

# TÉCNICA Y ESPONTANEIDAD: LOS CAMINOS DEL ACTOR

Gabriel Suárez Almeida

Fecha de recepción: abril 2016

Fecha de aceptación: mayo 2016

## **Resumen:**

Este artículo propone un acercamiento a analizar la incidencia que tiene el aprendizaje de la técnica actoral en cualidades innatas de los actores. A partir del planteamiento de si el arte es un ejercicio de disciplina o talento se estableció una discusión entre teóricos del teatro moderno y de arte contemporáneo, con énfasis en conceptos como: espontaneidad, técnica y cuerpo. Al final se logró aportar un punto de vista acerca de lo deficiente que resulta establecer a un solo tipo de técnica como verdadera o esencial, y lo importante que es que los actores encuentren su propio camino para lograr convertirse en buenos intérpretes, y más allá de eso, en personas que con conciencia sepan desarrollar su arte.

## **Abstract:**

This article proposes an approach to analyze the incidence of the learning acting technique in the innate qualities of actors. Based on the approach that if art is an exercise in discipline or talent a discussion between theoreticians of modern theater and contemporary art was established, emphasizing concepts such as spontaneity, technique and body. In the end it was possible to give a point of view about how poor it is to establish a single type of technique as true or essential, and how important it is that the actors find their own way to achieve become good interpreters and beyond that, in people who know consciously how to develop their art.

**Keywords:** technique, spontaneity, actor, body.

**Palabras claves:** técnica, espontaneidad, actor, cuerpo.

## **Autor:**

Gabriel Suárez Almeida, nació el 7 de septiembre de 1989 en Quito. Egresado de la Carrera de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (en proceso de titulación). Actor y director de teatro. Investigador del grupo de prácticas escénicas contemporáneas "Sin Teatro".

La dicotomía sobre “lo que es por naturaleza” y “lo que es porque se construye” deriva, en el caso del arte, en una de las preguntas más frecuentes entre estudiantes y maestros: ¿el arte es una práctica de talento o de disciplina?

El teatro posee la particularidad que el artista además de ser el medio, muchas veces también es la obra en sí mismo, pues aporta su todo para la creación de la misma, (mente, cuerpo, espíritu) en el proceso de representación de la realidad.

Más con ello, ha surgido la incesante inquietud de teorizar y definir normas o preceptos que permitan que las nuevas generaciones accedan a ese conocimiento y puedan reproducirlo con la misma eficacia con la cual la desarrollaron sus antepasados.

Nuevas inquietudes y nuevas respuestas se han barajado a partir de la teorización de la actuación, pero de la misma manera todo conocimiento lleva consigo una consecuencia, es decir, con la adquisición del conocimiento se gana a la vez que se pierde algo.

Ya se habló en un tiempo sobre cómo para actuar bien era necesario el manejo prolijo de la declamación. En otros tiempos consideraron pertinente que el actor entrene su mundo interno, es decir sus emociones. Luego se habló de la importancia del trabajo sobre el cuerpo del actor. Y ahora, este texto se propone abordar la importancia de analizar el tema de la espontaneidad de los actores como un elemento, que más allá de determinar una buena o mala actuación, es lo que da vida al acontecimiento escénico.

Por eso preguntarse sobre los efectos de la técnica actoral es también entrar a cuestionar de alguna forma los procesos institucionales de aprendizaje, en donde los talentos y vocaciones

son muchas veces ahogados por un afán técnico que valida o no, las creaciones artísticas.

Es una oportunidad también para revisar si podemos hablar de métodos y técnicas infalibles o intocables en el proceso de formación en los actores e incluso hasta mirarnos y reflexionar sobre el origen y las causas que hacen que hoy en día exista un paradigma que superpone lo tangible sobre lo intangible y que repercute en el pensamiento y las acciones de las personas, del cual no está excluido el arte.

Con el fin de puntualizar teóricamente se trabajará bajo los siguientes conceptos:

### **Espontaneidad**

Referirse a espontaneidad es hablar de una cualidad innata, que poseen muchas personas incluso fuera del ámbito del teatro, pero que en los actores es un elemento que, en muchas ocasiones, determina un mejor desenvolvimiento escénico, pero a medida que el actor va adquiriendo conocimientos sobre el “cómo se debe actuar”, este elemento puede verse alterado.

“No hagas nada a menos que ocurra algo que te haga hacerlo”<sup>1</sup> (Ruiz, 2008, p.203) Con este principio podemos decir que la actuación no debería ser más que la respuesta espontánea a situaciones reales que pasan en escena, más allá de entrar en la pretensión de conseguir la verosimilitud por la verosimilitud, es lo que permite que los actores puedan conectarse entre sí de forma sincera y a su vez que el público pueda sentir que son parte de una experiencia única e irrepetible.

---

<sup>1</sup> Cita perteneciente al teórico estadounidense Sandford Meisner.

Borja Ruiz en su libro de “El Arte del Actor en el siglo XX” al referirse a los precursores de lo que podríamos llamar “el primer Stanislavski”, es decir su etapa anterior al desarrollo del método de las acciones físicas, dice:

Primar la espontaneidad momentánea sobre la precisión de una reproducción (...) reparamos en que no muestran una preocupación por hacer reproducible la interpretación del actor. Son métodos que priman la espontaneidad momentánea sobre la precisión de la interpretación y que, por lo tanto, se ajustan bien a la metodología de trabajo del cine. (2008, p.206)

Lo cual nos ubica en una situación en la que el teatro y el cine vuelven a encontrar un punto de encuentro y desencuentro, pues si pensamos que una de las bases de estas disciplinas es precisamente la actuación sabemos que siempre existirán parámetros comparativos entre estas. Pero lo que resulta bastante curioso es el hecho que en el cine al ser algo que se graba y se reproduce, imposibilitando de esta manera la alteración de su contenido a la posteridad, se utilicen técnicas de actuación que tienen como objetivo explotar la espontaneidad de los actores con el fin de conseguir actuaciones únicas, mientras que “los reformadores del teatro del novecientos hacen de la partitura física y vocal del actor un objeto de arte definido y reproducible.” (Ruiz, 2008, p.206). De este modo, que paradójicamente el teatro se convierte en un arte de reproducción y no un arte de vivencia.

Tenemos así mismo la propuesta de la escuela de Eugenio Barba:

Los padres fundadores del nuevo teatro contemporáneo han explicado de manera irrefutable

que no se puede llegar a la acción real es decir a actuar realmente en escena, tomando el atajo de la espontaneidad o del naturalismo. Por el contrario, para llegar a la acción real es necesario seguir la larga vía de la disciplina, del aprendizaje técnico y del trabajo sobre la forma. (...) ¿Cuál es la falsa espontaneidad? Es aquella que viene antes de la precisión (de la técnica) (...) La espontaneidad verdadera del actor en escena es aquella que viene después y que está más allá de la precisión (la técnica)<sup>2</sup>. (2010, p.259)

Al respecto se puede evidenciar cómo se manifiesta un sentido de lo “irrefutable”, “de lo bueno y lo malo” y desde esta perspectiva es donde parto para dar otra mirada que no deslegitime otro tipo de formas de hacer y pensar.

Y no es que al teatro se lo piense como un espacio igual al del *performance*, no creamos que por plantear la necesidad que la espontaneidad sea un pilar fundamental en la práctica del actor, para que función a función su interpretación no pierda la vitalidad y que cada espectáculo sea siempre “el primero”; se esté mezclando estos dos tipos de prácticas.

La distancia de planteamientos de cómo se concibe la actuación desde la práctica contemporánea se evidencia cuando sus teóricos cuestionan la espontaneidad de los actores alegando que el teatro falla en buscar lo extraordinario en algo que por naturaleza funciona en la medida que es asimilado como una convención. De esta manera la búsqueda de que ninguna actuación se repita y sea siempre

---

<sup>2</sup> Colaboración de Marco de Marinis en el libro “El arte secreto del actor” de Eugenio Barba (2010).

como la primera no tiene sustento desde el punto de vista de autores de arte performático. “Performance significa “nunca por primera vez”: significa “por segunda vez y hasta ‘n’ número de veces.” (Taylor, D., & Fuentes, M., 2011, p. 36,37).<sup>3</sup>

De ahí que podemos decir que el tratamiento de la espontaneidad no radica en un conflicto de temporalidades (si pertenece a la modernidad o a la posmodernidad) sino de la búsqueda de una definición estética por parte del artista, es decir, que no es indiferente la forma en la que se aborda el trabajo, pues desde ese momento se van definiendo los lineamientos para la construcción de un discurso estético. El conflicto va más allá que hablar de teatro moderno o acción performática.

### **Técnica actoral – Cuerpo**

“Del lat. mod. *technicus*, y este del gr. . τεχνικός *technikós*, der. de τέχνη *téchnē* ‘arte’.” (R.A.E., 2016)

La forma en la que fue evolucionando el conocimiento humano hizo imperante la necesidad de generar una serie de pasos que se encaminarán hacia la creación de metodologías que permitiesen abordar dichos conocimientos con un nivel de experticia superior.

La técnica actoral, entonces podemos decir, que son los caminos que se han transitado durante un extenso período en que el ser humano vio en la actuación una forma de expresar desde lo más simple hasta lo más complejo de su realidad, de manera sistemática y organizada.

En su libro “Hacia un teatro pobre” Jerzy

Grotowski habla sobre el remplazo de lo que concebía como una técnica positiva donde el actor se plantea la pregunta de ¿cómo puede hacerse esto? por una técnica en la que el actor sepa qué es lo que no tiene que hacer, refiriéndose a los obstáculos que pueda presentar el actor en su proceso de interpretación. (1992, p.94). A esta idea de Grotowski apoya también la visión de otro teórico del teatro quien menciona: “A través de los ejercicios del training el actor pone a prueba su capacidad de alcanzar una condición de presencia física total, la condición que más tarde deberá encontrar en el momento creativo de la improvisación y el espectáculo.” (Barba, 2010, p.354).

Notamos aquí que la técnica, en lo que podríamos llamar “vía positiva o negativa” tiene su centro en la experimentación con ejercicios que pretenden generar destrezas de tipo físico, sobre todo, lo que en consecuencia aísla el tipo de métodos que dan relevancia hacia las destrezas intelectuales de los actores.

El legado de Meyerhold, Grotowski, Barba, Decroux, entre otros, dejó como secuela que la técnica sea el cuerpo y el cuerpo sea la técnica. El motivo por el cual se ha planteado combinar estos conceptos fue porque justamente no podemos hablar de la técnica separada del elemento en la que esta recae, el cuerpo.

La concepción de “cuerpo” es uno de los temas más trabajados por las distintas escuelas de actuación, las cuales suelen tener varios puntos en común, sobre todo cuando nos referimos a escuelas creadas a partir de los preceptos de lo que se podría llamar “la segunda etapa de Stanislavski”<sup>4</sup>, así notamos como por lo general la visión sobre el cuerpo suele conceptualizarse

<sup>3</sup> Colaboración de Richard Schechner en el capítulo titulado: Restauración de la conducta.

<sup>4</sup> Refiriéndonos a la etapa en el que Staislavski desarrolla su método de las acciones físicas.

con el término: “herramienta”. El cuerpo como herramienta nos propone cómo el actor crea pero a la vez “se crea a sí mismo” en un intento de lograr una transmutación que lo lleva de ser un sujeto individual a ser un sujeto idealizado. “Un cuerpo-en-vida es más que un cuerpo que vive (...) Es una mutación incesante, un crecimiento que tiene lugar ante nuestros ojos.” (Barba, 2010, p.54). Dando lugar de este modo a que se produzca la negación del ser en todas sus especificidades y aspirando a llegar al “no-ser” artístico. “Algunos actores parecen tener un cuerpo que trabaja para ellos; ¡otros parecen atrapados sin remedio en el suyo!” (Dennis, 2014, p.61)

Mientras que además nuevos referentes del arte contemporáneo desarrollan ideas vinculadas hacia lo que serían los “cuerpos discursivos” donde el cuerpo se piensa como un espacio de acción, generalmente en rebeldía. El cuerpo, en este sentido, ya pasaría de ser el vehículo a ser el camino, de ser herramienta a ser el manifiesto (o para visiones más críticas el panfleto). David le Breton por ejemplo manifiesta que: “Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo, son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona.” (2002 p.13). Entonces notamos como para otro tipo de visiones el cuerpo no se constituye como un “algo” obvio, sino que se construye con respecto al contexto y las circunstancias.

Lo que se procura con este artículo es rebatir los argumentos que buscan direccionar la técnica del actor exclusivamente hacia el trabajo físico, basando mis visiones en propuestas más cercanas al arte contemporáneo el cual plantea cierto tipo de distancia con las concepciones de los teóricos del siglo XX, pero sin pretender

convertir al teatro en un espacio performativo. Para evidenciarlo mejor expondremos dos citas, con dos formas de entender las concepciones alrededor del cuerpo.

El instrumento del actor, que es su cuerpo, debe estar bien afinado y ser capaz de reflejar todas las influencias internas y externas del momento dramático. No hay lugar para murmullos o divagaciones físicas; no hay espacio para movimientos aleatorios, realizados con la esperanza de que el público sea capaz de adivinar el significado del momento.

(Dennis, 2014, p.25)

Las “verdades universales” que tomaron forma en la modernidad no hicieron más que ocultar lo que estaba fuera de su “universo”, siendo en esta periferia donde se encontraba el cuerpo. (...) El planteamiento es entonces, la de un “cuerpo universal” que primero reducido a su dimensión sentimental y luego adiestrado para la contemplación y el mensaje, responde a las condiciones modernas del progreso: la racionalidad y la tecnificación.

(Sánchez, 2015, p.27-28)

## **Conclusiones**

Es preciso mencionar que no todas las técnicas llegan a ser adecuadas para todos los actores, considerando que no todas las personas poseen la destreza para llegar a la comprensión de algo por una vía única. Las vías de acceso a la comprensión y aplicación de un conocimiento son tan variadas por lo que es necesario que se tome en cuenta que las posibilidades de metodologías a ser aplicadas por parte de los intérpretes son tan diversas que no deberían ser

limitadas. Podemos poner a los actores con la visión de lograr adquirir una prolijidad técnica extra-cotidiana, hasta los actores de lo que podríamos llamar “talento innato” que abordan la actuación desde sus propias capacidades histriónicas.

Cuando notamos que el actor no llega a conectarse del todo con algún tipo de técnica es bueno entonces plantearse la posibilidad de pensar, que es la ruta de acceso al conocimiento la que puede ser que no sea la adecuada y no necesariamente problema de falta de comprensión o voluntad del actor.

La espontaneidad se vio en este proceso como un elemento que puede marcar una diferencia entre un actor y otro, pero no termina de ser lo determinante dentro de un producto más grande como una obra, ya que más allá que los actores sean propositivos hay que tomar en cuenta que lo fundamental en un montaje es tener claro que las obras son en esencia la materialización de una idea, un concepto, una visión del mundo y en esa medida la propuesta que pueda venir por fuera de esos lineamientos no solo que no aporta sino que entorpece el trabajo.

En conclusión podríamos decir que el actor debe encontrar su vía y una vez hallada debe trabajar sobre ella de tal forma que la aplicación de las herramientas técnicas no sea un obstáculo sino una ventaja que permita que su espontaneidad aflore de una manera más instintiva. El actor que no asimila la técnica como una parte más de sí, como un proceso que no tiene que ser racionalizado sino que se da con completa naturalidad, siempre sentirá que está presionado por un anhelo de cumplir con algo que no nace de su propio instinto, por lo que se pudiera decir que incluso se preferiría que el actor actuara en base a sus propias cualidades innatas y no sobre una técnica mal aplicada.

Así como el niño que aprende a leer y que al inicio observa, recuerda, emite el sonido de las sílabas una por una, después conforme naturaliza dicho proceso y gana experticia a tal punto que luego ya no realiza todos los pasos sino que incluso se adelanta a lo que va a acontecer. De la misma manera el actor debe ser un lector, un lector de su aprendizaje, de su desempeño, de sus compañeros, de su director, de su obra, de su punto de vista y finalmente de su arte.

### **Bibliografía**

Barba, E., & Savarese, N. (2010). *El Arte Secreto de Actor*. Lima-Perú: Editorial San Marcos.

Dennis, A. (2014). *El cuerpo elocuente*. Madrid-España: Editorial Fundamentos.

Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. México. D.F.: siglo veintiuno editores.

Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.

Real Academia Española. (2016). *Real Academia Española*. Obtenido de <http://www.rae.es>

Ruiz, B. (2008). *El Arte del Actor del Siglo XX*. Bilbao-España: Artez Blai Kultur Elkartea.

Taylor, D., & Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

### **Tesis y trabajos de grado**

Sánchez, M. S. (2015). *Crear donde todo está creado: Lugares del cuerpo en el teatro moderno y el arte de acción* (tesis de maestría). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.

## **Normas de publicación:**

- Los escritos deberán ser originales e inéditos, presentados en su redacción definitiva.
- Los textos remitidos tendrán una extensión de entre 4 y 8 páginas.
- El texto debe estar redactado con fuente Times New Roman tamaño 12, interlineado 1,5 para el cuerpo del trabajo, las citas y la bibliografía y tamaño 10 para las notas al pie.
- Citación acorde a las normas APA. Por más información visite: <http://normasapa.com/>.
- En la primera página deberá constar la siguiente información:
  1. Abstract del texto en 150 palabras.
  2. 4 a 8 palabras claves que identifiquen al texto.
  3. Biografía del autor/a máximo en 100 palabras. Debe incluir año y lugar de nacimiento, formación académica y otra información que considere relevante.
- En caso de incluir imágenes, estas deben tener un tamaño no menor de 30cm en su lado más ancho y deben tener 300dpi de resolución. Los derechos de las imágenes deben estar liberados por sus respectivos autores y se debe incluir el crédito correspondiente según las normas APA.
- Los ensayos visuales deben incluir al menos 10 imágenes con un máximo de 15, deben además incluir un texto de al menos una página y un máximo de 4 con sujeción a las normas APA. Las imágenes deben tener un tamaño no menor de 30cm en su lado más ancho y deben tener 300dpi de resolución.
- Los artículos se aceptarán a través del correo electrónico: [gmvargas@puce.edu.ec](mailto:gmvargas@puce.edu.ec). En caso que sean textos con archivos de imagen se podrá enviar vía we transfer o dropbox.

Por más información puede contactarse con:

Gonzalo Vargas M.  
Revista Índice Arte Contemporáneo  
Carrera de Artes Visuales de la FADA, PUCE  
[gmvargas@puce.edu.ec](mailto:gmvargas@puce.edu.ec)  
[www.revistaindex.net](http://www.revistaindex.net)