

FISICALIDAD E IMAGINACIÓN EN EL ENTRENAMIENTO DE ACTORES:

Indagación sobre mi experiencia como actriz y maestra

Tatiana Duque Valencia¹

¹Tatiana Duque Valencia. Actriz y maestra. Licenciada en Arte Teatral del Instituto Departamental de Bellas Artes. Maestra en Bellas Artes (MFA) de la Universidad de Alberta, Canada. Fue actriz, directora ejecutiva y fundadora de la Fundación Teatro de la Ciudad y docente de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, Cali, Colombia. Entre sus créditos actorales se encuentran La Casa de Bernanda Alba, No tienes que hablar en el salón con Nadie con Bellas Artes; Cuarto Frio, Salon Unisex con Teatro de la Ciudad; Medea con el Studio Theatre, Voy Soñando, Voy Caminando con Memoria Viva Society. Actualmente reside en Canada.

*En la foto: Calentamientos del grupo de investigación.

Resumen

Este artículo relata algunos de los aspectos más significantes del proyecto Exploring Physicality and Imagination in the Training of Actors compartiendo apartes como el proceso de selección de temas, premisas de trabajo y fuentes principales del proyecto, que surgieron desde la búsqueda personal, artística y académica de la autora. Se abordan reflexiones acerca del estudio de las Pedagogías Actorales del Siglo XX y sus influencias más importantes en una práctica teatral particular y en el desarrollo profesional de una egresada de Bellas Artes; la búsqueda por establecer un diálogo teórico-práctico en el transcurso del proyecto; la indagación acerca de los elementos de fisicalidad e imaginación en el entrenamiento de actores y las contribuciones a este campo desde otras disciplinas, como por ejemplo, a través de estudios recientes que tienden puentes entre actuación y neurociencias. El relato de esta experiencia de investigación hace evidente un intercambio cultural que enriqueció esta indagación y que contrasta la formación actoral, la práctica profesional, la experiencia de investigación y la reflexión constante de la autora, en una búsqueda por ampliar sus horizontes acerca del entrenamiento de actores.

Palabras claves:

Práctica Teatral, Entrenamiento de Actores, Fisicalidad, Imaginación, Actuación, Neurociencias.

Abstract

This article recounts some of the most significant aspects of the project Exploring Physicality and Imagination in the Training of Actors. It shares the author's process of selecting research subjects, points of departures and important sources for the project, which emerged from her personal, artistic and academic inquiries. It addresses reflections based on: The study of the 20th Century Acting Pedagogies and its biggest influences in her theatre practice and professional development as a graduate actor from Bellas Artes; the search to establish a dialogue between theory and practice during the development of the research; the exploration of an specific approach to physicality and imagination in the training of actors; and the insights from other disciplines into the acting field, such as recent studies between acting and neurosciences. Looking to broaden horizons in the training of actors, the sharing of this research experience, shows that an intercultural exchange nurtured the research and allowed the author to find contrasts between her training as an actor, professional practice, research experience, and continuous reflections.

Key words:

Theatre Practice, Actor Training, Physicality, Imagination, Acting, Neurosciences.

El propósito de este artículo es hacer un breve relato acerca de mi experiencia de investigación en el desarrollo del proyecto *Physicality and Imagination in the Training of Actors*, que realice durante el programa de Maestría en Bellas Artes en Práctica Teatral de la Universidad de Alberta, Canadá. Este proyecto de investigación me permitió reflexionar sobre la actuación y el entrenamiento de actores, y hacer una exploración teórico práctica alrededor de los conceptos de fisicalidad e imaginación. Aquí profundizaremos en los siguientes aspectos con el ánimo de compartir las premisas más significativas de mi trabajo: Mantener el espíritu práctico debido al enfoque del programa; documentar una experiencia, reflexionar sobre una práctica y profundizar en la reflexión pedagógica; identificar y reconocer las influencias más relevantes de mi formación actoral; indagar y ampliar los horizontes en el entrenamiento de actores abordando la relación entre la imaginación y la fisicalidad, a la luz de investigaciones recientes en neurociencias y actuación; y algunas conclusiones de la práctica de explorar una metodología y un lenguaje propio acerca del entrenamiento de actores.

El espíritu práctico del proyecto

Seleccionar un tema de investigación nunca ha sido una tarea sencilla, al inicio me costó mucho trabajo delimitar el tema de investigación y creo que varios factores incidieron en esto; factores como el shock cultural, la

adaptación a un entorno diferente y la apropiación de un nuevo idioma hacían parte de esta novedad de estudiar en otro país y se convirtieron en elementos de distracción a la hora de enfocarme en el proyecto. Iniciar la maestría traía consigo experiencias lindas, muchas inquietudes y deseos por aprovechar al máximo el campus, la universidad, los recursos del departamento de drama, las oportunidades que se iban presentando, etc.; todo esto me permitió aprovechar muchos espacios, talleres, y oportunidades y fue sin duda, un camino.

En este proceso de formular el proyecto fue imprescindible definir el espíritu de la propuesta de tesis que consistía fundamentalmente en realizar un trabajo de investigación con un carácter práctico a la luz de un soporte teórico. La maestría está diseñada con un currículo flexible, lo que hizo posible crear un programa que se ajustara al interés de lograr un equilibrio entre la exploración práctica y la teórica; y de mantener un diálogo constante entre mi trabajo como actriz y mi trabajo como maestra. En esta búsqueda había evidentemente un interés artístico y uno personal, quería reflexionar sobre mi trabajo y reorganizar un poco, para mi propia comprensión, todo lo que había aprendido y practicado en los últimos diez años; así como, sistematizar un proceso personal y creativo. Un primer hallazgo, fue visualizar con claridad que este periodo de investigación, me iba a permitir decantar una práctica actoral y pedagógica. Esta era



En la foto :Actriz Kara Chamberlain - Registro del taller.

una oportunidad importante de expandir los alcances de mi trayectoria en la práctica de la actuación, la enseñanza, y la creación teatral a partir del trabajo que realice en Colombia como actriz y directora ejecutiva de la Fundación Teatro de la Ciudad, y como maestra de actuación del Instituto Departamental de Bellas Artes.

La reflexión pedagógica y la documentación de un proceso

A medida que iba profundizando en el trabajo práctico, las lecturas, y la observación en clases de actuación, iba recogiendo y

conformando un lenguaje propio y un banco de ejercicios para el diseño de mis talleres. En este proceso, cada vez se despertaban más reflexiones acerca de mi práctica actoral y pedagógica y acerca de cuáles eran las influencias más importantes de mi trabajo previo. De alguna forma no quería alejarme de esta trayectoria y empecé a reconocer que mi práctica actoral estaba marcada por aspectos como por ejemplo: ser una actriz formada en Colombia; tener una experiencia significativa de trabajo de creación y colaboración de grupo de teatro; tener una calidad/cualidad específica en la expresión del cuerpo, el gesto, el movimiento y la palabra;

todos estos determinados por una cultura. Una segunda premisa se fue definiendo para el proyecto acerca de la importancia de hacer la documentación de una experiencia y de una reflexión pedagógica que me iba a permitir por un lado, poner en dialogo la investigación teórica con la práctica previa y por otro, profundizar y ampliar mi trabajo desde el punto de vista pedagógico y reflexivo. La experiencia, el entrenamiento y las influencias más fuertes desde el punto de vista de la formación actoral y la creación teatral, iban a ser aspectos importantes a la hora de pensar en un espacio de investigación pedagógico y facilitar los talleres para los actores.

El entrenamiento de actores en el Siglo XX y algunas de sus influencias más significativas en mi formación actoral

El propósito de hacer un estudio de diferentes pedagogías actorales del siglo XX, consistía en identificar aquellos enfoques, métodos, o escuelas que tenían mayor resonancia en mi práctica teatral, así como sus orígenes y desarrollos; con el objetivo de reconocer, reflexionar y comprender mi práctica desde el marco teórico del proyecto y asimilar en teoría los enfoques a los que había estado expuesta en mi formación. Quería tener una mejor comprensión por ejemplo, de los

diversos métodos de actuación que se dieron en el siglo XX, de sus ramificaciones, del contexto de sus orígenes y de sus desarrollos. Quería ubicar mi trabajo dentro de lo que llamábamos *el árbol genealógico de la actuación*, en palabras de mi asesor de tesis David Ley, y tener mayor conocimiento acerca de su procedencia, de cómo se presentaban, de cómo viajaban estas influencias y de cómo se transmitían de unos a otros los diferentes métodos de actuación. Los textos “Actor Training” de Alison Hodge, “El Arte del Actor en el Siglo XX” de Borja Ruiz fueron fundamentales para reconstruir este estudio; también lo fueron las fuentes originales de grandes maestros como por ejemplo, el “Teatro Pobre” de Jerzy Grotowski, “On the Technique of Acting” de Michael Chekhov, y “El Cuerpo Poético” de Jacques Lecoq, “And then you Act” de Bogart, entre otros. A través de estos estudios logré reconstruir muchas conexiones entre maestros y técnicas de actuación, reconocer el por qué de los hitos más importantes de la actuación; y descubrir, sobre todo, un legado muy rico, complejo y diverso.

Paralelamente estaba atendiendo un curso que fue definitivo para mi proyecto: Border Theatre (Teatro Fronterizo o Teatro de Frontera), dictado por Stefano Muneroni; casualmente un maestro con una trayectoria muy interesante siendo residente canadiense de nacionalidad italiana, formado en los Estados Unidos, enamorado de la cultura mexicana y en general de la latina. Mis

clases con Muneroni, significaron un anclaje a tierra importante durante la maestría porque nos encontrábamos estudiando el fenómeno de escritura dramática que se ha generado en la frontera entre México y los Estados Unidos. Leer autores mexicanos y mexicano-americanos que hablaban de una realidad mucho más cercana a la mía, me mantenía conectada con la cultura latina y me permitía mantener vivos los lazos *entre aquí y allá*. Este curso también fue definitivo para establecer *un volver a casa* y asegurarme de aprovechar muchísimo más una práctica muy valiosa que necesitaba decantar: mi formación actoral y mi formación como maestra en Bellas Artes.

Poco a poco empecé a reunir mis propias conclusiones acerca del trabajo del actor. En principio se trata de un trabajo que siempre tendrá nuevas interpretaciones y aproximaciones, pero que siempre volverá a su esencia, al del actor en un ejercicio de conocerse a sí mismo, de componer su arte a través de la acción y de su cuerpo; y de aprender a establecer una relación viva con el público. Otro gran aprendizaje al hacer estos estudios, es la relación que existe entre creación, entrenamiento e investigación que siempre han estado de la mano, siendo elementos imbricados a la hora de hablar del arte del actor; por ejemplo, el trabajo que desarrollo Konstantin Stanislavki con el Teatro de Arte de Moscú, Jerzy Grotowski con el Teatro Laboratorio, Jacques Lecoq con la Escuela Internacional, Anne Bogart



En la foto: Actriz Kara Chamberlain - Registro del taller.

con la SITI Company, Eugenio Barba con el Odin Teatret, entre muchos otros. Todos estos maestros con sus respectivas compañías, laboratorios o grupos de actores, se caracterizan porque en el desarrollo de sus trabajos, se presenta una relación importante entre investigación, formación actoral y creación teatral; demostrando que esta relación intrínseca ha arrojado hitos históricos y universales constituyéndose en grandes contribuciones para el desarrollo del arte del actor. Estos también son aspectos que confluyen en la práctica de grupos de teatro emblemáticos de Colombia como, por ejemplo, el Teatro la Candelaria bajo la dirección de Santiago García; así como se ha visto en muchos otros exponentes no, sólo del teatro colombiano, sino del teatro latinoamericano. Otros aprendizajes importantes me llevaron a comprender cómo el legado acerca del arte del actor se iba tejiendo y bifurcando, pasando de maestro a maestro y de escuela a escuela a través de sus actores y generando nuevas líneas de trabajo; corroborar desde una búsqueda particular, que el oficio del actor, así como cualquier otro rol dentro de un arte de colaboración como es el teatro, es en esencia y debe seguirlo siendo, un ejercicio de creación.

Durante este estudio me encontré de nuevo un texto de Anne Bogart que me llamó mucho la atención. En el prólogo de su libro “A Director Prepares”, la autora cuenta sus anécdotas acerca de su búsqueda como directora de teatro y de cómo en su intento por

hacer un *mejor teatro*, trataba de crear un *teatro alemán* como si fuera posible copiar una forma. A través de sus intentos fallidos empezó a darse cuenta que como mujer de teatro estaba negando sus orígenes y necesitaba hablar del teatro que recaía en sus hombros: un teatro que reflejara la cultura americana (Bogart 13). Testimonios como el de Bogart fueron motor de inspiración para mantener viva esta pregunta: ¿De qué puedo hablar yo? ¿Cuál es el teatro que *pesa sobre mis hombros*? ¿Qué tradición actoral es más cercana a mi experiencia? ¿Cómo puedo crecer desde lo que ya he estudiado y desde el trabajo que realicé en Colombia? En síntesis, la reflexión que Bogart realizaba como directora, se hacía visible en mis reflexiones como actriz y maestra.

En esta lógica se fueron depurando las reflexiones sobre mi práctica teatral y pude entonces reconocer en trazos generales y valorar desde una mirada fresca, las influencias importantes que marcaron mi formación actoral en Bellas Artes como por ejemplo, los aspectos fundamentales de la actuación provenientes del trabajo del método asociado a Stanislavki, y las aplicaciones del trabajo de Meyerhold y Grotowski en los entrenamientos actorales. Como maestra, reconocí mucho más el por qué hacer una aproximación antropológica al arte del actor a través del estudio de Eugenio Barba y la noción del actor-creador, que ha sido pilar en la formación del actor de la Licenciatura en Arte Teatral, desde el enfoque de



Afiche Convocatoria de la Práctica para la investigación

Jacques Lecoq, la pedagogía actoral y el teatro como arte de colaboración visible en su escuela. Otros aspectos que relacioné con mi práctica, son, por ejemplo, la fusión de tradiciones – lo multicultural atravesando la creación teatral – como sucede en el trabajo de Peter Brook y también, en el de Anne Bogart al haber fusionado técnicas como el Susuki, Viewpoints y las teorías de Composición; que fueron relevantes para valorar mi formación en todo el potencial de sus fusiones. Finalmente, pude identificar fundamentos muy fuertes en el teatro de gru-

po, la dramaturgia del actor y creación colectiva que hoy considero característicos del trabajo proveniente de maestros colombianos como Enrique Buenaventura y Santiago García, así como de los inicios de mi escuela de formación. Al identificar todos estos elementos, pude reconocer una gran riqueza del trabajo al que había estado expuesta durante mi formación y en los primeros diez años de mi ejercicio profesional; lo ecléctico y la confluencia de todas esas fuentes, la fortaleza de haber absorbido tantas influencias y la posibilidad de identificar una formación marcada por esta convergencia, son quizás, a su vez, una muestra y un reflejo de lo que somos, aquello que habla profundamente desde nuestra cultura.

Este trabajo de investigación me estaba permitiendo identificar a conciencia, todo lo que convergía en mi formación actoral y comprender sus desarrollos, sus conexiones, los momentos históricos en que estos maestros desarrollaron su trabajo, las escuelas que llegaron a influenciar mi formación. Para mi proceso personal tuvo gran importancia identificar estas contribuciones, estudiarlas en un contexto, ubicarlas dentro de un panorama mucho más universal, y a su vez, reconocerlas en una práctica apreciando y apropiando muchísimo más el legado que se construye día a día y de formas tan diversas, alrededor del oficio del actor.

La Imaginación y la Fisicalidad en el entrenamiento de actores:

“Es a través de la imaginación que podemos “sentir” aquello que es diferente a nosotros mismos... Y a través del acto de imaginar, creamos imágenes e historias o soñamos sueños, algo de entre nosotros busca no escapar de la realidad sino iluminarla, en otras palabras, entender lo real en toda su complejidad y visto a través de los lentes de la metáfora y de la imagen” (traducido de Tufnell, 289)

Además del trabajo mencionado hasta este momento, estaba desempeñándome como asistente del proyecto de investigación “Acting Perspectives Pedagogies” de mi asesor David Ley y tuve la oportunidad de entrevistar a diferentes maestros del Departamento de Drama de la Universidad de Alberta. En sus testimonios encontraba una gran valoración por el papel de la imaginación en el trabajo del actor, así como su preocupación por la forma cómo se podía estimular la imaginación de los estudiantes. Kathleen Weiss, decana del departamento señalaba la importancia del entrenamiento físico y vocal, y ante todo, de la capacidad imaginativa del actor. Betty Moulton, maestra de voz, consideraba vital profundizar en el trabajo de la imaginación y su conexión con la metáfora. David Ley le daba gran importancia al trabajo de las circunstancias dadas, el “sí mágico” y la relación que tienen estos con la capacidad de jugar y estar en el estado del “como si” para desarrollar

la imaginación del actor y crear un trayecto pleno al personificar en la escena. Esta valoración al trabajo imaginativo del actor contrastaba fuertemente con mi experiencia, considerando que ha sido una formación con un enfoque importante en el cuerpo y el entrenamiento físico, en conjunto con técnicas teatrales que tiene un fuerte arraigo en el movimiento y la corporalidad como lo han sido la Comedia del Arte, el Teatro Gestual, la danza como entrenamiento para actores, entre otros.

Las entrevistas empezaban a darme pistas no sólo acerca de los temas que definieron mis preguntas de investigación: fisicalidad e imaginación en el entrenamiento del actor; sino también, acerca de un intercambio cultural que se hacía evidente en mi trabajo a la hora de compartir con mis maestros actuales; una práctica en el entrenamiento del actor inspirada en la aproximación al cuerpo que contrastaba con la formación actoral que estaba recibiendo en el departamento de drama de la Universidad de Alberta, el cual tiene un gran arraigo en el trabajo del actor con el texto escrito como punto de partida.

Mis inquietudes también se fueron alimentando con premisas de otros autores como, por ejemplo, desde la práctica de *Authentic Movement*, un modelo desarrollado por Judith Koltia y sus aproximaciones a la actuación como una práctica centrada en el cuerpo; los artículos “At the Beginning was the Body” de David Bridel, “Let’s get Physical” de Nicole Porter, entre otros. De

esta forma, fui encontrando una curiosidad auténtica desde mi búsqueda por plantear la dualidad entre la fisicalidad y la imaginación, para estudiar estos conceptos y la relación que existe entre nuestra capacidad imaginativa y el cuerpo; para poner a prueba la tensión que podía generar esta dualidad y encontrar dónde el trabajo con la imaginación podía sorprender al actor en sus impulsos físicos; y a su vez, cómo la relación con el cuerpo, la sensación y el movimiento, podía transformar y propiciar nuevas posibilidades para el actor. Adentrarse en un trabajo como este demanda tiempo y disciplina del actor, puesto que al entrar en la sala de ensayos, se puede producir mucho material que no siempre será el material más acertado, planteando así, el rigor de la búsqueda infinita y exhaustiva de impulsos, acciones e intenciones.

Entonces, empecé a tender puentes entre la fisicalidad y la imaginación a través de ejercicios en los cuales buscaba que el actor partiera de la conciencia sobre la sensación física hasta llegar a una potenciación de su capacidad imaginativa; o desde ejercicios que buscaban potenciar la imaginación del actor dando como resultados nuevas posibilidades a través de impulsos corporales. Plantear esta búsqueda también estaba generando un conflicto para los actores, el de la separación, una fragmentación que no es posible porque estos dos elementos, fisicalidad e imaginación, están íntimamente relacionados y se complementan. Así que fue necesario profundizar un poco más desde

otros horizontes como el estudio en temas recientes de investigación entre actuación y las neurociencias, que fueron vitales precisamente para comprender un poco más la relación entre cuerpo y mente en el trabajo del actor.

Una de las primeras lecturas que despertó curiosidad es estos aspectos, fue el texto *The Actor, Image and Action* de Rhonda Blair, quien hace unas conexiones muy importantes entre la actuación y las neurociencias. En él, Blair cita con frecuencia al neurocientífico Antonio Damasio, quien habla de la Revolución Emocional de los años 90’s, un cambio del paradigma de la razón al paradigma de la emoción y que ha influenciado de forma definitiva los desarrollos científicos de finales de siglo, tal como lo expone en su conferencia “Brain and Mind: from Medicine and Society”. Estudiando a estos autores descubría como los cambios en las ciencias podían influenciar tantas disciplinas, específicamente la de la actuación; comprendí que se trata de un cambio de paradigma muy reciente y que apenas empieza a verse reflejado en los métodos que se venían desarrollando durante los últimos años. Al reconocer este cambio notamos que estamos ante una transición importante cuyos impactos en la actuación son aún recientes en lo que va corrido del siglo XXI; y por lo tanto, en los desarrollos en el campo de la actuación siguen teniendo una gran influencia y presencia las metodologías más dominantes del siglo anterior. Al identificar esta transición se pueden empezar a siste-



Tatiana Duque conduciendo el Taller de Trabajo Intensivo para su investigación

matizar más experiencias y contribuir, poco a poco, a enfoques que se reajusten a través del tiempo y de las nuevas generaciones acerca del oficio del actor.

Son muchos los maestros que ya han empezado a proponer estudios muy importantes encontrando conexiones y aplicaciones de conceptos de ciencias cognitivas y neurociencias en la actuación, que están empezando a influir en sus métodos. Blair, por ejemplo, explora en la actuación aquello que relacionamos con un aspecto emocional o psicológico de un personaje y propone empezar a relacionarlo directamente con un estado corporal, un aspecto netamente físico desde la propuesta del actor; es decir, con un mayor enfoque en sensaciones, partituras de movimiento y acciones, aterrizando, de nuevo en la acción, la esencia del trabajo del actor (Blair 82).

En las teorías de Damasio encontré diferenciaciones entre emoción y sentimiento, vitales a la hora de generar un relato cada vez más cercano a la emoción como impulso físico y cada vez más distante del personaje en su concepción psicológica y psicofísica. Richard Kemp, en su texto *Embodied Acting*, propone, precisamente, poner a prueba la separación entre mente/cuerpo que ha dominado los métodos de actuación en el siglo 20, y recomienda que tanto los enfoques que se fundamentan en la exploración física, como los que se basan en la exploración psicológica, ni se excluyen, ni se oponen. Incluso que el concepto de lo psicofísico se ha basado en

una dualidad entre lo externo/interno en el trabajo del actor. Kemp propone acercarse más a un enfoque en el que las dualidades razón/emoción, verdad/técnica, cuerpo/mente son realidades que se expresan de una forma más holística y que por tanto, esto puede permitirnos comprender mejor que movimiento y lenguaje están intrínsecamente relacionados a la hora de producir significado (Kemp, 18). Santiago García, en su investigación *El Cuerpo en el Teatro Contemporáneo*, nos invita a pensar en el papel de la neurología en la actuación y advierte inmensas posibilidades para explorar estos aportes en el entrenamiento de actores desde un punto de vista teórico-práctico (García, 265). Leyendo a García, empecé a articular las teorías de Rodolfo Llinás y a comprender la relación que hay entre movimiento y pensamiento y su conexión con la acción, y a entender la acción como pensamiento y como resultado de varios condicionantes: movilidad, predicción, e intención; vitales para la ejecución de cualquier orden proveniente de nuestro cerebro y para el acto de supervivencia (Llinás 3-21).

Las teorías y autores que intenté articular en esta fase del proyecto, me permitieron establecer un nuevo punto de partida para mi práctica, integrando mucho más emoción, acción, movimiento y pensamiento; y refrescar mi propio lenguaje para profundizar en estos aspectos esenciales para la formación de actores.

Algunas conclusiones desde la práctica

En la práctica del proyecto confluyeron finalmente todos los elementos que estaba articulando en teoría, el vocabulario, la metodología, el diseño de cada sesión de trabajo, los ejercicios específicos, etc. El taller generó un ritmo propio con los actores en una experiencia creativa, pedagógica, estructurada, viva, flexible; en un espacio de experimentación, de puesta en práctica y de constante diálogo con los participantes y el asesor de tesis. Mi investigación se convirtió en el primer espacio de experimentación en el cual los actores en formación estudiaban su oficio sin la premura de la producción, el ensayo o la clase de actuación, manteniendo como prioridad la relación viva del actor con el público.

Articular la investigación teórica y vivencial de este proyecto enriqueció profundamente mi trabajo en muchos sentidos: me descubrí en un trayecto personal de mucho aprendizaje en el campo del entrenamiento de actores conformando una *pedagogía personal*, en un estudio exhaustivo y autodidacta desde mi trabajo actoral. Me reconocí ante un saber cambiante que se renueva constantemente a través de las generaciones, que se ancla en principios universales; como también, ante un saber que hace sinergia con otras disciplinas que me permitió identificar muchos más ejemplos para continuar trabajando en colaboración entre creación, entrenamiento e investigación. Finalmente, me descubrí trazando los inicios de

una línea de investigación personal y de un proyecto que espero compartir y continuar poniendo en práctica con otros actores y en otros espacios.

Bibliografía

Blair, Rhonda. *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience / Rhonda Blair*. London; New York: Routledge, 2008, 2008. Print.

Bogart, Anne. *A Director Prepares [Electronic Resource]: Seven Essays on Art and theatre / Anne Bogart*. London; New York: Routledge, 2001, 2001. Print.

Bridel, David. "In the Beginning was the Body." *American Theatre* 28.1 (2011): 44-130. Print.

Crickmay, Christopher, and Miranda Tunnell. *A Widening Field: Journeys in Body and Imagination*. United Kingdom: Dance; Vine House, 2004. Web.

Damasio, Antonio R. *The Feeling of what Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness / Antonio R. Damasio*. New York: Harcourt Inc.; 1st Harvest ed, 2000. Print.

---. "Brain and Mind: from Medicine and Society". *YouTube*. Universitat Oberta de Catalunya, 2005. Web. 17 Oct. 2012.

García, Santiago. *El Cuerpo en el Teatro Contemporáneo / Taller dirigido por Santiago García; Taller Permanente de Investigación Teatral*. Bogotá D.C.: Corporación Colombiana de Teatro; (Sic) Editorial, 2007, 2007. Print.

Hodge, Alison. *Actor Training*. London; New York: Routledge, 2010; 2nd ed, 2010. Print.

Kemp, Rick. *Embodied Acting: What Neuroscience Tells Us about Performance*. London; New York: Routledge, 2012, 2012. Print.

Ley, David, Mounton Betty, Weiss Kathleen. *Acting Pedagogical Perspectives*. Interviews. Jan. 2011

Llinás, Rodolfo R. *I of the Vortex: From Neurons to Self / Rodolfo R. Llinás*. Cambridge, Mass.; London: MIT, 2002, 2002. Print.

Porter, Nicole. "Let's Get Physical: ¿What's Happening Now?". *tcg.org*. Theatre Communications Group, Jan. 2011. Web. 21 Aug. 2013.

Ruiz, Borja. *El Arte del Actor en el Siglo XX: Un Recorrido Teórico y Práctico por las Vanguardias / Borja Ruiz; [Prólogo por Ricardo Iniesta]*. Bilbao: Artezblai, 2008; 1a ed, 2008. Print.

• • • •



En la foto : Tatiana Duque y Paula Ríos "Obra "Salón Unisex", dramaturgia y dirección Fernando Vidal, Teatro de la Ciudad.