

MI EXPERIENCIA CON EL MÉTODO LAYTON*

MY EXPERIENCE WITH THE LAYTON METHOD

Jorge Iván Suárez Álvarez**

*** Doctor en Bellas Artes (Diseño, espacio y tecnología) por la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Máster Internacional en Escenografía por la misma institución. Licenciado en Dirección de Escena y Dramaturgia, especialidad Dirección de Escena por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Estudió en el "Laboratorio Teatral de William Layton" cursando dos años de interpretación y tres de dirección con el mismo Sr. Layton. En Colombia ha sido docente de actuación en la Universidad de Antioquia, en cursos de interpretación con grupos profesionales y otras entidades. Actualmente es docente del Programa de Arte Dramático de la Universidad del Atlántico e investigador del grupo Investigaciones Visuales del Caribe (Videns). E-mail: jorgesuarez@mail.uniatlantico.edu.co*

RESUMEN

Este artículo pretende ser un recorrido general por la técnica interpretativa propuesta por el método de William Layton e impartida en el Laboratorio Teatral de su mismo nombre, recorrido a modo de homenaje personal en el centenario de su nacimiento.

No se ha pretendido acometer un análisis detenido sobre los elementos constituyentes del método, sino abordarlos desde la experiencia, mi experiencia en su aprendizaje y posterior práctica creativa y pedagógica, un recorrido que aunque toca sus aspectos fundamentales abarca mi visión del mismo y la mirada sobre esta herramienta de algunos alumnos en Colombia a los cuales les he impartido dicho método. Por lo tanto no se centra por entero en la sistemática que propone, pues como el mismo Sr. Layton lo diría; es la práctica, el trabajo constante y disciplinado sobre sus elementos constituyentes los que le darán validez según cada actor a su método.

PALABRAS CLAVE

William Layton, laboratorio, método, encarnación, interpretación, actuación, técnica interpretativa.

ABSTRACT

This article is meant to be a general tour of the interpretative technique proposed by the method of William Layton and taught in the Theatre Laboratory of the same name, a tour as a personal tribute on the centenary of his birth.

It is not intended to undertake a thorough analysis of the method constituent elements, but to address them from the experience, my experience in its learning and subsequent creative and pedagogical practice, a tour that, while dealing with its fundamental aspects also included my view of it and some students view of this tool that I have been teaching in Colombia. Therefore it does not focus completely on the proposed systematic, because, as Mr. Layton would say, it is practice, the constant and disciplined work on its constituent elements which will give validity, according to each actor, to his method.

KEY WORDS

William Layton, laboratory, method, incarnation, performance, playing technique.

* Recibido: 12 de mayo de 2014 , aprobado: 15 de junio de 2014

INTRODUCCIÓN

Hace unos días leyendo artículos de prensa *on-line* me encuentro uno en el que se habla del centenario del nacimiento de alguien a quien considero uno de mis maestros en estas lides de las artes escénicas, el señor William Layton (Osborne, 1913 / Madrid, 1995). Casi al mismo tiempo llega a mí la información sobre la convocatoria de la *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* de la Universidad de Caldas, en la que invita a creadores, investigadores y especialistas a enviar contribuciones para su número 9 que será un monográfico sobre “Métodos y técnicas de la actuación” y como el dicho popular dice: “la oportunidad la pintan calva” (nunca mejor dicho en mi caso) he visto dos motivos en uno para escribir este artículo; el primero, homenajear a aquel que en tres años en los que estuve en el “Laboratorio de William Layton” en la Calle Carretas No. 14 de Madrid aportó de forma diferencial en mi aprendizaje sobre el arte interpretativo y, segundo, dar a conocer mucho más allá de su libro, *¿Por qué? Trampolín del actor*, una experiencia personal con su método.

Cuando llegué a Madrid en mayo de 1988, la vida me daba vueltas, había dejado la comodidad de mi casa y casi sin dinero, sin becas ni ayudas familiares ni estatales, pero con mucha hambre de conocimiento, me ponía en Madrid una metrópoli más grande de lo que imaginaba dispuesto a presentarme a la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático) a su curso oficial, curso que no comenzaba hasta octubre, esos meses de verano serían para ver algo de teatro, acomodarse a la ciudad y prepararse para unas pruebas en las que se presentaban aproximadamente

500 alumnos para ingresar no más de 50. Después de dos semanas de pruebas de acceso y de ir superando una a una cada prueba en la última de ellas, la entrevista, algo pasó y no fui admitido, ¿qué hacer?, ¿volverme a casa derrotado? o ¿hacer cursos en escuelas privadas (carísimas) hasta el siguiente año en que se volvieran a abrir inscripciones?... Como es tradición en Madrid las escuelas privadas, en general, esperan que pasen las pruebas de acceso en la RESAD para abrir las suyas.

Nunca había escuchado hablar del Sr. Layton ni de su “Laboratorio Teatral” pero allí fui a parar. Realicé la entrevista con José Carlos Plaza, alumno aventajado del Sr. Layton y posterior director del Centro Dramático Nacional, fui admitido en el primer curso de interpretación del Laboratorio, solo en ese momento supe del prestigio del Laboratorio en España y del lugar al que estaba accediendo.

Durante tres años cursé estudios en él, realizando dos cursos de interpretación y tres de dirección de escena con el mismo Sr. Layton. Mi querencia siempre ha sido la dirección de escena, por ello puse especial énfasis en su método y trabajo como director de escena y las clases de interpretación me servían como conocimiento de los mecanismos y recursos de los actores para la creación de sus personajes.

Debo decir que como director de escena no soy del “método”, ni de este ni de ninguno en sentido estricto, pero sí reconozco que la sistematización que hizo el Sr. Layton tiene una gran validez como herramienta pedagógica, como proceso metodológico e investigativo en torno a las acciones,

el comportamiento y las emociones de un personaje, no en su intelectualidad, reconozco su utilidad como sistemática coherente en manos de un actor hábil e inteligente para la creación de personajes llenos de comportamiento, vida emocional y verdad¹. Otra de las grandes virtudes que le reconozco al método del Sr. Layton es que es amplio y plural, es decir, sirve tanto para realizar improvisaciones en las que se indague en la vida y circunstancias de un personaje a representar, como para la escritura dramático/literaria y el análisis de textos para la escena, en este sentido como análisis dramático resalta, pues pone el énfasis sobre el hecho escénico (las acciones, las emociones y los comportamientos) no sobre otros aspectos que pertenecen más a la lingüística y la semiótica.

En el método, William Layton sistematiza de forma personal las enseñanzas de varios de sus maestros. En una entrevista realizada por José Luis Alonso en la revista *Primer acto*, número 188 del año 1981, dice que desde su primer encuentro su guía, su principal maestro, su “dios”, dice, ha sido Sanford Meisner, aunque no niega las influencias de otros grandes maestros que pasaron por el “American Theatre Wing” de Nueva York y el “American Laboratory Theatre” como fueron Bolelasky, Oupenskaia, o Stransberg y Stanislavky.

Pero el método es más que esa sistematización, porque a partir de su estadía en España (1958) al constatar que la tipología del actor latino era diferente de la del actor anglosajón comenzó a hacer ajustes para el tipo de mentalidad,

¹ Al hablar de ‘verdad’ apelo a varios sentidos: al aristotélico de verosimilitud y al sentido de verdad escénica, coherente, reconocible y creíble en la pertinencia escénica.

compromiso y disciplina del actor español, además pone en práctica una de las máximas de su maestro Meisner: “yo pongo únicamente la semilla y luego cada uno ha de crear su forma concreta, su evolución... no quiero imitadores sino seguidores...”.

PROCESO DE INVESTIGACIÓN- CREACIÓN QUE PROPONE EL MÉTODO

Uno de los objetivos principales del método es brindarle al actor una técnica tanto interpretativa como improvisativa, una herramienta, una sistemática, un método para encontrar “los elementos esenciales” de un personaje, es decir aquello constitutivo del personaje, la escena o la situación y que sin ello no sería posible, en términos del método “la almendra”.

Al aplicar la técnica en el análisis de un personaje se debe encontrar, entonces, lo que se entiende como “motor” único y esencial en el comportamiento de ese personaje y que debería estar siempre en el personaje independientemente de quién lo interprete y de su impronta personal, sus motivaciones internas, y lo que le lleva a actuar de tal o cual forma.

En una entrevista realizada al Sr. Layton en la revista *Primer acto*, al preguntarle en qué consistía la técnica de la improvisación contestaba:

[...] déjeme aclararle lo que no es. No es la invención de unas escenas interesantes, destinadas para entretener el público. (No es ejercicio para autores, sino para

actores). No es una escena, sino el pasaje para llegar a la escena. No es un fin, sino un medio. No es representación, sino ejercicio. (Alonso, 1981, p. 33)

La técnica del método del Laboratorio de William Layton se basa en tres momentos independientes pero vinculados. Cada momento obedecía a un año de trabajo en el Laboratorio con asignaturas tales como técnica e interpretación.

En Técnica del primer año se aprenden las bases, tanto de lenguaje dentro del método como de la sistemática que la misma técnica propone en torno a los conceptos que el estudiante debe desarrollar: Protagonista (quiere cambiar el *status quo*, es decir la situación establecida), Antagonista (quiere mantener la situación establecida), el deseo (representa el qué de la situación), el objetivo (para qué, hacia qué), razón para pedir, razón para negar (por qué se pide el deseo), razón para entrar (por qué se entra), urgencia (necesidad de conseguir el deseo), relación emocional, estado de ánimo, escucha (aquí y ahora), relajación, concentración, etc., procurando que su entendimiento no sea intelectual sino personalizado, visceral y emocional, desde la práctica misma, por ello el proceso en esos momentos no es colectivo, es personal e individualizado, cada estudiante debe hacer “click”, es decir, desestructurarse intelectualmente y entender desde las emociones cómo se construye la técnica, cómo se mantienen vivas las emociones en la escena y cómo se ponen al servicio de la situación que se esta planteando, mientras esto no suceda el estudiante no pasará a incorporar elementos nuevos en la formulación de sus ejercicios.

En el segundo año se pasa a trabajar sobre escenas teatrales en las cuales se aplicará el esquema asimilado durante el primer año, pero incorporando un interesante, y para mí inesperado elemento, la búsqueda de una *fórmula* amplia que permita muchas improvisaciones sobre ella, sin modificarla y que sea el resumen conceptual y esencial de lo que la escena es. La fórmula el Sr. Layton la define en su libro como: “la estructura esencial y general sobre la que podamos aplicar el esquema de los ejercicios de la etapa anterior e improvisar con temas de nuestra vida y nuestras problemáticas” (Layton, 1990, p. 81).

La primera vez que escuché hablar de hacer “fórmula” sobre una escena mi sorpresa fue mayúscula; ¿cómo es posible realizar una fórmula, algo que viene de las ciencias exactas y al ejecutarlo el resultado debe ser idéntico invariablemente?, ¿cómo aplicarlo a algo que siempre está sometido a interpretaciones diversas, como lo es una escena? Y la respuesta es que justamente lo que se pretende con este elemento técnico es buscar esa especie de elementos internos que están presentes desde el dramaturgo en un texto dramático determinado, permitiendo encontrar por medio de un esquema claro y relativamente universal, el comportamiento en nosotros mismos del personaje pero relacionado con lo que le es esencial a la escena elegida.

La fórmula –decía el Sr. Layton– es como una especie de píldora, “espina dorsal”, “la esencia”, “la almendra” de una escena en la que se encuentra encapsulado todo el comportamiento de la escena, de forma sintética planteando cuál es el conflicto principal de la escena, cuál el motor de

la escena, cuáles las razones para que se dé y cuál es la situación, partiendo de la "fórmula" es el actor quien debe encontrar las emociones que la situación aporta a su personaje de forma personal, es aquí donde se encuentra la individualidad del creador, es aquí donde se le da mirada personal al acto interpretativo.

Durante ese segundo año solo se trabaja en la elaboración de fórmulas en diferentes escenas y se hacen *arreglos*; formulación de ejercicios a improvisar que permitan aclarar en comportamiento y emociones de la escena. Al mismo tiempo, durante este proceso se intenta averiguar cuál es el *tipo* de actor de cada uno, es decir, ser consciente de la *vis* que se tiene, esto permitirá al futuro profesional trabajar en sus carencias y desarrollar aún más sus habilidades.

Al final de este segundo año, si las cosas se dan bien, o ya en el tercer año se pasa a trabajar con textos de escenas. Con la "maquinaria bien aceiteada y en su punto", sabiendo cómo hacer una fórmula efectiva se procede a aplicarla en una escena para aclararla de forma definitiva, esto es, pasar a realizar improvisaciones con personajes diferenciando varios momentos. a) Un primer momento en el que se enfrenta a la situación con texto inventado: se hacen improvisaciones sobre los esenciales de la escena *como personaje, pero sin* aprender el texto del autor, cambiando posibilidades o circunstancias que no alteren la esencia del mismo. b) Con texto del autor: prestando especial atención al *subtexto*²,

² Entendiéndolo como lo que no se dice, como el mundo interior del personaje que dará como resultante la suma de circunstancias en las que está inmersa la situación y generará un comportamiento, una forma, una manera de expresión del texto.

al *superobjetivo*³ y a la *intención*⁴, una vez aclarada en estos términos desde la fórmula a la intención la escena está comprendida de forma orgánica y personal.

Al mismo tiempo cada año en el Laboratorio se imparten clases de interpretación donde se trabaja sobre escenas de la literatura dramática universal y en las cuales se indaga en la forma en que la técnica se incorpora al hecho interpretativo de una forma concreta, además de abordarse otros problemas relativos a la interpretación de las escenas y del mecanismo actoral.

Dos elementos más me asombraron en la técnica propuesta por este método interpretativo; uno de ellos es la *urgencia*. Éste elemento propone que para solucionar los conflictos entre los personajes es indispensable necesitar solucionar la situación lo antes posible, es decir tener urgencia, si partimos del supuesto de que lo que pasa en la escena es una construcción conceptual de un instante de vida y este instante es el de mayor conflicto es fundamental para que la escena sea interesante y "teatral" querer resolverlo de la forma más inmediata posible, pues, si se tiene mucho tiempo para resolver una situación dificultosa o molesta el conflicto se diluye y finalmente demuestra que no era tan importante "solucionarlo". Si se quiere algo en concreto, por unas razones concretas y se necesita ahora mismo, tenemos un buen caldo de cultivo para que una situación se torne

³ Con él se intenta descubrir las motivaciones finales del autor, lo que le ha llevado a escribir esta obra. Según Stanislavsky en "Romeo y Julieta" el planteamiento de Shakespeare es que el amor vence al odio

⁴ diferenciando esta del subtexto en que la intención es activa, concreta para esa frase en el aquí y ahora de la escena.

interesante escénicamente hablando. Con respecto a la urgencia el Sr. Layton decía que era como “estar en la orilla de un río y querer pasar al otro lado cuando el puente está roto y el río crecido”.

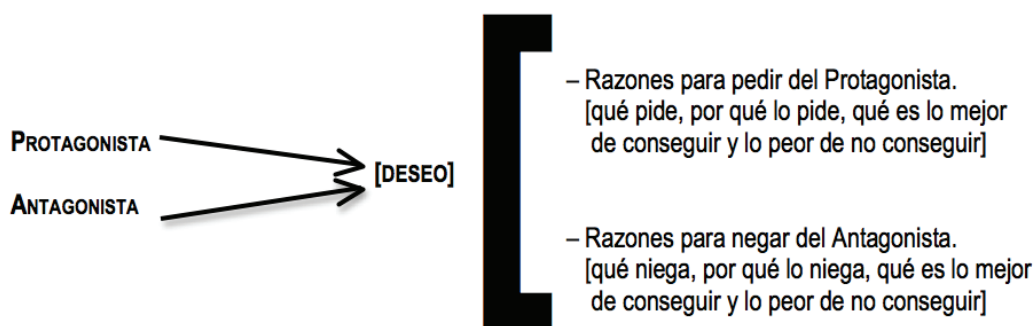
El otro factor tiene que ver con el trabajo del actor sobre la escena misma y es la *necesidad de no anticipar* lo que va a pasar, ni anticipar las emociones de los personajes; la anticipación es la peor enfermedad del actor, decía el Sr. Layton, por ello la técnica también pretende enseñar a “saber olvidar” al actor de que está realizando una improvisación o de que está en una escena, lógicamente sin perder la consciencia necesaria para no ponerse en riesgo tanto él como a sus compañeros, tarea difícil, el caminar en esta difusa línea.

Todo el proceso de la técnica busca esencialmente desarrollar dos elementos básicos en el trabajo del actor: 1) Que desarrolle la capacidad de *vivir real y sinceramente* situaciones imaginarias. 2) Encontrar en sí mismo los mecanismos,

resortes y motivaciones necesarias para entender desde una perspectiva orgánica lo que le pasa al personaje en su mundo interior, entenderlo desde la experiencia personal e intransferible de la vivencia del actor, es decir y en resumen: no se trata de ser otro, no se trata de ser alguien que no se es, se trata de entender sin prejuicios las motivaciones internas y emocionales del personaje, entenderlas desde la vivencia de lo propio para poder “prestarle” esa emoción personal e intransferible al personaje para que del papel y la tinta se transforme en emoción y acción, en carne y hueso dentro de una ficción escénica creíble.

Entender que no es necesario ser otro, para poder ser “otro” en la escena, es un trabajo arduo que requiere horas de profundización y compromiso con uno mismo y su herramienta⁵; sobre todo cuando el énfasis no se ha puesto en la situación de presentación ante el espectador, ni siquiera en la encarnación, sino en presentar, representar o interpretar desde cierto afectamiento, que se concibe comúnmente como actuar en teatro.

ESQUEMA DE ANÁLISIS E IMPROVISACIÓN



⁵ las emociones, el cuerpo y el devenir de ambas en el espacio/ tiempo del lugar escénico.

Las razones para pedir y negar pueden ser; abiertas o secretas

Los tipos de razones pueden ser;

Egoístas, altruistas, de principios, justas, injustas,
por el bien de terceras personas, por el bien de los dos,
por el bien de todos, practicas, emocionales, deber, favor, necesarias

Estado de ánimo.

[¿Cómo está anímicamente cada personaje y por qué?]

Relación social.

[¿Qué relación social tienen?, ¿Cómo se manifiesta en comportamiento esta relación?]

Relación emocional.

[¿Cómo te parece el otro personaje y por qué?, ¿Qué es lo que más gusta del otro?,
y lo que menos?... por qué?]

Lugar de la acción o de la improvisación.

[¿Qué lugar es?, ¿es real?, ¿es imaginario?... ¿Por qué está allí?]

Relación emocional con el lugar.

[¿De quién es este lugar?... punto de vista de cada personaje sobre el lugar,
¿Cómo se posiciona emocionalmente cada uno de ellos?, ¿Qué le gusta?,
¿Qué le disgusta y por qué...?]

Conflicto en marcha.

[¿Han hablado antes del tema?, ¿Cuántas veces?, ¿Cómo?, ¿Cuándo?, ¿Qué pasó?]

Esenciales.

[¿Qué es lo que hace que esta escena pase y no otra?]

Razón para entrar del Protagonista.

[¿A qué viene, a qué entra en el espacio y por qué?]

Actividad del Antagonista.

[¿qué está haciendo aquí y ahora (de la escena) y por qué?]

Visión general del esquema propuesto por William Layton para la improvisación, análisis e interpretación de escenas con el “método” (correspondiente a la asignatura de técnica –primer año–). Cabe anotar que este esquema es una elaboración personal de lo aprendido tanto en el “Laboratorio Teatral de William Layton”, en el Teatro de la Danza de Madrid con Antonio Yopis y Luis Olmos, como en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

Entender que las emociones del personaje y del actor se “engraman” (como dice Gilberto Martínez)⁶ formando una delicada y fina membrana entre ambos, en la que muy difícilmente se sabe qué está fuera y qué está dentro, cuesta, pues finalmente lo que se está poniendo en juego no es un acto mecánico, ni técnico, sino la mirada del actor y al hablar de mirada hablo de la posición que este asume sobre la vida, “su vida” en situaciones ficcionales completamente diferentes a las de su realidad.

Por lo menos a mí me costó y me sumió en dudas existenciales, instantes de profunda crisis frente a mí mismo, frente a lo aprendido y lo que estaba aprendiendo, me costo noches en vela, ganas de dejarlo todo... ¿por qué sufrir tanto para aprender algo? Me costó, hasta que un día el Sr. Layton nos brindó una pequeña herramienta, al decirnos:

Mientras estén en el Laboratorio no piensen en otras formas de trabajar, muchos vienen de otras escuelas, aquí no se trabaja igual que en ellas, si bien hay varias maneras de hacer las cosas como las hacemos en el Laboratorio es diferente a como se hacen en otros lugares, así que si vienen al Laboratorio es a aprender esta forma, aquí solo se trabaja según nuestros parámetros. Sus conocimientos previos déjenlos en la puerta del Laboratorio cuando entren y recójalos

⁶ Se refiere: “[...] al conjunto de sensaciones psicofísicas despertadas en la lectura del texto, improvisaciones y/o representaciones, sometidas a procesos de sentido, significativos, que deben ser conservados como experiencias de vida [...]” (Martínez, 2012, p. 121), y yo lo amplí al conjunto de experiencias emocionales con las que el actor llega cargado a la hora de enfrentar una encarnación.

cuando salgan, como aquel que se quita los zapatos para entrar en un espacio. Cuando terminen en el Laboratorio con sus conocimientos y lo aprendido aquí construirán una herramienta de trabajo propia que les sea útil a cada uno, así construirán su método; no existe un solo método válido, pues hay tantos métodos como actores y como buenos profesores [...].

Estas palabras me brindaron la confianza y la tranquilidad de que algún día, con un poco de suerte y no sé de qué forma, el maremágnum interno adquiriría un cuerpo propio que me permitiría entender la construcción de personajes desde otro lugar, ese para mí es el añorado “click” que hace que un conocimiento deje de ser conocimiento para pasar a ser herramienta vital y profesional.

Al mismo tiempo y mirando estas palabras en perspectiva, el Sr. Layton era consciente de que la técnica como simiente de un método es la base para el trabajo del actor, entendía que un actor sin técnica dependerá permanentemente de la inspiración.

MI EXPERIENCIA CON EL MÉTODO EN COLOMBIA

En 1997 después de culminar estudios en Dirección de Escena en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD) tuve la primera oportunidad de impartir clase en Medellín, de dar a conocer mi apropiación de esta herramienta y de muchas otras adquiridas en esos primeros nueve años

de formación en España en teatro, teatro danza y teatro físico. En aquella ocasión se realizó un taller corto de introducción al método como búsqueda de un lenguaje común entre el director y los actores, este taller se organizó en colaboración entre la Universidad de Antioquía y Colcultura por medio del programa “Maestros Internacionales Invitados”.

En años posteriores, entre idas y venidas de España a Colombia mientras hacia el Doctorado, he tenido la oportunidad de dar talleres a actores consagrados y noveles como han sido los casos de talleres impartidos al elenco de actores del Pequeño Teatro de Medellín, a jóvenes actores de su escuela, como a actores y directores de otros medios como ha sido el caso del curso impartido para directores de medios audiovisuales elaborado en colaboración con el Centro Cultural de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Antioquia y la Agencia Española de Cooperación Iberoamericana (AECI), y actualmente en el Programa de Arte Dramático de la Universidad del Atlántico.

En general, se acoge el método por parte de jóvenes actores y directores con entusiasmo pues abre puertas a nuevas dimensiones tanto del hecho interpretativo y, como ya he dicho, del análisis práctico para la dramaturgia y la puesta en escena, bien sea esta fílmica o teatral, es justo ahí donde surge muchas veces la resistencia al método por parte de algunas personas con más trayectoria teatral, con más “tablas”, en que permite el trabajo tanto escénico como fílmico partiendo (erróneamente) de la premisa de que es un método cinematográfico

y no teatral. A este respecto recuerdo una entrevista en el programa *In side the actor's studio*, en la que un estudiante le preguntó a Robert De Niro sobre cuál era la diferencia técnica que existía entre crear un personaje para cine y para teatro, De Niro respondió: ninguna, dijo y citó más o menos literalmente... que en cine cuando en una secuencia por la emoción a él se le dilataban las pupilas el espectador gracias a un primer plano podía ver que se le dilataban las pupilas, y en teatro cuando a él se le dilataban las pupilas el espectador debería sentir que se le dilataban las pupilas.

Es decir, aunque ambos son medios diferentes los mecanismos del actor, la técnica que un actor debe tener en un medio como en el otro para la creación de un personaje es similar y en ambos casos debe partir de la profundización en sus reacciones, el conocimiento amplio de sus emociones, de la conciencia de sí mismo, por supuesto y ante todo de la sinceridad y la transparencia tal y como lo propone Peter Brook al decir:

[...] la preparación de un personaje es exactamente lo opuesto a construirlo; es demoler, quitar ladrillo a ladrillo todo lo que constituye la musculatura del actor, las ideas e inhibiciones que se interpone entre él y el papel, hasta que un día, como una poderosa ráfaga de aire fresco el personaje invade todos sus poros. (Brook, 2004, p. 10)

Tanto en un medio (teatro) como en los otros (cine, televisión, medios digitales) se trata de comunicar verazmente el *mundo interior* de los personajes gracias a la

interpretación, o mejor dicho en términos más contemporáneos a la *encarnación* del personaje en el actor. Como dice Tony Barr:

Los impulsos internos (esto es, las emociones y las reacciones sensoriales) del actor son los mismos sea cual sea el medio en el que trabaje, ya que dadas unas circunstancias determinadas el mismo estímulo provocará la misma reacción en una persona, independientemente del medio [...]. En el teatro, el actor tiene que trabajar por mediación de su compañero de reparto para proyectar hasta la última fila del teatro por lejos que esté. Con la cámara, en un primer plano la última fila está a pocos metros de distancia, donde esté el objetivo. Es decir, la única diferencia técnica importante reside en la distancia de comunicación [...]. (Barr, 2002, p. 9)

En todos los casos en que se han impartido talleres el gran impedimento para la asimilación del método ha sido el tiempo, cabe resaltar de nuevo que el proceso en el Laboratorio es de varios años improvisando dentro de los parámetros que se proponen, encarnando dentro del esquema técnico y preparando las herramientas necesarias en todo actor.

No obstante y pese al poco tiempo en que se han impartido talleres, en la mayoría de los casos el aprendizaje ha abierto en los partícipes la posibilidad de entender la encarnación de personajes de una forma alejada de esquemas muy populares como son: la falsedad e impostación o el entender la acción física como movimiento sin justificación alguna.

Como muestra de este proceso y colofón final de este artículo a continuación cito el testimonio de tres a alumnos del Programa de Arte Dramático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, donde en el semestre 2013/2 impartí una asignatura basada en el método de William Layton, esta ha sido la experiencia más larga al impartirlo, 32 sesiones cada una de tres horas. Estas son sus impresiones:

Laudith Díaz⁷

Trabajar con el método de William Layton ha sido un gran descubrimiento, pues es un método diferente de los que hasta el momento he aprendido en mi trayectoria como aprendiz de actriz. La estructura que maneja logra veracidad en la interpretación de los personajes y enseña a seguir los impulsos del personaje, pero sobre todo a reconocer los impulsos personales dentro de la situación, para que el texto y la acción salgan con el sentido adecuado en cada momento.

Una de las cosas que resaltaría es el trabajo con la actividad que realiza el antagonista en escena porque hace que el actor concentre su atención en lo que está haciendo y no en la improvisación como tal, y cuando entra el protagonista, con su razón para entrar, le toma realmente por sorpresa, entonces la reacción es verdadera cien por ciento. Cabe resaltar que la actividad debe ser de vital importancia, lo mismo que la razón para entrar, ambas deben estar justificadas de tal manera que casi son de vida o muerte para los personajes en la situación planteada.

⁷ Actual estudiante de V semestre Arte Dramático, Universidad del Atlántico, Facultad de Bellas Artes.

El hecho de que no haya un ensayo previo permite quitar vicios actorales, porque nunca se sabe qué va a pasar en la escena, entonces el actor se obliga a estar vivo en el presente de la escena para no trabajar de forma mecánica, eso no quiere decir que no se prepare la escena de forma minuciosa y personal con el compañero pues la obligación del actor es preparar, hablar con su compañero de escena, con el cual debe aclararse cualquier interrogante que pueda haber sobre el personaje, la situación, los antecedentes... por ejemplo: ¿cómo se llaman?, ¿dónde viven?, ¿qué tipo de relación tienen?, ¿viven juntos o no? (si es del caso), ¿cómo se conocieron?, ¿cuántos años tienen?, ¿qué relación social y emocional tienen?, para luego preparar los porqués emocionales de forma individual y personal.

El texto guía de la clase, *¿Por qué? Trampolín del actor*, incita a volver siempre a la pregunta que da título al libro para justificar cada acción, cada palabra, es decir, todo lo que se hace en escena debe tener una justificación orgánica por parte de los actores para que las acciones sean resultado de los impulsos que genera la situación.

Trabajar de forma rigurosa con el esquema propuesto en el método ayuda al actor para que, cuando entre en escena cargado de un mar de emociones y de información (que debe dejar de lado justo en el momento de comenzar la improvisación), en un determinado momento salga a flote, como una acción, una reacción, un punto de vista, estado de ánimo o en forma de cualquier otro elemento que potencie el trabajo y lance la situación dramática.

Para mí ha sido tan importante acordar determinados aspectos de la preparación como escribir otros más personales y motivadores, pues aunque todas las ideas se han generado en el trabajo conjunto, escribirlos ayuda a la memoria a que no olvide caprichosamente lo preparado, al fin y al cabo toda la preparación está orientada a engañar al consciente, para que olvide que está en un ejercicio. Repasar el esquema de forma mental, recordar las razones y las urgencias antes de entrar a escena, ha sido de gran ayuda, pues hace que se mantenga la necesidad de conseguir el deseo y ayuda a centrarse como actor en el objetivo final que se persigue.

Me gustaría citar un ejercicio que realicé durante el curso en que se nos impartió el método de Layton, en este ejercicio éramos hermanos; hijos del mismo padre y con diferentes madres, mi hermano me había prestado dinero para montar mi tienda de ropa, vivíamos en la misma casa, pero habíamos tenido una fuerte discusión en la que me gritó diciendo que era una arrimada y que no era su hermana.

Basándonos en este antecedente y en algunos otros detalles pactados de antemano nos lanzamos al trabajo e improvisamos... yo estaba en mi tienda que era el lugar de la ficción donde se desarrollaría la escena. Mi actividad era organizar muy de prisa la mercancía que acababa de llegar a la tienda, pues venía un revisor fiscal a corroborar que la mercancía estuviera en regla y solo quedaban 5 minutos para ello, cuando de pronto entra mi compañero (mi hermanastro) muy golpeado al lugar del ejercicio, la tienda, verlo de esa forma

fue impresionante para mí, entonces corrí a socorrerlo, fue tanta la impresión que causó y lo hizo tan verazmente que el personal del servicio de limpieza del edificio, ajenos al ejercicio, preocupados preguntaban qué había pasado, hasta se plantearon llamar al servicio médico de la universidad, yo, consciente de que no sabían que estábamos en una improvisación, cerré la puerta y continúe en situación (la preparación dentro del esquema hace que entres de lleno en la ficción, pero el actor debe seguir siendo consciente de su entorno y de sus actos, estar atento, tener “antenas”), en ese momento descubrí que fue mi reacción la causante de su preocupación. Al continuar la situación y dejarla transcurrir comenzaron a salir todos aquellos detalles que habíamos hablado y que estaban escritos en el papel en el que consignamos nuestra preparación.

El método me ha servido en otras clases, pues he descubierto que se puede aplicar sin problemas a muchas escenas de las escritas por grandes autores, incluso lo sigo usando para realizar ejercicios de teatro clásico, como por ejemplo “La Dama Boba” de Lope de Vega, una obra en verso, que a todas luces encaja perfectamente en el esquema propuesto por el método.

Kevin Bran Beltrán Ríos⁸

Mi experiencia con el método de William Layton ha generado en mi proceso como actor en formación un cambio, ya que antes de conocerlo mis emociones en la escena estaban siendo forzadas, y eso hacía que mi actuación se sintiese mentirosa. Comienzo

a conocer este método, a saber que para cada escena, para cada entrada, para cada salida e incluso para cada palabra que diga en el escenario es necesario tener una razón, un por qué, para así generar estímulos en el espectador y no se pierda el hilo conductor emocional y lógico de la historia.

En los aproximados cuatro meses que se trabajó con el método pude entender que para entrar a una escena por más pequeño que fuera mi personaje, debía tener una razón para entrar y no me refiero a la razón de la escena en general, ni al superobjetivo, sino a la motivación *in situ* que lleva a que el personaje realice dicha acción. Esto indiscutiblemente hay que entenderlo como parte de la línea de pensamiento del personaje y del comportamiento del mismo, ya que estos elementos se transformarán en acciones psicofísicas que muestran el nivel de compromiso del actor con su personaje.

Al enfrentarme a un personaje estaba acostumbrado a que mi corporalidad y mi voz debían cambiar de inmediato, a que debía ser otro, esto hacía que las acciones y la actuación fuesen falsas e impostadas, todo el trabajo en el aula con el método se centro en hacernos entender que es fundamental registrar el comportamiento desde “la verdad”, nuestra verdad, nuestra mirada, nuestra óptica. Me di cuenta entonces de “vicios”, que sin saber estaba adquiriendo en el proceso de formación, “vicios” de los cuales más adelante sería difícil desprenderme.

Encontrar el lugar de verdad no fue fácil, pero cuando yo, Kevin Bran Beltrán Ríos, como persona empiezo a solucionar los

⁸ Actual estudiante de V semestre Arte Dramático, Universidad del Atlántico, Facultad de Bellas Artes.

objetivos que se plantea la escena, en el personaje, y comienzo a implicarme de una forma real en la situación, encuentro la génesis del entendimiento desde el personaje, con su propósito y con su justificación, entonces empiezo a encontrar una cantidad de virtudes en mí que ni yo mismo sabía que tenía y descubro que todos los personajes habitan en mí, en mis pasiones y mis temores.

El método, pese a ser complejo, una vez se pone en práctica resulta ser muy útil; le brinda herramientas al actor que le permiten entender que la encarnación de un personaje no solo es representarlo, sino que sobre todo le posibilita al actor “vivir” la escena, en su conflicto y visión personal, relacionándose con el momento, viviendo realmente ese instante, teniendo al menos un minuto de verdad, al que el actor se entregue por completo, como planteaba R. Bolelasky: cuando el espectador al asistir a una función ve un minuto, aunque sea uno, de verdad sobre la escena, ha valido la pena pagar la entrada.

Me siento muy agradecido con el método pues me ayuda a darme cuenta de que el actor no debe ser egoísta, ni mentiroso con él mismo fingiendo vivir algo cuando ni siquiera realiza una acción verdadera.

REFERENCIAS

Alonso, J.L. (1981). Entrevista con William Layton. *Primer acto*, 188, 30-33.

Barr, T. (2002). *Actuando para la cámara. Manual de actores para cine y tv*. Madrid: Ed. Plot.

Brook, P. (2004). *Más allá del espacio vacío*. 2ª Edición. Madrid: Ed. Alba.

Layton, W. (1990). *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Ed. Fundamentos.

Martínez, G. (2012). *Apostillas. Memoria teatral*. Medellín: Fondo Editores Universidad EAFIT.