



UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA ISRAEL

**TRABAJO DE TITULACIÓN EN OPCIÓN AL GRADO DE:
INGENIERO EN PRODUCCIÓN DE TELEVISIÓN Y MULTIMEDIA**

TEMA:

REPORTAJE ACERCA DE LA METODOLOGÍA DE LA FORMACIÓN DE
ACTORES CENTRADO EN LA ESCUELA DE FORMACIÓN DE ACTORES
“ERNESTO ALBÁN”

AUTOR:

JUAN CARLOS TACO UNAPUCHA

TUTOR TÉCNICO:

MG. ZOILA DE LOURDES CALDERÓN GARRIDO

TUTOR METODOLÓGICO:

PHD. PAMELA VALERIA YARAD JEADA

QUITO - ECUADOR

AÑO: 2018

Agradecimientos

Quiero empezar agradeciendo a mi madre, a mis hermanas y a mi hermano por estar presentes de muchas formas en este proyecto, apoyándome y brindándome su cariño y fuerza.

A Daniel por ser mi compañero guía, por brindarme palabras de aliento, su conocimiento y experiencia y sobre todo por levantarme con sus manos en los momentos difíciles, sin él este trabajo no hubiera sido posible.

A mis tutores Lourdes Calderón y Valeria Yarad, por creer en mí y por aportarme conocimientos que me servirán para toda la vida y los cuales nunca olvidaré

A mis profesores y compañeros de teatro, gracias a ustedes y a su pasión por el teatro.

A mis compañeros de aula, grandes amistades que las llevare por siempre en mi corazón, a todos ellos muchas gracias.

Resumen:

La preparación actoral en la ciudad de Quito es impartida por diferentes escuelas, talleres y academias que utilizan su propio sistema. El sistema Stanislavski ha sido el eje para la formación actoral alrededor del mundo. Este también es utilizado por formadores de actores en la ciudad de Quito; sin embargo, muchos reniegan de él, lo han modificado e incluso lo critican. En el presente trabajo de investigación se realiza un análisis cualitativo del sistema Stanislavski utilizada en las escuelas de la ciudad de Quito. El trabajo se basa en la información obtenida a través de entrevistas a profesionales del medio teatral. Los resultados muestran que el sistema Stanislavski es el pilar para la formación de actores. La investigación concluye que a partir del sistema Stanislavski se han creado otras técnicas utilizadas actualmente por nuevos formadores.

Palabras clave: Actuación, teatro, Stanislavski, actor, reportaje.

Abstract:

In Quito city, several different schools, workshops and academies teach acting, and each of them use their own system to train actors. One of the main methods used in the city and all over the world is called Stanislavski's system, which is specially used by acting teachers in Quito. However, many educators renege on it, modify it or even criticize it. This research work carries out a qualitative analysis of the Stanislavski's system in the Acting schools in Quito city. The work is based on the information obtained through interviews with professionals of the theatrical medium. Furthermore, the results of this research describe the Stanislavski's system as the main methodology for teaching acting. Finally, the analysis of the Stanislavski's system will conclude the way it influenced and contributed to the creation of different techniques, which are used by teachers nowadays.

Keywords: Performance, theater, Stanislavski, actor, report.

Índice

Introducción.....	1
Problema:	2
Objetivo general:.....	2
Objetivos específicos:	2
Justificación:	3
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO	4
1.1 La formación de actores.....	4
1.2 Introducción al sistema Stanislavski.....	4
1.2.1 El “si” condicional.....	8
1.2.2 Circunstancias dadas	9
1.2.3 La imaginación	10
1.2.4 Concentración.....	11
1.2.5 La acción	12
1.2.6 La verdad	12
1.2.7 La comunión.....	13
1.2.8 La relajación	14
1.2.9 Memoria emocional.....	15
1.3 Brecht vs. Stanislavski.....	16
1.4 Géneros periodísticos.....	17
1.4.1 El reportaje.....	17
CAPÍTULO II: MARCO METODOLÓGICO.....	18
2. 1 Enfoque metodológico de la investigación.....	18
2.2 Población, unidades estudio y muestra	18
2.3 Indicadores o categorías a medir.....	19
2.4 Métodos empíricos y técnicas empleadas para la recolección de la información:	20
2.5 Formas de procesamiento de la información	20
2.6 Regularidades del diagnóstico	24
CAPÍTULO III: PRODUCTO.....	29
3.1 Propuesta.....	29
3.1.1 Presentación de la propuesta	29
3.1.1.1 Título	29
3.1.1.2 Características de formato	29

3.1.1.3 Definición de estilo en base a estudio de referentes	30
3.1.1.4 Estética de imagen	30
3.1.1.5 Estética narrativa	30
3.1.1.6 Estética sonora	31
3.1.1.7 Soporte de material audiovisual	32
3.1.2 La pre-producción.....	32
3.1.2.1 La investigación.....	32
3.1.2.2 Definición del equipo de trabajo	33
3.1.2.3 Ficha Técnica.....	33
3.1.2.4 Presupuesto.....	33
3.1.2.5 Idea	34
3.1.2.6 Concepto.....	35
3.1.2.7 Sinopsis.....	35
3.1.2.8 Tratamiento audiovisual	35
3.1.2.9 Guion	36
3.1.2.10 Cronograma de rodaje	36
3.1.2.11 Fechas de rodaje	37
3.1.2.12 Guion técnico.....	38
3.1.2.13 Escaleta / Segmentación	39
3.1.3 Producción	40
3.1.3.1 Registro de rodaje.....	40
3.1.3.2 Equipo técnico de video	41
3.1.3.3 Modo de filmación	41
3.1.3.4 Diseño de fotografía	42
3.1.3.5 Diseño de sonido y banda sonora	42
3.1.4 Post producción.....	42
3.1.4.1 Proceso de selección de material (categorización).....	43
3.1.4.2 Proceso de edición	43
3.1.4.3 Video	43
3.1.4.4 Audio	44
3.1.4.5 La musicalización.....	45
3.1.4.6 Proceso de tratamiento de imagen	45
3.1.5 Propuesta final	45
3.1.5.1 Diseño de arte del audiovisual	46
3.1.6 Propuesta inicial de difusión	47

Conclusiones.....	48
Recomendaciones	49
Bibliografía:.....	50
Anexos	52

Introducción

La presente investigación tiene como objeto de estudio al sistema Stanislavski utilizado en la preparación de actores que según Salgado (2007): “El Sistema no es un conjunto uniforme de saberes sino una serie de procedimientos que él fue estructurando y reformulando durante su experiencia como actor, director y pedagogo” (p. 247).

El desarrollo teórico se centra en profundizar en el sistema Stanislavski de manera que aporte entendimiento y acercamiento con un material audiovisual a dicho sistema.

Observar una obra de teatro es una experiencia rica en sensaciones, tanto para el público en las butacas como para los actores que se encuentran en el escenario. Se transmite una energía única e invisible que permite a ambas partes introducirse en la obra y así comprenderla.

Niños, niñas jóvenes y adultos quedan maravillados cuando se conectan con este arte que deciden involucrarse en él a través de cursos, talleres rápidos y carreras de profesionalización actoral de los cuales no existe un registro de la cantidad que ofertan la formación actoral en la ciudad de Quito

Los sistemas de actuación de Stanislavski, Brecht, Strasberg y Adler son las más utilizadas por los educadores al preparar a un actor. Los criterios al elegir el método con el que formarán a sus estudiantes son variados. Redacción Cultura (2016) nos dice lo siguiente:

Christian Cabrera, director de Clou Teatro, dirigido para todo público, aplica este método para enseñar a sus alumnos cómo actuar. “He tomado conceptos de Stanislavski para movilizar sentimientos a través de la acción (en este caso textos dichos por los demás) con la intención de que el actor se cargue internamente de una sensación -positiva o negativa- para después expresar un diálogo”. (...) Él agrega que, actualmente, existen espacios que brindan talleres de 2 o 3 meses, de tal manera que cuando se terminan el estudiante se va para su casa, sin tener continuidad. (p.26).

De la misma manera Ernesto Albán viene formando actores en su escuela desde el año 1994, siendo la escuela de actuación con más trayectoria en la ciudad de Quito y la única reconocida mediante acuerdo ministerial N°197 por el Ministerio de Cultura, él utiliza el sistema Stanislavski el cual estudió a profundidad en el Instituto Andrés Soler de México.

Razón por la cual mediante un reportaje se evidenciará el sistema Stanislavski utilizado por Ernesto Albán en su escuela de actuación ya que no existe como tal un reportaje que trate este tema.

Problema:

La presente investigación tiene como situación problemática la carencia de material audiovisual sobre el sistema de estudio en la formación actoral de la ciudad de Quito. Con este eje, surge la pregunta: ¿Cómo visibilizar la utilización del sistema Stanislavski a través de un productor audiovisual?

Este trabajo plantea la producción de un reportaje centrado en la Escuela de formación de actores “Ernesto Albán”, una de las más importantes de la ciudad de Quito, con el objetivo de transmitir información sobre el sistema de formación de actores.

Objetivo general:

Producir un reportaje sobre el sistema de actuación que utiliza en sus estudiantes la Escuela de formación de actores “Ernesto Albán”.

Objetivos específicos:

- Profundizar en el sistema Stanislavski utilizado en la Escuela de formación de actores Ernesto Albán.
- Contrastar con otro sistema de actuación utilizado por profesionales de teatro en la ciudad de Quito a través de entrevistas semi estructuradas.
- Valorar con especialistas de la carrera el reportaje realizado.

Justificación:

En la ciudad de Quito la demanda por aprender actuación para teatro y televisión va en aumento, los jóvenes buscan opciones entre talleres, cursos rápidos y escuelas de formación actoral.

Sin embargo, muchas de estas opciones terminan sin lograr su propósito, dejando a la persona interesada sin las bases correctas para iniciar su carrera actoral, quitando su interés y muchas veces dejándolo solo como un pasatiempo.

El Teatro Ensayo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y la Escuela de formación de actores Ernesto Albán son las más destacadas en la ciudad de Quito en ofrecer formación actoral al público, sus costos varían entre \$40 y \$60 dólares americanos de manera mensual y sus periodos de formación tienen una duración que va desde los dos a los cuatro años.

Estas escuelas de actuación utilizan distintos sistemas que consideran apropiadas para que el actor desarrolle su técnica, como son el sistema Stanislavski, Brecht, Stella Adler, Chéjov, entre otros. A pesar de esto existen sistemas en común que varios de los más relevantes autores del trabajo actoral como Ernesto Albán o los formadores del Teatro Ensayo defienden y la vienen utilizando por sus resultados.

La Escuela de formación de actores Ernesto Albán, desde 1994 ha usado sistema Stanislavski en la formación profesional de actores para teatro y televisión. Su director Ernesto Albán estudió a profundidad el sistema Stanislavski y actualmente imparte su técnica a los actores que se forman en su escuela.

Este trabajo pone de relevancia el sistema Stanislavski para la formación de actores y aporta un material audiovisual con la información necesaria que servirá de apoyo en clases o talleres que brinden esta educación al público interesado.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

1.1 La formación de actores

En la ciudad de Quito se pueden encontrar talleres que ofrecen métodos de actuación con una duración de un mes, hasta formación profesional de actores con periodos de duración de cuatro años. Ofertan al público distintas modalidades de estudio impartidas por profesionales en el área, cada uno de estos utiliza un sistema para enseñar actuación de acuerdo con una malla de estudio preparada por sus formadores.

Las escuelas de actuación en Quito utilizan distintos sistemas o metodologías que consideran apropiadas para que el actor desarrolle su técnica, como son el método Stanislavski, Brecht, Stella Adler, Chéjov, entre otros. La Escuela de Formación de Actores Ernesto Albán, desde 1994 ha usado el sistema Stanislavski en la formación profesional de actores para teatro y televisión, su director Ernesto Albán estudió a profundidad el sistema Stanislavski y actualmente imparte su técnica a los actores que se forman en su escuela.

Hora, D. (2018) señala que el sistema Stanislavski consiste en la creación de emociones internas que permite crear una interrelación entre el público y el actor, gracias a esta técnica la escuela de Ernesto Albán viene trabajando desde 1994 con el objetivo de que los alumnos en dos años de preparación tengan el conocimiento y experiencia suficiente para actuar en teatro o televisión.

Teatros.guiabbb.ec en su blog (<https://teatros.guiabbb.ec>) habla con Ernesto Albán sobre su escuela y la necesidad de esta:

La Realidad que vive el Ecuador por escases de actores profesionales, obliga a nuestra institución a formar a los estudiantes en dos años, tiempo mínimo para el training que debe tener un artista, basándose en la perseverancia y disciplina poder desempeñarse con profesionalismo en los medios como son: teatro, cine, y radiotelevisión. Nuestra escuela fue reconocida mediante acuerdo ministerial N°197 por el Ministerio de Cultura y viene formando actores desde el año de 1994.

1.2 Introducción al sistema Stanislavski

Konstantín Serguéievich Stanislavski actor y director de teatro, nació en 1863 en Rusia, época donde se abolió la servidumbre, los campesinos eran instruidos en el arte del teatro

para entretener a la nobleza con obras que es su mayoría eran de autores franceses. La situación social del país necesitaba un teatro que se conecte con su realidad. Es entonces cuando dramaturgos como Chejov, O'Neil y Stanislavski trabajan en sus obras que aportan una visión real y es aquí donde Stanislavski empieza su investigación del trabajo del actor en el que sintetiza una serie de enseñanzas en el campo de la actuación y crea un sistema el cual es utilizado hasta la actualidad en la preparación actoral (Soto, 2010).

Matute (2015) en su trabajo de investigación acerca de las formas interpretativas en el que trata el sistema creado por Stanislavski afirma:

Su objetivo era diseñar un método para el trabajo del actor, de modo que éste pudiera crear la imagen que le corresponde a su papel, revelando en ella la vida del espíritu humano, y que además pudiera personificarla naturalmente en la escena, según las normas de la belleza y el arte. Para ello se dedicará al estudio cuidadoso de la naturaleza creadora del actor, tratará de comprender qué sucede en realidad cuando un actor representa y analizará por qué un actor está bien una noche y mal otra. A la vez que pretenderá enseñar no cómo actuar en este o aquel papel, sino cómo crear orgánicamente, lo que constituye para él un acercamiento a la experiencia teatral auténtica, algo que para la mayoría de los teóricos y prácticos del teatro de entonces resultaba un problema desconocido y ajeno a todo análisis (p.130).

Uno de los conceptos centrales de Stanislavski es el concepto de acción, la palabra acción ya aparece en la Poética de Aristóteles en donde él dice que la tragedia es la imitación de una acción, es decir que detrás de todo lo que sucede hay un rumbo, esto es tomado por Stanislavski, para quien la acción sería el motor de comportamiento del personaje, aquello que lo motiva, que lo lleva a hacer cosas en escena.

En el teatro clásico existían las acciones de los personajes, pero estas eran evidenciadas desde el comienzo de la escena por los llamados soliloquios, en donde los personajes del teatro clásico se salían de la obra, le hablaban al público y le decían lo que iban a hacer y por qué lo iban a hacer; era una de las convenciones del teatro clásico que indicaba que el personaje está diciendo la verdad, un claro ejemplo de un soliloquio lo vemos en la obra Ricardo III de Shakespeare (1591):

¡Vaya, yo, en estos tiempos afeminados de paz muelle, no hallo delicia en que pasar el tiempo, a no ser espiar mi sombra al sol, y hago glosas sobre mi propia deformidad! Y así ya que no pueda mostrarme como un amante, para entretener estos bellos días de galantería, he determinado portarme como un villano y odiar los frívolos placeres de estos tiempos. He urdido complots, inducciones peligrosas, válido de absurdas profecías, libelos y sueños, para crear un odio mortal entre mi hermano Clarence y el monarca (p.1).

A partir de ese primer monólogo ya se evidencia que es lo que motiva a Ricardo III durante la obra y cada vez que Shakespeare considera necesario afianzar su motivación el personaje le habla al público, así es mucho más fácil seguir la obra.

En 1896, Stanislavski funda el teatro de arte de Moscú en conjunto con Vladímir Nemiróvich-Dánchenko un profesor, director y crítico de teatro que apostaba por un repertorio contemporáneo. Entre los textos que se escogieron para la primera temporada, Dánchenko sugirió un texto de un joven autor Antón Chéjov, quien había escrito una serie de pequeñas obras en un acto, hasta que en 1895 escribe una obra fundamental en la historia del teatro que se llama la Gaviota, este evento debe considerarse como el comienzo del teatro contemporáneo (Matute, 2015).

La Gaviota en su primera escena empieza así:

Acaba de ponerse el sol. En el estrado, detrás del telón, se encuentra IAKOV y algunos MOZOS más. Se oyen toses y golpes; MASCHA y MEDVEDENKO, de vuelta de un paseo, aparecen por la izquierda.

MEDVEDENKO. - ¿Por qué va usted siempre vestida de negro?

MASCHA. - Llevo luto por mi vida. Soy desgraciada (Chéjov, 2003, p.3)

La Gaviota resultaba un texto difícil desde muchos puntos de vista para Stanislavski, cuando lo leyó, buscaba el momento en el que Mascha mediante un soliloquio explique qué es lo que está haciendo con Medvedenko, si lo está preocupando o si crea expectativa en él, y conforme iba avanzando la obra Stanislavski se daba cuenta que no había ninguna explicación, no solo en ese personaje sino en todos los de la obra. Es aquí cuando Stanislavski se dio cuenta de que estaba ingresando a un mundo totalmente diferente, donde las motivaciones del comportamiento de los personajes no estaban totalmente claras (Matute, 2015).

Chejov plantea en su dramaturgia que el lenguaje ya no significa lo que los sujetos creen, la Gaviota resulta el primer momento donde inicia esta imagen de agujeros negros, de repente una historia aparentemente convencional se llena de agujeros negros que los actores tienen que desarrollar (Matute, 2015).

A partir de la Gaviota el problema para Stanislavski empieza a ser el conocer que hay detrás de las palabras, el trabajo del actor ahora es decidir cuál es su acción. Stanislavski se

enfrenta a este texto y se cuestiona, ¿Qué actúa el actor?, ¿Actúa las palabras o lo que está detrás de las palabras? Después de varios años desarrollando su propio sistema Stanislavski asegura que una de las cosas que primero debe hacer un actor es decidir qué hay detrás de las palabras (Matute, 2015).

Stanislavski proponía en su sistema dejar de lado el aparentar en el escenario, estaba en contra del estilo grandilocuente, del soliloquio, de la actuación mecánica que el observaba en el teatro; y exigía que el actor debe crear un personaje que exista de verdad, piense, viva y se comporte de acuerdo con las circunstancias de la ficción, ofreciendo al público emociones reales (Matute, 2015).

Stanislavski (1994) afirma:

La verdad en la escena es lo que creemos sinceramente en cuanto a lo que ocurre dentro de nosotros mismos como también en el alma de nuestros partenaires. (...) Todo en la escena debe ser convincente, tanto para el propio artista como para sus colegas y los espectadores. [...] Cada instante de nuestra permanencia en el escenario debe estar sancionado por la fe en la verdad del sentimiento que se vive y en la verdad de las acciones que se realizan (p.183).

El actor debe sentir lo que está representando en el escenario, dejar surgir sus sentimientos, lograr la libertad interna que en conjunto con la relajación física hagan que cada acción en el escenario tenga su justificación, lógica y coherente.

“Es un acto natural, semejante al nacimiento de un ser humano” (Stanislavski, 1992, p.371).

El sistema Stanislavski consiste en ayudar al actor a encontrar dentro de si las emociones y vivencias que le ayuden a caracterizar al personaje a interpretar, gracias a él la formación de actores se hace posible ya que crea un sistema que permite que el actor logre un trabajo tan arduo como es la creación de un personaje de una manera consiente.

A continuación, analizaremos los términos más importantes que hemos seleccionado del sistema impuesto por Stanislavski en sus libros: El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación y La preparación del actor, mismos que nos servirán para contrastar las características de las metodologías o sistemas subsiguientes a Stanislavski.

1.2.1 El “si” condicional

“Los ‘si’ ya no son simples, sino mágicos; provocan de un modo instantáneo e instintivo la acción misma” (Stanislavski, 1994, p.89).

Conocido como el “si condicional” o el “si mágico” ayuda al actor a trasladarse a un escenario con circunstancias planteadas en las que, gracias a esta técnica, le permite imaginar, crear y actuar de forma natural. El actor se cuestiona a sí mismo una solución a un problema creado por el: ¿Qué pasaría si?, si yo fuera, etc. Así el “si” condicional no habla de hechos reales sino de lo que pudiera pasar “si” estos ocurrieran, ejemplos como “si” fuera de noche, “si” estuviera en mi cuarto, “si” escuchara la voz de mi abuela, etc. Pueden ser utilizados por el actor cuando este necesite como actuar frente a una situación establecida (Soto, 2010).

La técnica del “si” condicional ayuda al actor a cuestionarse las consecuencias de llevar a cabo o no una acción, de esta manera estimula su facultad creadora inconsciente al momento de actuar o cuando se necesita comprender más al personaje y sus acciones (Soto, 2010).

Puede ser tanto externa como interna, al hablar de una acción externa se la relaciona como una manifestación de movimiento físico. Sin embargo, toda acción, tanto interna como externa, siempre deberá tener una justificación que nazca de su interior, que sea lógica, coherente y posible en la realidad (Kreig, 2013).

En el escenario, el “si” condicional le permite al actor ingresar en esa ficción presentada, crear su propia ficción, sostenerse en ella como una verdad y empezar a actuar en su propia creación.

El “si” condicional ayuda al actor en todo momento, principalmente cuando no se sepa como continuar, Soto (2010) señala:

Cuando el sentimiento del actor, su pensamiento e imaginación estén mudos, debe recordar el “si”, como medio de técnica consciente que nos llevará a la facultad creadora inconsciente.

El “si” no obliga al actor a nada, simplemente le estimula a confiar en una figurada situación (p.104).

1.2.2 Circunstancias dadas

Quién soy, a dónde voy, qué es lo que voy a hacer, son cuestiones internas que Stanislavski propone como técnica para la creación del personaje y que a su vez se utilizan para crear acciones internas y externas dentro del escenario. Para responder estas preguntas es necesario tener en cuenta e imaginar las circunstancias dadas que la obra o acción plantea y así poder ofrecer nuestra propia percepción de esta nueva realidad.

Stanislavski (1992) habla de las circunstancias dadas de la siguiente manera:

Primero tendrá que imaginar por cuenta propia las circunstancias dadas ofrecidas por la obra y la propia concepción artística. Todo este material proporcionará un plan general para la vida del personaje que van a representar, y las circunstancias que lo rodean. Es necesario que crean verdaderamente en las posibilidades de tal vida y se acostumbren tanto que se sientan unidos a ella. Si consiguen esto, encontrarán que las emociones sinceras o los sentimientos que parezcan verdaderos se desarrollarán en ustedes espontáneamente (p. 66-67).

Para interpretar un papel, es imprescindible tener en cuenta e imaginar las circunstancias dadas que la obra o acción plantea y ofrecer nuestra propia percepción de su realidad. De esta manera cuando se imagina el pasado, el presente y el futuro del personaje, cuando se estudia el modo y la época donde vive, se comprende lo importante que es analizar las circunstancias dadas, así al conocer a fondo a nuestro personaje, los sentimientos verdaderos surgirán por sí mismos y la actuación será más orgánica (Soto,2010).

Rocamora (2015) explica las circunstancias dadas de la siguiente manera:

Las circunstancias dadas impulsan una invención creada en la Imaginación del Yo Actor acerca del ENTORNO en el que su Yo Personaje se encuentra (Plano de la Ilusión), para luego conseguir interpretar verazmente las REACCIONES que ese Yo Actor defenderá con ESTRATEGIAS durante toda la obra (Plano de la Realidad) como respuesta a la TENSION que ejerce dicho ENTORNO sobre el Yo Personaje (p.155).

Al entender cómo funcionan las circunstancias dadas y al utilizarlas en la creación del personaje, se parte de una base sólida y las emociones surgirán como verdaderas. Las circunstancias dadas son al igual que el “si” condicional, se manejan como un invento de la imaginación, son suposiciones.

1.2.3 La imaginación

La imaginación es primordial en la puesta en escena de una obra, muchas veces el escritor no pone todas las acotaciones necesarias para que un actor interprete a su personaje de la manera más orgánica, es ahí donde la imaginación de cada actor debe aparecer.

Para Stanislavski (1992) la imaginación se utiliza en toda la obra desde las acciones más complejas a las más pequeñas, “¿Cómo puede encender fuego sin fósforos? La que necesita arder es su imaginación” (p.57). El imaginar el clima, una noche, un ruido, ciertos objetos, brindan a los sujetos diferentes sensaciones que deben usarse en escena, muchas de estas las personas ya las han vivido y las traen de vuelta para la creación de cada personaje de manera lógica, es ahí cuando el actor se aleja de una actuación mecánica y aporta vida a la escena, la valorización de objetos juega un papel fundamental al usar la imaginación , puesto que nos ayuda a traer objetos no físicos a la escena.

Toda acción que el actor realice debe ser bien planteada y estructurada en base a las circunstancias dadas, pensar y averiguar bien el porqué de su proceder. Al conocer bien el personaje, su razón de ser en la obra, se pueden sentir sus acciones físicas como intelectuales de la forma más natural, de esta manera el actor podrá imaginar cualquier situación que el texto le exija (Soto, 2010).

Rocamora (2015) acerca del trabajo de la imaginación en el actor afirma lo siguiente:

La Imaginación es el impulso base de esta estrategia. Despierta las emociones del *Yo Actor*, provocando vivencias, impulsos y acciones mismas. Es el tiempo y el espacio donde se desarrolla la acción, el universo imaginario donde se crea el *Yo Personaje*. La tarea del intérprete y de su técnica consiste en transformar la ficción de la obra –Plano de la Ilusión– en el acontecimiento artístico de la escena –Plano de la Realidad– y este proceso únicamente puede llevarse a cabo gracias a la IMAGINACIÓN, porque es el punto de unión entre ambos planos (p. 152-153).

Cuando los sucesos que le ocurren al personaje son totalmente desconocidos para el actor, este debe recurrir al trabajo de investigación en libros, fotografías, videos y gente real, serán fuentes que le brinden información de la realidad que el autor intenta reproducir en la obra y servirán para que el personaje creado se conecte con el actor de una manera lógica y completa, de esta manera su proceder no carecerá de fundamentos. En este punto las circunstancias dadas y el “si” condicional serán los principales aliados para completar la creación de la nueva realidad en la que ahora vive el personaje (Soto, 2010).

1.2.4 Concentración

Al estar en escena el actor debe alejar al público de sus mentes, pero sin descuidarlo, es una tarea que requiere mantener el personaje en todos sus sentidos en el escenario, su modo de caminar, sus gestos al hablar, su tono de voz y demás características que lo conforman.

Para un actor es importante aprender a mirar y escuchar. Los objetos en el escenario nos sirven para concentrarnos en nuestras acciones, olvidar al público presente y controlar el círculo de atención que describe Stanislavski como la distancia que existe entre el público y el escenario. Al concentrar la mirada en estos objetos se obtienen puntos de atención en el escenario, que obligaran a ser sensibles a su influencia sobre el actor, más aún si se trata de objetos imaginarios que requieren mayor concentración y entrenamiento de parte del actor.

El saber escuchar, leer gestos, la expresión de las miradas, el rostro, el tono de voz, que muchas veces se pasan por alto, aun en la vida cotidiana, resultan primordiales al trabajar en escena y ayudan al actor a reaccionar de la manera más natural.

Mantener la concentración en el escenario requiere un entrenamiento arduo, va de la mano con la imaginación, al recrear eventos y mantener actitudes necesarias en cada acción.

Rocamora (2015) habla de la concentración como un punto de partida:

La *Concentración* es el impulso que coloca la mente del *Yo Actor* en el punto cero –al contrario que en el apartado anterior. Se centraría en el proceso mismo de pensar (*representación---juicio---voluntad/sentimiento*) para conseguir realmente una conexión verdadera entre el Plano de la Realidad y el de la Ilusión del *Yo Actor*, ese “click” que active realmente la existencia del *Yo Personaje*. La *Concentración* es un proceso que deberá trabajarse tanto en los ensayos como en las representaciones, sobre todo para crear la organicidad en el hábito de conseguir que dicho “click” funcione. Como es lógico, cada Actor - Personaje tendrá su propia Concentración, característica de él (p.147).

La concentración también ayuda al actor a estar listo ante posibles errores que sus compañeros sufran en escena, tales como quedarse en blanco, perder la orden de las escenas, caída del ritmo de la obra. El actor cubrirá estos errores con naturalidad sin que ninguno de estos problemas haga caer o perder la línea de su propio personaje (Soto, 2010).

1.2.5 La acción

La página web de la academia Actors Studio (<http://www.actors-studio.org/web/>) señala que Stanislavski toma el concepto de acción como el cimiento del arte dramático. La palabra misma “drama” nos remite a este concepto. En griego “drama”, es la acción que se está realizando. Mientras que en latín le corresponde la palabra *actio*, el mismo vocablo cuya raíz, *act*, pasó a nuestras palabras: “actividad”, “actor”, “acto”. Si el drama en la escena es la acción que se está realizando, el actor que sale a la escena es el encargado de realizarla.

Una obra está formada de acciones y el actor debe analizar cada una de ellas junto a su lógica, su coherencia y su realidad bien justificada. Una acción debe ser físicamente posible de ejecutar, sin dificultad y en cualquier momento, debe ser atractiva que brinde fuerza al actor y de vida al escenario, además debe ser compartida de tal modo que la comunicación con los otros personajes exista de verdad apoyada de la concentración en lo que se realiza.

La acción va a traer sentimientos, emocionales y movimientos físicos naturales, si se intenta inducir un estado físico o emocional de manera artificial llevará a una actuación falsa, cerrando la libertad y formando una idea premeditada en la actuación, por lo tanto, debe haber una entrega total del actor para que el resultado de una buena actuación se produzca por sí mismo y no utilizar a la acción en busca de un resultado.

Según Stanislavski (1994): “El drama en la escena es la acción que se está realizando ante nuestros ojos, y el actor que sale a la escena es el encargado de realizar” (p. 81).

Matute (2015) cuenta como es tomada la acción para Stanislavski: “Para él, la acción es el motor del comportamiento del personaje, es aquello que lo motiva y es lo que lo conduce a hacer las cosas que realiza en el momento de la escena” (p.147).

Todo lo que sucede en el escenario debe tener un propósito, toda acción responderá a un fin, no se debe estar por estar, hay que buscar la razón para estar en escena.

1.2.6 La verdad

Al crear algo creíble y convincente para el público y para los actores, se habla de la verdad en el escenario. Se debe lograr transmitir las emociones que experimenta el actor hacia el espectador y crear en él emociones similares, tal como lo dice Stanislavski (1992): “No sólo se trata de inventar mentiras, sino de vivirlas para sentir su realidad” (p. 179).

A la existencia de este nuevo ser se le debe dotar del alma del actor, darle vida, emociones y acciones naturales para que así la verdad inexistente en el escenario se sienta como una verdad para el público y para sus compañeros de escena.

Matute (2015) dice:

Para el creador del sistema, el actor no debe aparentar en el escenario, sino existir de verdad; no debe representar, sino vivir. Es decir, sentir, pensar y comportarse sinceramente en las circunstancias de la ficción. Como parte de su argumentación, sostenía que cada persona, en cada instante de su vida, es capaz de sentir y vivir algo en todos los momentos de su vida. Pero lo importante es saber qué es lo que se vive en la escena; ¿son los sentimientos propios análogos a la vida del papel? ¿O se trata de algo distinto, totalmente ajeno?

Estas preguntas que se plantea Stanislavski, las consideramos cruciales para distinguir qué es lo artístico y qué no lo es (p.134).

Si llenamos de información del personaje que interpretará el actor, su trabajo de creación quedará bloqueado y empezará a exagerar lo ya impuesto, pero sí en cambio se le deja huecos de información, él se preocupará por llenarlos, utilizando su memoria, trayendo lo esencial a su creación y llegando así a un resultado más intuitivo, natural y que luce verdadero.

Por ejemplo, si a un actor se le dice que su personaje está lleno de tragedia con un corazón roto por la pérdida de su amada, el actor exagerará sus sentimientos para intentar mostrar estas emociones al público, lo contrario que sucedería si le decimos que su personaje acaba de terminar una relación, el actor dará su mejor versión de un corazón roto en base a las circunstancias dadas en la obra y así la verdad se verá reflejada en él.

Stanislavski (1992) argumenta lo siguiente: “Busquen la falsedad sólo en la medida en que los ayude encontrar la verdad” (p.163).

1.2.7 La comunión

Al hablar de comunión, el término se refiere al grado de interrelación que el actor mantiene con la acción en escena, con los demás actores y con el público. Todo debe estar unido con un lazo que en un estado de gran emoción este se vuelva más definido y visible. Stanislavski divide a la comunión de este modo:

1. **Comunión directa:** esta es con el compañero de escena, consigo mismo o con un objeto en el escenario, todo debe sentirse como parte del mundo que se está creando para el público. Si algo se siente fuera de lugar es porque no existe comunión y se la debe crear para fortalecer su existir.
2. **Comunión indirecta:** con el público, es la energía que se envía y se recibe, es el lazo que une al actor con el espectador, el actor puede sentir sus emociones frente a quienes están observando, lo que les gusta o lo que quieren volver a ver.

Stanislavski (1992) habla de la comunión de la siguiente manera: “Existe un lazo orgánico entre cuerpo y espíritu, y ese lazo es tan grande que todo lo puede, salvo devolver la vida a los muertos” (p. 263).

La comunicación resulta primordial en la comunión, el saber escuchar con toda la atención, mirar a los ojos y encontrar de verdad al compañero en escena, emplear toda nuestra atención a lo que se hace o se dice para también transmitir nuestro ser a los demás actores o al público, facilitando así la comunión con todos los participantes de la obra, tal como lo dice Stanislavski (1992):

Qué tortura actuar frente a un actor que le mira uno y, sin embargo, ve a algún otro, que se ajusta constantemente a la otra persona y no a uno. Tales actores están separados de las mismas personas con las que debieran estar en íntima relación. No puede entender las palabras, entonaciones o cualquier otra cosa del que les está hablando. Sus ojos están velados mientras lo miran (p. 244).

Si en escena un actor escucha una conversación, lo debe hacer con toda su atención, si mira algo nuevo y desconocido para su personaje, debe usar a fondo sus ojos, si huele un platillo de la sopa que más le gusta, debe hacerlo con toda su capacidad olfativa, siempre sin tensión muscular o exageración, que la naturalidad en cada acción se acompañe de la comunión en escena (Soto, 2010).

1.2.8 La relajación

El cuerpo del actor es uno de sus principales instrumentos a la hora de trabajar sobre el escenario, un cuerpo con tensión muscular no logrará comunicar de manera efectiva su ser, al relajar nuestros músculos podemos empezar a trabajar con los cinco sentidos, estará más presto a crear sobre el escenario, la relajación lleva a la creación (Soto, 2010).

Stanislavski (1992) habla del trabajo del cuerpo de la siguiente manera:

En el escenario, la vida se muestra de tamaño reducido, como las lentes de la cámara. La gente mira hacia él con catalejos, de la misma manera que observan una miniatura con lentes de aumento. Por consiguiente, ni el más ligero pormenor escapa a su observación. Si los brazos del actor son torpes, su alma será tan rígida como estos (p.134).

Al relajar el cuerpo, nuestros músculos están listos para cualquier actividad y está en capacidad de distinguir diferentes sensaciones y tener una rápida adaptación en cualquier situación, no debe haber en escena ninguna postura que no esté fundamentada, todas deben mostrar una clara intención, tal como lo dice Stanislavski (1992): “Nuestras acciones deben ser claras como las notas de instrumento, cuanto más delicado es el sentimiento, más claridad, precisión y cualidad plástica requiere su expresión física” (p. 133).

1.2.9 Memoria emocional

La memoria emocional ayuda a encontrar organicidad en la actuación a través del recuerdo de un sentimiento o sensación ya vividos. Para traer este sentimiento o sensación a la escena, el actor debe recordar la razón y condiciones por la que este sentimiento o sensación surgió en él y luego encontrar la correcta empatía con su personaje y llevarlo a escena. El actor debe manejar correctamente su memoria tanto de sus emociones como de todos sus sentidos, y con estos aprender a responder a cada estímulo que se suscite en la escena.

Rocamora (2015) incide en el trabajo de Stanislavski relacionado a la memoria emocional:

Su objetivo era diseñar un método para el trabajo del actor, de modo que éste pudiera crear la imagen que le corresponde a su papel, revelando en ella la vida del espíritu humano, y que además pudiera personificarla naturalmente en la escena, según las normas de la belleza y el arte. Para ello se dedicará al estudio cuidadoso de la naturaleza creadora del actor, tratará de comprender qué sucede en realidad cuando un actor representa y analizará por qué un actor está bien una noche y mal otra. A la vez que pretenderá enseñar no cómo actuar en este o aquel papel, sino cómo crear orgánicamente, lo que constituye para él un acercamiento a la experiencia teatral auténtica, algo que para la mayoría de los teóricos y prácticos del teatro de entonces resultaba un problema desconocido y ajeno a todo análisis (p. 160-161).

Todas estas técnicas que propone Stanislavski en su sistema se resumen en el entrenamiento de preparación físico, mental y emocional basado en la experiencia del actor para crear un personaje nuevo con una historia ya escrita, pero con características propias que cada actor le debe brindar a este nuevo ser, con el único objetivo de lograr transmitir verdad.

1.3 Brecht vs. Stanislavski

Hernández (2015) habla de las diferencias y semejanzas de los métodos de actuación de Konstantín Stanislavski (1863-1938) y la del dramaturgo Bertolt Brecht (1898- 1956):

A Stanislavski y a Brecht no les gustaba el espectáculo vacío. Sin embargo, Stanislavski intentó copiar el comportamiento humano real a través de técnicas de actuación para sumergir al público en el mundo de la obra. Brecht, por su parte, introdujo la técnica de distanciamiento. Brecht creía que la obra no debía producir que los espectadores se identificaran emocionalmente con los personajes o situaciones, debía crear una crítica de las acciones. Brecht lograba esto con técnicas que recordaran al espectador que era una representación de la realidad y no la realidad en sí. Stanislavski, se enfocaba en desarrollar verdades artísticas en escena, enseñándoles a los actores a “vivir” mientras interpretaban. Proponía que los actores estudiaran y experimentara emociones y sentimientos y los manifestaran al público por medio de técnicas físicas y vocales para que hubiera realidad en escena (p.3).

Matute (2015) relata la forma de concepción del personaje para Brecht:

Para Brecht, el personaje no representa un problema individual porque no representa al individuo mismo, sino que muestra a uno que representa clases en conflicto, puede ser cualquier persona, lo que va a determinar su estructura; será la situación en la que este individuo se encuentra y el tipo de relaciones que se establezcan, no hablamos de relaciones, ni de conflictos psicológicos, sino sociales. Son personajes de los cuales fácilmente reconocemos su clase y condición social (p.153).

El teatro de Brecht lleva al análisis profundo, es lento, reflexivo y apegado a una crítica a la realidad de cada nación.

1.4 Géneros periodísticos

Los géneros periodísticos son recursos empleados por el periodista para transmitir información representando realidades que nacen del entorno, cuyo tratamiento de información responderá a parámetros como la claridad, concisión, sencillez y fluidez, esta información deber ser comprensible para el espectador (Ordóñez, 2013).

En la televisión los géneros informativos como el reportaje se maneja en tres dimensiones: la palabra, la imagen y los sonidos, la mezcla de estas y su fluidez en el discurso son la característica de la transmisión televisiva (Ordóñez, 2013).

Los géneros periodísticos no son estáticos y permiten cualquier variación o innovación, aquí la creatividad del productor o quien lo realice le permite crear géneros informativos llamativos, que dependerán del enfoque y de lo que se encuentre en la investigación para luego en la postproducción armar un producto que incorpore una posible mezcla de géneros que resulte un producto completo, atractivo y comprensible para el espectador (Ordóñez, 2013).

1.4.1 El reportaje

Según Vilalta (2006) el reportaje: “Es un género periodístico basado en el testimonio directo de acciones espontaneas que explica con imágenes, palabras y sonidos, y desde una perspectiva actual, historias vividas por personas relacionándolas con su contexto” (p.24).

Al ser un producto audiovisual el guion nos servirá para guiarnos en lo que necesitamos y disponemos, para Patterson (2003) los pasos para hacer un reportaje inician con disponer de un tema, este debe ser interesante y preferiblemente actual, aunque no es obligatorio, después empezar con la búsqueda de fuentes que nos puedan guiar en la investigación de manera profunda, luego seguimos con la investigación sobre el hecho en cuestión y realizamos las entrevistas correspondientes. Al tener ya el material, seleccionamos lo más importante en la información obtenida y le damos una entrada llamativa que capte la atención.

CAPÍTULO II: MARCO METODOLÓGICO

2.1 Enfoque metodológico de la investigación

Hernández (2014) señala que la metodología cualitativa se basa en una lógica y un proceso inductivo de explorar, describir y generar perspectivas teóricas del mismo, que van de lo particular a lo general. Además, asegura que en esta metodología no se prueban hipótesis, estas se crean en la investigación y se perfeccionan al obtener los datos.

La metodología por utilizarse tiene un enfoque cualitativo, mediante entrevistas semi estructuradas a informantes claves como son los profesores de la Escuela de Formación de Actores “Ernesto Albán”, ya que la institución cuenta con una trayectoria de enseñanza desde 1994 en la ciudad de Quito, donde proporcionaron información acerca del método Stanislavski y como es aplicado en los estudiantes de nivel inicial.

Asimismo, se realizará entrevistas semiestructuradas a los formadores del Teatro Ensayo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, quienes trabajan en la formación actoral desde 1996 en la ciudad de Quito, y a la academia “Dramatis Persona” dirigida por Pedro Saad que cuenta con una trayectoria de más de 25 años en dirección y formación actoral. Estos aportarán información que servirá como contraste en el reportaje.

Según Hernández (2014): “Las entrevistas semiestructuradas se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información” (p.403).

2.2 Población, unidades estudio y muestra

Según Arias (2012) la población: “es un conjunto finito o infinito de elementos con características comunes para los cuales serán extensivas las conclusiones de la investigación. Esta queda delimitada por el problema y por los objetivos del estudio” (p. 81).

- Estudiantes de actuación de la ciudad de Quito.
- Escuelas y academias de teatro en la ciudad de Quito.
- Profesionales en el área de teatro o actuación.

Las unidades de estudio en la presente investigación serán los profesores de las escuelas de actuación que visitaremos, estas escuelas brindan titulación profesional en formación actoral en la ciudad de Quito por más de 15 años y se han convertido en un referente importante al hablar de formación actoral.

1. Ernesto Alban J.

Director, profesor, actor con cerca de 40 años de trayectoria en el ámbito actoral. Se profesionalizó en México, lugar en el cual profundizó el sistema Stanislavski para la formación de actores. Desde 1994 abre las puertas de su escuela de actuación en Quito donde brinda formación profesional al público interesado como profesor y director general de la Escuela de Formación de Actores “Ernesto Alban”.

2. Patrick Oleas

Director, actor y profesor con 20 años de trayectoria. Se profesionalizó en España y actualmente es profesor en la Escuela de Formación de Actores “Ernesto Alban” lugar en el cual también dirige una compañía de actores con actores graduados de la escuela.

3. Antonio Ordoñez

Director, actor y profesor con 20 años de trayectoria en la docencia. Fue profesor en la Universidad Central del Ecuador y actualmente dirige el teatro Ensayo, lugar en el cual imparte clases de formación actoral al público interesado.

4. Pedro Saad

Director, actor, dramaturgo y profesor con 25 años de trayectoria. Realizó sus estudios en Rusia durante 5 años. Fue docente en la Universidad San Francisco de Quito y en la Universidad de Las Américas. Actualmente brinda clases de formación actoral en la academia Dramatis Persona en la ciudad de Quito.

2.3 Indicadores o categorías a medir

Nuestros indicadores son las técnicas que conforman el sistema Stanislavski, desde el propio método hasta sus aristas.

1. Sistemas o técnicas de actuación: Stanislavski, Grotowski, Strasberg, Adler, etc. qué sistema utiliza y porqué.
2. Sistema Stanislavsky: Konstantín Stanislavski y su historia en el teatro, como funciona su sistema en la formación de actores.
3. Sí condicional: el cuestionarse las consecuencias de llevar a cabo o no una acción con un personaje.
4. Circunstancias dadas: Quien soy, a donde voy, que es lo que voy a hacer, cuestiones internas que Stanislavski propone como técnica para la creación del personaje.
5. Imaginación: Sentir las acciones físicas e intelectuales de la forma más natural para imaginar cualquier situación que el texto le exija.
6. Concentración: Alejar al público de la mente, pero sin descuidarlo, aprender a mirar y escuchar
7. Acción: Todo lo que sucede en el escenario debe tener un propósito, toda acción responderá a un fin,
8. Verdad: Crear algo creíble y convincente para el público y para los actores.
9. Comunión: El grado de interrelación que el actor mantiene con la acción en escena, con los demás actores y con el público.
10. Relajación: La importancia de un cuerpo relajado
11. Memoria emocional: Encontrar organicidad en nuestra actuación a través del recuerdo de un sentimiento o sensación ya vividos

2.4 Métodos empíricos y técnicas empleadas para la recolección de la información:

Se ha planteado entrevistas semiestructuradas que según Hernández (2016): “Las entrevistas semiestructuradas se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información” (p.403). (Véase anexo 1)

2.5 Formas de procesamiento de la información

En la entrevista realizada a Ernesto Albán asegura que viene enseñando actuación 25 años en la ciudad de Quito tiempo en el que se ha enfrentado a distintos casos de gente que decide estudiar actuación, por un lado, niños, niñas y jóvenes que le gusta este arte, pero su familia

lo ve como un pasatiempo al que apoyan y por otro lado a los adultos que ingresan a la actuación viéndola como una carrera remunerada. Asegura que, para llegar a estar en televisión o cine y ser alguien reconocido, es necesario el estudio en actuación.

Al hablar de Stanislavski, Ernesto Albán nos relata la vida y obras de este personaje al que conoce bien, nos comenta que es un método que se basa en la sinceridad, ser sincero con el público, con la cámara y con la actuación de uno mismo, razones por las cuales él se mantiene educando con este método en su escuela.

“Un actor no tiene que actuar, tiene que ser” Ernesto Albán nos habla de la realidad de la actuación que se consigue con el método Stanislavski.

Al hablar del “si” condicional Ernesto Albán nos sugiere varios ejemplos que pueden ser utilizados con esta técnica, “si yo estuviera en la puerta de una iglesia a las 3 de la mañana, ¿Qué sentiría?” trasladarnos al imaginario en el que sucediera esta condición, para esto nos sugiere desligarnos del texto, estudiar e investigar bien al personaje.

“El texto es un pretexto” es una frase que repite Ernesto Albán y que la pudimos encontrar en los libros de Stanislavski, con esto nos dice que no debemos atarnos al libreto, debemos estudiar qué es lo que plantea el personaje y así darles un significado a esas palabras del libreto.

Al hablar de las circunstancias dadas Ernesto Albán nos dice que esto es lo primero que debemos preguntarnos a nosotros mismos, ¿Quién soy? ¿A dónde voy? ¿Qué es lo que voy a hacer?, de esta manera tendremos claro el objetivo del personaje dentro de la obra y le otorgaremos vida y sinceridad a nuestra actuación.

“Al método Stanislavski no lo cambiaría por nada, es una vida, es natural, es cierto” con esto Ernesto Albán sostiene que el sistema que utiliza en su escuela es el apropiado para la enseñanza de actuación, ya que, según él, es lo más apegado a la realidad.

Ernesto Albán relaciona a la imaginación con la investigación, nos dice que, si algo no está claro para nosotros con respecto al libreto, este debe ser investigado, como puede suceder con interpretar oficios, sensaciones, datos importantes que desconozcamos y así esto nos va a ayudar a sentir lo que vamos a expresar.

“La relajación produce concentración, mientras más relajado estás más concentrado vas a estar”, según Ernesto Albán la relajación mental y corporal te permitirá captar todo lo que sucede en la obra, Ernesto nos relata su forma de relajar a los estudiantes, él utiliza la tensión corporal, tensar el cuerpo y soltarlo, este alivio te produce relajación, la relajación te lleva a la concentración y una vez ahí vendrá la creación.

Ernesto Albán nos habla de la acción como un resultado de trabajar con el “si” condicional con las circunstancias dadas, es la ejecución de lo que va a realizar el personaje en la obra.

“Traer al presente un recuerdo que tu hayas tenido hace años” así Ernesto Albán empieza a hablar de la memoria emocional, utiliza un ejemplo en el que un actor necesita llorar en una escena trágica, para esto recuerda un suceso pasado con todos los detalles, como el entierro de una madre, y trae al presente las emociones y sensaciones de ese evento, de esta manera al hacer la escena en la que se necesita esta emotividad el actor tendrá viva esta emoción y la podrá transmitir de la manera más natural.

Ernesto Albán nos habla de cómo el maneja a los estudiantes que inician en la formación actoral: “La metodología Stanislavski para estudiantes de nivel inicial es a través de juegos dramáticos, por ejemplo, pongo a una pareja que sea el esposo y la esposa y a los chicos le hago que vayan introduciéndose en esa familia, la pareja no sabe qué va a entrar el hijo, pero el momento que llega el estudiante, le saluda al papá y en ese momento el estudiante siente que en verdad llega el hijo y le responderá con tal, es la sorpresa lo que se maneja con estos estudiantes iniciales, en lugar de aprender un libreto”

Ernesto termina la entrevista invitándonos a su escuela con unos consejos: “el método Stanislavski si no eres actor te va a servir como terapia propia, porque vas a descubrir cosas que nunca las sentiste, que tuviste, la investigación que crear y reencarnar un personaje es bien importante en ese sentido. Mucha gente tiene la tendencia a decir que Stanislavski es pasado de moda y yo te digo, es lo único, los productores, actores, directores alrededor del mundo trabajan con el método Stanislavski y claro alguien que busca el facilismo dirá, yo también puedo, pero saben teóricamente y lo importante es ponerlo en práctica”.

En la entrevista a Patrick Oleas, nos cuenta su trayectoria de 15 años en docencia de formación de actores donde empezó con clases dirigidas a niños y a partir de ahí su apego a la enseñanza empezó a crecer. Actualmente dirige dos grupos de estudiantes en la escuela de Ernesto Albán, en donde tiene niños desde los 12 años de edad.

Al preguntarle a Patrick Oleas sobre la metodología de actuación que el utiliza nos relata lo siguiente: “Yo me baso en Stanislavski, es un método muy realista, vive las emociones a partir de lo real de las situaciones y emociones reales, puedes usar un recuerdo para transmitir una emoción real y que el público se identifique con lo que estas transmitiendo en el escenario o frente a la cámara”.

Patrick Oleas hace hincapié en la relajación y la concentración en el estudio de actuación: “Si estamos relajados podemos conseguir muchas cosas interesantes y hay que saber que el

cuerpo debe estar predispuesto para trabajar, la relajación, el calentamiento, el estar predispuestos para trabajar es muy importante para el actor porque si estamos tensionados no conseguimos los logros necesarios”.

En la entrevista realizada a Antonio Ordoñez director y profesor de la escuela Teatro Ensayo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana nos habló de su carrera, inicialmente como actor y luego como profesor en la Universidad Central del Ecuador, tiempo en el que su pasión por enseñar actuación teatral crece y se une al proyecto de formar una escuela que, dedicada a enseñar actuación, siendo una de las primeras en la ciudad de Quito.

Antonio Ordoñez nos cuenta el periodo de formación que toma la enseñanza en el Teatro Ensayo que es de 6 semestres, después de lo cual se le otorga al alumno un título de actor profesional dado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Al hablar del sistema que utiliza en sus clases como profesor Antonio Ordoñez dice:

“Tenemos como punto de partida a Stanislavski, pero eso no quiere decir que reneguemos de otros. Incursionamos también en la técnica de Brecht, en el sentido de hacer un teatro comprometido que difiere mucho en cuanto a técnica de actuación. Es un teatro mucho más crítico, más demostrativo, es un teatro que tiene algunos aspectos que desarrolla para que el actor sea consciente de lo que está haciendo y siempre tenga una razón para hacer teatro. Conocer y estar comprometido con su realidad, con la realidad de su país. Nosotros no queremos hacer arte por el arte”.

Al preguntarle de las técnicas del sistema de Stanislavski que el utiliza en sus alumnos, Antonio Ordoñez dice que lo primero que un actor debe aprender, es a trabajar su cuerpo y su voz, tema que Ernesto Albán también recalco en su entrevista.

“Sé inca mucho el diente es esos aspectos y se hacen muchos ejercicios tendientes a que se habilite su cuerpo para efectos del teatro, se determina también un conocimiento y noción del espacio, una disociación de sus músculos de todo lo que va a ser su instrumento, que va a usar cuando sea actor”

Finalmente, Antonio Ordoñez nos dice:

“En el teatro ensayo tiene un método propio que se acerca mucho a otras técnicas, en el afán de hacer y constatar la realidad, nos aproximamos mucho a Brecht, nos sirve de mucho, este es más o menos el panorama con el que trabaja el teatro ensayo”

En la entrevista realizada a Pedro Saad, nos relata sus inicios en el mundo de la actuación, su formación en Rusia y su actual trabajo como director de cine y teatro además de dramaturgo. Por más de 15 años viene formando actores en Ecuador con talleres propios en

su academia y como profesor en la universidad San Francisco de Quito y en la Universidad de Las Américas.

Al hablar del sistema de actuación que el utiliza, Pedro Saad nos cuenta: “Mi formación actoral fue en Rusia y obviamente fui educado con Stanislavski, el método Stanislavski es una base de conocimiento de la cual no nos podemos desapegar, de todas maneras, no importa que corriente estés siguiendo, sino rozas o profundizas el método Stanislavski estas quedándote por detrás de los avances de un siglo”.

Pedro Saad asegura que el trabajo con el cuerpo y la voz es fundamental para el actor y sobre el sistema Stanislavski toma a la acción cómo lo más importante, él nos dice: “los actores y las actrices deben pensar solo en acciones, la resolución de la escena o la resolución del personaje no está a nivel mental por lo menos no en el arte de la actuación, debe encontrar las acciones psicofísicas adecuadas para resolverlas”.

“Las circunstancias dadas, la memoria emotiva, las acciones, las relaciones, la investigación actoral, todo eso forma parte del sistema Stanislavski, que se ha demostrado súper útil”.

Los entrevistados conocen a profundidad el método de Stanislavski, detallan cada técnica de este con ejemplos y anécdotas, los defienden como en el caso de Ernesto Albán, lo contrastan con otras técnicas como lo hace Antonio Ordóñez y hasta lo critican por su actual funcionalidad como lo hace Pedro Saad.

2.6 Regularidades del diagnóstico

Se estudiaron las características de las técnicas del sistema Stanislavski utilizado por la Escuela de Formación de Actores Ernesto Albán mediante entrevistas semiestructuradas en video.

El procedimiento de investigación contará con los siguientes pasos:

- 1) Identificar a los entrevistados.
- 2) Realizar las entrevistas.
- 3) Editar el material obtenido.
- 4) realizar un informe escrito con las principales conclusiones

Al analizar las entrevistas de nuestros formadores entrevistados nos encontramos con hallazgos interesantes, uno de ellos es la edad de ingreso para una persona que quiera estudiar actuación.

Ernesto Albán asegura que la edad es muy importante al momento de estudiar actuación, él recomienda que sea pasado los 30 años. Sin embargo, los niños y jóvenes son los más interesados. Afirma que los niños hasta los doce años son actores natos por lo que hasta esa edad no se recomienda que ingresen a estudiar actuación. Ernesto Albán reafirma la idea que permanece en la sociedad ecuatoriana de que estudiar actuación no te servirá para el futuro, usa ejemplos que ha visto en su escuela en la que sus padres les permiten estudiar actuación a sus hijos siempre y cuando continúen con sus estudios universitarios.

Patrick Oleas señala que los métodos para enseñar actuación a niños deber ser especial, además el asegura que a partir de los diez años los niños pueden ingresar a aprender actuación “a partir de esta edad ya van encaminándose, hay que tener la capacidad de darse cuenta de las necesidades de cada grupo”

Antonio Ordoñez nos habla de la edad de sus estudiantes, para el ingreso al teatro ensayo, la única exigencia que tienen es que el alumno sea mayor de 16 años sin límite de edad

“Consideramos que no estamos en capacidad de tomar los niños, que es un tratamiento distinto, delicado”. Antonio Ordoñez, en el teatro Ensayo, recibe estudiantes a partir de los 17 años. Según él, existen personas especializadas en la enseñanza de teatro para niños.

Pedro Saad también nos habla de la edad como un factor importante al momento de aprender actuación, él nos dice: “en este arte necesitamos de todas las edades, niños, jóvenes, viejos, necesitamos madres, padres, gordos, flacos. Sin embargo, los niños y los adolescentes no tienen formada la estructura básica de su personalidad, en la adolescencia empezamos a estructurarla, si no permites que se estructure individualmente y empiezas a llenarlos a que hagan personajes, estas quebrando un proceso natural que puede no completarse en ellos sino hasta muchísimo años después, por eso prefiero en lo personal, a partir de los 17 años en adelante”.

Un aspecto que los entrevistados tocan como punto importante es el uso de la voz y el cuerpo, asignándole un puesto primordial en la preparación del actor.

Ernesto Albán asegura que la voz en el teatro debe estar más preparada, ya que tiene que proyectarse en todo el espacio que ocupe el teatro, cosa que no sucede en televisión donde la voz es más discreta al tener equipos que graban con alta calidad el sonido.

Ernesto Albán tiene como lema “el instrumento del actor es el cuerpo y la voz”, a los cuales en su escuela los trabaja a base de gimnasia psicofísica y principalmente por el método Stanislavski para la actuación.

Antonio Ordoñez dice que lo primero que un actor debe aprender, es a trabajar su cuerpo y su voz: “Sé inca mucho el diente es esos aspectos y se hacen muchos ejercicios tendientes a que se habilite su cuerpo para efectos del teatro, se determina también un conocimiento y noción del espacio, una disociación de sus músculos de todo lo que va a ser su instrumento, que va a usar cuando sea actor”

Pedro Saad asegura que el trabajo con el cuerpo y la voz es fundamental para el actor y preparación para el escenario o el trabajo frente a cámaras.

Los riesgos de un mal uso del sistema Stanislavski es una percepción compartida por los educadores.

Ernesto Albán nos cuenta de los peligros que pueden existir cuando no hay preparación al momento de utilizar la memoria emotiva, relata el caso de Johnny Weissmüller (1904-1984) un nadador profesional que interpretó a Tarzán en el cine el cual se metió tanto en el papel que terminó en un psiquiátrico gritando el clásico grito de Tarzán y creyendo que es él.

Patrick Oleas reafirma los peligros que pueden existir al usar mal la memoria emotiva: “muchas veces podemos tirar de muchas emociones fuertes y nos pueden afectar porque muchos recuerdos nos pueden distraer de diferentes formas o nos pueden hacer daño emocionalmente, entonces siempre hay que estar preparados para salir de personajes muy fuertes y no quedar atrapados”

Pedro Saad además habla de la memoria emotiva como una técnica que ya no se debería usar:

Al hablar de la memoria emotiva Pedro Saad se opone a Stanislavski de la siguiente manera: “nosotros no presionamos sobre las emociones, la emoción debe darse naturalmente producto de la correcta preparación de tu personaje, si tu presionas sobre la emoción empiezas a actuar la emoción, será algo vacío. Nosotros llegamos a la emoción, pero desde el interior, desde la acción, la acción es la que tiene la emoción, y la traemos a través del cuerpo”

“La memoria emotiva existe, funciona, pero es algo que surge en el momento adecuado, no es algo que se deba buscar en recuerdos, surge trabajando en la acción en conjunto con las circunstancias dadas”.

Ernesto Albán nos habló de todos los términos y técnicas que forman esta investigación, al preguntarle si el conoce algo más, nos habla de la valorización de objetos, a la que se refiere de esta manera: “algo del método Stanislavski es la valorización de objetos, tú en el escenario no vas a conseguir todos los objetos que tenemos en la vida real, incluso en los trabajos audiovisuales se usa la pantalla verde en donde te pueden poner un fondo de playa, entonces el actor debe saber jugar con la valorización de objetos que no están presentes ahí, pero van a aparecer en el teatro, como puede ser los caballos, en un teatro no puedes meterlos, pero tienes que tener la sensación de que estas en el caballo”

Ernesto Albán también nos habla de la cuarta pared como parte del sistema Stanislavski: “la cuarta pared es la división que tenemos con el público, el actor Stanislavskiano le tiene que ignorar al público, tiene que hacer las cosas para sí mismo”.

Al hablar de la cuarta pared nos genera una duda que se la preguntamos a Ernesto Albán. ¿A veces es necesario romper esta cuarta pared? Y su respuesta nos aclaró la duda: “cuando se rompe la cuarta pared ya no es el método Stanislavski, eso plantea Bertolt Brecht, él es él pone los músicos en el público, en el público están otros participantes, tú hablas con el público, como ejemplo un espectáculo brechtiano es un stand up comedy, el actor está hablando con él, está hablando con el público, te pregunta a ti mismo, aquí no existe la imaginación, se usa a las demás personas para avanzar”

Ernesto nos habla de la improvisación como una técnica que el actor debe usar, mas no como parte del sistema Stanislavski: “la improvisación es muy importante, pero hay que saber improvisar obviamente al haber estudiado el libreto, no solo aprendido. Se parte de la creencia en la verdad que tiene el libreto con su subtexto”.

Dentro de los sistemas que los educadores utilizan encontramos las siguientes:

Ernesto Albán nos dice: “los otros métodos tienen la tendencia a la sobreactuación, al grito, si hablamos de Brecht, Grotovski, en donde se pierde la armonía interna que debe manejar el actor”

Boal, Chejov, Uta Hagen son los métodos mencionados por Patrick Oleas al relatarnos sus referentes a la hora de formar actores: “todos los compagino de una forma que sean fáciles de entender para los alumnos y de manejar, de aprender y sobre todo de ponerlos en práctica para que haya resultados, encima del escenario o frente a la cámara”

Sin embargo, Patrick Oleas mira al método Stanislavski como algo básico en la formación de actores: “se pueden utilizar referentes de otros métodos, pero yo creo que el básico siempre va a ser Stanislavski”.

Pedro Saad nos habla de cómo él ha usado el método Stanislavski para ampliar su propio método: “Yo he ampliado el método de enseñanza que yo tengo en la academia actoral, porque las escuelas de Stella Adler, de Meisner, Lee Strasberg, todos se basaron en el método Stanislavski y yo he tratado de crear una forma de cómo hay que enseñar esta profesión artística”.

Pedro Saad nos cuenta que su práctica docente está centrada en un aspecto: “en desarrollar técnicas nuevas que te aproximen de manera más rápida a la construcción del personaje, para esto he trabajado con clown, teatro físico, teatro antropológico, por supuesto con el sistema Stanislavski, estamos haciendo una síntesis de las cosas que realmente sirven”.

Otro hallazgo fue que dentro de la malla curricular del teatro Ensayo, se imparte la materia de Problemas del Mundo Contemporáneo ya que, según Antonio Ordoñez, “un estudiante de teatro debe saber y debe estar inmerso de lo que pasa en su entorno, de lo que pasa en su país y fuera de él. El actor no puede ser un ser mecánico”

Antonio Ordoñez hace una crítica al teatro quiteño actual: “a mí me apena un poco cuando hay cosas fáciles, cosas que son de mucha concesión al público por fáciles o por mal trabajadas. Pero hay un teatro serio, que no está exento de humor y que es excelente, gente que trabaja muy bien, grupos que están indagando, investigando, haciendo buen teatro”. Su interés por presentar un teatro serio se ve realizado en las presentaciones de sus estudiantes los cuales nos muestran una obra con crítica a la sociedad mientras relatan una historia de la época colonial de Quito.

CAPÍTULO III: PRODUCTO

3.1 Propuesta

El presente reportaje acerca del sistema de formación de actores, centrado en la Escuela de formación de actores "Ernesto Albán" está estrechamente relacionado con la investigación realizada en el marco teórico y las regularidades encontradas en el marco metodológico.

3.1.1 Presentación de la propuesta

El actor que no actúa es un reportaje acerca del sistema de estudio utilizada en la escuela de Ernesto Albán, en el cual se sigue mediante entrevistas y grabaciones en el aula, las diferentes técnicas que conforman este sistema de actuación. Habla desde un punto personal por qué se utiliza este sistema y nos presenta una alternativa de técnica desde otra escuela de actuación de la ciudad de Quito.

3.1.1.1 Título

En la entrevista realizada a Ernesto Albán, director de la escuela, señala la importancia de la naturalidad que debe tener la actuación en el escenario, "*el actor no debe actuar*", con esta frase Ernesto Albán refuerza la idea de la preparación que debe tener un actor para que su trabajo sea bien hecho y esté bien logrado hasta el punto de que su actuación no luzca como tal.

3.1.1.2 Características de formato

En el reportaje *El actor que no actúa* se aprecia el manejo de composición de fotografía y arte en las entrevistas realizadas para no restar seriedad al tema, de la misma manera el uso de tomas de paso con cámara en mano durante las horas de clase brinda naturalidad sin dejar la técnica de lado y sin afectar la calidad del producto.

3.1.1.3 Definición de estilo en base a estudio de referentes

Para definir el estilo del producto se utilizaron referentes de reportajes del programa Día a Día, ya que manejan un tono dinámico y serio al mismo tiempo.

3.1.1.4 Estética de imagen

La estética de imagen del reportaje tendrá un formato con colores poco saturados que proyecte conceptos de un producto divertido y profesional para que el espectador se vea atraído por el mundo del teatro, se utiliza tomas de paso del lugar y de los estudiantes en sus clases de actuación. Para las entrevistas se utiliza planos medios en donde la composición juegue un papel importante y ayude a la descripción de cada personaje, el material se irá manipulando en la etapa de la edición para hacerlo dinámico.

Como referente tenemos los reportajes de Día a Día, los cuales se componen de entrevistas y tomas de paso de acuerdo con el tema del reportaje, todo con un ritmo ágil que resulta atractivo al espectador.



Figura 1. Referente reportaje. Fuente: Día a Día. Año: 2018

3.1.1.5 Estética narrativa

Velduque (2011) habla de la estructura narrativa y la divide así:

1. Planteamiento: Es preciso que contenga tensión emotiva, carácter visual, dinamismo, para que capte la atención. También, debe presentar el conflicto, los personajes que

intervienen, sus problemas y lo que constituirá el núcleo de atención de todo el desarrollo argumental.

2. Nudo. El desarrollo: Para que una idea esté bien desarrollada es preciso que contenga calidad emotiva, diversas líneas de fuerza convergentes y unidad narrativa.
3. Desenlace: El "clímax" es el momento culminante de la narración y el desenlace la consecuencia lógica de todo lo anterior (p.7).

Debido a que el reportaje tiene una historia de seguimiento al sistema de estudio de actuación, la narrativa es un montaje paralelo donde se muestra la entrevista del director y profesor de la escuela mientras los estudiantes en el aula practican los ejercicios físicos y emocionales de actuación, todo separado por pequeñas claquetas que identifiquen cada técnica.

Como referencia tenemos los reportajes de Día a Día donde los subtemas o enumeraciones se realizan de la siguiente manera:



Figura 2. Referente reportaje. Fuente: Día a Día. Año: 2018

3.1.1.6 Estética sonora

La estética sonora del reportaje usa de referente los reportajes de Día a Día los cuales están divididos en dos partes. La primera parte se basa principalmente en voz de los entrevistados, mezclado con sonido ambiente de la vida en las aulas de estudio, en la cual se aprecia respiraciones, ejercicios físicos, ejercicios de voz de los estudiantes. Para la segunda

parte del reportaje se utilizará música Jazz que denote actividad para las tomas de clases, el ritmo de la música irá acorde a lo que se ve en pantalla.

3.1.1.7 Soporte de material audiovisual

Título	El actor que no actúa
Duración	8:00 minutos
Autor	Juan Carlos Taco
Año	2018
Tipo	Reportaje
Resolución	HD 1920x1080
Cédecs	MP4
Soporte	Digital/DVD

Tabla 1. Soporte de material audiovisual Fuente: El autor

3.1.2 La pre-producción

Siendo la etapa donde se sientan las bases del proyecto, se organizó el equipo de rodaje, fechas para las grabaciones, gestión locaciones y entrevistas, alquiler de equipos, etc. Con el fin de obtener un material de buena calidad tanto en sonido como en imagen.

3.1.2.1 La investigación

Para iniciar el proceso de producción se investigaron los temas del sistema de actuación Stanislavski, sus técnicas y en que consiste cada una para así entender de mejor manera las entrevistas realizadas a los educadores de la escuela de formación de actores Ernesto Albán, ya que el reportaje gira entorno a esta escuela por su trayectoria en la ciudad de Quito. Para que el reportaje tenga un contraste en la información brindada, se realizaron entrevistas a formadores de otras escuelas de actuación en la ciudad de Quito, los cuales nos hablan desde su punto de vista sobre el sistema Stanislavski y nos detallan cual es su metodología de enseñanza.

3.1.2.2 Definición del equipo de trabajo

Para los procesos de pre-producción, producción y post-producción el autor realizó los trabajos de director, productor y editor. Se contó con un equipo de tres personas que incluían un sonidista y dos camarógrafos.

3.1.2.3 Ficha Técnica

Título	El actor que no actúa
Formato	8:00 minutos
Duración	Juan Carlos Taco
Producción	Juan Carlos Taco
Dirección	Juan Carlos Taco
Dirección de fotografía	Juan Carlos Taco
Asistente de fotografía	Javier Taco
Sonido y logística	Daniel Guamán
Edición	Juan Carlos Taco
Postproducción de imagen	Juan Carlos Taco
Postproducción de sonido	Juan Carlos Taco

Tabla 2. Ficha técnica Fuente: El autor

3.1.2.4 Presupuesto

Todos los gastos fueron cubiertos por el productor.

Preproducción	Valor en dólares
Escritura de guion	100.00
Dirección	100.00
Productor (logística)	100.00
Total de Pre-producción	300.00
Producción	

Equipo de luces	100.00
Equipo de audio	160.00
Canon 7D Mark I	300.00
Canon 7D Mark II	300.00
Objetivos y accesorios	150.00
Crew (3 personas)	300.00
Transporte	150.00
Alimentación	200.00
Total de Producción	1660.00
Post-producción	
Edición y Montaje	200.00
Colorización	150.00
Edición de audio y musicalización	200.00
Post-producción de video	250.00
Total de Post-producción	800.00
Sub total	2760.00
Iva	331.20
Total	3091.20

Tabla 2. Presupuesto Fuente: El autor

3.1.2.5 Idea

Mostrar el sistema Stanislavski utilizado en la Escuela de Formación de Actores Ernesto Albán por ser un referente de teatro y actuación en la ciudad de Quito, mediante un producto audiovisual de formato reportaje.

3.1.2.6 Concepto

Este producto audiovisual utiliza técnicas observadas en reportajes del programa Dia a día, en el cual se mezcla entrevistas con tomas de paso del tema del reportaje con un montaje al ritmo de música incidental.

El reportaje ubica al espectador con tomas de paso con planos generales de la escuela, planos detalles de su interior. Para las entrevistas se utiliza planos medios en donde la composición juegue un papel importante y ayude a la descripción de cada personaje. Las tomas de paso utilizan planos generales, medios y cerrados, en los cuales con técnica de cámara en mano se sigue la actividad física de los estudiantes.

El ritmo del montaje va acorde a la música incidental que marca cada corte en la edición haciendo al reportaje dinámico y entretenido.

3.1.2.7 Sinopsis

Ernesto Albán nos habla sobre el sistema de estudio que utiliza en su escuela de actuación, el sistema Stanislavski. Las circunstancias dadas, el mágico sí, la acción, la relajación, etc. son técnicas que conforman este sistema utilizado alrededor del mundo y que en esta ocasión Ernesto Albán y profesionales en el área de la actuación nos la dan a conocer.

3.1.2.8 Tratamiento audiovisual

Este reportaje nos invita a conocer el sistema de estudio que utilizan las escuelas de formación actoral en Quito, nos centramos en la Escuela de formación de actores “Ernesto Albán” en donde ingresamos a sus aulas, a su teatro y a través de entrevistas a sus profesores, director, y alumnos nos involucramos en el sistema creado por Konstantín Stanislavski de actuación y que esta escuela utiliza desde 1994. Conoceremos la historia de este personaje Konstantín Stanislavski, las técnicas que conllevan este sistema hasta relatos personales que agregan interés en el reportaje.

Las entrevistas se mezclan con tomas del aula de clases, sus estudiantes practicando su voz, cuerpo y técnica, de esta manera se marca el sistema explicado por Ernesto Albán dando dinamismo al reportaje y ayudando en la comprensión al espectador.

La entrevista realizada al director de la escuela del Teatro Ensayo contrasta el sistema Stanislavski, la apoya y la compara con la que utilizan en esta escuela llegando así al fin del reportaje.

3.1.2.9 Guion

Para este género como es el reportaje la escritura de guion no es tan rigurosa, tiene flexibilidad por tener una narración breve y directa, según Mendoza (1999):

El guion es una herramienta, un instrumento que propicia la previsión y la organización de ideas y recursos. También es un medio de comunicación al interior del equipo de trabajo y eventualmente hacia fuera del mismo (...). En el guion las palabras ocupan el lugar de lo que finalmente serán imágenes y sonidos, entre los cuales seguramente habrá sobre todo palabras, pero insertadas en un código de signos visuales y auditivos (p.42-43). (Véase anexo 3)

3.1.2.10 Cronograma de rodaje

ACTIVIDADES	JULIO				AGOSTO				SEPTIEMBRE			
	semana				semana				semana			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Preproducción	■	■										
Grabación de la obra		■										
Rodaje entrevistas		■	■	■								
Grabaciones en aula				■	■							
Edición					■	■	■					
Postproducción						■	■	■				
Entrega de proyecto								■				
Recepción proyecto de titulación									■			
Defensa de proyecto										■	■	

Tabla 4. Cronograma Fuente: El autor

3.1.2.11 Fechas de rodaje

Fecha	Lugar	Descripción
06/07/2018	Teatro Charlot	Grabación de obra de teatro Réquiem por la lluvia
06/07/2018	Teatro Charlot	Grabación de obra Pareja abierta
16/07/2018	Escuela Ernesto Albán	Grabación de entrevista a Ernesto Albán
16/07/2018	Escuela Ernesto Albán	Tomas de paso de las instalaciones
16/07/2018	Escuela Ernesto Albán	Grabación de clases dictadas por Ernesto Albán
17/07/2018	Escuela Ernesto Albán	Grabación de entrevista a Patrick Oleas
17/07/2018	Escuela Ernesto Albán	Grabación de clases dictadas por Patrick Oleas
17/07/2018	Escuela Ernesto Albán	Tomas de paso de estudiantes ensayando
17/07/2018	Escuela Ernesto Albán	Grabación de entrevista a estudiantes
25/07/2018	Exteriores	Tomas de paso en exteriores
26/07/2018	Teatro Ensayo	Grabación de entrevista a teatro Ensayo
28/07/2018	Exteriores Teatro Charlot	Tomas de paso
25/08/2018	Escuela Ernesto Albán	Tomas de paso de estudiantes ensayando

Tabla 5. Fechas de rodaje Fuente: El autor

3.1.2.12 Guion técnico

Núm.	Toma	Lugar	Descripción	Sonido
1	P.M P.G.	Teatro Charlot	Tomas de diferentes obras	Voz en directo
2	P.M.	Oficina de la escuela	Entrevista a director	Voz en directo
3	P.G. P.P.	Escuela Ernesto Albán	Tomas de exteriores de la escuela	Sonido ambiente Música Jazz
4	P.G P.P.	Escuela Ernesto Albán	Entrevista a director	Voz en directo Música Jazz
5	P.M	Aula de la escuela	Tomas de paso del aula y estudiantes	Voz en directo
6	P.M	Aula de la escuela	Entrevista a profesor	Voz en directo
7	P.P. P.P.P P.G.	Aula de la escuela	Tomas de paso del aula y estudiantes	Sonido ambiente Música Jazz
8	P.M.	Escuela Ernesto Albán	Entrevista a director	Voz en directo
9	P.M.	Aula de la escuela	Tomas de paso del aula y estudiantes	Música Jazz Sonido ambiente
11	P.M.	Escuela Ernesto Albán	Entrevista a director	Voz en directo Música Jazz
12	P.M. P.G.	Aula de la escuela	Tomas de paso del aula y estudiantes	Voz en off Sonido ambiente
13	P.M.	Escuela Ernesto Albán	Entrevista a director	Voz en directo Música Jazz
14	P.M. P.G.	Aula de la escuela	Tomas de paso del aula y estudiantes	Música Jazz Sonido ambiente
15	P.M.	Escuela Ernesto Albán	Entrevista a director	Voz en directo Música Jazz

16	P.M. P.P.	Aula de la escuela	Tomas de paso del aula y estudiantes	Sonido ambiente
17	P.M.	Escuela Ernesto Albán	Entrevista a director	Voz en directo Música Jazz
18	P.M. P.G.	Aula de la escuela	Entrevista a estudiante	Voz en off Sonido ambiente
19	P.M.	Escuela Ernesto Albán	Entrevista a director	Voz en directo Música Jazz
20	P.M. P.G.	Aula de la escuela	Tomas de paso del aula y estudiantes	Voz en off Sonido ambiente
21	P.M.	Escuela Ernesto Albán	Entrevista a profesor	Voz en directo Música Jazz
22	P.M.	Teatro Ensayo	Entrevista a director	Voz en directo
23	P.G.	Teatro Ensayo	Tomas de paso del teatro y estudiantes	Voz en off
24	P.M.	Escuela Ernesto Albán	Entrevista a profesor	Voz en directo Música Jazz
25	P.M.	Escuela Ernesto Albán	Entrevista a director	Voz en directo Música Jazz
26	P.G. P.M.	Teatro Charlot	Tomas de diferentes obras	Voz en directo

Tabla 6. Guion técnico Fuente: El autor

3.1.2.13 Escaleta / Segmentación

1. Introducción

- Tomas de obras en el teatro
- Entrevista a Ernesto Albán
- Tomas de ubicación de la escuela

2. Desarrollo

- Entrevista a Ernesto Albán
- Tomas de estudiantes en el aula de clases

- Entrevista a Patrick Oléas
- Entrevista a Ernesto Albán explicativo
- Tomas de estudiantes ensayando

3. Desenlace

- Entrevista a Antonio Ordóñez
- Entrevista a Patrick Oléas
- Entrevista a Ernesto Albán

3.1.3 Producción

La producción es la parte principal del rodaje en donde se trabajará todo lo organizado en la etapa de preproducción en donde es importante contar con experiencia en el trabajo audiovisual para afrontar los problemas, fallos e inconvenientes que se presentan en la labor (Furió, 2012)

3.1.3.1 Registro de rodaje

Para el registro de rodaje se utilizó una aprobación verbal, registrada en video, a los entrevistados, tanto de la escuela de Ernesto Albán sus profesores y alumnos como a los entrevistados del Teatro Ensayo.



Figura 3. Fotografía de la filmación en el Teatro Ensayo Fuente: El autor



Figura 4. Fotografía de la filmación a Pedro Saad **Fuente:** El autor

3.1.3.2 Equipo técnico de video

Imagen	Iluminación	Audio
1 cámara Canon 7D Mark I	Luz led de 50 watts	Audífonos Sony
1 cámara Canon 7D Mark II	Extensiones Eléctricas	Tascam DR-50
Trípode Manfrotto	Rebotador de luz	Micrófono Lavalier
ScanDisk 64 GB Extreme 95mb	Disfuser de luz	Rode Micro Boompole
Baterías		

Tabla 7. Equipo técnico **Fuente:** El autor

3.1.3.3 Modo de filmación

Con el propósito de colorizar en la post-producción y llegar a la propuesta deseada se grabó el reportaje, tanto las tomas de paso como las entrevistas, con colores neutros y poca presencia de contraste.

3.1.3.4 Diseño de fotografía

Para darle el tono serio y dinámico al reportaje se conceptualizaron tres aspectos:

1. Composición: Se utilizan planos medios para grabar a los entrevistados donde la composición de cuadro ubica al espectador dentro del mundo del entrevistado.
2. Iluminación: Al ser tomas hechas en oficinas, aulas y sitios cerrados se utilizaron equipos de iluminación artificial para obtener la imagen deseada.
3. Movimiento: El movimiento de la cámara a mano en primeros planos y planos generales en las aulas le brinda al reportaje dinamismo y hace que este no resulte aburrido para el espectador.

3.1.3.5 Diseño de sonido y banda sonora

La decisión del tipo de sonido que se utilizara en el producto repercute en el acabo final del mismo, por esto se debe analizar el audio de las entrevistas y los sonidos ambiente (Furió, 2012).

Para las entrevistas se utiliza grabación de sonido directo, el sonido ambiente será grabado en las horas de clases para tener registros que se utilizan en diferentes partes del reportaje, así mismo las tomas de paso a los estudiantes en las aulas utilizan sonido directo.

Según Furió: “Componer las melodías que acompañaran los estados de ánimo de los protagonistas” (Furió, 2012, pág. 317).

Para la banda sonora apoya al ritmo del montaje, se utiliza música jazz para denotar agilidad en las tomas y para reforzar lo mostrado en video. La música utilizada es sin derechos de autor.

3.1.4 Post producción

Después de obtener todo el material previsto, entrevistas, tomas de paso, se procedió a analizarlo para dar forma a la estructura del reportaje, para lo cual se utilizó el software Adobe Premiere.

3.1.4.1 Proceso de selección de material (categorización)

Para el proceso de selección de material se revisó la calidad de las tomas obtenidas tanto de la imagen como del sonido. Para seguir el camino del guion algunas entrevistas quedaron fuera del producto final ya que no aportaban con información que apoye al reportaje. Las tomas seleccionadas se categorizaron por carpetas para agilizar la edición.

3.1.4.2 Proceso de edición

Para el proceso de edición se utilizó el software Adobe Premiere, tanto para el video como para el sonido.



Figura 5. Captura del programa Adobe Premiere que se utilizó en la edición Fuente: El autor

3.1.4.3 Video

Se utilizaron transiciones de tipo disolvencias y fundidos a negro en el inicio y fin del video, los cortes en L y J brindan dinamismo al momento de unir el material de video y audio.



Figura 6. Captura del programa Adobe Premiere utilizando disolvencias. Fuente: El autor

3.1.4.4 Audio

Para el proceso de edición de audio se utilizó el software Adobe Premiere y Adobe Audition, en el cual se realizó limpieza de sonido y ruido.

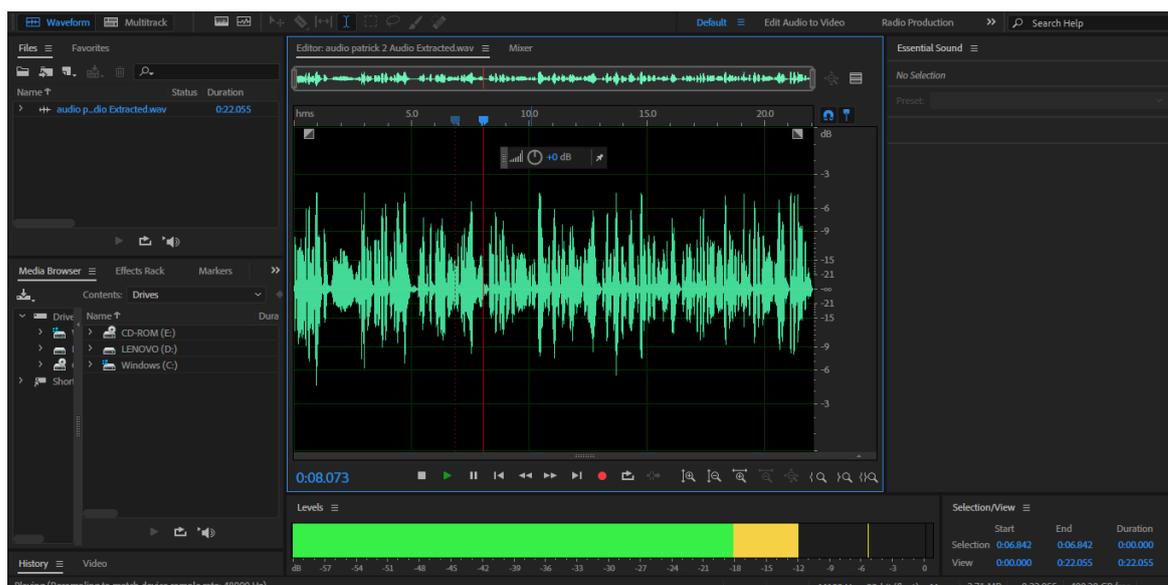


Figura 7. Captura del programa Adobe Audition que se utilizó en la edición de sonido. Fuente: El autor

3.1.4.5 La musicalización

La música es importante dentro del reportaje ya que agiliza y da ritmo a las tomas dentro del aula. Se eligió musica Jazz al ser relajante y con el ritmo necesario para marcar puntos estrategicos dentro del reportaje. Esta música fue descargada de bancos gratuitos de sonido como *jamendo.com* y *freearchive.org*.

3.1.4.6 Proceso de tratamiento de imagen

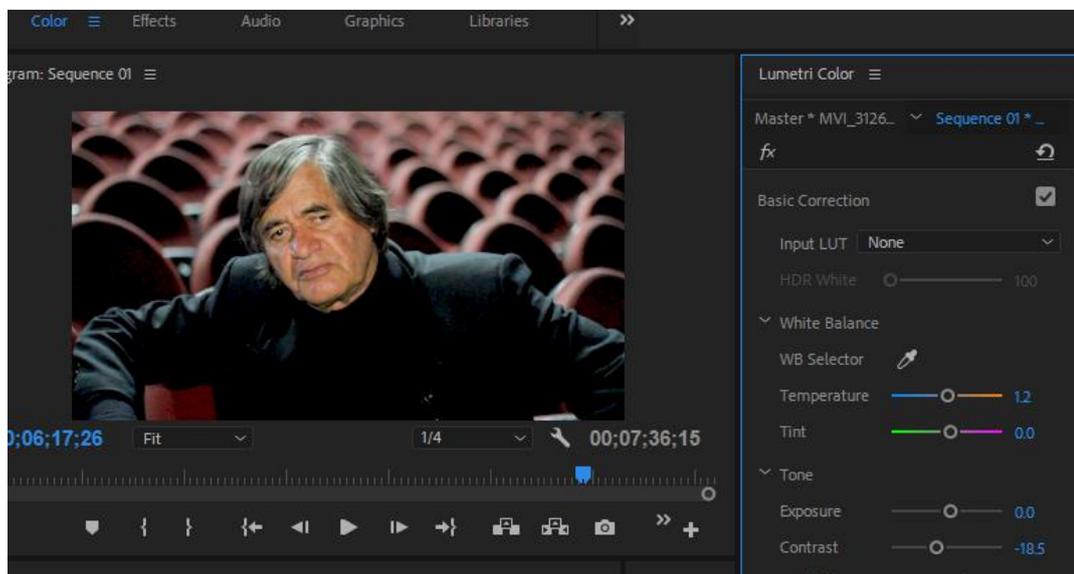


Figura 8. Captura del programa Adobe Premiere que se utilizó en la corrección de color. **Fuente:** El autor

3.1.5 Propuesta final

Primer corte el cual se envió para la valorización por los profesionales después de lo cual se aplicó los respectivos cambios para obtener el producto final.



Figura 9. Fotogramas del reportaje. Fuente: El autor

3.1.5.1 Diseño de arte del audiovisual



Figura 4. Diseño arte promocional. Fuente: El autor

3.1.6 Propuesta inicial de difusión

La propuesta inicial para la difusión del reportaje es a través de redes sociales, al tener información útil para conocedores del tema, se publicará en grupos o fan pages relacionados al teatro o actuación.

Conclusiones

Los resultados obtenidos ponen al sistema Stanislavski de formación de actores como el pilar de la actuación en las escuelas de formación actoral de la ciudad de Quito, los entrevistados conocen y practican el sistema impuesto por Stanislavski en sus clases, la escuela de formación actoral “Ernesto Albán” la viene utilizando desde 1994 y sus profesores nos hablaron del sistema Stanislavski a fondo, detallando cada técnica y termino en las entrevistas realizadas.

La escuela del teatro Ensayo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana mediante su director Antonio Ordoñez nos relató su forma de utilizar el sistema Stanislavski en su malla curricular, “Tenemos como punto de partida a Stanislavski, pero eso no quiere decir que renegemos de otros” de esta manera Antonio Ordoñez empieza a hablarnos de la metodología utilizada por él, asegura que la técnica de Brecht es más ligada al teatro crítico, más apegado a la realidad nacional, lo que le impulsa a tomar a Brecht como su metodología de estudio.

Por otra parte, Pedro Saad profesor de la academia Dramatis Persona utiliza un compilado de técnicas aprendidas en su formación para crear su propia metodología de enseñanza que el imparte actualmente.

Los entrevistados aseguran que todo actor debe tener como base el sistema Stanislavski en su formación actoral, ya que las técnicas subsiguientes, toman este sistema para formar una propia.

Dentro de los hallazgos en la investigación nos encontramos con la edad como tema en común puntualizado por los entrevistados, todos aseguran que la edad en la que un actor debe empezar su formación debe ser a partir de los 17 años, ya que es la edad en la que una persona está apta para iniciar el trabajo de interpretación sin afectar su propio desarrollo.

La valoración del reportaje con especialistas de la carrera lo califican como un producto que si responde al tema de investigación y recomiendan complementar la investigación contrastando con otras metodologías de actuación.

Recomendaciones

- Se recomienda que la investigación se complemente con la dirección de conocer el sistema de actuación que utilizan otras escuelas, por ejemplo, tomando el caso de la escuela del teatro Ensayo la cual utiliza el teatro crítico de Brecht para sus montajes. Al tener información variada sobre la temática de actuación o teatro, motivamos al público o espectador a conocer y a involucrarse en este arte.
- Para una segunda parte del reportaje se recomienda realizar una banda sonora original con personas que deseen participar en este proyecto.

Bibliografía:

- Actuación. (2018). Constantin Stanislavski I. [Descripción de formato]. Recuperado de <http://www.actors-studio.org/web/textos/actuacion/constantin-stanislavsky-i.html>
- Arias, F. (2012). *El proyecto de investigación*. Caracas: Editorial Episteme.
- Aristóteles. (335). *Poética*. Recuperado de http://www.danielcinelli.com.ar/archivos/Obras/Tercer_nivel/Shakespeare/Obras/Ricardo_III.pdf
- Chéjov, A. (2003). *La Gaviota*. Buenos Aires: Editorial del Cardo.
- Cultura, R. (27 de diciembre, 2016). Talleres de actuación resaltan el gesto natural. El Telégrafo. Recuperado de <http://digital.telegrafo.com.ec/epaper/epaper.html?tpu=ELTELEGRAFO>
- Furió, D. (2012). *La producción cinematográfica*. Barcelona: UOC.
- Hernández, A. (2015). BRECHT Y Stanislavski [Mensaje en blog]. Recuperado de http://www.academia.edu/18870217/BRECHT_Y_STANISLAVSKI
- Hernández R. (2014). *Metodología de la investigación* (6ta ed.). México: McGraw-Hill
- Kreig, R. (11 de enero de 2013). El modelo de Constantin Stanislavski: el actor como artista [Mensaje en blog]. Recuperado de <https://sites.google.com/site/dramaoffline/blog/elmodelodeconstantinstanislavskielactorcomoartista>
- Matute, K. (2015). *Formas interpretativas: Vivencia y Representación. "El actor en escena"* (Tesis de doctorado). Universidad Carlos III de Madrid, Getafe.
- Mendoza, C. (1999). *El ojo con la memoria apuntes para un método de cine documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hora, D. (2018). *Curso para formación de actores - La Hora*. [online] La Hora Noticias de Ecuador, sus provincias y el mundo. Available at: <https://lahora.com.ec/noticia/628796/curso-para-formacic3b3n-de-actores> [Accessed 1 Sep. 2018].
- Ordóñez, K. (2013). Los géneros informativos en la televisión local: uso de la proximidad como valor noticia. *Comhumanitas*, 4(1), 49-58.
- Patterson, C. (2003). El buen reportaje, su estructura y características. *Revista Latina de Comunicación Social*, 56 (1), 1-2.

- Rocamora, N. (2015). La super estrategia Stanislavski: Motivos de un método para la interpretación del actor contemporáneo (Tesis de doctorado). Universidad de Granada, Granada.
- Salgado, D. (2007). La dirección de actores según Stanislavski. *Estudis Escènics*, (32), 246-269.
- Shakespeare, W. (1591). *Ricardo III*. Recuperado de <http://www.proyectoteatralfuturo.org/files/Ricardo-III-de-Shakespeare.pdf>
- Soto, A. (2010). *Estudio comparativo y propuesta de un posible procedimiento docente para la práctica de arte en acción* (Tesis de doctorado). Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Stanislavski, K. (1992). *La preparación del actor*. Madrid: J. García Verdugo.
- Stanislavski, K. (1994). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- Teatros.guiabbb.ec. (s.f.). *ESCUELA DE FORMACIÓN DE ACTORES ERNESTO ALBÁN*. [Descripción de formato]. Recuperado de https://teatros.guiabbb.ec/067272/Escuela_de_Formaci%C3%B3n_de_Actores_Ernesto_Alb%C3%A1n
- Velduque, M. (2011). Historia del Cine II: lenguaje fílmico. *Claseshistoria*, (6), 2-10. Recuperado de <http://www.claseshistoria.com/revista/2011/articulos/velduque-historia-cine2.pdf>
- Vilalta, J. (2006). *El espíritu del reportaje*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.

Anexos

Anexo 1

Entrevista

1. ¿Desde hace cuánto Ud. Forma actores en esta escuela?
2. ¿Cuál es el rango de edad de los estudiantes que ingresan?
3. ¿Cuál es la motivación de los alumnos para estudiar actuación?
4. ¿Me puede describir la malla de estudio que utiliza para los estudiantes?
5. ¿Utiliza algún método de actuación? ¿Cuál? ¿Por qué?
6. De ser el sistema Stanislavsky ¿Me puede hablar de este sistema?
7. Me puede dar una breve explicación de los siguientes términos. Si condicional.
8. Circunstancias dadas.
9. Imaginación
10. Concentración
11. Acción
12. Verdad
13. Comunión
14. Relajación
15. Memoria emocional.
16. Conoce de algún otro término que se relacionaría a este sistema.

Anexo 2

Valorizaciones

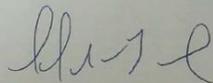
Evaluidor: MUNIR ALEJANDRO ABEDRABBO CAMPANA

Título académico: LIC. CINE Y VIDEO

CRITERIO	Ex.	MB.	B.	Reg.	MALO/ Observaciones
Si responde al tema de investigación	✓				
Manejo de cámara		✓			
Estructura dramática y guion		✓			
Edición y post producción			✓		
Sonido		✓			

Recomendaciones: COMPLEMENTAR LA INVESTIGACIÓN CONTRASTANDO
OTRAS METODOLOGÍAS DE ACTUACIÓN INVERTIR EN UN TRABAJO
DE POST PRODUCCIÓN PARA INCURSIONAR EN FESTIVALES

Firma:



Evaluador: *Esteban Gal*

Título académico: *Magister, profesor universitario en producción audiovisual.*

CRITERIO	Ex	MB	B	Reg	MALO/ Observaciones
Si responde al tema de investigación	✓				
Manejo de cámara		✓			
Estructura dramática y guion		✓			
Edición y post producción		✓			
Estética (iluminación, sonido, color)	✓				

Recomendaciones:
Revisar Post-producción.

Firma



Anexo 3

Guion

ESC 1 INT. - TEATRO - NOCHE
TOMAS DE OBRAS PRESENTADAS EN EL TEATRO CON DIFERENTES
ACTORES.

ESC 2 INT. - OFICINA - DIA
ERNESTO ALBÁN DA UNA BREVE RESEÑA DE LA ACTUACION

TRANSICION
DISOLVENCIA

ESC 3 EXT. - ESCUELA - DIA

TOMAS DE PASO DEL EXTERIOR DE LA ESCUELA, PLANO GENERAL
DEL FRENTE Y PLANOS CERRADOS DEL ROTULO CON EL NOMBRE DE
LA ESCUELA.

ESC 4 INT - ESCUELA - DIA
TOMAS DE PASO DEL INTERIOR DEL TEATRO, PLANOS DETALLE
QUE DENOTEN EL TEMA DE LA ACTUACIÓN.

MUSICA INCIDENTAL

ESC 5 INT. - OFICINA - DIA
ERNESTO ALBÁN RELATA EL PORQUE UTILIZA ESTE SISTEMA

ESC 6 INT - AULA - DIA
ESTUDIANTES HACEN EJERCICIOS DE VOZ Y CUERPO

ESC 7 INT. - AULA - DIA
PATRICK OLEAS HABLA DEL SISTEMA STANISLAVSKI

FIN DE MUSICA INCIDENTAL

ESC 8 INT - AULA - DIA
MUSICA INDENTAL
ESTUDIANTES HACEN EJERCICIOS CALENTAMIENTO Y RELAJACION

ESC 9 INT. - OFICINA - DIA
FIN DE MUSICA INCIDENTAL
ERNESTO DESCRIBE LA RELAJACION

ESC 10 INT - AULA - DIA
ESTUDIANTES HACEN EJERCICIOS RELACIONADOS A LA TECNICA
DESCRITA POR ERNESTO ALBAN

ESC 11 INT. - OFICINA - DIA
ERNESTO DESCRIBE LA CIRCUNSTANCIAS DADAS

ESC 12 INT - AULA - DIA
MUSICA INCIDENTAL
ESTUDIANTES HACEN UNA ESCENA RELACIONADA A LA TECNICA
DESCRITA POR ERNESTO ALBAN

ESC 13 INT. - OFICINA - DIA
ERNESTO DESCRIBE EL MAGICO SI
FIN DE MUSICA INCIDENTAL

ESC 14 INT - AULA - DIA
SONIDO AMBIENTE
ESTUDIANTES HACEN EJERCICIOS RELACIONADOS A LA TECNICA
DESCRITA POR ERNESTO ALBAN

ESC 15 INT. - OFICINA - DIA
MUSICA INCIDENTAL
ERNESTO DESCRIBE LA ACCIÓN

ESC 16 INT - AULA - DIA
ESTUDIANTES HACEN UNA ESCENA RELACIONADA A LA TECNICA
DESCRITA POR ERNESTO ALBAN

ESC 17 INT. - OFICINA - DIA
ERNESTO DESCRIBE LA VALORIZACION DE OBJETOS
FIN DE MUSICA INCIDENTAL

ESC 18 INT - AULA - DIA
SONIDO AMBIENTE

ENTREVISTA A ESTUDIANTE SOBRE LA MEMORIA EMOTIVA

ESC 19 INT. - OFICINA - DIA
ERNESTO DESCRIBE LA MEMORIA EMOTIVA

ESC 20 INT - AULA - DIA
MUSICA INCIDENTAL

ESTUDIANTES HACEN UNA ESCENA RELACIONADA A LA TECNICA
DESCRITA POR ERNESTO Albán FRENTE AL ESPEJO

ESC 21 INT. - AULA - DIA

PATRICK OLEAS HABLA DE LA MEMORIA EMOTIVA

ESC 22 INT. - TEATRO - DIA

ANTONIO ORDOÑEZ HABLA DE SU METODOLOGIA EN SU ESCUELA

ESC 23 INT. - TEATRO - DIA

ESTUDIANTES DEL TEATRO ENSAYO PRACTICANDO EJERCICIOS

ESC 24 INT. - AULA - DIA

PATRICK OLEAS DA SU CONCLUSION

ESC 25 INT. - OFICINA - DIA

MUSICA INCIDENTAL

ERNESTO ALBAN CONCLUYE SU ENTREVISTA

ESC 26 INT. - TEATRO - NOCHE

VOZ (OFF)

TOMAS DE OBRAS PRESENTADAS EN EL TEATRO CON DIFERENTES
ACTORES.

FIN.