

## La acción física como experiencia en el proceso de creación de “La casa de los Cojos”<sup>1</sup>

Bobadilla Restrepo, Yon César\* / Gómez Chica, Sandra Marcela\*\* / Leguizamón Chaparro, Karol Jineth\*\*\* / Loaiza Zuluaga, Luis Fernando\*\*\*\* / Valencia Marín, Nicolás\*\*\*\*\*

[luis.loaiza@ucaldas.edu.co](mailto:luis.loaiza@ucaldas.edu.co)

Universidad de Caldas

### Resumen

En el presente artículo se busca presentar los resultados del proceso de sistematización de la obra “La casa de los cojos”, producida dentro de la Universidad de Caldas, con apoyo de la Facultad de Artes y Humanidades y la Vicerrectoría de Investigaciones y posgrados. El objetivo del proyecto fue Comprender las posibilidades creativas y formativas que brinda la exploración de la dramaturgia clásica a través de la experimentación escénica con las Acciones Físicas. La metodología complementa la creación colectiva desde una perspectiva fenomenológica, introduciendo entrevistas con el equipo actoral del proceso creativo.

Presentamos una aproximación taxonómica a los tipos de acción física experimentados por los actores durante el proceso de laboratorio creativo y una perspectiva general de la gira desarrollada con el espectáculo en el eje cafetero.

### Abstract

This article seeks to present the results of the systematization process of the play "La casa de los cojos", produced within the University of Caldas, with the support of the Faculty of Arts and Humanities and the Vice-Rector for Research and Postgraduate Studies. The objective of the project was to understand the creative and educational possibilities offered by the exploration of classical dramaturgy through scenic

<sup>1</sup> La obra de teatro “La casa de los cojos” es resultado del proyecto de investigación denominado “La casa de los cojos o la corporeización del mito de los Labdácidas” apoyado por la Universidad de Caldas a través de la convocatoria conjunta entre la Facultad de Artes y Humanidades y la Vicerrectoría de Investigaciones y posgrados.

\* Licenciado en Artes Escénicas por la Universidad de Caldas.

\*\* Magíster en Artes Escénicas. Docente de la Universidad de Caldas.

\*\*\* Licenciada en Artes Escénicas por la Universidad de Caldas.

\*\*\*\* Doctor en Humanidades. Docente de la Universidad de Caldas.

\*\*\*\*\* Licenciado en Artes Escénicas por la Universidad de Caldas.

experimentation with Physical Actions. The methodology complements the collective creation from a phenomenological perspective, introducing interviews with the acting team of the creative process. We present a taxonomic approach to the types of Physical Actions experienced by the actors during the creative laboratory process and a general perspective of the experience of the physical action experienced within the tour developed with the show in the “eje cafetero”.

### Palabras Clave

Acción Física, Experiencia, Movimiento, Pensamiento, Totalidad.

## INTRODUCCIÓN

“Una actriz está llorando... llora honestamente en el escenario... ¿Está fingiendo? ¿Es una mentira? O es que está llorando en otra de las formas de lo real, que sería la ficción. Entonces, llora mientras está llorando. Finge que está llorando cuando en realidad está llorando.” (Aristides Vargas, 2020<sup>2</sup>)

Ser o no ser, dice Hamlet. Hacer o no hacer, diría el actor que lo interpreta. La acción es el alma del teatro: En eso coincidió Brecht

con Aristóteles, aunque su visión estuviera contrapuesta directamente contra La Poética del estagirita. El drama “presenta a los hombres diciendo y haciendo; es decir mediante la acción” (Alatorre, 1999: 14). La acción es el núcleo del drama como género literario y, a su vez, es el motor del acontecimiento teatral.

### El Actor y el Teatro, hoy

El actor que representa un personaje encarna estas dos versiones de la acción: La acción que propone el texto y la acción que se ejecuta en la escena, es decir, “hace teatro”. Hace teatro cuando actúa, cuando acciona, cuando su cuerpo (su voz incluida) se constituye en el contenedor de una presencia invocada en escena: el personaje. No obstante, el teatro (ya desde sus orígenes rituales) apela también a la presencia real del cuerpo que encarna fuerzas que lo trascienden.

Artaud lo entendió al apelar a un teatro de la crueldad. Y posteriormente, en particular desde los años 70 en adelante<sup>3</sup>, el teatro ya no requiere contar una historia para ser teatro. Clara y casi definitivamente se

<sup>2</sup> Vargas, Aristides. (2020) Lo teatral y lo político en América Latina. Charla con expertos, desarrollada el jueves, 22 de octubre de 2020, en el marco del XV Festival Internacional de Teatro Universitario. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=nL5IVvnyBrM&t=3892s>

<sup>3</sup> Cfr. Lehmann, Hans-Thies. (2013) *El teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.

desata del yugo de la mimesis<sup>4</sup> y del texto<sup>5</sup> para apelar a la performatividad propia del evento teatral, del encuentro entre presencias. Esta situación desata varios fenómenos, de los cuales queremos destacar dos: en primer lugar, ante la autonomía del teatro, el texto cobra autonomía a su vez; en segundo lugar, el cuerpo se constituye en el único elemento necesario y suficiente para que exista el teatro. En el intermedio de esos dos extremos (el literario puro y el teatral puro) emergen diversos intersticios a través de los cuales se puede explorar el devenir del drama y de lo teatral. Por ejemplo, en un texto como *Acto sin Palabras* de Beckett el cual alude necesariamente a la presencia de un actor en el escenario; o desde otra perspectiva, a lo que el propio Lehmann ha denominado “Teatro de los actos de habla”: aquel teatro en el que la palabra cobra validez por su presencia sonora y performativa, y no por su contenido semántico o su configuración de una acción ficcional.

### **Las Acciones Físicas**

En este debate, más bien reciente, que se nutre de uno y otro lugar, hemos podido identificar que la noción de Acción Física

ha ido desapareciendo paulatinamente de los discursos académicos a pesar de ser, según De Marinis, la pregunta fundamental de los maestros del siglo XX. Quizás el concepto de Acción Física sigue siendo esencial en los espacios de formación actoral, para emprender la fundamentación técnica de los actores. No obstante, de los hallazgos arrojados por los diversos maestros, aún quedan elementos por explorar para entender sus posibilidades en la actualidad. En especial para entender aquello que es propiamente teatral y, también, para entender aquello que es dramático.

El concepto de Acción Física aparece tardíamente en Stanislavski, el primer maestro que se preocupa sistemáticamente por la formación del actor. Es sabido que Stanislavski fue un destacado director Ruso que intentó configurar reflexiones que le aportaran a sus actores herramientas concretas para el desarrollo de la técnica actoral. Influenciado en principio por el naturalismo de Zolá, por los avances en psicología de Rubiot, y por la efervescencia del arte ruso, logró configurar lo que se ha conocido como “El Sistema Stanislavski” cuyo concepto central fue la memoria emotiva<sup>6</sup>. Sin embargo, después de percibir

---

<sup>4</sup> Abirached se refiere a este proceso como la crisis del personaje.

<sup>5</sup> Empresa ya iniciada desde la primera mitad del siglo XX con Craig.

<sup>6</sup> Concepto que llegó a Estados Unidos y se constituyó en el caballo de batalla de Lee Strasberg.

cierto estancamiento creativo, el mismo Stanislavski rebatió sus propias conclusiones y, al entender que las emociones no se manejan a voluntad, asumió “el Método de las Acciones Físicas” como base para descubrir la obra y los personajes a partir de la experiencia corporal del actor<sup>7</sup>.

El propio Stanislavski utiliza algunas metáforas respecto a las acciones físicas, que permiten reconocer su valor para la experiencia del actor en su trabajo sobre el papel: como vías del tren que permiten evitar “extraviarse en los caminos laterales del arte” (Stanislavski, 1971:86); como pista a través de la cual se eleva un avión (Ibid.: 90); o como “ondas radiales” a través de las cuales el avión se ubica en el aire (Ibid.: 93). En cualquier caso, como elementos concretos a través de los cuales el actor emprende su viaje creativo hacia la vida del personaje.

Por su parte, en el capítulo quinto de su libro *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Thomas Richards narra el modo como, en una conferencia en el Hunter College, Grotowski expuso la diferencia entre actividades y acciones físicas. Las primeras son simples movimientos desprovistos de intención y

las segundas partituras corporales que se configuran a partir de intenciones claras y concretas del actor-personaje y, además, generan sentido en quien las observa. Podríamos en este punto establecer un aporte a la reflexión De Marinis, para él:

“Podríamos resumir de la siguiente manera las dos condiciones necesarias y suficientes para que una acción física pueda ser real en la escena (o dicho de una manera más general, para que una acción escénica sea real): a) la precisión, es decir la coherencia formal exterior; b) la organicidad en tanto que coherencia interior, correspondencia exterior-interior, asegurada por la presencia integral del actor.” (1997: 46)

Habría que hacer notar que tanto la precisión como la organicidad se validan en la recepción del espectador. En este sentido, César Oliva Bernal propone que “[...] la técnica debe servir al actor no sólo para la creación del personaje, sino también para mantener la representación y lograr sus objetivos artísticos [...] durante el tiempo que esté en escena. [...] Actuar es, pues, representar, pero también es un arte y una técnica” (2004: 293). Esta técnica está compuesta, según él, por cinco elementos fundamentales: la concentración, la relajación, la superación de la

<sup>7</sup> Varios de sus discípulos siguieron la exploración respecto a esta última etapa, desde

perspectivas diferentes: Toporkov, Chéjov, Knébel, etc.

mecanización, el trabajo interior y la comprensión de la atmósfera de la obra (Ibid.: 293-296). Como se puede inferir, la armonía de todos estos elementos proviene de un depurado y delicado equilibrio psico-físico del actor. Sobre este delicado equilibrio, ya hemos presentado algunos avances, resultado de la “investigación en el aula”, desarrollada en el marco de la convocatoria de la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad de Caldas en el año 2017. En ese momento, los estudiantes-investigadores que hicieron parte del proceso investigativo-creativo explicaban el modo en el cual las acciones físicas se constituyeron en su camino para comprender y descubrir el texto dramático a través del cuerpo, a la vez que en los elementos constitutivos de la atmósfera y el tono de la obra en términos de puesta en escena (Loaiza, et al. 2018: 63-96).

Por lo tanto, retornando a la tensión entre texto y teatro que señalábamos arriba, nuestra hipótesis de trabajo parte de la premisa de que “es esta coherencia orgánica [entre exterior e interior] y no el hilo narrativo, la que hace real la acción escénica” (De Marinis, 1997: 50). Con base en esta premisa y a la luz de lo expuesto hasta el momento, creemos que:

1) Respecto al drama: Las acciones físicas permiten aproximarnos a estructuras

narrativas complejas como las compuestas por Esquilo y Sófocles respecto al mito de los Labdácidas que se constituyen fundamentalmente por la acción verbal, por la palabra hablada.

2) Respecto al teatro: Las acciones físicas restituyen y reivindican el valor de la presencia en el teatro, un teatro que se resiste a desaparecer, ante la multiplicidad de imágenes representadas en el mundo y en las pantallas, a través de lo que somos: cuerpo.

### **METODOLOGÍA PROPUESTA**

La alternativa metodológica para la presente propuesta estuvo enmarcada en un enfoque fenomenológico en el ámbito de la investigación-creación. Es decir: en el marco de un proceso de creación artística, específicamente en el montaje la obra de teatro “La casa de los cojos”, se desarrolló un estudio sobre las acciones físicas como fenómeno de análisis, descripción y comprensión, en la perspectiva del fortalecimiento de su enseñanza y aprendizaje en los procesos desarrollados en el marco de la academia.

Desde el enfoque fenomenológico se ha buscado no sólo evidenciar un fenómeno de interés, sino que permite de igual forma alcanzar la comprensión de este a través de “signos sensibles que son su

manifestación” (Ricoeur, 2002: 132) en un proceso sistemático donde convergen el contexto y sus actores, la teoría y el mundo de la vida de quien investiga para así alcanzar el propósito principal. Para lograr el objetivo desde este enfoque se ha considerado importante ubicar pasos del origen del fenómeno hasta llegar a su comprensión. Para trazar un camino inteligible, se ha pensado entonces que el primer paso es comprender el significado de la experiencia.

En este orden de ideas, asumir el ejercicio creativo como un fenómeno susceptible de ser observado y analizado para su posible comprensión desde las acciones físicas a la luz del movimiento intencionado que brinda la educación corporal, resulta ser una perspectiva amplia en el territorio de la investigación cualitativa, que permite avanzar en el reconocimiento del objeto de estudio mientras se consolida como obra. Así mismo, genera condiciones para desarrollar preguntas de investigación de orden interdisciplinar, específicamente en el contexto de la formación, la didáctica, la pedagogía y la creación. Para lograr dichos develamientos desde una perspectiva fenomenológica, se toma entonces como base la experiencia y la

vivencia de los estudiantes-actores a partir del trabajo creativo, articulando las acciones físicas y el ejercicio metacognitivo de las mismas, como insumo para el trabajo creativo.

Es importante resaltar que el semillero de investigación en “Estudios Teatrales y Crítica”, estuvo a cargo del proceso de sistematización<sup>8</sup>. Esto quiere decir que, para los diferentes momentos del proceso metodológico, se articularon para el registro y la recolección de información a través de audiovisuales, cartografías, fotografías, epistolares, entrevistas y modalidades de construcción de textos fenomenológicos que han permitido develar todo el proceso investigativo y creativo. Parte de los instrumentos de recolección de información se tomaron desde la perspectiva de la experiencia vivida de Max Van Manen que el autor configura a partir de dos elementos que desembocan en el documento fenomenológico final:

**A- Recolección de Material Experiencial:** Entrevista conversacional, observación de cerca, enfoques biográficos-narrativos, protocolos de experiencia.

---

<sup>8</sup> Es decir, el equipo de trabajo constituido por los autores de este artículo.

## **B- Ecos y Resonancias**

**(procesamiento):** Análisis narrativo, análisis temático, análisis lingüístico y reflexión mediante conversación. Para el trabajo corporal se tomaron elementos como cartografías que han permitido ampliar la comprensión del fenómeno desde la experiencia de los sujetos participantes del proceso creativo desde el trabajo corporal.

### **Primer momento**

El inicio del proyecto implicó un ejercicio deductivo donde a la luz del análisis de textos dramáticos, se identificaron las circunstancias establecidas en cada una de las fábulas de las obras que componen el mito de los Labdácidas como Edipo Rey, Edipo en Colona y Antígona de Sófocles y los Siete contra Tebas de Esquilo, entre otras noticias recopiladas sobre los descendientes de los hijos de Lábdaco. Al identificar los elementos estructurales del drama: anécdota, carácter y lenguaje en cada una de las obras, se ubicó el tono y las condiciones para establecer la búsqueda de los elementos que han garantizado “la atmósfera” (Alatorre, 1999: 27). En este punto, se dio la comprensión de dichos conflictos a través de un análisis activo en el marco de la improvisación escénica.

### **Segundo momento**

Dicho análisis textual y escénico, en contraste con nociones conceptuales sobre las acciones físicas como problema central, pusieron las condiciones para el desarrollo de un procedimiento experimental a través de la improvisación escénica, tanto homológica como analógica que puso en cuestión el tránsito de los materiales textuales hacia partituras de acciones físicas como estructuras narrativas que dieron cuenta del conflicto dramático en desarrollo.

### **Tercer momento**

Se hizo un ejercicio de selección de las partituras resultantes en la etapa de experimentación, y se organizó buscando la forma de configurar un discurso de acciones físicas que expresara y relatara el mito de los Labdácidas. Este fue un momento en el cual hubo mucha reflexión alrededor del lenguaje de las acciones físicas y de su eficacia en la representación del drama. Este proceso se consolidó a través de simulacros y muestras con espectadores calificados, en búsqueda de un dispositivo final como espectáculo, en lo que denominamos “residencia creativa con expertos”, un espacio de concentración del equipo en una dinámica creativa inmersiva

realizada en la Sala de Teatro Campestre El Jardín durante los días 6, 7, 8, 9 y 10 de septiembre de 2021. En dicho encuentro participaron los integrantes de la Corporación Chicos del Jardín en el cual se hizo un laboratorio creativo con una semana de duración compuesto por jornadas diarias que iniciaban a las 7 de la mañana y finalizaban aproximadamente a las 10 de la noche. En dicho evento se realizaron las primeras entrevistas que se analizan en el presente artículo.

#### **Cuarto momento o final**

Finalmente, el espectáculo escénico tuvo un plan de proyección y difusión a través de sus presentaciones y, este hecho, fue un motivo de discusión y conclusión a través de foros y demostraciones escénicas que desmontaron teóricamente el proceso, arrojando así, una perspectiva didáctica de la actuación, desde el uso consciente de las acciones físicas y la educación corporal. El estreno de la primera versión de la obra se realizó en el marco del 53 Festival Internacional de Teatro de Manizales, el día 30 de septiembre de 2021. En el año 2022 se configuró una segunda versión de la obra,

con base en la estructura presentada en FITM, reconfigurando todo el dispositivo escénico y reformulando algunas improvisaciones que se constituyeron finalmente en texto dramático; con esta segunda versión de la obra se realizó una gira por el eje cafetero colombiano<sup>9</sup>, durante los días 25, 26 y 27 de agosto.

## **RESULTADOS**

### **Acción física: Relación exterior/interior**

A partir del seguimiento “cuerpo a cuerpo”<sup>10</sup> realizado en el tercer momento (Laboratorio “Residencia Creativa con expertos”) y con base en entrevistas desarrolladas con cada uno de los actores y actrices del proceso creativo, se han consolidado algunas categorías respecto a las Acciones Físicas que construyen los actores de la obra “La casa de los cojos”, la cual es el resultado de la investigación-creación, en relación con su experiencia actoral.

#### *Desde el exterior hacia la Acción Física:*

El teatro es un arte de colectividad. Debe haber al menos un actor y un espectador para que haya teatro. En el caso del proceso creativo de La Casa de los Cojos la relación

<sup>9</sup> En las ciudades de Manizales (Caldas), Calarcá (Quindío) y Pereira (Risaralda).

<sup>10</sup> Llamamos seguimiento cuerpo a cuerpo la distribución del acompañamiento por parte del

equipo de sistematización a cada uno de los intérpretes, tanto desde la observación como desde la realización de entrevistas y la retroalimentación del proceso creativo.

interpersonal ha sido fundamental para el desarrollo del proceso. Por tratarse de un proceso de Creación Colectiva, la aproximación a la acción física proviene de una compleja interacción de intenciones que se decantan en la escena por parte del actor, quien finalmente reconstruye y reconfigura la acción física, la confronta con el espectador y, a partir de los diálogos e interacciones, el ciclo vuelve a empezar.

Por tanto, la Acción Física no se construye a partir de una intención aislada del actor o la actriz, sino que emerge de la interacción de elementos. El primero de ellos es el texto:

“[...] el primer recurso en el que me basé pues fueron los textos originales que medio conocía, ¿cierto? Eh, me basaba pues en como tratar de entender muy bien la historia, entonces estudiar muy bien todo lo que había pasado de la conexión de cada uno. Eso fue un trabajo de mesa que hicimos, entonces, en base a ese trabajo de mesa yo me fui basando como para entender.” (Vargas, Paola Andrea: Entrevista realizada el 7 de septiembre de 2021)

La actriz valora el proceso de comprensión de los textos trágicos de base desde el punto de vista de la anécdota. Es decir, para llegar a la Acción Física se debe comprender en primer lugar la acción dramática que ha tenido lugar en la(s) fábula(s) de referencia.

El segundo elemento que se pone en interacción de forma exterior para los actores son los estímulos sensoriales externos:

“[...] el estímulo musical para mí es muy importante, me gusta mucho porque... porque no sé, o sea, no sé qué tiene la música y todos sentimos la música y yo creo que no hay persona en el mundo que no sienta las vibraciones de la música y lo que le genera... entonces para mí es como a veces muy importante también eso, siempre intento como tenerlo ahí presente a la hora de hacer un trabajo, y en este caso también trabajando con mis compañeros [...] también intentamos buscar como referentes visuales en el campo audiovisual, entonces como cosas que nos puedan servir de ahí para emplearlas y que se vea creíble, que se vea una composición bien elaborada y que implemente todo lo que hemos trabajado de las acciones físicas”. (Martínez, Jhon Anderson: entrevista realizada el 7 de septiembre de 2021)

Estos estímulos permiten al actor generar una atmósfera interior que deviene posteriormente en la posibilidad de aportar en la atmósfera exterior de la obra. En particular, dos sentidos que son explorados tradicionalmente por el arte: la vista y el oído. Para el actor, las sensaciones y emociones que producen los estímulos sensoriales externos permiten preparar el terreno corporal para la generación de Acciones Físicas. Por tanto, la Acción Física, desde este punto de vista, no se percibe simplemente como la manifestación externa de un movimiento en

sí, sino que es el resultado de las emociones y sensaciones experimentadas por el actor y un proceso de autorregulación que le permite intentar generar esas mismas sensaciones en la atmósfera de la obra y esas mismas emociones en quien observa: sean sus compañeros de escena, el director, el equipo de producción o, en última instancia, el espectador.

En este sentido, aparece un tercer elemento que confluye para la configuración de las acciones físicas y es la colectividad:

“También me baso mucho en lo que mis compañeros crean. Porque ahí llegan nuevas ideas que hacen que yo comprenda mucho más las cosas y vea como los otros mundos cómo se pueden relacionar con el mío y qué me pueden aportar ellos a mí para la creación. [...] es mucho desde la observación también de lo que ellos me proponen y de los estímulos que ellos me dan para yo crear.” (Vargas, Paola Andrea, 2021: entrevista citada)

La interacción con el colectivo de actores genera una suerte de filtro que da la orientación a cada uno de ellos para direccionar su propio trabajo, intentando pues entender la eficacia de las Acciones Físicas a través de una especie de Efecto Cardumen que les permite armonizar sus propias propuestas:

“Conectar con el grupo, el dialogar en los pocos momentos que había para hablar y decimos: ¿Qué está pasando? ¿Estás entendiendo lo mismo que yo o no? Como que ese poder charlar entre nosotros

como que clarifica ya muchas cosas y te daba opción de decir: Ok, me voy por este lado o me estoy yendo por el lado que no es, hay que otra vez congregarme con ellos y trabajar en la colectividad.” (Casallas, Laura Alejandra: entrevista realizada el 7 de septiembre de 2021)

Vale la pena resaltar que el proceso de armonización no solo se daba en la escena, a través de la observación de lo que el otro hace, sino que se complementa con el diálogo de los actores y actrices entre sí: ¿Cuáles son sus percepciones respecto a lo que están haciendo? ¿Cómo viven la experiencia de la creación de las Acciones Físicas? De este modo, van articulando y reconociendo los elementos que cobran mayor sentido colectivamente. Es como si entre todos dieran con criterios no preestablecidos ni prefabricados para la generación de las Acciones Físicas. La misma escena daba la respuesta, pero el espacio de diálogo entre ellos se hizo fundamental para comprender esa respuesta que la escena presentaba.

El cuarto elemento que confluyó en el proceso de selección y depuración de las acciones físicas tuvo que ver con la mirada exterior: “como que utilizo una mirada externa que me guíe” (Sánchez, Jessica: Entrevista realizada el 7 de septiembre de 2021). En el proceso creativo, se dieron diferentes miradas que permitían confrontarlo: la mirada de autorregulación

del propio actor-actriz, la mirada de los compañeros actores y actrices, la mirada del equipo de producción, la mirada de los expertos invitados y la mirada del director. Esta espiral de miradas permite que el actor confronte su hacer con el otro. En esta medida, quien observa ayuda a que el actor pueda reducir la distancia entre lo que *quiere hacer* y lo que *realmente está haciendo*. Dado que el teatro finalmente ocurre en quien observa, la mirada externa es fundamental para que el actor evite esta *disonancia* entre lo que *quiere* y lo que *hace* y pueda generar ajustes constantes respecto a la materialización de la Acción Física.

*Desde la Acción Física hacia el interior:*

Un fenómeno a resaltar, en este proceso creativo, es que los actores y actrices pudieron configurar su *mirada personal* respecto a las Acciones Físicas. Las acciones físicas, como se ha planteado más arriba ha sido uno de los problemas fundamentales del teatro en el siglo XX y en los albores del siglo XXI. Existen multiplicidad de lecturas y teorizaciones que De Marinis muy bien resume como las dimensiones Exterior e Interior. La interiorización de las Acciones Físicas de los actores de este proceso tuvo que ver con la comprensión de lo que pasa en sus propios cuerpos:

“[...] se me han ido clarificando muchas cosas porque siento que tenía una idea muy superficial, muy de hay que hacer esto, esto y esto, como muy técnico, pero ya como pasándolo por el cuerpo, pasándolo ya a una colectividad, pasándolo como a un trabajo ya más fuerte y más estructurado, sí te cambia completamente la percepción, lo comienzas a entender de otras formas y hasta a ejecutarlas de otra, hasta buscar tu propia manera de cómo aplicar esa teoría o acciones físicas, entonces sí se transforma.” (Casallas, 2021: entrevista citada)

Del proceso colectivo y su efecto cardumen, se pasa a un proceso personal de confrontación de la noción de Acciones Físicas que inicia en el cuerpo, se reflexiona cognitivamente y regresa al cuerpo: “el entrenamiento físico es muy importante, el entrenamiento corporal es muy importante para la acción física, porque el cuerpo es el que está accionando...” (Vargas, 2021: entrevista citada):

“[...] la verdad es muy sencilla y es algo muy simple que uno puede dejarse llevar y lo puede comprender muy bien desde la simpleza y ahí fue donde para mí comenzó a cambiar todo desde la actuación y ya ahí como que empecé a perderle ese miedo. Porque antes era como un miedo de que, ¿qué es lo que voy a hacer? ¿Qué es lo que voy a hacer? ¿Qué está pasando? No entiendo nada... Qué... ¿Qué es lo que de verdad estoy mostrando? Y muchas veces los profes me decían: ¿pero es que usted qué es lo que está mostrando? ¿Qué es lo que quiere mostrar? Y yo era como: “no, no, no sé qué es lo que estoy tratando de mostrar y no entiendo tampoco qué es lo que estoy haciendo”. Pero después de un largo tiempo como que empecé a estudiar más y ya empecé a comprender, y yo dije: Bueno, ya esto es

Boletín Voz a vos 19 – enero a junio de 2025

la acción física para mí, yo la comprendo de esta manera y pues me voy a casar con este método porque es el que más me ha ayudado.”

La confrontación personal con las Acciones Físicas implica por tanto una reflexión que cambia el espectro de comprensión de la experiencia actoral y del estar en escena. En ambos casos, las actrices coinciden en que encuentran su propia forma de entender la Acción Física. Podría decirse que, a pesar de la existencia de las múltiples lecturas teóricas respecto a la Acción Física, la pura aplicación formal de la misma no es suficiente hasta que cobra sentido para el actor o la actriz y pueden formarse una lectura propia de lo que la Acción Física implica con base en sus propias experiencias con ella. No se trata por tanto de dar una definición específica de la Acción Física y usarla como caballo de batalla sino de permitir que el actor pueda darle sentido, darle la posibilidad:

“[...] de ser más consciente de lo que se hace y no hacer por hacer, porque uno normalmente comete como ese pecado de “ah como eso ya lo vimos” pues uno lo hace y haga y haga cosas, pero a veces uno no es consciente de lo que está haciendo. Uno sabe por ejemplo, lo de proyectar, lo de las posiciones, la espalda al público, como cosas así que uno aprendió ahí que no se le olvidan si están en la memoria, pero a veces uno no se detiene a pensar en cómo y en por qué, pues, lo que pasó en este proceso, fue... o está siendo muy valioso, muy enriquecedor, pues como percatarse ya de cada cosita que uno hace en el escenario, cada paso, cada mirada, cada posición,

cada nivel de energía y de altura, o sea todo lo que uno haga tiene ya como un proceso de análisis” (Martínez, 2021: entrevista citada)

En la identificación de este proceso *psicofísico* de configuración de una mirada personal respecto a la acción física, hemos descubierto que cada actor y actriz construye su *noción personal* cuyo espectro se mueve en la tensión de dos posibilidades que se complementan: El movimiento y el pensamiento.

1. Acción física como producto del movimiento:

a) Acción representacional:

En esta tipificación de la noción de acción física entendemos que tiene un valor de representación, en la medida en que tiene sentido dentro de un universo en el que algo tiene un significado para el actor: este a su vez encuentra que la acción física se produce a partir de motivaciones y posteriormente se configura en sí misma como detonante para la generación de otras acciones:

“ahora si uno se va a las generalidades de la acción física, la acción física y todo aquello que me genere un detonante cierto, que me genere como un reaccionar cualquier movimiento que represente, que represente el coger una lata, el agacharse, el desplazarse, independientemente de qué forma se está desplazando. Para mí ya el solo hecho de desplazarse por equis motivo ya está haciendo la acción física en el cuerpo.” (Serna, José Manuel: Entrevista realizada el 7 de septiembre de 2021)

Sin embargo, el nivel de representación no se da *a priori*, de modo prefabricado a través de unas convenciones con las cuales A significa B como si fuera un precepto o un recetario de códigos, sino que cobra sentido en el cuerpo que se *mueve* en el espacio:

“pero es un paso muy bien elaborado, en el cual se indaga, se busca, se experimenta, se analiza y uno no es ajeno a los comentarios que se escucha, y es bueno este proyecto en que tipo de acciones físicas se está encaminando.” (Serna, 2021: entrevista citada)

De este modo, para que la acción física como movimiento se constituya en representación, se requiere de una cuidadosa exploración a través del ensayo, el error y el diálogo, con los cuales se depura la acción como tal.

#### b) Acción poética:

En este tipo de acción física ya no se pone de relieve el valor de representación de la acción si no su valor sensorial. La acción física se constituye en el material con el que se crea sobre la escena, es el trazo sobre el lienzo del espacio:

“Para mí las acciones físicas son el todo de la escena. Son ese, ese poema y esa, esa... cosa que tiene la escena que no se puede dejar perder porque pues... [...] para mí la acción física es poesía... poesía para la escena.” (Vargas, 2021: entrevista citada)

Si la acción se produce sobre el espacio-tiempo concreto de la escena, la acción física modifica el espacio-tiempo pasivo,

altera la escena en términos de imagen-movimiento a través de la manifestación del movimiento poético. Es interesante observar que, en este caso, la actriz concibe la poetización del cuerpo a partir de estímulos previos que modifican el cuerpo, el cuerpo traduce estos estímulos en acción poética y altera el espacio-tiempo a través de su poetización: en otras palabras, es el cuerpo en movimiento el que hace que el espacio-tiempo real se transforme en espacio-tiempo poético:

“[...] yo leo el texto y... simplemente me dejo llevar por los estímulos que el texto me da... [...] siempre me dejo es llevar. Si lo que me inspire, cualquier estímulo que yo encuentre en base a lo que se está trabajando, me dejo llevar de las ideas que se me vayan viniendo a la cabeza y de ahí empiezo como a construir la acción y la voy transformando a medida que se van como variando las cosas. (Vargas, 2021: entrevista citada)

El movimiento poético es el resultado de una bola de nieve de estímulos que no se articulan necesariamente desde el punto de vista racional. En esta noción de acción física, ella emerge al “dejarse llevar”.

#### c) Acción interior:

En este tercer tipo de acción física encontramos una noción más interior del movimiento: todo lo que ocurre en el cuerpo se concibe como acción física, independientemente de si las acciones son o no voluntarias:

“nosotros somos acciones físicas, o sea, estamos respirando y el hecho de respirar constantemente es ya una acción física... involuntaria o pues no sé, creo que es más bien involuntaria... es como más mecánica ya nosotros no somos conscientes de ello, pero es una acción física, o sea, empezando desde ahí...” (Martínez, 2021: entrevista citada)

En cierta medida, el hecho de encontrarse en el escenario hace que el actor tenga una percepción *diferente* de su cuerpo que implica un nivel de conciencia distinto respecto a su propia presencia:

“yo diría que, como que implica todo eso, digamos que es como una conciencia, un desarrollo de toda esa energía, de esas emociones, de digamos de toda esa parte interna del individuo, del ejecutante, del actor en este caso... que planea una serie de sucesos tal vez internos.” (Martínez, 2021: entrevista citada)

De este modo, este tipo de acción física establece una relación particular del actor con su propio cuerpo, pues la acción física proviene desde adentro. Cierta conciencia del actor, respecto a lo que está ocurriendo con su propio cuerpo, le permite depurar y entenderse como la manifestación de un sinnúmero de acciones interiores.

## 2. Acción física como producto del pensamiento:

### d) Pensamiento ordenador:

En este cuarto tipo de acción física, la actriz entiende que esta no es un fin, sino un medio a través del cual las ideas se concretan. Ante la multiplicidad de ideas e imágenes interiores, la actriz tiene la capacidad de ordenarlas a través de las

acciones físicas, que a su vez implican nuevas preguntas frente a la concreción de la idea. Las ideas se piensan en calidad de Acción Física:

“Las definiría como un medio para dar orden a aquellas ideas que tiene el actor y que el personaje necesita para poder ejecutarlas... Me permite... uno entender qué debo hacer en escena pero también te cuestiona el porqué lo haces y también te permite encontrar muchos caminos para hacerlo para encontrar estos objetivos de ese personaje o de eso que está sucediendo en la escena, es un medio para seguir investigando y para plantearse de muchas maneras como resolver lo que está pasando y como direccionarlo, como guiarlo.” (Casallas, 2021: entrevista citada)

Una vez que la Acción Física se manifiesta, la actriz retorna al proceso de reflexión que permite comprender lo que ella misma está haciendo. Como se ha dicho, la Acción Física no se entiende como producto terminado, sino como medio para comprender lo que se hace, como vehículo de producción de sentido:

“comienza a cobrar sentido cuándo se empieza a trabajar en colectivo, entonces en la colectividad ya se utiliza eso primero que hice que detonó a algo, cómo le comienzo a dar sentido con lo nuevo que se está creando colectivamente, como ¡ay! esta parte puede funcionar acá o como esta otra puede funcionar en otros momentos y comenzar a entender...” (Casallas, 2021: entrevista citada)

De este modo, la Acción Física permite a la actriz trabajar sobre un terreno más o menos confiable que detona en ella procesos comprensivos sobre su propio trabajo, permitiéndole dar orden a sus ideas en

formas corpóreas que le ayudan a definir el camino o los posibles caminos de creación, para luego ser transformados o apoyados en favor de la puesta en escena construida en colectividad.

e) Pensamiento interior:

En este último tipo de acción física identificado con base en las experiencias de los actores y actrices, la actriz se encuentra en un terreno intermedio entre su identidad y la identidad del personaje. Ya no solo se trata de la actriz intentando comprender su proceso creativo, sino más bien de la fijación de acciones que permiten al personaje *vivir* en el universo creado, es un proceso de autopenetración donde el individuo intenta a través del pensamiento y la acción abolir la naturaleza de su realidad para animar otras presencias imaginarias: “Siento que son como esa línea, ese pensamiento interno que maneja el personaje actor al momento de realizar algo” (Sánchez, 2021: entrevista citada).

Los elementos puestos en escena cobran otro sentido diferente al simplemente operativo y técnico del quehacer escénico “pero me falta algo porque siento que está inconexo. Estoy moviendo la cabeza solo porque sí” (Sánchez, 2021: entrevista citada), de manera que existe la necesidad de *sentir* desde la escena y no *hacer* para la escena, hay una búsqueda de transformar el

material, en este caso “la partitura”, en elementos narrativos y sensibles para componer la acción física: “y entonces él me dió la idea de los susurros para reaccionar como que fuera algo no gratuito, sino como que esos susurros me ayudaran a reaccionar” (Ibid.)

La experiencia actoral busca desarrollar un estado, una presencia teatral que ya no se basa en lo que la actriz está sintiendo como artista sino que le permite formular preguntas respecto a la existencia misma de un personaje que *hace*. La Acción Física es el modo como el personaje se materializa y a su vez materializa el mundo de ficción que se ha creado: “Entonces retomando, si tenía ya los elementos y creé la situación ¿qué está haciendo esta mujer? ¿por qué va a ese baúl a buscar? ¿qué era lo que había ahí? ” (Sánchez, 2021: entrevista citada).

Este tipo de acción física abre un segundo universo en la escena, pues ya no se trata de intervenir el escenario, sino el espacio virtual de la escena teatral. En otras palabras, esta forma de acción física, que se emparenta con la línea de pensamiento stanislavskiana, permite que las preguntas se correspondan con las leyes que rigen el universo de ficción inventado. No se trata por tanto de la experiencia de la actriz únicamente, sino también de la experiencia del personaje que *vive* y habita un universo imaginado.

### **Acción física: Relación individualidad/totalidad**

A partir del seguimiento “cuerpo a cuerpo” realizado en el cuarto momento (Gira del espectáculo) y con base en entrevistas desarrolladas un año después del estreno y justo después de finalizar las funciones de la obra, podemos observar que los actores conciben la acción física como elemento fundamental de la escena, pues “lo es todo, sin ella o sea sin el cuerpo y sin ese accionar físico, no hay hecho escénico esencial” (Vargas, Paola Andrea: entrevista realizada el 4 de octubre de 2022). En otras palabras, la acción física configura la presencia del actor, que se manifiesta de diversas formas:

“para mí la acción física es todo aquello que en escena, ya sea la voz, el cuerpo, el movimiento, el gesto, la mirada, tiene una intención y es capaz de transmitir y comunicar esa intención a través de cualquier mecanismo ya sea como lo vuelvo a decir vocal, visual, gestual, corporal, ese sentimiento es algo que está cargado de esa intención y que sólo está en la escena, más no en la cotidianidad, la acción física aparece en la escena y diría yo que es todo, la acción física lo es todo en la escena.” (Serna, José Manuel, entrevista realizada el 4 de octubre de 2022)

Todo lo que el actor o la actriz hace se configura en acción física pues es imposible no comunicar en el escenario: todo habla, todo dice y es la presencia del cuerpo la que hace posible la comunicación, pero a su vez

la comunión de los cuerpos. Vale la pena mencionar que hemos descubierto que la noción de acción física se consolida desde una nueva perspectiva que no solo incluye la experiencia del actor en sí mismo, sino que, además, reconoce la relación del cuerpo del actor con el resto del espectáculo:

“y es no solamente proclamar una intención que viene del interior hacia el exterior como una acción, sino también en términos de reacción. [...] Entonces se reciben y generan otros elementos internos que vuelven y se exteriorizan a través del cuerpo y la palabra. Y está todo el sistema de pensamiento y corporal del actor está en loop, como un infinito o como una ola. [...] Entonces esas intenciones que se corporalizan que van y vuelven están influenciadas por esas motivaciones internas pero esas motivaciones internas están afectadas por elementos externos, el texto, por lo que manifestaban ahora las luces, el sonido, el vestuario, todo eso va generando unas motivaciones que se alimentan y finalmente explotan en el cuerpo y al momento de explotar hay alguien que lo recibe, y en el momento que se recibe ese recibimiento desencadena otra acción que reacciona en mi cuerpo y así sucesivamente es una interacción constante de motivaciones que se corporalizan.” (Gómez, Sandra Marcela: entrevista realizada el 11 de octubre de 2022)

La acción física y su efecto *loop*, según lo sugiere la actriz<sup>11</sup> se convierte en resultado de diversos estímulos y estímulo en sí misma. Además, alimenta la puesta en escena y se ve alimentada por ésta. Todos los elementos expresivos de la escena confluyen para dar sentido a la acción física y permiten que la experiencia del actor o actriz sea cada vez más profunda. No se trata de una acción premeditada que se establece como camino cerrado de creación sino que, más bien, se concibe como una acción física abierta que permite integrar diversos elementos formales y de contenido para comprender la escena. Así, la acción física:

“va mucho más allá de simplemente hacer lo que un verbo implica, hacer un movimiento...[...] tiene un montón de elementos [...] muy profundos que se construyen antes de realizar la acción. Si yo voy a mover este brazo, debió haber una construcción tanto psicológica, tanto dramática... o sea, un montón de elementos para justificar esta acción. Tanto así, que pasamos por múltiples acciones físicas sin hallar como la respuesta que queríamos obtener, sería más o menos eso. Es una construcción de varios campos que crean un conjunto que se plasma ya en la escena. No es simplemente mover el cuerpo porque sí, es digamos todo el conjunto, es una sucesión de pensamientos, de conceptos, de teorías, que a fin de cuentas se desatan en lo que se puede percibir en lo tangible.” (Martínez, Jhon

Anderson: entrevista realizada el 28 de septiembre 2022)

Se podría decir que, incluso teniendo una secuencia definida de acciones físicas, su sentido puede explotar de múltiples formas, dependiendo de las posibles justificaciones que el actor (o el equipo de trabajo) conciba. De este modo, la cualidad *tangible* de la acción física es la que permite comprobar su eficacia en escena. Todas las justificaciones teóricas o conceptuales que se pueda tener de la acción física se comprende mejor al ser experimentadas por quien las crea o por quien las observa. Por esta razón, todo el proceso de creación de “La Casa de los Cojos” se basó en ir configurando diversas secuencias que podrían variar o sobre las cuales había que re-descubrir su sentido constantemente. Para el equipo actoral, en la cuarta fase del proyecto, fue fundamental la creación del texto dramático de la puesta en escena de la casa de los cojos, pues ayudó a contextualizar las situaciones y emociones que vivían los personajes, si bien desde la exploración de la primera fase la acción física era la forma de materializar y darle sentido a lo que comprendían respecto a sus roles, al momento de implementar el texto dramático lograron comprender los objetivos de los personaje, y por ende el

<sup>11</sup> Hay que hacer notar que para la cuarta fase del proyecto, la investigadora Sandra Gómez empezó a hacer parte del elenco de actores, lo cual nos permite

pensar en la multiplicidad de posibilidades que brinda la investigación-creación para entender la relación sujeto-objeto de investigación.

cómo podían direccionar y concretar en acción el sentir de estos y su transformación causada por las situaciones. De este modo se apoya y conecta el texto y las acciones físicas antes creadas para generar un tejido cargado de sentido:

“básicamente fue un encontrar símbolos, empezar a tejer, tejer lo que ya teníamos esa primera construcción que hicimos, todo el trabajo, tejer para darle sentido qué fue lo que sucedió con el texto, uno ya entendía que era lo que estaba haciendo [...] para yo misma comenzar a darle sentido [...] y pensar en lo que estaba viendo el público, si veía lo que yo estoy pensando, lo que estoy actuando, lo que estoy accionando, entonces creo que al final las acciones físicas resultan siendo como ese tejido, ese sentido que yo le doy a lo que estoy haciendo..” (Casallas, Laura Alejandra: Entrevista realizada el 27 de septiembre de 2022).

La acción física se convierte para el equipo actoral en un medio para darle origen a una puesta en escena y que, gracias a su desarrollo y a los dispositivos escénicos que van surgiendo o que se van codificando como el texto, la música, las luces y el vestuario permiten ser un hilo que va detonando, alimentando y construyendo un tejido de acciones que aportan a la creación de la obra.

### **Discusión y conclusiones:**

El proyecto “La casa de los cojos o la corporeización del mito de los labdácidas” pone en tensión la relación del equipo actoral con las nociones preconcebidas de la acción física: más allá de un elemento técnico o un método de creación de personaje, la acción física se convierte en brújula, vehículo y destino del proceso creativo. Ocurre que, bajo las premisas del director general<sup>12</sup> y del director de actores<sup>13</sup> todo nació, todo floreció y todo concluyó en los cuerpos de los actores.

Se construyeron diversas partituras corporales que, constituidas en “forma” tuvieron que ser llenadas de “contenido” en la medida en que el proceso creativo fue avanzando. Es así como la acción física no fue simplemente un mecanismo para crear personajes, sino que se constituyó en el estímulo que permitió descubrir el sentido profundo de esta versión del mito de Lábdaco y su descendencia.

La acción física no se concibió a priori como un concepto prefabricado, sino que se fue descubriendo de la mano con la experiencia del equipo actoral. Podríamos decir que la experiencia de la acción física en la tercera fase del proceso creativo (laboratorio creativo) fue percibida por actores y actrices como producto del movimiento (Acción representacional,

---

<sup>12</sup> Juan Camilo Molina.

<sup>13</sup> Sergio Arenas Guzmán.  
Boletín Voz a vos 19 – enero a junio de 2025

acción poética y acción de movimiento interior) y como producto del pensamiento (acción de pensamiento ordenador y acción de pensamiento interior). Para la cuarta fase del proyecto la acción física fue experimentada por los actores como la esencia misma de la puesta en escena que se configura y re-configura en relación con los elementos expresivos de la puesta en escena: De este modo, la acción física no es un elemento aislado de la puesta en escena pues el cuerpo del actor y de la actriz son el fundamento que da sentido a la experiencia teatral de quien crea y de quien observa.

Es importante señalar que en el proceso de reflexionar sobre la acción física del equipo de actores se encuentra en dos etapas en las que pueden constatar las acciones físicas construidas para la casa de los cojos: En la primera etapa, las percepciones están basadas en sensaciones bajo un proceso interno de creación que no ha sido todavía presentado a público y en la segunda etapa, sus concepciones sobre la acción física se comprenden desde la construcción personal y su interacción con los espectadores, quienes, a través de sus reacciones permiten que los actores regule su propio trabajo creativo.

Finalmente, vale la pena resaltar que nuestro trabajo de acompañamiento también se dio a través de la observación (a

partir de la cual esperamos compartir nuevos productos); por ahora valga decir que el proceso de gira de las últimas funciones, dada la secuencia de funciones permitió a los actores profundizar su trabajo de forma exponencial, debido al hecho de estar inmersos en función de la obra.

## Referentes

ABIRACHED, R. (1994) La crisis del personaje en el teatro moderno. Madrid: Asociación de Directores de España.

ALATORRE, C. (1999). El análisis del drama. México: Escenología A.C.

BUENAVENTURA, E. & VIDAL, J. (2005). Esquema General del Método de Trabajo Colectivo del Teatro Experimental de Cali. Maracaibo: Colección Yanama, Universidad de Zulia.

BUENAVENTURA, E. (1986). Metáfora y puesta en escena. El enunciado verbal y la puesta en escena. Cuaderno 8. Cali: Publicaciones TEC.

DE MARINIS, M. (1997) El teatro y la acción física. Una tradición del Siglo XX. En: El teatro y su mundo. Buenos Aires: Galerna/UBA.

ESQUILO. (2001) Tragedias. Madrid: Alianza.

KNÉBEL, M (1996). El último Stanislavsky. Madrid: Editorial Fundamentos.

LEHMANN, H-T. (2013) El teatro posdramático. Murcia: Cendeac.

MURCIA, N & JARAMILLO, G. (2008) Investigación Cualitativa: La complementariedad. Armenia: Kinesis.

OLIVA, C. (2004) La verdad del personaje teatral. Murcia: Universidad de Murcia.

RICHARDS, T. (2015) Trabajar con Grotowsky las acciones físicas. Barcelona: Alba.

RICOEUR, P. (2002). Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II. México: Fondo de Cultura Económica.

SÓFOCLES. (1981) Tragedias. Madrid: Gredos.

STANISLAVSKI, C. (1971) El método de las acciones física. Buenos Aires: Get.

TOPORKOV, V. (1961) Stanislavsky dirige. Buenos Aires: Compañía General Fabril.