



CARLOS ENRIQUE LOZANO G.*

DÍPTICO EN TORNO AL TRABAJO ACTORAL EN LA SIERRA NEVADA DE ELISEO RECLUS¹

*Egresado postgrado en dramaturgia de la U. de Antioquia, Medellín, y el programa de dramaturgia del Inst. Nal. de Arte Dramático, Australia. Máster en escritura creativa de la U. de Nueva Gales del Sur, Sydney. Cofundador del grupo teatral Cualquiera Producciones. Ha sido docente en la U. del Valle, el Instituto Deptal. de Bellas Artes en Cali, y de la U. Nacional, Bogotá.

AÑO: 2009 OBRA: Los 7 Pecados Capitales AUTOR: Bertolt Brecht DIRECTORAS: Paula Andrea Ríos, Jackeline Gómez Romero EN ESTA FOTO.: David Zuluaga FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez

Resumen

Este díptico, escrito a dos manos, reflexiona sobre el papel de la actuación en la obra *La Sierra Nevada* de Eliseo Reclus. En la primera parte, se utiliza el concepto de 'actuación simple' de Michael Kirby para definir la labor interpretativa de los narradores de la obra y su función dentro de la acción. Así mismo, se propone una vinculación formal de la obra con el teatro postdramático como ha sido expuesto por Lehmann. El segundo segmento lo constituye un texto escrito por el autor y director a manera de notas de trabajo para los actores en el que se amplía y aterriza a experiencia concreta lo expuesto en términos teóricos en la primera parte.

Palabras clave:

Actuación, narración, no actuación, personaje, teatro posdramático.

Abstract

This diptych, Two-handed written, reflecting on the role of acting in the play "*La Sierra Nevada*" by Eliseo Reclus. In the first part, we use the term 'single action' by Michael Kirby to define the interpretive work of the narrators of the play and its role in the action. Likewise, it proposes a formal relationship of the play with the "Postdramatic Theater" as it has been stated by Lehmann. The second segment it is a text written by the author and director like notes to the actors working where extend and lands to a specific experience exposed in theoretical terms in the first half.

Keywords:

Action, narrative, not action, character, post-dramatic drama.

1. Obra ganadora de la beca de coproducción de Proartes, estrenada el 24 de septiembre de 2009 en el marco del XIV Festival Internacional de Arte de Cali, presentada por Cualquiera Producciones con la actuación de Ariel Martínez, John Alex Castillo, Wendy Betancourt y Jaime Castaño, bajo la autoría y dirección de Carlos Enrique Lozano.

1. LA NARRACIÓN COMO ACTUACIÓN SIMPLE

El presente díptico pretende reflexionar sobre el papel de la actuación en la obra *La Sierra Nevada* de Eliseo Reclus.² En la primera parte de este artículo —La narración como actuación simple—, me propongo utilizar un concepto de Michael Kirby, la ‘actuación simple’, aparecido en su libro *A Formalist Theatre* (Un teatro formalista) para intentar un esbozo de los retos actorales que asumen los narradores de la obra. Haré un recuento detallado de las labores y las dificultades a las que se ven enfrentados en esta puesta en escena y propondré unas soluciones tentativas. Por último, desarrollaré un breve vínculo de la obra con las características del teatro postdramático según lo expuesto por Hans Thies Lehmann en su libro *Postdramatic Theatre* (Teatro postdramático). En la segunda parte —Algunas notas para los actores—, comparto uno de los textos utilizados en el proceso de trabajo que, aunque de manera esquemática, amplía lo planteado en la primera parte del díptico.

2. Reclus, geógrafo y anarquista francés, llegó a la Nueva Granada en 1855 con la intención de fundar una colonia agrícola en la Sierra Nevada de Santa Marta. Tras dos años de tribulaciones regresa a su Francia natal en la ruina y convalesciente de una enfermedad tropical que por poco lo lleva a la tumba. A pesar de su fracaso, Eliseo escribe un libro titulado *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta*, su primera publicación importante en 1861, en el cual, sin escatimar elogios para la joven nación neogranadina, le augura al país un porvenir inmejorable como una de las grandes potencias del mundo. La obra cuestiona la experiencia de Reclus en Colombia y, a través de este cuestionamiento, reflexiona sobre la herencia de las utopías modernas en la actualidad.

En el texto *La Sierra Nevada* de Eliseo Reclus se eliminan las características formales tradicionalmente asociadas con la escritura teatral: diálogo, acotaciones e inclusive identificación del discurso con figuras ficcionales. Algunas líneas están escritas en mayúsculas —citas directas de Reclus—, lo que indica un cambio de hablante con respecto a las porciones escritas en altas y bajas. El contenido del texto da cuenta del viaje por la Costa caribe colombiana, realizado por el geógrafo y anarquista francés entre 1855 y 1857. Para la puesta en escena se trabajó con cuatro actores: uno interpreta al viajero galo y los otros tres narran su travesía; el primero, entonces, verbaliza las mayúsculas y los otros se dividen el resto. La disposición de los elementos escénicos es la siguiente: en el centro una mancha de arena de casi dos metros cuadrados cubre el tablado; a un costado, en una caja de madera de 1.65 m de alto por 2.0 m de largo, se exhibe una tela pintada en blanco y negro con diferentes paisajes de la costa atlántica. Esta pintura en realidad tiene 15 m de largo y está enrollada sobre unos cilindros que los actores hacen girar en el transcurso de la obra, haciendo avanzar el paisaje. Al otro lado del arenero se encuentra un escritorio donde un computador portátil recibe los cables de tres cámaras: una de video y dos cámaras web. Uno de los actores mezcla en vivo las imágenes, que son proyectadas en tiempo real en una pantalla sobre la arena. Cabe entonces anotar que la escenografía no está orientada a recrear un espacio ficcional sino a poner en juego diferentes elementos que presentan de manera simultánea al espectador tres grandes imágenes: una tridimensional en

ANO: 2009 OBRAS: 637
PENSADOS: Capitalales AUTOR: Bertolt Brecht DIRECTO:
RAS: Paula Yodanis Kees, Gisela Gómez Romero DEIZO, AIDER, Titence Rocio
Arvelo, Daniel Angosto, Suso, Lorea Laura Caldas, Martini Mourry
FOTOGRAFIA: Ibañeta



Panel
Escelta

el conjunto del cubo escénico y dos bidimensionales: en el marco de la caja de madera y en el rectángulo de la pantalla de video.

Michael Kirby en su libro *A Formalist Theatre (Un teatro formalista)*³ propone un continuo que va de la ‘no actuación’ a la ‘actuación completa’. Lo interesante de esta categorización es que realiza un análisis detallado de las labores actorales que están ‘por debajo’ de la actuación tradicional. En la ‘no actuación’, que sería un extremo del espectro, el actor no recibe ni demuestra nada que amplíe la información brindada por su sola presencia en el escenario. Hans Thies Lehmann en su libro dice, al explicar este punto, que éste sería el caso de los asistentes escénicos en el teatro japonés quienes, al no estar integrados a la ficción de la obra, son sólo ayudantes que aparecen en escena para ejecutar tareas concretas. Ellos son ejemplos de ‘no actuación’. De ahí en adelante comienzan a aparecer diferentes niveles con mayores grados de complejidad. Kirby propone una distinción interesante entre la ‘actuación recibida’ y la ‘actuación producida’. En la primera, que estaría también por debajo de la ‘actuación completa’, el actor recibe de fuera condicionamientos que determinan su desempeño. Por ejemplo, un actor que interpreta a Edipo y cojea porque como recurso lleva, dentro de sus pantalones, un palo del largo de su pierna. Su cojera no es actuada sino producida por la rigidez de la madera. El salto de

3. Como dato curioso, en este libro Kirby cita la anécdota del decomiso de los fusiles de palo que le ocurrió a Enrique Buena-ventura y al elenco del TEC.

la ‘actuación recibida’ a la ‘actuación producida’ se da con la aparición de la intención de comunicar, cuando el actor intenta comunicar algo y utiliza su cuerpo y su voz para lograrlo. Sin embargo, es posible hablar de ‘actuación producida’ sin hablar todavía de ‘actuación completa’. Para explicar esto, Lehmann da el ejemplo de los actores del Living Theatre que en una obra se pasean por entre el público diciendo emocionados: “No me permiten salir del país sin mi pasaporte”, “No me permiten andar desnudo en la calle”, etcétera. Los actores no están diciendo nada que no sea cierto ni están interpretando a personas diferentes de ellos mismos pero sí están actuando en un nivel básico que Kirby llama ‘actuación simple’. Lo que separa a este tipo de actuación de otras más complejas es la aparición de la ficción. En La Sierra Nevada de Eliseo Reclus la labor actoral de los narradores —que es sobre quienes voy a tratar en este artículo— se mantiene primordialmente en (o es limítrofe con) el nivel de la ‘actuación simple’.⁴

Como ya he dicho, el texto entero es una larga narración sobre las aventuras que vivió Reclus en la Nueva Granada a mediados del siglo 19. Este relato, sin embargo y sobre todo al final, manifiesta explícitamente el punto de

4. Quisiera aclarar que la utilización de los términos ‘simple’ y ‘básico’ no son un juicio de valor sino una descripción de los elementos técnicos que pone en juego, en este tipo de actuación, un actor con una formación tradicional. Tampoco se podría decir que simple sea sinónimo de fácil. De hecho gran parte de la dificultad de este tipo de actuación radica en romper con aquello que aprendemos desde la escuela.

vista del narrador (el autor en el caso del texto, los actores en el caso de la puesta) y, por momentos cuestiona directamente la veracidad y validez de lo vivido por el geógrafo francés. La puesta en evidencia de la instancia narrativa rompe con la objetividad de la narración y se presenta como una manifestación incipiente de subjetividad que —a los actores en el estudio del texto y a los espectadores al observar la función— les da la oportunidad de trascender el nivel de lo narrado para acceder a la intimidad del narrador. La indicación principal para los actores en este punto fue que cada uno desarrollara su propia opinión, con respecto a la del narrador, para permitirles una apropiación personal y única del relato. (Más adelante ahondaré en el tema.) Lo anterior, en lo referente a la narración verbal que surge, por supuesto, del material escrito. En la puesta en escena, sin embargo, la narración no está sólo en función del discurso verbal sino también del escénico y del video. Las acciones físicas que llevan a cabo los actores se pueden dividir, principalmente, en tres tipos: aquellas que están orientadas a construir la imagen de video (recortar o ampliar el plano en una cámara, recomodar elementos de utilería dentro del cuadro, mezclar las imágenes, etc.), aquellas que son necesarias para el desarrollo de la puesta (mover una cámara de un lado a otro anticipando el momento en que su imagen ‘saldrá al aire’, alcanzarse entre los actores elementos necesarios —un trípode, un cable—, etc.), y las que son mera composición escénica (la ubicación, el movimiento y la posición del cuerpo en el espacio están determinados por una decisión estética). Se podría hablar de estos ti-

pos de acciones físicas como líneas narrativas pues cada uno de ellos desarrolla un discurso particular que al mismo tiempo contribuye a la narración del conjunto. Los actores deben ser conscientes de su multiplicidad narrativa, pues puede haber una tendencia a darle tal preponderancia al papel de la narración verbal que las otras líneas narrativas aparecen sólo como un ‘mal necesario’.

Cada una de estas líneas plantea unos retos particulares. La narración verbal supone inicialmente la necesidad de comprender lo relatado, en general y en cada momento en particular: cómo se encadenan los acontecimientos sucedidos a Reclus, cuál es la travesía geográfica realizada por él, cómo fracasó en la consecución de sus objetivos, qué obstáculos no pudo superar, qué evaluación hace el narrador de su fracaso, etcétera. Es decir, que la primera tarea surge del estudio y la comprensión del texto. Este entendimiento, sin embargo, tiene que estar no en función exclusiva de la narración hablada sino que debe estar articulado a la narración escénica en su conjunto. Dado que, como hemos visto, el montaje no intenta hacer una reconstrucción escénica del viaje de Reclus, el recuento oral que realizan los actores está inserto en un contexto que no replica lo dicho por ellos. Estas dos líneas paralelas (por ejemplo un actor le dice a Reclus —quien está sentado en un butaco en el escenario— que va en la cubierta de un barco observando el paisaje marino mientras le dibuja un mapa de América en la palma de la mano) plantean la dificultad de la disociación pues existe una tendencia natural al pleonasma, a duplicar a través de lo



no verbal lo dicho verbalmente. El actor debe mantener constantemente la conciencia simultánea de lo dicho —que reconstruye la travesía geográfica— y lo hecho —que está en función de la construcción de imágenes escénicas y de video—. Una dificultad similar está presente en la preparación de las imágenes para la cámara pues los actores maniobran los elementos que la componen pero esta maniobra está siendo observada por los espectadores. Es decir que el actor se encuentra al mismo tiempo en la ‘tras escena’ de la imagen de video y en pleno centro de la imagen teatral. El actor debe, entonces, mantener la doble conciencia de estar componiendo un conjunto para ser tomado por la cámara mientras es parte central del conjunto escénico (puesto que el público tiene acceso durante cada momento de la obra a cuatro grandes unidades visuales: la imagen de video en la pantalla —o imagen terminada—, la imagen en proceso de producción —los actores manipulando los diversos objetos que aparecen en pantalla—, la pintura enmarcada en la caja de madera, y el conjunto general de lo que ocurre en el escenario —incluyendo a los actores y demás elementos que no están siendo tomados por la cámara—). Para resumir este punto, la dificultad radica en que el actor mantenga la conciencia de ser al mismo tiempo elemento de una composición escénica y elemento funcional de otro discurso: el del video. Por último, en cuanto a lo meramente operativo hay una dificultad no desdeñable en la manipulación de las cámaras (la preparación de los encuadres, los movimientos, los tránsitos de un lugar a otro del escenario), de los cables (de señal y de alimentación) y del programa que permite

la mezcla y transmisión de imágenes en tiempo real.

Soy consciente de que en una obra donde el papel de la tecnología es tan preponderante, las grandes sacrificadas pueden ser las relaciones humanas. Cuando los actores deben estar pendientes de un cable, de un encuadre, de un movimiento de cámara, sus relaciones con los otros compañeros de escena pueden verse relegadas a un segundo plano. Sobre todo porque ellos no están en el escenario para cumplir el papel de los asistentes del teatro japonés sino para actuar y transmitir una historia. Es, sin embargo, la recomposición de las relaciones entre ellos —por encima de las dificultades propias de esta puesta en escena— el objetivo último de su actuación. Ese es justamente el Norte de sus esfuerzos. Esta recomposición, no obstante, sólo será posible una vez que hayan dominado los condicionantes externos que se lo dificultan.

La relación inicial a trabajar, empero, no es entre ellos sino de cada uno con el texto, la manera como cada cual comprende la travesía de Reclus y como se apropia de la narración. De esta primera interacción surgen las demás. La manera como cada actor se enfrenta al texto es crucial en esta puesta en escena porque es ahí donde estará la particularidad de su actuación; es en los sentimientos, preguntas y emociones que el relato despierta en él, donde estará la diferencia de su narrador con respecto a los otros dos. Puesto que aquí no hay un personaje que construir —pues los narradores no son seres de ficción— lo primero que hay

que establecer es la relación de cada uno con el texto, su posición frente a lo narrado; la manera como interpreta lo escrito a partir de su 'biblioteca personal' y de sus experiencias de vida hará que su porción del relato tenga un 'color' diferente al de los otros. Es decir, que se le pide al actor que procese el texto como individuo singular y pensante. En este estudio del texto cada uno debe preguntarse, por ejemplo: ¿qué opino yo de Reclus y de su travesía? ¿Qué específicamente me produce empatía y qué antipatía? ¿Por qué rechazo, acojo o me es indiferente lo realizado por Reclus en Colombia? Tener certeza con respecto a los puntos anteriores les permitirá desarrollar un concepto al que se llegó en el proceso de montaje: el de la solidaridad narrativa. Esto significa básicamente dos cosas: ser conscientes de que todos se necesitan —desde su singularidad— para que la narración surja y que todos deben apoyar el trabajo de Jaime, el actor que interpreta a Reclus, pues él es el único que vive al interior de la ficción. Sin el apoyo de los demás esta ficción no puede surgir. Esto no significa, sin embargo, que los narradores actúen creer que Jaime es Reclus, sino que no destruyan y potencien la ilusión que Jaime intenta crear.

El texto, de entrada, plantea una división de hablantes: una voz narra en segunda persona un viaje por la costa caribe, y otra voz, en primera persona, corrige o glosa la narración. La primera voz la hacen tres actores que no construyen ninguna ficción: no se 'inventa' a un narrador ficticio, no se intenta justificar la narración a través de la creación de una instancia ficcional reconocible. Son tres personas

que, solidariamente, elaboran una narración dirigida a un actor que pretende ser un personaje histórico. Ellos se refieren a él como Eliseo Reclus alentando así la aparición de la ficción de la cuál sólo él hace parte. Él sí vive en el mundo designado por los narradores. Reclus, en el escenario, es un personaje abandonado, pues es el único que vive en este mundo ficcional. A través de un juego de hablantes anónimos, el anarquista galo es narrado desde fuera de la ficción, o mejor, estas voces extra ficcionales construyen el mundo que Eliseo se ve condenado a habitar sin compañía. Es como si un pragmatismo descarnado propio de esta época posmoderna estuviera avasallando a Reclus con su propio relato —a su sueño de la colonia agrícola influenciado por el socialismo utópico de Fourier— convirtiéndolo ahora en una antiutopía o distopía. Estas dos creaciones que cohabitan el escenario de la obra son ontológicamente distintas: Jaime construye un personaje teatral —maravilloso—, desde el bagaje que le ha dado no sólo la escuela sino su trabajo escénico de más de diez años; los otros tres actores y yo hemos tenido que descifrar en el transcurso del montaje cuál es la actuación que propone el material escrito, cómo elaborar unos narradores que logren contar la historia de Reclus acorde con la perspectiva que yo encontré para escribir la obra. Estas dos presencias simultáneas de la actuación en el escenario son cruciales para respetar la propuesta del texto de dejar hablar al mismo tiempo al siglo 19 y al siglo 21.

Por último, aunque sé que el tema da para un ensayo aparte, quisiera hacer un pequeño

listado de algunos rasgos de la obra que responden a características del teatro postdramático. Para comenzar, en el texto se prescinde no sólo de las características formales de la escritura teatral tradicional sino también de los dos elementos centrales del teatro dramático: la fábula y el microcosmos ficcional cerrado. En *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus* no hay una fábula puesto que sólo se sabe cuál es la historia narrada pero no cuál es la historia de la narración: ¿quién, por qué, para quién, desde dónde narra? No se sabe, sólo hay palabra hablada sin contexto.⁵ La puesta en escena entonces busca cómo construir esta instancia narrativa, no desde la ficción, sino desde el escenario como lugar donde se articulan los diferentes elementos compositivos de la narración. Se decide utilizar el video, la pintura panorámica, la imagen teatral y la palabra hablada para ser desarrollados en el montaje. Dos de los rasgos principales de lo postdramático son la desjerarquización (la horizontalidad de los lenguajes escénicos) y la simultaneidad. En esta puesta en escena el espectador tiene que decidir qué mirar: la pantalla con la imagen terminada, los actores construyendo la imagen, la pintura panorámica, todo al mismo tiempo: los elementos están presentes siempre de manera simultánea y abiertos a la mirada del público sin una in-

5. Uno podría pensar que la historia del viaje de Reclus es la fábula de la obra pero ese es sólo el contenido de lo hablado por los narradores. Algo más cercano a la fábula sería la descripción de la instancia narrativa: tres personas le cuentan a un hombre una travesía que realizó en su juventud incitándolo a recordar. Sin embargo esta situación no tiene desarrollo ni se mantiene hasta el final de la obra.

dicación de qué es más importante o qué debe ser visto primero. La desjerarquización también se manifiesta en el hecho de que la última escena es una conferencia de Reclus dando su impresión de Colombia (a través de citas textuales): esto rompe la primacía de la narración desde la perspectiva del autor y permite que el espectador al final quede ‘escuchando’ ambas voces con la misma intensidad, ¿con cuál versión se queda, con la de Eliseo o la de los narradores? Otra característica es la ‘frialdad’, definida así por Lehmann (2005:95): “Para alguien que espera la representación de la experiencia humana —en el sentido psicológico del término— [el teatro postdramático] puede manifestar una frialdad difícil de aceptar. Es especialmente alienante porque en el teatro no sólo se trata con procesos visuales sino con cuerpos humanos y con su tibieza...”. Como hemos visto, la presencia preponderante de lo tecnológico y, sobre todo, la ausencia de identidad concreta de los narradores (¿quiénes son, por qué están allí?) en La Sierra Nevada de Eliseo Reclus hace que su presencia y su relación con el público parezca distante y fría, esto puede llevar al espectador a una reflexión sobre el papel de la tecnología como mediador de las relaciones humanas. Por último mencionaré ‘la irrupción de lo real’. Al respecto dice Lehmann (2005:100): “La irrupción de lo real [en el teatro postdramático] se vuelve objeto no sólo de reflexión (como en el romanticismo) sino de la misma arquitectura teatral. Esto funciona en múltiples niveles pero sobre todo en la elaboración de una estética de incertidumbre en lo relativo a los medios teatrales”. Esta estética de incertidumbre es justamente la

que surge cuando no hay certezas con respecto a la identidad los narradores pues plantea la siguiente pregunta lógica: ¿los narradores son los mismos actores? ¿Si no lo son entonces quiénes son? ¿El punto de vista que brinda la obra es su mismo punto de vista? La irrupción de lo real surge en el proceso de disolución de la ficción y en lugar de brindar certezas siembra las dudas que cada espectador se lleva consigo a casa.

2. ALGUNAS NOTAS PARA LOS ACTORES⁶

Ser conscientes de la situación real en la que se encuentran en el escenario: ustedes presentan una obra ante un público. Hay alguien que los observa y que espera algo de ustedes.

Ustedes están allí para intentar colmar la expectativa del público (la expectativa general, el deseo de teatro, no la expectativa estética).

Lo que el público está esperando recibir es lo que ustedes le van a transmitir (el hecho teatral independiente de sus particularidades estéticas).

Para poder tener éxito en esta transmisión hay que comprender aquello que se quiere transmitir (de qué está hecha la obra que están presentando).

Comprender lo que se quiere transmitir significa entender las ideas que van en las pa-

6. Texto leído en el ensayo del 7 de agosto de 2009.

labras que ustedes dicen (las ideas que están escritas en el texto).

Pero también significa comprender de qué está hecha la puesta en escena, cómo convergen sus acciones con sus palabras. Cómo sus movimientos también construyen ideas, que apoyan y complementan sus enunciados verbales.

Cada uno de ustedes se relaciona con 4 personas. Construye 4 relaciones durante la obra: una con cada uno de sus tres compañeros de escena y otra con el público (quien será tomado como un único ser).

El público, mientras dura la función, es un solo individuo. La relación primordial es esta última: es para la audiencia que ustedes construyen las otras relaciones, sin la platea no existirían.

Esta relación, sin embargo, es como la relación que un católico construye con su idea de Dios: un ser omnipresente que lo ve todo —esa mirada afecta cada acción del creyente— pero a quien no se le ve por ninguna parte aunque se conozca su ubicación (Dios está en el cielo y el público en la platea).

La relación que cada uno de ustedes construye con Reclus debe ser particular y estará determinada por el cruce de: las palabras que le dirigen (que esbozan una posición frente a los actos que cometió en su vida y frente a las acciones que realiza en el escenario), y sus propios sentimientos e ideas.

Esta relación debe estar regida por la honestidad que sólo se logra del conocimiento de sus propios sentimientos e ideas. Esta relación —como todas las demás— no es estática, es un flujo permanente.

Esta relación está regida por el siguiente precepto: Jaime intenta ‘convertirse’ en Reclus y ustedes están ahí para apoyar ese acto de magia.

Eso no significa que ustedes pretendan creer que él es Reclus, esto significa solamente que ustedes, aunque conozcan el truco, no van a hacer nada para romper la ilusión. De ustedes depende que Jaime no sólo sea Reclus en su cabeza sino que sea Reclus para el público.

Esto último quiere decir que si Jaime es el faro y Reclus es la luz, ustedes son la claridad que permite que el resplandor llegue lo más lejos posible.

La relación de cada uno de ustedes con los otros dos narradores también es particular y surge del cruce entre sus afectos personales (como amigos y compañeros de escena) y sus interacciones (verbales y no verbales) en el escenario. Esta relación está regida por el punto anterior: ustedes son colegas que están trabajando simultáneamente para que el apetito teatral del público sea satisfecho.

Esta relación también está regida por la honestidad con sus sentimientos e ideas.

Esta honestidad evita justamente que ustedes ‘actúen’ sus sentimientos e ideas. De hacerlo, estarían siendo deshonestos.

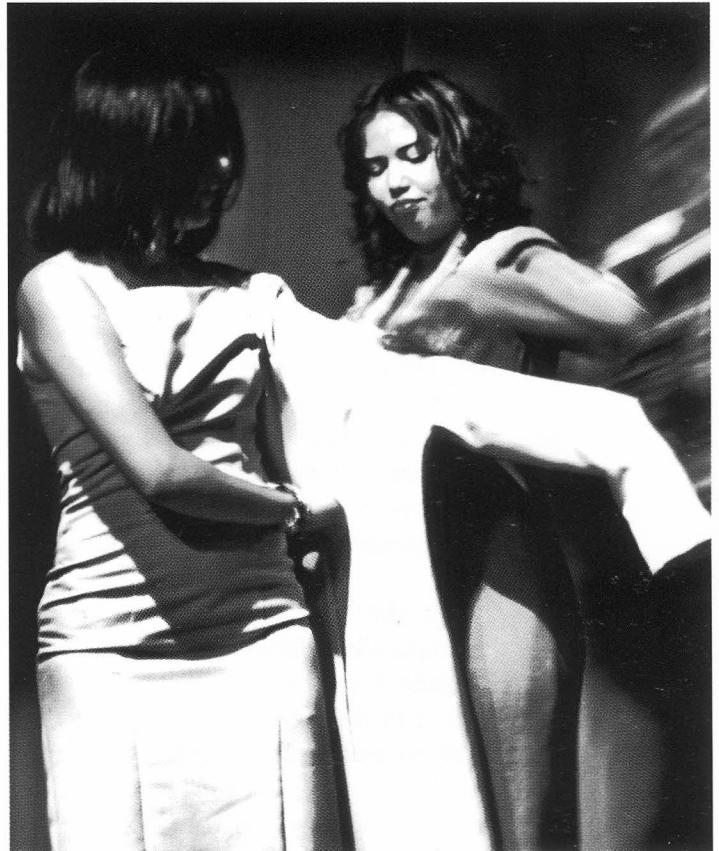
Sus sentimientos e ideas son el corazón del constructo escénico que elaboran, pero su cuerpo vendrá dado por sus años de entrenamiento psicofísico.

Es justamente este entrenamiento el que ‘vestirá’ al corazón a partir de consideraciones pragmáticas como: la posición del cuerpo en el escenario, la velocidad de sus movimientos, el volumen y las modulaciones de la voz, etcétera.

TEXTOS CITADOS

Hans-Thies Lehmann, *Post-dramatic Theatre*. Routledge Taylor and Francis Group, Trowbridge, Wiltshire. 2006.

Michael Kirby, *A Formalist Theatre*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia. 1987.



AÑO: 2009 OBRA: Los 7 Pecados Captales AUTOR: Bertolt Brecht DIRECTORAS: Paula Andrea Ríos, Jackeline Gómez Romero DE IZQ. A DER.: Stephanie Múnera, Luisa María Sánchez FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez