potencia enmarca una necesidad prácticamente inmediata de evolucionar en las técnicas tradicionales de actuación, hacia una que permita una mejor relación entre receptor-emisor, ya que al tratarse de un entramado complejo de elementos, y variables, se hace casi impredecible poder saber cuándo si y cuando no funcionara un actor que viene de un arte con características diferentes al escénico, esta experimentación ofrece esa posibilidad de cuestionarse sobre una solución a las posibles situaciones conflictivas, que sucederían cuando nos interese en un actante que es brillante en las tablas y bajo el desarrollo de este experimento pueda adaptar su talento.

Este proyecto plantea una puesta en escena, que muestra y escenifica la indagación que se propone en el quehacer actoral, con y sin un trabajo audiovisual implicado, con el objetivo de realizar un acercamiento a las variaciones en la actuación con la intervención de un objeto digital. No obstante, se hace conscientemente de las falencias en la teoría que podría implicar cuestionar el arte audiovisual, siendo también autocrítico sobre el hecho que se puede caer en la ignorancia y darse cuenta que cada espacio artístico mencionado debe seguir funcionando por separado, y la técnica actoral no debe ser unificada, pero aun así es importante resaltar que esta propuesta contempla a la labor del actor como un todo, que debe funcionar milimétricamente sincronizado, omitiendo estímulos y detonantes externos.

Nos encontramos constantemente, quienes nos dedicamos al arte escénico con actores y actrices, que expresan que para ellos existe un cambio considerable, cuando se presentan en teatro, y cuando se presentan delante de una cámara y un equipo de grabación. Así mismo vemos como en una pantalla; los signos, gestos, expresiones y técnicas, son diferentes a los que proporciona la experiencia presencial del artista, y por supuesto solo es un reflejo de lo que sucede atrás de la técnica de montaje, si audiovisual o teatral. Y esto no está para verlo menos ya que este conjunto representa en mensaje, o el lenguaje del artista escénico, y si hay

una falencia que se relaciona directamente con la ejecución del artista, pues lo más adecuado es indagar en ella.

Quienes estamos en el quehacer actoral, hemos percibido que la brecha que separa la técnica actoral dependiendo de la existencia en la escena de un receptor digital “cámara y equipo de producción” y un receptor vivo “público en general que reacciona” es inmensa, hasta el punto de ponernos en jaque, y a algunos, hasta anular nuestra labor escénica. Del teatro al cine y del cine al teatro, se encuentra un conflicto que se desarrolla no en el lenguaje, ni en la narrativa, sino en un aspecto profundo del actante que surge por una técnica incompleta, una técnica que, aunque no se desarrolle aquí, será una hipótesis que impulsara la investigación.

Objetivos del proyecto:

Objetivo general

Realizar una presentación artística, acompañada de una reflexión teórica, basada en la indagación de la diferencia entre el quehacer actoral con y sin la influencia del trabajo audiovisual.

Objetivos específicos

1. Recopilar información a través de vivencias, textos, diálogos con actantes y expresiones públicas sobre el conflicto con la técnica actoral en el cambio del teatro al cine.
2. Comparar las distintas técnicas utilizadas durante el experimento y su aplicación para teatro y medios audiovisuales.
3. Redactar un guion, basado en la información encontrada, para una propuesta escénica mixta entre audiovisual y teatral.
4. Explorar en el campo de la actuación bajo la influencia de la herramienta digital cámara, y sin su influencia mediante ensayos y rodajes audiovisuales.
5. Ejecutar la puesta en escena.

6. Redactar una conclusión, que proponga un acercamiento a una posible metodología que vincule o separe del todo la actuación con influencia del trabajo audiovisual, y sin la misma.

Experimentación previa.

Bajo la observación de eventos teatrales orientales pude percibir que la característica esencial del teatro oriental es que es presencial, esto, ya que, tuve la oportunidad de conversar con Tsumugi Kawa, una blogger japonesa sobre arte escénico quien me aseguro que; La preparación actoral en oriente, especialmente en india, Japón, china y sureste asiático, es disciplinada y extensa lo que forma actores capaces de ser más que representar.

Esta interesante visión del quehacer actoral se mete en nuestra pregunta por el entrenamiento, que si bien es cierto aun no llegamos a la relación con el audiovisual, va incursionándose porque, no obstante, nos parece que la ausencia de representación no necesariamente es la ausencia de presencia.

Nos referimos a que según mis experimentaciones vividas, voy descifrando que existe una forma de relación íntima entre la preparación actoral general, y el teatro oriental, esto incluso nos ayudaría a determinar como el artista escénico se relaciona con su propio ser, independiente de la presencia observante.

He podido observar que cada vertiente de teatro es característica de su lugar demográfico, así que no incursionaremos en las particularidades de cada uno, sino que trataremos de discernir lo que nos interesa. Como se relaciona el evento teatral con el actor, el actor con la técnica, y este con el público o el ente observador.

Para esto nos remitimos a Eugenio Barba quien a través de su conceptualización teórica de antropología teatral, nos da un referente para entender que el teatro occidental es un acumulado de culturas entre el teatro prehispánico, la colonización, y las costumbres europeas y religiosas, mientras que los teatros kabuki y el noh, son característicos por la presentación de los simbolismos a través del cuerpo.

Esto es importante para comprender como el concepto del quehacer actoral cambia significativamente la percepción estética del artista escénico, es decir existe una corta brecha entre lo que podría significar la conceptualización del arte y la percepción propia que tiene el artista sobre sí mismo.

Cabe resaltar que podríamos hablar perfectamente sobre los conceptos que llevan a pensar sobre si un evento artístico escénico del teatro kabuki o del noh, es o no una representación más o menos simbólica con relación al teatro occidental, que también esta empapado de la cultura griega. Pero ese no es el objetivo, sino tratar de sacar cuestionamientos, sobre las relaciones escénicas con la técnica.

TESPIS:

Es considerado como el padre del teatro y el primer actor de la Historia¹.

Desde aquí es en donde surgen los eventos que más nos interesan como aporte a la hipótesis, Tespis, es considerado el primer actor de la historia porque fue pionero en presentar un personaje, o en su defecto de la idea de personaje, y es que es justo ahí en donde nos interesa precisar que el quehacer actoral contemporáneo, está atravesado por la historia. Y para poder entender sobre la técnica, ponemos sobre la mesa la idea de; que para que exista el actor es necesario que exista un personaje.

Si bien es cierto se han desarrollado otras formas de interpretación de lo que es un actor, como por ejemplo la pregunta bajo en concepto del clown, o el teatro oriental sobre lo que es el ser y la presentación, Tespis nos proporcionó la diferenciación teórica a través de plasmar el personaje.

Esta descripción básica nos presenta la idea de que el actor por lo menos coexiste con ese otro ser que vive a través de él, y que solo se manifiesta en el evento escénico. Esta disociación se hace necesaria desde mi postura como artista escénico y considero que juega un papel clave para el desarrollo posterior de lo que fue llamado más adelante como la técnica actoral.

¹ <https://es.wikipedia.org/wiki/Tespis>

surge entonces la pregunta ¿en qué consistía el entrenamiento del artista escénico para estar listo para la representación?

DESARROLLO DEL PRIMER ESCRITO SOBRE ENTRENAMIENTO DEL ACTOR.

KONSTANTIN STANISLAVSKI.

Es aquí donde nos interesa más indagar, ya que con la llegada de Stanislavski, al mundo del quehacer actoral, se produjo un evento cronológico que marcaría una división en el tiempo, entre antes y después de Stanislavski, esto sucede porque él escribe sobre la preparación de los actores específicamente, y resulta teorizar sobre lo que dio lugar a un desarrollo de técnicas actorales.

Según su texto “un actor se prepara” y concordando con el nombre popular asignado de padre de la actuación, que también podría ser nombrado; padre de la técnica actoral, ya que este relato sobre el entrenamiento del actor se convirtió en un método, que fue adoptado por varios mentores a nivel mundial, y catalogado como un punto de partida, ya que en efecto, funcionaba dando resultados innovadores y positivos en las puestas de escena.

Gracias a esta teoría sobre la preparación, los actores en general adoptaron una posición de aprendizaje sobre unas bases sólidas, lo que dio como resultado, podríamos decir, el fin de la recitación y el inicio de la actuación, ya que los eventos teatrales no siempre resultaban creíbles, o se encontraban con una vivencia.

Ahora bien, lo que nos interesa de Stanislavski, es remarcar que su corriente realista de teoría sobre la preparación del actor está vinculada al ser del artista, a la memoria emotiva, el sí mágico, y estos aspectos técnicos del método. Pero no mucho tiempo después se encontró con el nacimiento del nuevo arte, el séptimo arte, y con este todo un trabajo que con el pasar de los años establecería lazos estrechos de relación con estos métodos de preparación.

No es necesario decir mucho sobre la importancia de Stanislavski, en virtud de la actuación pues su relevancia en el tiempo está clara, sin embargo, cabe destacar que lo que vino después de él, fue una oleada de teorizadores, la mayoría de la zona demográfica occidental, que

cuestionaban y a la vez se derivaban de la técnica. Lo interesante es que ninguno de estos teóricos quiso conectar de forma directa la relación con la nueva tendencia tecnológica con los eventos teatrales, sino hasta mucho después cuando los pensadores contemporáneos se dieron cuenta de esta relación.

Pareciera que fuesen por líneas diferentes la vertiente post Stanislavski, y la vertiente post creación del audiovisual. Pero pensado realmente desde un punto de vista preciso, sabemos que el séptimo arte llegó a nutrirse de los conocimientos del arte actoral teatral. Entonces se empezó a generar una relación simbiótica. Pero no necesariamente eficiente.

¿Entonces en donde está la pelea?

Por observación y relevancia histórica, creemos que la pelea entre el séptimo arte y el arte teatral. Radica en un aspecto específico de la técnica que desarrolla el actor, es decir, la técnica no es problema, ni tampoco las características de cada arte. Sino ese elemento específico del entrenamiento actoral. El conflicto se refiere a la pregunta ¿Por qué en muchas ocasiones un artista escénico es eficiente, en una puesta en escena teatral, pero en una audiovisual no, o viceversa?

La cámara

Cuando se patenta y se descubre la cámara fotográfica, y aquella tecnología avanza en capturas de imágenes hasta llegar al video y demás. Se empieza a generar un vínculo estrecho con los actores, ya que ¿A quién se iba a filmar o a fotografiar si no habría nadie que lo hiciera bien? Tal vez suene un poco ambiguo, afirmar que no habría buenos actores de cine cuando estaba naciendo el cine. Pero es que es fácil reconocer a través del error de los actores, que los requerimientos de la técnica parecerían ir por otro lado y no el clásico representativo del teatro.

Ya para entonces sabíamos que aquello que existía observando, cambiaba desde un trabajo teatral o incluso performático a un trabajo audiovisual. A este elemento le llamaremos presencia en el desarrollo del trabajo. Proponemos entonces que a partir de la experimentación, el error de la ejecución de la técnica por parte de los actores al cambiar de

una presencia receptora a otra está en que no existió una forma de preparación que prevea este fallo.

La cámara como objeto es más que eso, es una presencia que desde su nacimiento llegó para intervenir, para absorber, y más que obvio, para quedarse. Es una herramienta tecnológica que en el aspecto evolutivo más simple ha progresado, que es bien sabido que empezó como un elemento enorme ahí que estaba solo para registrar en imágenes duraderas en el tiempo los eventos sucedidos. Pero que luego se abrió a las posibilidades que le ofrecían, la posición, la luz y el color, y por último; el movimiento. Pero no del movimiento que capturaba sino del que podía crear, y entonces la cámara se convirtió en un artista, y luego en un director de escena, que marcaba a donde los demás tenían que moverse. Y lentamente, pero de forma muy asertiva se convirtió en una presencia, y hoy en la época más actual, es una presencia artística y creativa que incursiona e interactúa, incluso que afecta al artista vivo, pero lo curioso es que estemos hablando de una máquina. De una máquina que no observa ni recibe de forma sensible, sino que mira solo para memorizar, pero que si exige emoción, conexión, movimiento e interpretación. Lo que definitivamente obliga al artista vivo a impulsarse hacia la adaptación, hacia la rareza de un observador inerte y exigente, y que deja en el limbo ideológico a la capacidad del actor, en la que a veces sale bien y a veces sale mal.

Mención de algunas de las técnicas post-Stanislavski usadas en la experimentación

Durante el transcurso de los años de experimentación con el ejercicio “la presencia” utilicé técnicas que me di cuenta de que son muy parecidas y otras que se distancian mucho pero que a su vez rosan con puntos esenciales de conexión como, el intérprete y el ojo observador.

Descubrí que métodos como la vivencia de Stanislavski, la imaginación de Michael Chejov, la emoción de Lee Strasberg y el impulso y reacción de Meisner. Se relacionan todas con la creación desde la mente, y que son extremadamente potentes para el resultado, sin embargo, poco potencian la relación con la presencia observadora. Mientras que técnicas como la creación colectiva, la creatividad intuitiva, el mimo corporal, el clown y el movimiento, se relacionan más con la creación con el cuerpo lo cual me favorece mucho con la capacidad

expresiva, sin embargo, me parece que su perspectiva es actor-centrista. Y van dejando a un lado el análisis del observador o de la presencia.

Deduzco que por estas mismas razones es que se usan algunas técnicas más en teatro y otras más en audiovisual. Por eso mi experimentación con el entrenamiento de la presencia, me potencio la versatilidad y facilitó la aplicación en diferentes expresiones escénicas del arte.

Propuesta artística:

GUION LA TEKHNE

ACTO I

Escena 1

Un hombre entra en escena, el lugar está completamente vacío como si fuese el cielo, excepto por una pantalla de fondo

Hombre

(Gime dramáticamente)

ahhhh/ uy que raro, ya no me duele nada, ¿y este lugar tan vacío? bueno voy a aprovechar para ensayar para algunos de los textos que tengo, después voy a terminar haciendo un desastre en alguna presentación o grabación, a ver veamos (hace como que está leyendo un texto) Bodas de sangre, personaje La Luna dice: cisne redondo en el río, ojo de las catedrales, alba fingida en las hojas, soy, no podrán escaparse, ¿quién se oculta? ¿quién solloza por la maleza del valle? La luna deja un cuchillo abandonado en el aire, que siendo acecho de plomo quiere ser dolor de sangre. ¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada por paredes y cristales! ¡Abrir tejados y pechos donde pueda calentarme! ¡Tengo frío! Mis cenizas de soñolientos metales buscan la cresta del fuego por los montes y las calles. Pero me lleva la nieve sobre, su espalda de jaspe, y me anega, dura y fría, el agua de los estanques. Pues esta noche tendrán mis mejillas roja sangre, y los juncos agrupados en los anchos pies del aire. ¡No haya sombra ni emboscada, que no puedan escaparse! ¡Que quiero entrar en un pecho para poder calentarme! ¡Un corazón para mí! ¡Caliente, que se derrame por los montes de mi pecho;

dejadme entrar, ¡ay, dejadme! (A las ramas.) No quiero sombras. Mis rayos han de entrar en todas partes, y haya en los troncos oscuros un rumor de claridades, para que esta noche tengan mis mejillas dulce sangre, y los juncos agrupados en los anchos pies del aire. ¿Quién se oculta? ¡Afuera digo! ¡No! ¡No podrán escaparse! Yo haré lucir al caballo una fiebre de diamante.

La pantalla se enciende de repente, está el mismo hombre pero viste diferente, algo elegante, es su conciencia. A partir de ahora es una interacción entre una presencia en vídeo y un hombre.

CONCIENCIA

Hola

HOMBRE

Ahhhh (grita) ¿qué haces aquí?

CONCIENCIA

(Grita también)

Te estoy esperando tengo que hablar contigo

HOMBRE

¿De qué? me parece que tu yo no tenemos nada de qué hablar...

CONCIENCIA

¿Como?

HOMBRE

Perdón, perdón, es que pensé que estábamos haciendo ese texto. Quería decir que tu ¿quién eres?

CONCIENCIA

Como que quien soy, tú me conoces

HOMBRE

Eres igual a mí, pero no te recuerdo.

CONCIENCIA

Soy tú, pero con barba, jaja era una broma hombre, soy tu conciencia.

HOMBRE

Como es posible que pueda verte, así tan claro... espera... ¿mi conciencia?

CONCIENCIA

Si, verás, te explico al parecer tuviste un accidente, pero no estás muerto, ni tampoco del todo vivo, o sea estas en algo así como un limbo de revelaciones.

HOMBRE

No entiendo y porque estoy contigo aquí, revelaciones de que, tengo muchas preguntas...

CONCIENCIA

Lo sé, pero ahora nos interesa solo una, pero tienes que llegar a hacerla tú.

HOMBRE

Ok, déjame ver si entiendo estamos en mi mente ¿correcto?

CONCIENCIA

Así es. Y yo estoy aquí y puedes verme porque estoy siendo proyectado en una pantalla, pero ¿cómo se logra eso? pues de una forma simple.

HOMBRE

Explícate

CONCIENCIA

Bueno, es simple, estamos todo el tiempo coexistiendo, ¿verdad? ¿Verdaaad?

HOMBRE

mm sí, creo.

CONCIENCIA

Bueno pues justo ahora también lo estamos, la única diferencia es que yo estoy siendo proyectado de forma virtual, y represento a tu conciencia y a ti pero en el pasado, y tus estas ahora en el presente, con una nueva conciencia. Así que coexistimos en el aquí y el ahora, aunque yo sea del pasado.

HOMBRE

No puedo entender cómo es esto posible aun, estoy desconcertado.

CONCIENCIA

Es la magia del trabajo audiovisual, mediante unos ciertos equipos que capturan mi voz, mi movimiento y mi presencia, puedo ser eterno y por ende mucho mejor que tú.

HOMBRE

(Sorprendido)

¿Que? como que mejor que yo. Ahí estas equivocado tu eres parte de mi lo sé pero nada te hace mejor

CONCIENCIA

De hecho si, mira empecemos por un hecho muy simple. Yo soy eterno y tu no.

HOMBRE

¿Eterno? esté equivocado amigo la eternidad no es un conjunto de números que se pueden reproducir varias veces, la eternidad es el acto de vivir en la conciencia de muchas personas que te recuerdan por lo que hiciste en vida

CONCIENCIA

Bueno pues diferimos un montón en eso, yo estoy ahora en una forma virtual pero puedo saber que hay personas viéndome porque para eso fui hecho, y mientras siga existiendo esa forma de conservar las imágenes como es el cine o la televisión o las fotos, mi presencia seguirá viviendo, aunque haga cosas buenas o malas, las personas siempre verán lo que yo les quiera mostrar a través de una pantalla, y a ti te verán como persona y si eres malo, te olvidaran así como se olvidan de las masacres, o ignoran lo que los incomoda, o el daño que hacen.

HOMBRE

Tal vez. Pero a qué viene todo esto ambos sabemos que es más importante como eres a lo que quieres mostrar, y de hecho yo también muestro cosas en el teatro, muestro personajes que son Buenos y malos...

CONCIENCIA

Y la gente no te recuerda por ellos, porque no puede volver a verte, solo los fragmentos minúsculos de los que se acuerdan.

(Suenan unos golpes en la puerta adentro de la pantalla.)

CONCIENCIA

Ya están aquí

HOMBRE

¿Quienes?

CONCIENCIA

(Entran de forma violenta personas con el rostro cubierto y atacan a conciencia)

No, no por favor aun no es tiempo el aun no hace la pregunta tenemos mucho de qué hablar....
escucha, te voy a dejar a ti y al público con un par de mis mejores presencias en este mundo,
y luego las discutimos, ahora tengo algo que solucionar. (La imagen se pausa.)

HOMBRE

Espera, espera, no te vayas aun, mierda ¡¿que habrá sido eso? es demasiado extraño todo
esto. Mi conciencia, pero ¿cómo es posible...?

(Se reproducen varios clips de vídeo de Conciencia. El Hombre pasea de un lado al otro
Conciencia aparece de nuevo en la pantalla, esta golpeado.)

ACTO 2

Escena 1: la Tekhné

En la pantalla se visualiza a Conciencia, busca al Hombre

CONCIENCIA

Volví

HOMBRE

Que fue todo eso

CONCIENCIA

Habían venido por ti, pero aún no puedes irte, esos eran los problemas, ya nos conseguí algo
de tiempo.

HOMBRE

Tiempo para qué.

CONCIENCIA

Para que hagas la pregunta

HOMBRE

¿Cuál pregunta? ok si ya se. No me mires así yo tengo que hacerla.

CONCIENCIA

Supongo que viste lo que te acabo de proyectar, bueno esos son algunas de las actuaciones que hemos hecho para productos audiovisuales, y para afirmarte que de hecho soy mucho mejor que tú, pues te puedo garantizar que tu no podrías recrear en estos momentos todas las actuaciones o unas pocas en el mismo tiempo que yo lo acabo de hacer.

HOMBRE

Vete a la mierda, ya te dije que no eres mejor que yo, yo soy un actor profesional puedo hacer cualquier papel que me soliciten desde uno convencional hasta uno muy diferente a mí, para eso conozco todas las técnicas posibles, habidas y por haber para mi entrenamiento, y tu ¿que saber hacer desde tu cosa de audiovisual?

CONCIENCIA

bueno en algo podrías tener razón y es que yo en este momento como representante del mundo audiovisual te puedo decir que no existe ninguna técnica específicamente para este mundo, las que existen o son más usadas aquí, pues fueron creadas para tu mundo real, para tu presencia de ahora.

HOMBRE

Vale, vale, mira yo se usar las técnicas de: Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, Meisner, Leyton, Chejov...

CONCIENCIA

Ok, ok, es suficiente ya te entendí...

HOMBRE

Puedo seguir todo el día capitán, hay técnicas por montones y puedo hablarte sobre todas mira esto, Stanislavski fue el primero el elaborar por escrito un método de entrenamiento para el actor, y su técnica se basaba en la vivencia del actor, mientras que Chejov quien fue alumno de Stanislavski, desarrollo su técnica en la imaginación, ahora bien, existieron algunos que se alejaron bastante de esta primera Tekhné, y se enfocaron en un elemento del desarrollo... (El hombre hace gestos y formas físicas tratando de ilustrar)

CONCIENCIA

Ole, ole, para un momento pibe... mira, mira, ya no nos queda mucho tiempo... vas bien, te estas acercando a la pregunta que nos concierne, déjame decirte algo, todas estas técnicas que mencionas no sirven en nuestra realidad y eso es porque fueron creadas para un momento histórico

HOMBRE

A ver, ¿estas queriendo decir que estoy perdiendo el tiempo?

CONCIENCIA

No, estoy queriendo decir que esto es como umm déjame pensar (suenan golpes en la puerta) (tal vez sonido de suspenso) como un auto...

HOMBRE

¿Cómo un auto?

CONCIENCIA

Si, imagina que la técnica en su momento fue un auto último modelo, pero con el pasar de los años, se desarrollaron nuevas tecnologías, "como ahora que no tengo que aprenderme el texto porque puedo ir párrafo por párrafo leyendo en la computadora, mira" (enseña el guion en la computadora) ... entonces ese modelo va quedando obsoleto y no porque no funcione, sino porque muchas cosas cambian y hay que adaptar la nueva fabricación a esas necesidades.

(El Hombre sorprendido de lo que está escuchando recorre el escenario con tono pensativo)

ACTO 3

Escena 1: la pregunta

Las luces se hacen un poco más claras, hay un cambio de postura.

HOMBRE

Entonces, quiere decir que todo este tiempo he vivido engañado

CONCIENCIA

Explícate

HOMBRE

(Se deprime)

Sí, he estado aprendiendo técnicas a lo imbécil, para tratar de ser mejor en mi profesión, pero si es verdad lo que me dices, no tiene sentido seguir haciéndolo

CONCIENCIA

No precisamente, de hecho, es bueno que hayas aprendido tanto

HOMBRE

Como va a hacer bueno esto es casi como si tuviese una flota de autos antiguos, que nadie quiere ni sirven.

(Podría sonar tema de drama)

HOMBRE

Ahora que me pongo a pensar nunca he sabido si sé o he hecho mi trabajo bien, en teatro he recibido aplausos falsos y en audiovisual, felicitaciones hipócritas, no hay forma de saber si

está bien, quisiera pensar que he tenido aciertos y fallos, pero si las técnicas aprendidas han quedado obsoletas como saber cuál es el modelo más reciente, el modelo que sirve más

CONCIENCIA

Elemental mi querido Watson, cada vez estas más cerca.

HOMBRE

Cerca de que, no lo entiendo, mi vida ha sido un desastre, mi profesión está obsoleta, no hay nunca apoyo, todo es criticado y a la vez condescendiente. Vivo en un limbo constante de un vaivén de pseudo actuaciones que peligran hacia la muerte

CONCIENCIA

Entonces ¿qué quieres hacer con eso? ¿Rendirte? ¿Ir a llorar como una niña que le quitaron su juguete cuando le dicen la verdad? por favor, ya eres un adulto, madura y trasciende por fin.

HOMBRE

Trascendencia, como trascender, si toda la trascendencia se basa en algo espiritual en algo místico, algo inexplicable. Algo desconocido para ti y para mí, porque después de todo tu no trasciendes si no evolucionas, después de ti existirá la realidad virtual, o que se yo, mira ya Facebook se hizo Meta, y yo ni que decirlo simplemente ya no existiré si no hago algo que se quede en la memoria de las personas.

CONCIENCIA

Pero que es lo que deseas realmente, ¿trascender?

HOMBRE

No, no quiero eso. O tal vez sí, lo único que quiero es poder ser igual de bueno sin importar si hay una cámara o un gato viendo mi quehacer actoral.

CONCIENCIA

Exacto amigo mío (los golpes en la puerta se hacen más intensos) ha llegado el momento.

HOMBRE

El momento de que, ¿ahora vas a decirme que yo debo decir que las técnicas que he aprendido deben ser adaptadas a un modelo actual y que yo debo desarrollar una técnica propia para trascender?

CONCIENCIA

Tibio (in crescendo la tensión en la escena entre música y golpes en la puerta)

HOMBRE

Bueno, ahora que lo pienso me parece lógico, tratar de hacer algo que permita adaptar la técnica que funcione para cualquier dispositivo receptor.

CONCIENCIA

Te voy a ayudar porque ya te tienes que regresar, ese algo no es una técnica, no podrías desarrollarla aun, pero si podrías hacer algo como...

AMBOS

(Hablan al mismo tiempo)

Una forma de entrenamiento

HOMBRE

basada en la PRESENCIA, en donde el actor debe entrenar con varios tipos de presencias, como objetos animales y personas de diferentes relaciones, la misma y diferentes escenas, de variados escenarios, y múltiples dramaturgias, para que no solo la versatilidad sea desarrollada, sino que también y más importante la capacidad de accionar cualquier técnica previa aprehendida, frente a cualquier dispositivo.

CONCIENCIA

Bueno, tú lo has dicho. Y justo a tiempo. Me siento orgulloso de ti, ahora ve a tu vida y hazlo, a la mejor y cambias algo en el mundo, y te aportas algo para ser mejor actor en cualquier lugar en donde te encuentres. ¡Ya llegaron por nosotros! (Un par de personas a quienes no se les ve el rostro, entran y se llevan a conciencia, espero no volverte a ver nunca.

HOMBRE

Gracias por la iluminación o lo que sea esto, tan pronto descubra como salir de aquí te prometo que...

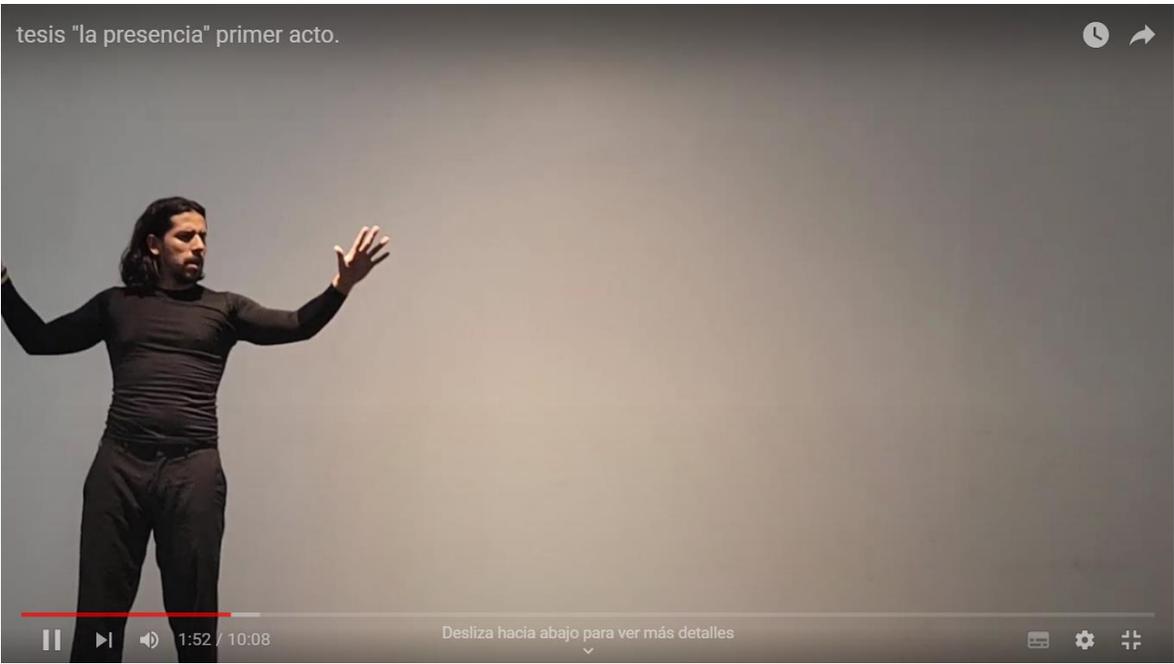
(Todo se va a black out, pasado unos segundos la luz vuelve con un tono muy natural.)

HOMBRE

(Despertando, viendo al público, todo muy natural)

Ehh hola, buenas noches. Disculpen, la función está a punto de empezar, la verdad no sé qué hago aquí, pero cualquiera que sea la obra o película que vengan a ver, pues que lo disfruten.
Permiso

FIN





Epilogo

El resultante de esta investigación está determinado por una propuesta emergente que consiste en un ejercicio llamado “LA PRESENCIA” que se debe incorporar al entrenamiento actoral para potenciar las técnicas y el modelo de las técnicas actorales, de esta manera se logrará desarrollar la habilidad de la versatilidad del artista escénico, y le permitirá adaptarse a los nuevos y cambiantes requisitos que se van presentando en el quehacer actoral.

A continuación, se describirá en forma de manifiesto, las características que deberá tener esta forma de entrenamiento de las técnicas, partiendo por la premisa; son requisitos necesarios para la eficiencia del ejercicio.

- 1- No es una técnica, es un ejercicio para la adaptación de la técnica.
- 2- Está pensado para la aplicación de todas las técnicas actorales, sin distinción alguna la presencia observante siempre existirá.
- 3- La relación del artista con la técnica aplicante debe ser cercana antes de la realización del ejercicio.

- 4- No es una verdad absoluta, nada es una verdad absoluta.
- 5- Es un proceso de relacionarse, no un proyecto de acabarse.
- 6- La base filosófica de este proceso debe entenderse antes de practicarse.
- 7- Respetar sobre todas las cosas la base que se utiliza
- 8- El ejercicio consiste en realizar la práctica de varias escenas, con varios personajes, con y sin textos, ante la presencia de varias presencias.
- 9- Las presencias deben variar, es decir primero puede ser un objeto inanimado, luego una persona, luego 5 personas, luego un animal, luego una cámara de video.
- 10- El orden no es estricto, de hecho, el caos en la propuesta escénica es necesario.
- 11- Mantener el enfoque siempre en la presencia observante durante la realización del ejercicio.
- 12- En algunos se usa la mirada directa a la presencia y en otros no.
- 13- El artista escénico en entrenamiento debe estar completamente abierto a las sensaciones que genera el ejercicio. Por ejemplo; la extrañeza de actuar una escena romántica en soledad con un oso de peluche.
- 14- Todo es una presencia, incluso la comida, pero dejemos eso para el final.
- 15- Ninguna técnica es mejor que otra, por eso “la presencia” se puede usar en todas. Y permite desarrollar versatilidad.
- 16- El artista es versátil por naturaleza, solo hay que usar la presencia para enfocar esa versatilidad.
- 17- Se puede y se debe trabajar en equipo con otros artistas escénicos, la soledad no es necesariamente la ausencia de humanidad.
- 18- Un animal también es un compañero escénico. O un pedazo de cartón.

- 19- Es verdad que la presencia ya existe.
- 20- Es mentira que es un ejercicio existente.
- 21- Está prohibido cortar el ejercicio a la mitad.
- 22- El guía de este tipo de entrenamiento es el artista mismo.
- 23- Repetir el ejercicio, una y otra vez durante al menos 3 veces en el día, en diferentes espacios.
- 24- Juega.
- 25- El que hacer actoral es una dualidad simple artista-presencia. Es una relación simbiótica.
- 26- La presencia no existe sin el artista
- 27- El artista no existe sin la presencia.
- 28- Nadie hace artes escénicas para que nadie lo observe.
- 29- Deshacerse del yo antes de empezar.
- 30- Limpiar el espacio de entrenamiento antes de usarlo, mientras recita un texto.
- 31- Imagine cosas, personas, animales, lugares, emociones, canciones, placeres y dolores, y fantasmas.
- 32- Permitirse sentir.

Este manifiesto de conclusiones describe las reglas, pero ¿en qué consiste el ejercicio?

Durante una amplia cronología se ha revelado que la realidad es cambiante, cambiante como el arte escénico, y ese cambio es lento y casi desapercibido, pero aun así es innegable. ¿Acaso el cambio ha ido fragmentando el arte escénico para convertirse en “o es audiovisual, o es teatral?”

No es tan simple, el arte escénico es tan amplio y complejo que difícilmente podríamos separarlo y reducirlo a una cosa o a la otra, más bien es como un organismo vivo que respira y se nutre de órganos vitales y que coexisten en la realidad fuera de la escena y que a su vez es parte del entramado complejo de la vida misma.

Pensar en una técnica actoral es pensar en la vida misma, es reflexionar sobre un proceso de creación, que también existe en la vida misma, y a la vez es tan mágico que crea nuevas realidades, realidades que viven aquí y ahora. Como en universos paralelos, y es que de eso se trata todo esto, de que siempre existe una presencia, algo que es parte de la realidad y que nos observa, que nos mira. Y que a su vez este artista que se entrena, que se busca, traslada y transforma esa presencia en algo suyo, en algo de su propio mundo pero que a su vez sigue perteneciendo al universo real como unos ojos observantes, que registran y cuestionan su movimiento, su sonido y su forma.

La magia del ejercicio “la presencia”, está en ver a ese artista escénico entrenando una técnica actoral ante los ojos observantes de la soledad, o de un profesor, o de un tomate, o de una cámara. Y que por fin sea exactamente igual de hábil.

Por eso hay que ejercitarse en el arte escénico, mediante ejercicios de la presencia o sin ellos, porque de lo contrario el ego gana, el orgullo hace prejuicio, y todos nosotros, los artistas escénicos. Nos quedamos en la precariedad del conocimiento, y en la involución del mundo real. Peor aún, sumergidos en un océano de egocentrismos y funciones teatrales a las que nadie va, y un montón de videos que nadie ve. Porque “o no somos buenos para teatro, o no somos buenos para cine”.

Conclusión

El desarrollo general de la actuación a través del tiempo y de las relaciones con la tecnología demuestra una clara falencia en la incursión de las técnicas actorales cuando se trata de usarlas fuera de la zona de su creación, a menos claro, que haya sido creada para tal efecto. No obstante, la falencia está sujeta al azar del talento, o de la improvisación. Y esta falencia es la falla sistemática que sucede cuando la efectividad de un artista escénico se ve afectada por el dispositivo receptor u observante, que ahora le llamamos presencia. Esta presencia en términos objetivos es el trabajo audiovisual y/o el trabajo teatral, y la transición del cambio en donde surge la pregunta sobre ¿Por qué algunos actores/actrices son efectivos en teatro, pero en cine no son igual de buenos? Y la respuesta es simple. En el entrenamiento.

Esta experimento se plantea sobre la incorporación de un ejercicio práctico dentro del entrenamiento actoral, basado en la ponencia filosófica y psicológica de la presencia como ente observante en el quehacer actoral, la cual consiste en que siempre durante el entrenamiento físico o introspectivo hay un elemento que observa el desempeño del artista, y si se aprende a trabajar con la conciencia del mismo, se logran generar artistas acostumbrados a cualquier presencia inerte o viviente que registre su desempeño y por lo tanto adaptativos a cualquier cambio tecnológico venidero o proveniente del pasado.

Bibliografía

- ✓ <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/596/598>
- ✓ http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/Del_teatro_al_cine.pdf
- ✓ Abuín, Anxo (2008). «Consideraciones sobre la posibilidad de un teatro virtual», en Tortosa, Virgilio (ed.). Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual, Publicaciones Universidad de Alicante.
- ✓ (2008). «Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos», Revista Signa, núm. 17.
- ✓ Alonso, Andoni & Arzoz, Iñaki (2002). La nueva ciudad de Dios. Madrid: Siruela.
- ✓ Artaud, Antonin (1978). El teatro y su doble. Barcelona: Edhasa.
- ✓ Diderot (1986). La paradoja del comediante. Madrid: Biblioteca del Dragón.
- ✓ Dixon, Steve (2007). Digital Performance. A history of new media in theater, dance, performance art, and installation. Cambridge: The MIT Press.
- ✓ Fauth, Jurgen (2003). «Promesas y limitaciones de la narrativa hipertextual».
- ✓ María José Vega (2013). Literatura hipertextual y teoría literaria, Madrid: Marenostrium.
- ✓ Frasca, Gonzalo (1999). «Ludología versus narratología», Parnasso.
- ✓ Heilig, Morton (2002). «The Cinema of the Future» en Randall Packer y Ken Jordan (eds.): MultiMedia. From Wagner to Virtual Reality. New York: W.W. Norton.
- ✓ LexGrey (2008). «Teatro en SL: El Mago de Oz». LexGrey: Mi segunda vida, 13 de enero de 2008, disponible en <http://lexgrey.blogspot.com.es/2008/01/teatro-en-sl-el-mago-de-oz.html>, [fecha de consulta: 9 de septiembre de 2021].
- ✓ Lévy, Pierre (1998). ¿Qué es lo virtual? Barcelona: Paidós.

- ✓ López Pellisa, Teresa (2012). «Virtualidades distópicas en la ficción analógica: La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares», Revista Iberoamericana enero-junio, Vol. LXXVIII.
- ✓ La pantalla en escena:¿Es teatro el ciberteatro? Teresa López Pellisa Número 11, Año 2013 .
- ✓ «Teatro de robots: actores mecánicos y con alma de software», José Romera Castillo: Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI. Editorial Verbum.
- ✓ Murray, Janet H. (1999). Hamlet en la holocubierta. Barcelona: Paidós.
- ✓ Pavis, Patrice (1998). Diccionario de Teatro. Barcelona: Paidós.
- ✓ Rheingold, Howard (1994). Realidad Virtual. Barcelona: Gedisa.
- ✓ Ryan, Marie-Laure (2003). «Inmersión o interacción: realidad virtual y teoría literaria». En Literatura hipertextual y teoría literaria.
- ✓ María José Vega (2004).La narración como realidad virtual.La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos. Paidós: Barcelona.
- ✓ Rodríguez de las Heras, Antonio (2004). «Espacio virtual. Espacio digital».
- ✓ Varley, Helen (2012). «Cyberperformance», disponible en <http://creative-catalyst.com/cyberformance/>.
- ✓ https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132009000100005&script=sci_arttext

ANEXO

- VIDEO DE PRESENTACION DEL PRIMER ACTO.

<https://www.youtube.com/watch?v=2ldf8fotuj0>