



Entrenamiento actoral

SOBRE EL TRAINING

"El entrenamiento actoral es una de las grandes necesidades formativas del actor. Todo profesional ha de disponer de un espacio y de un tiempo en el que trabajar el cuerpo y la mente de manera rigurosa y específica, especulando y gestionando su propia responsabilidad, sus objetivos interpretativos, su identidad en la escena. Es así como el teatro se puede llegar a concebir como un arte y como un oficio realmente"

Ricardo Padilla.



UN ESPACIO DE TRABAJO

Desde octubre de 2008, **Nexo**teatro organiza una reunión semanal de actores, directores y bailarines que desarrollan un Training de capacitación teatral, a través de su espacio de encuentro Teleskopika. Se trabajan diferentes aspectos relacionados con la dramaturgia y la puesta en escena (trabajos físicos, interpretativos, teóricos...) en un espacio que se define también como laboratorio, ya que está dirigido desde experiencias muy concretas ubicadas en la compañía y en aprendizajes y prácticas que la han rodeado a lo largo de su existencia.

El trabajo se centra fundamentalmente en la concepción de aquellos elementos que generan finalmente una puesta en escena. Los integrantes toman una gran conciencia del proceso dramático. No sólo es una labor de dirección, también es un aspecto en el que los actores han de mostrar sensibilidad: el uso del cuerpo, los objetos, los elementos escenográficos, el ritmo y la musicalidad.



Por un lado, el *Training* ha de responder a una verdadera necesidad evolutiva del actor. Lejos de su presencia en procesos en los que obtiene un conocimiento externo (cursos, monográficos, escuela de interpretación...), se trata de un acto que le ha de acompañar en su trayectoria profesional y de forma paralela. Es un espacio que ofrece recursos y mejoras a la hora de responder a nuevos retos.

El *Training* es, como la propia palabra indica, un entrenamiento en el que hay una parte regular física (el actor obtiene un adecuado estado de forma capaz de responder a las necesidades de sus trabajos artísticos) y otra donde se ofrecen trabajos específicos y pautados en los que se desarrolla la habilidad y mejora del oficio actoral (trabajo de gestualidad, procesos interpretativos, técnicas...).



Si al *Training* se le acompaña de un proceso de investigación, nos encontramos con un espacio dedicado a la búsqueda de procesos sobre el *desarrollo de la propia contemporaneidad*. La búsqueda de nuevas maneras de narrar y comunicar no nos acerca necesariamente a grandes descubrimientos, sino que se trata de llegar a donde otros muchos han llegado antes,

a redescubrir la convención, su comprensión. El *Training*, por lo tanto, ha de habilitar al actor de discurso y sentido crítico.

Otro de los objetivos de este trabajo, es generar un proceso de autoría a través de la realización de una propuesta escenificable este año, y en el que están presentes

elementos como música, escenografía, coreografía, etc. Es una de manera de enseñar un trabajo en el que los propios objetivos que lo fundamentan puedan ser mostrados ante el público. Esto último es fundamental para la propia defensa del trabajo a nivel metodológico. Para ello, se contará con un texto desarrollado en 1998, un relato breve llamado "La historia del Noctámbulo", producido por **Nexo**teatro como Compañía de ámbito profesional. No es en sí mismo el objetivo final de la propuesta, pero sí una manera de enseñar un proceso que parte de la investigación y la rigurosidad a la que pretende llegar el Training de Teleskopika. Será entonces cuando surja la necesidad de compartir la actividad didáctica con otros profesionales del medio y con otras prácticas como Teleskopika ya reinició en 2006: encuentros en espacios rurales para trabajos específicos, visionado de trabajos artísticos, encuentros con profesionales, ...

METODOLOGÍA

El Training de Teleskopika desea proporcionar a los asistentes la consciencia de su cuerpo y la importancia de este en escena. Para jugar en escena el actor necesita estar disponible para encontrar el estado de escucha más adecuado.



1. TRATAMIENTO FÍSICO

Las sesiones comienzan con una primera hora destinada al trabajo físico. Durante el mismo, se realizan ejercicios de estiramiento y activación del cuerpo a fin de evitar lesiones o contracturas durante los ejercicios. Para ello, se asigna el trabajo en grupo y el uso de objetos que ayuden a dar una conciencia de los procesos físicos que interesa desarrollar posteriormente: *amplitud de movimiento, ritmo, calidad de movimiento, mimesis...*

El trabajo físico se estructura de la siguiente manera:

1. Calentamiento general (de 5 a 10 minutos)

El calentamiento general debe consistir en una actividad física ligera. La intensidad y la duración del calentamiento general se deben gobernar por el nivel de la aptitud del participante. Aunque un calentamiento general correcto debe durar de media alrededor de cinco a diez minutos y provocar un ligero sudor.

El propósito es simplemente elevar el ritmo cardíaco y respiratorio. Esto hace que aumente el flujo sanguíneo y favorezca el transporte de nutrientes y oxígeno a los músculos que están trabajando. Esto también ayuda a aumentar la temperatura del músculo, preparándolo para un estiramiento estático más eficaz.

2. Estiramiento estático (de 5 a 10 minutos)

El estiramiento estático es una forma muy segura y eficaz de estiramiento básico. Hay una amenaza limitada de lesión y es extremadamente beneficioso para la flexibilidad en su conjunto. Durante esta parte del calentamiento, el estiramiento estático debe incluir todos los grupos musculares principales, y esta parte dura aproximadamente entre cinco y diez minutos. Aunque también depende del momento en que se efectúe el trabajo, ya que si se lleva a cabo por la mañana se requerirá de algo más de tiempo, ya que el cuerpo debe aún de acostumbrarse a la actividad diaria.

El estiramiento estático se realiza poniendo el cuerpo en una posición en la que el músculo, o el grupo de músculos que se estiran están bajo tensión. Ambos, el grupo muscular oponente (músculos detrás o delante del músculo estirado) y los músculos que se estiran están relajados. Entonces el cuerpo se mueve lentamente para aumentar la tensión del músculo o grupo de músculos. En este punto la posición se mantiene para permitir que los músculos y los tendones se alarguen.

3. Circuito (de 25 a 35 minutos)

Se plantean varias propuestas y retos físicos a lo largo de media hora con un trabajo de intensidad física que obliga al participante a trabajar de manera precisa con su cuerpo. El impulso y la contención, aspectos en los que se insiste en los siguientes apartados del training, son ahora objetivos primordiales para superar dichas pruebas.

Se trabaja la resistencia física, la dirección de los impulsos, la precisión, el equilibrio y la correcta manipulación articular (la sensibilidad "propioceptiva" o postural, cuyo

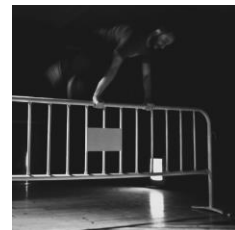
asiento periférico está situado en las articulaciones y los músculos (fuentes de sensaciones kinestésicas) y cuya función consiste en regular el equilibrio y las sinergias (las acciones voluntarias coordinadas) necesarias para llevar a cabo cualquier desplazamiento correcto del cuerpo).

Cada ejercicio se intercala con una carrera que obliga al actor a resistir y buscar una gestión de sus recursos, tratando de que no se dañe, pero sí de que sienta una dificultad y un reto de superación.

El circuito dispone de los siguientes elementos de trabajo básicos:

VALLA HORIZONTAL:

El objetivo final es saltarla dirigiendo adecuadamente los impulsos para conseguirlo sin que ésta se mueva. También es el soporte para otras prácticas donde el integrante es consciente de las magnitudes y características del objeto.



VALLA VERTICAL:



Trabajo que obliga al actor a utilizar el equilibrio y la decisión para lograr subirla y colgarse de ella. Así mismo, dispone de múltiples posibilidades en su relación. Es importante, como en el caso anterior, observar el objeto antes de intervenirlo, ya que ese es uno de los pasos fundamentales antes de afrontar el reto físico. También hay que destacar la finalización del encuentro con el elemento, ya que la despedida física del ejercicio ha de



Colocación de la valla en equilibrio diáfano

llevarse a cabo con sumo cuidado, previniendo así los posibles accidentes.

SILLA:

A través de pautas musicales (*la música está presente en el circuito en todo momento*), se busca la manipulación rítmica del objeto. Para ello, el participante, está obligado a utilizar los impulsos



adecuadamente para no dañar partes del cuerpo como muñecas u hombros. Para descargar esa tensión, se exige el uso del impulso desde las piernas, repartiéndolo convenientemente al resto del cuerpo de manera radial para que todas las extremidades se coordinen y el actor disponga de un gran control sobre él. No es un ejercicio de creación, es irrelevante tratar de buscar un acto original en el que el participante se deje llevar por la emoción. Se ha escogido esta silla en particular, como referente, por su peso, medidas y adaptabilidad. Se ha medido, pesado y eliminado el asiento, transformándola en una práctica herramienta de trabajo.

CUBO:

El cubo, de medio metro de lado, nos sirve para trabajar el salto en compañía de varas o bate. Son saltos en los que la intensidad y precisión son importantes a la hora de dibujar una pose física estable cuando el actuante se sitúa arriba. Son tandas enérgicas y varían de un día a otro en algunos aspectos (verticalidad, agresividad, formas concretas...). El objeto ayuda a disponer el cuerpo tanto en el momento previo como en el que puede considerarse final, cuando la pose o la forma corporal queda definida.

**TENSOR:**

Es una tira elástica que se utiliza para trabajar músculos que no son utilizados en determinadas acciones. Se generan procesos de gran interés, ya que se toma conciencia amplia de los componentes musculares y su relación articular.

COLCHONETAS:

Se destina un apartado a la realización de tandas de abdominales, haciendo hincapié en el cuidado de la espalda, sobre todo en su zona lumbar.

PASARELA:

En ocasiones se utiliza una tabla situada entre dos cubos, que tiene como finalidad buscar el desequilibrio para que el cuerpo reaccione rápidamente y vuelva a buscar equilibrio. Se permite así elaborar un trabajo físico, pero también disponerle para un reflejo rápido e incluso (buscando que todas las partes del cuerpo participen).

**BANCO DE EQUILIBRIO:**

Sobre un pequeño banquito de madera, el participante ha de trabajar con una vara en movimiento continuo y siguiendo la música. Al ser el banquito pequeño, éste ha de destinar atención para que no se desplace o se genere algún desequilibrio. Es una muestra de que la creación exige tener un punto de conexión con la realidad a través de un cuerpo organizado y consciente.

4. *Prepuesta* (10 minutos)

Cuando los participantes han terminado el circuito físico (sin que exista ninguna pausa), organizan con los objetos de trabajo una composición en el espacio. Tras colocarlos de manera improvisada, observan desde distintos lugares dicha composición y conviven brevemente con ella. La idea es que después se hable de

ello, buscando formas claras, incidencias de la luz, aspectos compositivos, ... No se trata de hablar de lo que les sugiere, de profundizar en el mundo de la sugerencia, sino de constatar fenómenos que el resto pueda constatar también.

Se trata de una *propuesta*, de lo que podría ser los primeros pasos de la creación una *puesta en escena*. De ahí la definición de este apartado PRE + PUESTA.

El alumno lleva una cámara de fotos y un cuaderno en todo momento.

5. Trabajo de Varas (20 minutos)

La primera parte del acaba con varias propuestas cuyo denominador común son el uso de varas de madera, por lo general de haya, de 1,40m. y 1£ de peso. Es un objeto que dispone al cuerpo rápidamente y que da conciencia del impulso. Obliga a ser preciso, ya que no deja de ser un elemento que puede resultar peligroso. Se buscaron varias opciones hasta encontrar un palo que, por peso y extensión, ofreciese al actor la posibilidad de tener una *verdadera herramienta de trabajo*. El participante mejora rápidamente sus capacidades físicas y cenestésicas y lo preparan para trabajar con organicidad.



Siempre se inicia desde la experiencia individual y termina por un trabajo grupal, pasando previamente por el de parejas.

Se trabaja el lanzamiento, la intensidad, la cualidad, determinados movimientos de habilidad, el bloqueo del objeto,... Poco a poco el trabajo se va compartiendo solidaria-mente y por ello la escucha se va intensificando.

Una de las cuestiones que se le plantea al participante es la de disponer de un tipo de lanzamiento para que tenga un único modelo durante un tiempo con el compañero. Esto hace que la precisión y el compromiso técnico se afiancen y sea el que garantiza la seguridad entre todos.



Se exige formalidad y no entrar en juicios, tanto propios como ajenos. El accidente es algo que puede suceder y que terminará ocurriendo. El actor ha de insistir en su concentración cuanto

más cansado e impreciso se siente. Es un trabajo que requiere distribuir en los sentidos la suficiente energía para percibir al resto. Esto sucede claramente cuando todos lanzan y reciben varas. Así un grupo de diez puede estar trabajando en continuidad con cuatro varas que han de estar en continuo lance y recogida.

La técnica va apareciendo en función de los problemas que surgen y su resolución, así que cada integrante va encontrando y compartiendo su propia técnica, lo que le confiere, si acaso, una mayor responsabilidad frente al trabajo.

Es así como sucede en escena, en la representación, la necesidad de trabajar sobre una misma base y hacerla frente con una buena técnica. Esa responsabilidad se lleva siempre a debate y se busca el discurso continuado del participante, del actor, del investigador, ...

Siempre se termina con un trabajo periférico, en el que los integrantes han de pasarse una o varias varas a gran velocidad y con la mayor precisión posible en un espacio que se va reduciendo. La tensión y la atención se apoyan en las piernas, que como ya se apuntara antes, siguen siendo el primer elemento que ha de encontrar estabilidad e impulso.

2. TRABAJOS ESPECÍFICOS

Posteriormente los ejercicios se orientan hacia temas específicos que afectan al proceso cenestésico de manera directa y que enfrentan al actor a dos aspectos que han de trabajarse por separado como son el *acto creativo* y *la actuación*. En la actualidad existen varios procesos diferenciados que inciden continuamente en esta partición conceptual.

Generalmente se trabaja en la siguiente hora con la generación de una "frase física" y otras propuestas que se intercalan en las diferentes sesiones.

1. Frase física (De 20 a 30 minutos)

CREACIÓN Y GESTIÓN DE UNA PARTITURA:

Se genera libremente un movimiento tras disponer de un texto como motor inicial o *excusa*. Esta frase, su sonoridad, su continua repetición hacen que el actor lo repita y lo evolucione desde una parte concreta de su cuerpo hasta repartirlo por todo él de manera progresiva. Una vez que logra una base, cierto dominio, se olvida de la frase textual y divide su creación en ocho partes, logrando así definirlo más. Luego lo ejecuta de varias maneras, con ritmos e intensidades diferentes. Es así

como el actor trabaja sobre una base que puede ser usada para infinidad de propuestas. El objetivo del trabajo es llegar a dominar la relación equilibrio-desequilibrio, la intención del movimiento, la interacción con el medio, la escucha, ... Cada parte dispondrá finalmente de su propio impulso. El actor dispone además de un cubo espacial en el que puede direccionar y definir aún más su propuesta. Para ello se le hace elegir entre los vértices, los centros de las aristas o los centros de los lados. El trabajo pasa por diferentes fases en las que los compañeros comparten su partitura, la oponen, la compensan, ...

ELEMENTOS QUE ACOMPAÑAN A LA PARTITURA:

La convivencia de la partitura con otros elementos es indispensable en el desarrollo del Training. Se insiste en la rigurosidad del trabajo desde el aspecto formal una vez más. A la partitura se le ofrece convivir con textos, objetos, música, ... La idea es elaborar un mundo alrededor del actor en el que elementos de diferente naturaleza, que no tienen una relación inicial clara, son capaces de ir conviviendo y formando puntos de encuentro. El actor habrá de ir siendo consciente de esos encuentros y entenderlos como un trabajo de dramaturgia. La relación más o menos intensa de, por ejemplo, un objeto con la partitura física será más o menos afín en cada momento, por lo que el actor ha de esforzarse en comprender que se trata de una adaptación necesaria para que un observador externo encuentre una lógica o cierto sentido en su recepción.

El objetivo es que el integrante del Training tenga un respeto a todo aquello que le rodea, a todo aquello con lo que convive en escena. En el proceso de creación de un montaje es conveniente encontrar actores y directores confrontados que compartan una visión dramática sobre la constatación de los fenómenos que se vayan produciendo.

2. Otros trabajos específicos (De 30 minutos a 1hora)

TRABAJO SOBRE EL SÍNTOMA:

Una investigación abierta y que ayuda a diferenciar *la interpretación de la actuación*, dos conceptos que están bajo estudio a fin de diferenciarlos se llevan a cabo a través de un ejercicio en el que el sujeto ha de mostrar una gran percepción y escucha de su propio cuerpo y respetar con rigurosidad la premisa de la que parte.

El grupo se junta en un espacio y cada integrante elige un síntoma específico y sencillo que le afecte a su cuerpo (por ejemplo, un molesto picor en la piel). La idea es en principio divertida, cada uno escoge e inicia su propuesta y acuden a un prototipo de síntoma. Así mismo ha de repartirse poco a poco por todo el cuerpo y cada vez más intensamente. El problema viene cuando el sujeto es informado de que dispone de una hora de trabajo hasta poder terminar. Poco a poco el trabajo divertido se va volviendo problemático y genera en cada uno dificultades personales. En ocasiones, aquel que lo desea dispone de un minuto para salir del grupo y contar lo que le sucede, de la manera que quiera, pero sin dejar de estar dominado por el síntoma elegido.

Cuando pasa el tiempo y el cansancio, entre otras cosas, ha hecho mella, la reflexión a la que se llega es que el síntoma que el espectador ha de recibir no es el mismo que el que tiene el actor. Son cosas diferentes que el acto teatral traduce a través del *juego dramático*. Por ello, el que eligió por ejemplo el picor, tiene los dedos doloridos o adormecidos, partes de su cuerpo irritadas, sudor en el cuerpo, etc. Hay una verdad en el actor y otra verdad "inducida" en el espectador. La verdad del

espectador es una interpretación que hace del juego, pero también es consciente de que el actor ha dispuesto su cuerpo y su mente de manera orgánica y creíble. La dificultad o la tara es una herramienta utilísima para el actor, porque todo su cuerpo se pone en función de ella y se vuelve preciso.

JUEGO DEL LÍMITE:

Recogiendo las últimas palabras del anterior apartado, el que el límite físico reorganiza al cuerpo y lo vuelve preciso, ésta es una propuesta que también permanece en evolución. En este caso, el actor dispone de su creatividad de una manera más liberada, aunque resulta irrelevante juzgar ese aspecto. Se trata de definir un límite muy concreto (por ejemplo, tienen que desarrollar un acto *improvisatorio* en el que su labio inferior permanezca retenido por los dientes superiores). Sólo cuando hablan pueden deshacer esa forma. Para poder optar a ese acto, han de distanciarse del grupo, liberarse alguna manera de él. El sujeto reconoce la premisa como



en
en
un
de
una

tara de ha de compensar con el resto del cuerpo y rápidamente recurre a su mente, que trata de relacionarla con algo comprensible. Ese intento es la base de la actuación y no de la creación. El gesto se identifica rápidamente con, por ejemplo, una actitud chulesca y una clara forma de direccionarse ante los compañeros, que en ese momento se han convertido en observadores. Ese intento del actor de dejar claras las cosas ante el espectador es lo que finalmente se buscará en escena.

RUPTURA NARRATIVA O TRABAJO SOBRE LA CREDIBILIDAD:

Hace años, desarrollé en un aula de dramatización, una técnica que provenía del Match de improvisación. El Match es una técnica relativamente nueva. Se creó en Quebec (Canadá) en 1977 de la mano de Yvon Leduc y Robert Gravel y en un contexto muy concreto como era el Théâtre Expérimental de Montréal. La propuesta se extendió rápidamente por algunos países, entre ellos, España y Argentina.

La propuesta se plantea de la siguiente manera:

Los actores se sitúan en grupo de manera compacta. Se les ofrece una idea básica que uno de ellos, el primero que decida liberarse del *coro*, tendrá oportunidad de utilizar. La idea es por ejemplo "suelo amarillo". El actor se enfrentará al grupo y comenzará a actuar con esa idea frente a ellos. Sin embargo, cuando él mismo se da cuenta de que está empezando a construir una historia o a trazar una línea comprensible para el resto de los compañeros, deberá romper absolutamente con ella, y plantear algo totalmente diferente. Y así sucesivamente hasta que el didacta detenga su trabajo sobre una idea que haya planteado el propio actor. Entonces, otro sujeto, con esa idea, reiniciará el proceso.

El objetivo del trabajo es demostrar al actor que la credibilidad no se encuentra en su habilidad creativa, ni en su capacidad narrativa, sino en la supervivencia y la realidad de los hechos a los que

se ve sometido. A pesar de que se trate de un juego entre dos partes, la verdad es fundamental a la hora de hablar de Teatro. Desde luego, la idea "suelo amarillo" es irrelevante y el actor no ha de ver en ello el fundamento de su trabajo. Es, por tanto, una trampa.

Cuando el actor participa en este fenómeno, se comporta con gran decisión, se vuelve preciso, y la tensión está presente en todos los rincones de su cuerpo. Es verdad que el *inconsciente* trabaja a gran velocidad y es falso que la ruptura sea real. El cerebro está buscando a gran velocidad soluciones organizativas, que aseguren el intento de descompensación al que el sujeto está sometido. Es muy interesante valorar este aspecto, porque nos vuelve a situar en el "límite" como el fenómeno que organiza nuestra propia credibilidad frente al mundo. Y de ahí no escapa el teatro.



Así mismo el actor, reflexiona sobre las decisiones que ha ido tomando en la elaboración de su particular propuesta, y se da cuenta muy bien de cómo ha sido capaz de vivir el momento y sujetarlo adecuadamente con su cuerpo. Es curioso que, pese a todo, el sujeto suele recordar muy bien todo aquello que ha hecho. Su cerebro ha debido tomar buena nota de todo ello.

En el transcurso de este segundo apartado del Training, se van aportando técnicas que ayudan al actor a gestionar su propia responsabilidad en el medio, ya que se insiste en que las decisiones que ha de tomar en los diferentes procesos necesitan estar bien ubicadas en su cuerpo y mente. Ha de revisar continuamente y con un sentido analítico, su propio trabajo de entrenamiento.

Así mismo, detenemos este segundo apartado, donde el participante descansa diez minutos y se prepara para el último segmento del Training.

3. TRABAJO IMPROVISATORIO

Partiendo de propuestas sencillas, se organizan una serie de improvisaciones que inciden sobre los aspectos que se han trabajado anteriormente. Los actos suelen ir acompañados de propuestas espaciales, de objetos, de situaciones de la vida cotidiana o totalmente disparatada.

Las sugerencias van dirigidas a cubrir dos aspectos fundamentales: el desarrollo del trabajo individual y el coral. Se trabaja con la escucha y la generosidad de los compañeros, porque es así como un trabajo se estructura equilibradamente.

A lo largo del primer año los resultados fueron muy satisfactorios y el juicio que se desarrolla se detiene en los fenómenos que se generan, en constatar y no en valorar la creatividad de los actores, ya que resulta irrelevante en el propósito final.

Por ello, si constatamos un problema con el espacio, con el ritmo, con la falta de tensión, el equipo lo verá claramente. Es como si desde fuera, constato que una bombilla se ha fundido. Los actores no tendrán ninguna duda en que



eso mismo ha pasado y llegarán a la misma conclusión. La cuestión es analizar la causa e intentar descubrir dónde se ha producido el problema que ha hecho que la bombilla se funda.

Como profesionales del medio, nos corresponde sacar conclusiones lo más objetivas posibles y no caer en el juicio ni en la valoración subjetiva del trabajo, ni dejarnos llevar por las simpatías o afinidades personales.

El público futuro apreciará siempre si falta ritmo en una propuesta, aunque no sepa el porqué. En el caso de los actores y profesionales, eso es algo que han saber porque ese es su oficio.

OBJETIVOS GENERALES

PRIMERA HORA	SEGUNDA HORA	TERCERA HORA	RONDA FINAL
CALENTAMIENTO Ejercicio físico y cenestésico	TRABAJOS ESPECÍFICOS Pautas físicas Objetos Texto Trabajos	ESPACIO IMPROVISATORIO Propuestas sobre la cotidianeidad Su descomposición	CONCLUSIONES Todos nos juntamos y valoramos la sesión

OBJETIVOS PARA EL PARTICIPANTE

Mediante estos ejercicios el participante mejora su conocimiento y control corporal además de ser más económico en sus acciones. Algunos de los resultados del trabajo que puede obtener son:

La importancia del training físico, consiguiendo del participante un estado adecuado para su cuerpo y su mente.

El impulso y la contención como fenómenos necesarios para lograr precisión en la interpretación y equilibrio cenestésico.

El conocimiento de los elementos que intervienen en la interpretación y en la puesta en escena.

El acercamiento al trabajo dramático.

El trabajo gestual, no como una exageración sino como un trabajo de concreción, economía y eficiencia *sígnica*.

La profundización del trabajo individual y coral.

Capacidad de elaborar criterios propios bien fundamentados.

Al finalizar el training el participante debe de ser capaz de comprender el estado encontrado. Entonces veremos a un actor en el que el trabajo corporal se imponga al trabajo psicológico, aún excesivamente considerado en las apuestas teatrales. Las emociones han de estar controladas. Su credibilidad estará en la realidad física con la que se encuentra en el desarrollo de su trabajo. El público, que es el último eslabón de la cadena, sí podrá sentirse emocionado, pero para ello el actor utilizará sus armas y la dramaturgia lo traducirá en un lenguaje capaz de evocar al espectador. La propuesta en la que participe un actor estará diseñada con tal fin que el control de éste servirá para ofrecer recursos y posibilidades al espectador.

Ricardo Padilla