



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes **Carrera de Danza y Teatro**

La exploración de la voz del actor para la creación del personaje de la muestra *Historias Trenzadas* a partir de la propuesta de Eugenio Barba sobre los *Principios que Retornan*

Trabajo de graduación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Escénicas: Danza y Teatro

Autor: Pablo Andrés Ramos Jumbo

CI: 0105927388

Pablo.arj@outlook.com

Director: Mg. Diego Alfonso Carrasco Espinoza

CI: 0102283462

Cuenca - Ecuador

22 de abril 2022

RESUMEN

El siguiente trabajo de graduación se sitúa en la investigación del cuerpo del actor. Tiene relación con el teatro antropológico que propone Eugenio Barba, se profundiza en los principios que retornan que habla en su libro *El Arte Secreto del Actor*. Sobre ellos se explora la voz, para construir un personaje.

El interés de esta investigación se genera desde cómo el cuerpo a partir de estos principios que retornan, se transforma y genera un estado de pre - expresividad, de percepción y conciencia corporal para la creación escénica. Entonces, se plantea un entrenamiento corporal en base a estos principios con el fin de llevar al cuerpo al estado requerido. Este estado corporal sirve como plataforma para la exploración de la voz, lugar donde radica esta investigación.

La exploración de la voz deviene de un trabajo de laboratorio previo donde se logró crear esta célula de investigación. Para asentar de forma más efectiva esta exploración, tomaremos como referente el libro *Bases orgánicas para la educación de la voz* (2002) de Ana María Muñoz y Chistine Hoppe-Lammer. Al final, el entrenamiento corporal y exploración de la voz se conectan para explorarlos, reflexionarlos y asentarlos en la construcción de un personaje que se ve reflejado en la muestra *Historias Trenzadas*.

PALABRAS CLAVE: Equilibrio en Acción. Danza de las Oposiciones. Voz. Personaje.

ABSTRACT

The following graduation work is situated in the investigation of the actor's body. It has relation with the anthropological theater that Eugenio Barba proposes, it is deepened in the principles that return that it speaks in his book *The Secret Art of the Actor*. Above them the voice is explored, to build a character.

The interest of this research is generated from how the body from these returning principles, is transformed and generates a state of pre-expressivity, perception and body awareness for the scenic creation. Then, a body training is proposed based on these principles in order to take the body to the required state. This body state serves as a platform for the exploration of the voice, the place where this investigation lies.

The exploration of the voice comes from a previous laboratory work where this research cell was created. To settle this exploration more effectively, we will take as reference the book *Organic Bases for the Education of the Voice* (2002) by Ana María Muñoz and Chistine Hoppe-Lammer. In the end, body training and voice exploration are connected to explore, reflect and settle in the construction of a character that is reflected in the sample *Braided Histories*.

KEY WORDS: Balance in Action. Dance of Oppositions. Voice. Character.

CONTENIDO GENERAL

DEDICATORIA	8
AGRADECIMIENTOS.....	9
INTRODUCCION	10
OBJETIVOS	14
<i>Objetivo General</i>	14
<i>Objetivos específicos</i>	14
CAPÍTULO I	15
ENTRENAMIENTO DEL ACTOR DESDE LOS PRINCIPIOS QUE RETORNAN DE EUGENIO BARBA ..	15
1.1 BIOS DEL ACTOR EN LA ESCENA	15
1.1.1 BIOS DEL ACTOR	15
1.1.2 EQUILIBRIO EN ACCIÓN.....	16
1.1.3 LA DANZA DE LAS OPOSICIONES.....	17
1.2 ENTRENAMIENTO CORPORAL DEL ACTOR.....	19
1.2.1 DEFINICION.....	19
1.2.2 TRABAJO SOBRE LA MIRADA.....	21
1.2.3 TRABAJO SOBRE LOS PRINCIPIOS QUE RETORNAN.....	26
1.2.3.1 Ritual personal	26
1.2.3.2 Entrenamiento Corporal	29
1.2.4 TRABAJO SOBRE LA HERRAMIENTA VOCAL	35
CAPÍTULO II	37
HERRAMIENTA VOCAL Y EXPLORACION DE LA VOZ.....	37
2.1 LA VOZ Y EL TEXTO	37
2.2 BASES ANATÓMICAS Y FISIOLÓGICAS	38
2.2.1 Postura	38
2.2.2 Respiración.....	39
2.2.3 Resonadores.....	40
2.3 FUNCIONAMIENTO INTEGRAL DE LA VOZ.....	41
2.3.1 Tonicidad.....	41
2.3.2 Emociones	42
2.3.3 Audio	42
2.4 EXPLORACIÓN DE LA VOZ.....	43
CAPÍTULO III	46
CREACION DE PERSONAJE Y ANÁLISIS DE LA MUESTRA ESCÉNICA.....	46

3.1 CREACIÓN DE PERSONAJE	46
3.1.1 EL PERSONAJE.....	46
3.1.2 CORPORALIDAD Y ANÁLISIS DEL PERSONAJE	47
3.1.2.1 Estructura corporal de un personaje	47
3.1.2.2 Análisis dramático del personaje	49
3.1.2 CUALIDADES DEL PERSONAJE	53
3.2 ANALISIS DE LA MUESTRA HISTORIAS TRENZADAS.....	55
CONCLUSIONES	61
BIBLIOGRAFIA.....	64
APENDICE	65
Textos de la muestra Historias Trenzadas.....	65
Diseño de luces.....	67
Registro fotográfico del proceso	68
.....	68


TABLA DE IMÁGENES

Ilustración 1 Oposición corporal	18
Ilustración 2 Mirada, transformación y avance	23
Ilustración 3 Avance y nuevo punto	23
Ilustración 4 Tejiendo una red	25
Ilustración 5 Encuentro con la flor	25
Ilustración 6 Mosquito en la flor	25
Ilustración 7 Chupón	25
Ilustración 8 Llanto de bebé	25
Ilustración 9 Marioneta	25
Ilustración 10 Contracción	28
Ilustración 11 Posición 0	28
Ilustración 12 Reverencia	28
Ilustración 13 El arrodillado	28
Ilustración 14 Dramaturgia de las manos	30
Ilustración 15 Caminar sobre texturas	31
Ilustración 16 Saltos desde la cadera	32
Ilustración 17 Caminata de cangrejo	32
Ilustración 18 Caminata de oso	33
Ilustración 19 Rol y suspensión	33
Ilustración 20 Caída y recuperación	34
Ilustración 21 Postura corporal del Actor	39
Ilustración 22 Construcción de personaje	48
Ilustración 23 Objeto trenzado a mano	53
Ilustración 24 Estructura corporal del personaje	55

Cláusula de Propiedad Intelectual

Pablo Andrés Ramos Jumbo, autor del trabajo de titulación "La exploración de la voz del actor para la creación del personaje de la muestra Historias Trenzadas a partir de la propuesta de Eugenio Barba sobre los Principios que Retornan", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 22 de abril de 2022



Pablo Andrés Ramos Jumbo

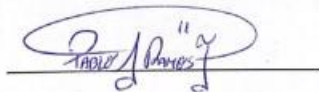
C.I: 0105927388

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Pablo Andrés Ramos Jumbo en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "La exploración de la voz del actor para la creación del personaje de la muestra Historias Trenzadas a partir de la propuesta de Eugenio Barba sobre los Principios que Retornan", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 22 de abril de 2022



Pablo Andrés Ramos Jumbo

C.I: 0105927388

DEDICATORIA

A mi madre Lucía, por ser el pilar fundamental de mi vida, que me apoya incondicionalmente en cada paso que doy. Por ser la mujer que trabajó de día y veló de noche por un mejor futuro para mí, te amo mucho.

A Francisco, por su esencia presente en este trabajo de graduación. Por recordarme lo que trae la aceptación a sí mismo y enseñarme que atrás de cada tropiezo hay siempre una enseñanza.

A mis amigos, los que estuvieron presentes y con quienes reí y lloré en el proceso de construcción de *Historias Trenzadas*

AGRADECIMIENTOS

Primero quiero agradecer a Dios por permitirme ante todo terminar mi carrera y estar desarrollándome en el campo de la danza y el teatro. Transformando mi forma de ver la vida y sin lugar a dudas mi concepto sobre lo que soy.

Agradezco a mi madre, por el apoyo durante todo este tiempo de estudio, por estar presente en cada momento que ha podido en mis presentaciones. Por brindarme siempre su amor y sus consejos para ser una persona de bien. Por comprender todas esas veces que no podía estar en casa por los ensayos, las funciones, las tareas. Gracias por ser la madre que eres.

A mis compañeros de curso con los que inicié y culminé: Sofía, Carla y Hernán. Gracias porque han sacudido mi mente y han despertado en mí, nuevas sensaciones y perspectivas de ver, entender y sentir el arte. A Katy y Jenny que aportaron de sí para que cada detalle de esta muestra esté en el lugar, la trenza, tejido, mandarinas, telas, música, vestuario. Y a todos quienes en algún momento colaboraron en la creación de esta obra, gracias a cada una de estas personas.

Quiero agradecer a todos mis maestros y maestras, en especial al Magister Paúl Sanmartín por creer en mí y despertar desde sus conocimientos ese lado noble y sutil del arte que es capaz de transformar una situación difícil en algo poético. A mi maestro y director de tesis, Magister Diego Carrasco por su entrega al trabajo y aporte de conocimientos a este trabajo de graduación, por su paciencia para darme las pautas y ser un referente que me ayudado a mi formación artística y personal.

INTRODUCCION

El campo de investigación de la escena que se está abordando en la presente investigación tiene que ver con un interés personal sobre el cuerpo del actor, acerca de cómo el proceso del trabajo que se ha tenido en la universidad de Cuenca específicamente en la carrera de Danza/Teatro de la Facultad de Artes ha dejado herramientas de creación y postulados teóricos claros. Y es ahora que se analiza a cuáles de estos recursos se puede volver, para asentar este trabajo de graduación.

Hablando del cuerpo, en este caso del actor; se busca centrarse en el proceso concreto que se tuvo en el último año de actuación. En este tiempo, se trabajó sobre las bases del teatro antropológico que plantea Eugenio Barba, es un proceso que se ha ido tejiendo desde el campo tanto práctico como teórico y que han permitido al interprete encontrar una nueva perspectiva desde donde abordar la creación escénica.

Es importante mencionar que, en este momento, cuando se empieza a reflexionar sobre que herramientas aprendidas se quedaron en la memoria del cuerpo, se puede reconocer y sentir que dialoga mucho con los *Principios que Retornan* que plantea Eugenio Barba en sus libros: *Canoa de Papel* y *El Arte Secreto del Actor*. Estos principios son cinco, para este trabajo hemos tomado dos, principio de equilibrio en acción y danza de las oposiciones. Ambos se detallan con mayor amplitud en el capítulo 1, sin embargo, podemos decir que están destinados a buscar en el cuerpo nuevos lugares desde donde movernos y que está fuera del caminar cotidiano. Estas herramientas que se quedaron inscritas en el cuerpo, ahora están ayudando como la plataforma corporal en la cual se va a desarrollar la investigación.

El interés es poder acceder a una nueva perspectiva de creación de un personaje, que se construya en primera instancia desde un estado que deja el entrenamiento corporal y que son los *Principios que Retornan* y luego añadiendo la exploración de la voz. Con ello podremos dejar plasmado conscientemente las relaciones que existen entre estos dos lugares. Estos ya llevan por si factores en común, pero el fin es explorar la voz desde un cuerpo que se encuentra en un estado de atención importante como el equilibrio en acción y la danza de las posiciones.

Ambos elementos se conectan en un entrenamiento que prepara la herramienta vocal para dar paso a nuestro tema principal a investigar. Al final tendremos un camino elaborado lleno de subjetividades y verdades desde cada perspectiva de quien vea el resultado. No queremos plantear una fórmula que no posea fallos, sino una exploración con diferentes naturalezas profundamente investigadas por grandes referentes del teatro. Lo que hacemos es tomar de ese cumulo de información un fragmento para explorarlo analizarlo y asentarlo desde nuestra realidad social.

La exploración de la voz, fue tomando importancia en la creación de laboratorio escénico, de esa manera el tema fue llegando por sí solo. En la última muestra del trabajo de laboratorio se pudo reconocer esa semilla, ya en el momento de reconocimiento de los materiales trabajados en el cuerpo, se notó que es un lugar muy presente en la investigación.

Se investiga este tema porque a lo largo de la carrera la voz ha sido un lugar a trabajar con mayor cautela, ya que siempre ha costado salir de una zona de confort en cuanto a la proyección de la voz. Es en el mismo proceso de los *Principios que Retornan* que ya se indagó en un momento de la carrera la voz y ahora se plantea retomarlo para investigarlo y poder acercarse a un entender de la relación cuerpo-voz para crear el personaje.

Cuando reflexionamos sobre un punto de interés para la creación artística en las artes escénicas, es irremediable que de alguna u otra forma volvamos al cuerpo. En mayor o menor jerarquía siempre es un elemento que está presente en la escena, de ahí deviene el trabajo que como artistas de la escena desarrollamos. Ahora, ¿qué cuerpo es el que se lleva a la escena para crear?

En este lugar es donde se inscribe Eugenio Barba como un referente de gran importancia. Las propuestas que desarrolla desde la antropología teatral dialogan con mi forma de ver y pensar la escena para la creación. “Se dice a menudo que la vida es un viaje, un camino individual que no implica necesariamente cambios de lugar. Los que mutan a una persona son los acontecimientos y el fluir del tiempo” (Barba, 1992, pág. 13). En esta cita podemos entender que el ser humano está mutando todos los días y en esos cambios se van generando acontecimientos.

Con el pasar del tiempo, la acumulación de dichos acontecimientos se va guardando en la memoria del cuerpo, quedan grabados en mí ser: impulsos, sensaciones, alegrías, tristezas, códigos de comportamiento, poses codificadas, etc.

En el primer capítulo veremos el concepto del *BIOS* escénico, para luego comprender cuál es su fin dentro de los *Principios que Retornan* que están directamente ligados con el entrenamiento del actor. Como ya se mencionó, estudiaremos dos de los cinco principios que se proponen, equilibrio en acción y danza de las oposiciones. Posteriormente haremos un análisis sobre cuál debería ser ese entrenamiento corporal para llegar a ese cuerpo en vida que habla el *BIOS*, este permite tener al cuerpo en esa precisión de atención con todo lo que la escena exige para la creación.

Para encontrar la vida del actor en la escena, Eugenio Barba menciona que uno de los caminos son estos principios, que sacan al cuerpo del cotidiano para llevarlo a un lugar del cuerpo extra - cotidiano. Con el fin de tener un cuerpo artístico y creíble que trae del pasado todos sus acontecimientos, no para reproducirlos sino para traer la vida de esos momentos al presente. (pág. 35)

Con ello buscamos un momento anterior a la exploración de la voz, desde una estructura corporal extra - cotidiana que nace de las herramientas que nos brindan los principios que no son más que pautas para generar una nueva conciencia de mi cuerpo.

Después tomaremos lugar al procedimiento técnico al que nos apegamos para el entrenamiento del actor, tomando en cuenta factores como la mirada, la voz como herramienta de construcción y creación escénica, equilibrio en acción y danza de las oposiciones. Todos estos factores contribuyen para generar ese estado del que hablamos, presente y atento a la construcción escénica. Con esto enmarcamos la estructura base, parámetros y límites dentro de los cuales vamos a explorar en este primer capítulo.

En el segundo capítulo tenemos ya la exploración de la voz, tendremos en cuenta el funcionamiento técnico de la respiración para comprender cuál es el mecanismo que realiza. Luego procederemos a intervenir sobre tres elementos que contribuyen a potenciar la voz, ellos son: la tonicidad, emociones y audio. Estos harán su aporte en el sentido que contribuye a que la voz adquiera matices y afecte en forma positiva el trabajo corporal previo. Para culminar este segundo capítulo nos enfocamos sobre la exploración

de la voz y los ejercicios realizados donde se probaron varias herramientas con el fin de enriquecer la sonoridad del personaje.

Después se asienta todo el material levantado dándole ya una estructura dramática, que tiene su eje transversal en la voz. Con ello también se plantea diversas posibilidades de lectura del espectador al momento de escuchar los textos o el matiz de la voz, con la corporalidad que se evidencia en la escena.

Buscamos crear una relación con la voz mediante la exploración de la misma en los ensayos. A través de la investigación de los resonadores de la voz habrá un acercamiento técnico en cuanto a su utilización correcta; este trabajo atravesará todo el proceso de la creación artística del personaje. Para ellos nos ayudaremos del proceso de trabajo del libro *Bases Orgánicas para la Educación de la Voz*. Ellas lo que hacen es por medio de sus propuestas de alguna forma preparar de la mejor manera la herramienta vocal.

Veremos los funcionamientos técnicos que requiere el cuerpo cotidiano para la correcta producción sonora de la voz. Elementos que de alguna manera contrastan con lo que estamos buscando, que es un cuerpo extra - cotidiano. Sin embargo, es importante dejar asentado el lugar desde donde normalmente se produce la voz.

Para el último capítulo abordaremos la creación del personaje y el análisis dramático de la obra en general, veremos el proceso de construcción dramática que se ha utilizado con respecto a los elementos que están interviniendo.

En la creación de personaje notaremos bajo qué parámetros de construcción del mismo se está interviniendo en esta investigación. Tendremos dos lugares uno más físico y otro de las cualidades que ha adoptado el personaje durante el desarrollo de la creación.

Posteriormente a esto haremos un análisis dramático del personaje y los elementos principales que intervinieron para su construcción. Para concluir podremos visualizar los factores que construyen la dramaturgia de *Historias Trenzadas*, cómo se trabajó con respecto al espacio, al vestuario, objetos, público, etc.

OBJETIVOS

Objetivo General

Investigar el uso de la voz para la creación del personaje de la muestra escénica *Historias Trenzadas*, a partir de un entrenamiento corporal que nace de dos de los *Principios que Retornan* que propone Eugenio Barba.

Objetivos específicos

- 1.- Investigar sobre dos de los *Principios que Retornan* de Eugenio Barba que son: Equilibrio en acción y danza de las oposiciones.
- 2.- Recopilar ejercicios de clase y escribir un entrenamiento aplicado con base en los *Principios que Retornan* con una duración aproximadamente de 45 minutos.
- 3.- Crear la obra escénica *Historias trenzadas* a presentarse en la ciudad de Cuenca en el mes de febrero 2019.

CAPÍTULO I

ENTRENAMIENTO DEL ACTOR DESDE LOS PRINCIPIOS QUE RETORNAN DE EUGENIO BARBA

1.1 BIOS DEL ACTOR EN LA ESCENA

1.1.1 BIOS DEL ACTOR

Es importante comprender la intención de estos *Principios que Retornan* para descubrir cuál es el *BIOS*¹ escénico del actor desde los planteamientos de Eugenio Barba. Barba (1992) menciona que para descubrir este *BIOS* escénico es necesario comprender que a las técnicas cotidianas² del cuerpo se oponen las técnicas extra - cotidianas; éstas últimas son las que no respetan las condiciones habituales del uso del cuerpo cuando nos movemos. (pág. 34)

Al no respetar esas condiciones habituales de movernos durante el cotidiano vivir, entonces el cuerpo adquiere nuevas condiciones de movimiento que se estudiarán para lograr ese lugar de autenticidad y sinceridad del actor en la escena. Ese es el objetivo que poseen las técnicas extra - cotidianas. Ahora, es de interés plantear dos lugares sobre esa organicidad que se busca que menciona Barba en su libro *El Arte Secreto del Actor*.

La primera son acciones que para el actor son reales y para el director no lo son, o caso contrario, hay acciones que para el director o los espectadores se vuelven reales mientras que para el actor son como inorgánicas.

Nos dice Barba (2009) “Esta disparidad de juicio, o de sensaciones, contradice la ingenua creencia de que existe una correlación directa entre lo que siente y hace el actor y lo que percibe el espectador.” (pág. 242) Analizando esta cita es Barba quien nos menciona que no se crea dicha sintonía de esta disparidad, pero que si se puede generar

1 Bios del actor: es la vida del actor o bailarín en la escena. (Barba, 1990, p.17)

2 Técnicas cotidianas: Se caracterizan en general por el principio del mínimo esfuerzo: conseguir un rendimiento máximo con un mínimo gasto de energía. (Barba, 1990, p.20)

encuentros entre ambas. Al final de cuentas no es el hecho de ser orgánico³ sino más bien en todo ese cúmulo de sensaciones y acciones realizadas se crea una apreciación de un cuerpo con organicidad que logra transmitir tanto corporalmente como emocionalmente al espectador lo que quiere. Ese cuerpo en vida del actor en la escena que se percibe real (*bios del actor*) es el lugar a donde se plantea llegar con la creación del personaje luego de todo este proceso de investigación

Para la construcción de este *bios* escénico, hace falta un trabajo previo del cuerpo que responda a esas necesidades. Para ello se ha tomado un recorrido que engloba esa organicidad que entra en las técnicas extra - cotidianas y son los principios que retornan.

Los *Principios que Retornan* son cinco, para esta investigación hemos tomado a dos de ellos para estudiarlos, explorarlos, analizarlos y asentarlos en esta muestra escénica. Estos son: equilibrio en acción y danza de las oposiciones. Los cuales se desarrollan a continuación, para posteriormente dejar asentado el camino que se tomará en cuanto al trabajo que se realiza con la voz para su correcta utilización y futura exploración para crear un personaje.

1.1.2 EQUILIBRIO EN ACCIÓN.

Hablar de energía del actor significa utilizar un término que se presta a mil equívocos. Etimológicamente significa “estar en trabajo”. (Barba, 1992, pág. 36)

Ahora ¿cómo relacionamos el *bios* del actor con el *estar en trabajo*?

Barba (1992) nos dice que la palabra “energía” que en japonés es *Koshi* tiene un significado claro y preciso: las caderas. Cotidianamente estas originan el movimiento del caminar, pero en técnicas extra - cotidianas es necesario bloquearlas para que funcionen en unidad con el tronco.

Es entonces cuando la columna vertebral ejerce una fuerza hacia abajo y otra hacia arriba para poder mantenernos de pie. Eso causa una nueva búsqueda del equilibrio donde el actor luego del entrenamiento aplicado cobra vida desde un lugar extra - cotidiano.

³ Orgánico: de, perteneciente a, o derivado de un organismo viviente (New Shorter Oxford Dictionary) (Barba, 2009, pág. 241)

Podemos proponer que dentro de esta nueva estructura corporal se puede modificar la cualidad de movimiento del actor que es originada desde la cadera. Por lo tanto, la cadera tiene el reto de crear movimiento extra - cotidiano, y causa que el equilibrio al que se estaba acostumbrado cambie. Por tal razón, nace un nuevo equilibrio en acción donde el actor debe estar en total control de su cuerpo, atención, exploración y dosificación de la energía.

Hay una nueva lógica de moverse ante el actor. Esta nueva propuesta de equilibrio exige encontrar nuevos movimientos que dejen desplazarse al actor dentro de la precariedad de equilibrio para mantenerse de pie. Eso hace que los espectadores salgan de ese lugar de comodidad visual que es un caminar cotidiano y resulte distinto e interesante de observar. Incluso la conciencia de este equilibrio en acción puede generarse en la quietud, la disposición del cuerpo permite también crear esa sensación de movimiento y equilibrio cuando no haya movilidad.

“La inmovilidad no es un obstáculo para sentir el movimiento: es un movimiento puesto a un nivel que no involucra los cuerpos de los espectadores sino su mente” (Barba, 2009, pág. 123). El cuerpo del actor con las nuevas tensiones de un equilibrio precario que puede ser dinámico en su máxima como mínima expresión, ponen a la mente de observador en un estado de atención. Por tal razón, un equilibrio en acción que puede ser grande o no en movimiento involucra una sensación de movilidad que atrae la atención de quienes observan.

1.1.3 LA DANZA DE LAS OPOSICIONES.

koshi no es el resultado de una simple y mecánica alteración del equilibrio que nace del bloqueo de las caderas, sino el de una tensión entre fuerzas contrapuestas. (Barba, 1992, pág. 45)

Estas fuerzas contrapuestas que nos menciona Barba, tienen un inicio opuesto hacia donde en realidad se está dirigiendo dicho movimiento. Por ello, si vamos hacer un movimiento de abajo hacia arriba, la acción de moverse empieza primero hacia arriba y luego se direcciona hacia donde se necesita terminar la acción. Por lo tanto, todo el cuerpo está involucrado es buscar esas múltiples direcciones sutiles que permitan crear esa sensación de movimientos opuestos de las partes del cuerpo. Estos se evidencian de mayor manera desde el tronco, los brazos y las manos como asienta Barba.



Ilustración 1 Oposición corporal

(Izquierda) podemos observar como el actor dirige su cuerpo y mirada hacia arriba para hacer un movimiento que termina en dirección hacia abajo. (Derecha) vemos como culmina el movimiento hacia abajo y en contracción

Es importante comprender que el personaje se construye desde un entrenamiento físico que se vuelve orgánico en la escena, esto incluye esas tensiones que se oponen en el cuerpo. Esas tensiones ponen en evidencia a un cuerpo que entra en conflicto por el movimiento, y usa estas fuerzas opuestas a fin de encontrar nuevos lugares corporales desde donde moverse. Es en esos lugares que este trabajo pretende ahondar, encontrar y desarrollar a fin de crear esa percepción de organicidad, desde la oposición.

Para encontrar ese cuerpo en el entrenamiento corporal es necesario tener presente otro factor importante y que generalmente no se lo toma en cuenta, pero que para esta muestra es de importancia; es el malestar. Barba (1992) en *La Canoa de Papel* propone que para llegar a ese *bios* escénico en el previo entrenamiento es necesario tener una brújula para orientarse en este principio, y que anteriormente ya lo dijimos es el malestar. El malestar, genera un estado de alerta que al lograr canalizarlo luego del estado de cansancio que involucra el entrenamiento, permite al actor auto observarse y encontrar una serie de percepciones físicas que confirman esas tensiones no habituales del cuerpo mientras está accionando.

Para esta sección: danza de las oposiciones, nos apoyaremos del *keras*⁴ y *Manis*⁵ que entra en relación con los planteamientos de este principio. Ambos términos están enmarcados en concepto que se oponen, el *keras* por un lado representa la fuerza y el *Manis* la delicadeza, entonces dentro de la danza de las oposiciones también podemos dar matices a las diferentes posiciones que adopte el cuerpo que está quieto o en movimiento.

Es por lo tanto una variación constante de energía *keras* y *Manis* en el cuerpo. Como se mencionaba anteriormente por la amplitud de movimiento que tienen los brazos, manos y tronco estas energías pueden notarse de mejor manera en estas zonas. Al ser energías opuestas por lo tanto crean un conflicto en cuanto a la facilidad de movimiento, ese lugar se plantea explorarlo para ir encontrando los caminos que respondan a la solución de dichos conflictos que se den en los movimientos de esta danza de oposiciones.

Así que es una herramienta extra que se propone trabajar con el fin de encontrar ese cuerpo dispuesto y con herramientas de exploración para lo que surja durante el entrenamiento y la exploración de la voz.

1.2 ENTRENAMIENTO CORPORAL DEL ACTOR

1.2.1 DEFINICION

Para empezar a desarrollar la fase del entrenamiento corporal del actor, hemos de diferenciar que no es un calentamiento donde el objetivo es tener al cuerpo en una activación de las articulaciones y de los músculos. Tampoco es un training que tiene ya una funcionalidad positiva en distintos grupos escénicos, donde el trabajo continuo de herramientas corporales pone al cuerpo en un estado preciso para la creación. Más bien desde ahora y para el resto de la investigación, el entrenamiento lo entenderemos como un entrenamiento corporal aplicado que a partir de la recopilación de ejercicios durante la carrea han propiciado para esta obra buenos resultados. Sin embargo, sigue en evolución y etapas de prueba-error, de igual manera al final retomaremos estas ideas para

⁴ Keras: significa fuerte, duro, vigoroso (Barba, 2009, pág. 99)

⁵ Manis: significa delicado, blando, tierno (Barba, 2009, pág. 99)

asentar o no el hecho de su eficacia en el entrenamiento personal corporal para este trabajo.

Este entrenamiento involucra una parte netamente corporal que son los principios que retornan. Luego de ello por una cuestión metodológica se anexará el uso de la voz como herramienta vocal, dejando claro que no son dos cosas separadas que tienen continuidad una después de la otra. Sino más bien para su correcto uso viene implícita desde un inicio con la respiración como tal. Por lo tanto, es un entrenamiento que se va enfocando a crear un estado del cuerpo que guarda una relación directa, en primaria instancia con la herramienta vocal y en segundo lugar con la exploración de la voz.

Como parte del proceso del entrenamiento para el actor, se ha procedido a la escritura de dos momentos sobre este trabajo. Un primer momento que nos habla sobre la parte técnica de los procedimientos de cada ejercicio y otra más interpretativa de cómo el proceso ha desencadenado información para la creación escénica, con ambas perspectivas se pretende poder aclarar cómo se desarrolla y como se evidencia en el cuerpo.

Diferentes materiales han podido ser recopilados ya que se han trabajado con anterioridad dentro del tercer año de Actuación y del cuarto año de Laboratorio escénico. Este proceso conlleva analizar y reflexionar sobre los procedimientos que más claros han quedado para de alguna forma juntarlos para desarrollar un entrenamiento que permita al cuerpo entrar en un estado pre - expresivo y listo para la exploración corporal y sonora con el fin de generar mediante este camino un personaje que se asienta en la muestra Historias Trenzadas.

Estos procesos del entrenamiento que se han compilado como son el trabajo con la mirada (keras y manis), el trabajo con los principios que retornan (ritual personal, entrenamiento corporal), y el trabajo con la herramienta vocal, han estado presentes dentro de una etapa de exploración y ya han aportado en el levantamiento de material escénico del actor para este trabajo de graduación. Razón por la cual ahora se busca asentarlos para dejar plasmado un procedimiento con parámetros técnicos que permitan al actor tener un camino de creación en la escena.

Al concluir esta reflexión sobre estos procedimientos experimentales, notamos que al crear un dialogo entre todos los elementos propuestos, se ha logrado conseguir un entrenamiento físico-psíquico-dramático que abarca diferentes campos de exploración. A

continuación, se los detalla los diferentes elementos que conforman este entrenamiento enfocado en la transformación primera del cuerpo:

1.2.2 TRABAJO SOBRE LA MIRADA

Cuando mencionamos el trabajo de la mirada en la escena, es necesario dejar claro la importancia que tiene para mantener activa la atención del espectador, así como para la transformación del cuerpo del actor. Barba (2009) en *El Arte Secreto del Actor* nos dice que los actores de la Ópera de Pekín tienen una mirada por encima de los 90° es decir una mirada un poco más hacia arriba, eso les hace perder el sentido del espacio y les es difícil mantener el equilibrio, razón por la cual deben tener mayor arrastre en sus pies con el piso y por ende mayor cautela al momento de explorar un nuevo espacio, deben estar listos a detenerse ante elementos imprevistos en el camino (pág. 209).

Este es el motivo que del lado del actor y de los espectadores crea una atención por la necesidad de saber que sucede con esos cuerpos que se han transformado en su cualidad de movimiento y que parecen no estar viendo cualquier tipo de riesgo que pueda presentarse en la escena. De esta manera el hecho y la forma de mirar hacen que se transforme el espacio escénico y se potencie la mirada en algo en concreto por parte del actor.

Los espectadores dirigen su mirada a donde ve el actor, es por ello que cuando buscamos centrar la atención en un detalle pequeño, algo que puede funcionar es que se debe primero estar seguro que la mirada y la atención de todos esté en lo que se desea, de ahí se puede variar entre miradas suaves o duras.

Es por eso que, dentro del entrenamiento, se ha planteado retomar ejercicios de clase con respecto a la mirada que se ha podido reconocer que funcionan para este trabajo de investigación.

1. Procedimientos técnicos:

“La mirada precisa va además acompañada de una continua dialéctica entre tensión *manis* o suave y *keras* o fuerte, la cual pone al espectador en condiciones de seguir al actor por dentro y por fuera” (Barba, 2009, pág. 210). Esta cita nos dice que la mirada también tiene dos lugares uno interno y otro externo, por lo tanto, hay siempre una mirada *manis* que podríamos relacionarla a la mirada del cotidiano que es más suave y pacífica

y una *keras* que es por el contrario más activa, más expresiva y que está relacionada más con un lugar extra - cotidiano de mirar.

El ejercicio que se plantea para el entrenamiento del actor en la escena tiene dos objetivos, por un lado, quiere llegar a una mirada fuerte, expresiva y potente que se fija con potencia al lugar donde mira. Esta mirada busca un distanciamiento del espacio físico como tal para que el espectador construya por medio de su imaginario de vida al personaje. Por otro lado, quiere llegar a una mirada suave e interna pero que igual sea potente en su mirar. El actor necesita llegar a concientizar en su cuerpo el detalle de las acciones, y cómo éstas se pueden potenciar por medio de la mirada.

Por ello, para potenciar ambos lugares de la mirada se plantea un ejercicio para cada perspectiva, primero entraremos en la mirada *Keras* (fuerte) y luego pasaremos a la mirada *Manis* (suave).

Mirada Keras

Para este ejercicio se requiere que el actor desarrolle su agilidad mental, sin dejar a un lado la mirada que es la que direcciona el cuerpo. El ejercicio consta de tres partes: Mirada, transformación y avance, estos son los parámetros en los que el actor debe estar sujeto, a más de esto se suma 7 números que van del 7 al 1. La intención y la función de la numeración del 1 al 7, es para potenciar una mirada fuerte, porque es necesario que en momentos sea la potencia de la mirada la que direcciona la atención del espectador hacia un punto en específico. Este es un ejemplo:

Elementos: Mirada, transformación, avance, números del 7 al 1.

1. Posición 0. (Pies rectos colocados a la altura de las caderas en posición vertical)
2. Mirada a un punto fijo que haga rotar mi cabeza.
3. El cuerpo se transforma adoptando una posición distinta, sin dejar de ver el punto que decidí.
4. Avanzo hasta el punto que he escogido con la estructura corporal que construí.
5. Sin dejar la estructura corporal, se perite el ejercicio desde el punto 2.



Ilustración 2 Mirada, transformación y avance



Ilustración 3 Avance y nuevo punto

Esta forma de mirar me permite imaginar cosas que pueden o no existir fuera de lo que está dentro del rango de la visibilidad. La mirada es mucho más lejana y dura. Pone al personaje fuera del mismo espacio-tiempo que tiene con los espectadores. Ya que al tener una mirada fuera de mi perspectiva visual se genera una especie de lugar onírico, en donde el personaje está dentro de su propio mundo, diferente al de los espectadores. Pero sin embargo ambos son capaces en cada una de sus realidades de imaginar y crear lo que esa mirada más un posible texto pueda generar.

Mirada Manis

Para el desarrollo de este segundo ejercicio se plantea una mirada suave y sutil, que nos de detalles que quizá el cuerpo no puede transmitir. Para ello trabajaremos dos rangos de la mirada manis, la primera mirada dentro de un espacio muy personal, que el radio de exploración sea el mismo cuerpo. Entonces el actor tiene la mirada sobre su cuerpo y todas las acciones físicas que realice son seguidas por la misma.

En un segundo momento tenemos la mirada manis con un límite de visibilidad que es el entorno que nos rodea (paredes, sillas, muebles, etc.) llega a todos los lugares que podemos ver sin necesidad de imaginar su forma, textura o color.

“No pensaba en las imágenes a priori para después recrearlas con el cuerpo. Al contrario. Mi mente reconocía la imagen creada por el movimiento.” (Carreri, 2011, pág. 126) Esta cita menciona que es el movimiento el que primero da las pautas para que luego se creen imágenes que se pueden guardar para luego realizar el ejercicio. De igual forma hemos tomado la estructura del ejercicio empleada del libro citado, teniendo primero el movimiento corporal, luego creando una imagen de ese movimiento para posteriormente darle una palabra a esas imágenes, al final se creará frases y poder desarrollarlas corporalmente en secuencia.

Se plantea que el actor sea quien pueda improvisar creando desde su mente e imaginación diferentes imágenes, objetos, palabras, sensaciones que luego se puedan unir en una historia. Esta historia debe involucrar de alguna manera estas diferentes formas de mirar. Para esta investigación se han tomado elementos que están ligados a la construcción escénica previa, y después de seguir los pasos que hemos mencionado antes, han quedado los siguientes:

Araña, trenza, flor, chupón, canoa, marioneta, bebé.

Luego de este procedimiento lo que se hizo fue crear una historia que vaya ligando estas palabras y que la mirada ayude a potenciar las posibles acciones que puedan suceder alrededor de este micro - relato. En tal sentido una opción podría ser:

- Estaba caminando cuando me encontré con una *flor*
- Detuve de hacer mi *trenza* para capturarla

- Pero un mosquito se posa sobre la *flor*
- De repente escuché un *chupón* que cayó de la boca de un bebé
- Con el brazo de una *marioneta* intenté atraparlo
- El *bebé* llora por su *chupón*.

Ilustración 5
Encuentro con la flor

Estaba caminando cuando me encontré con una flor



Ilustración 4
Tejiendo una red

Detuve de hacer mi trenza para capturarla

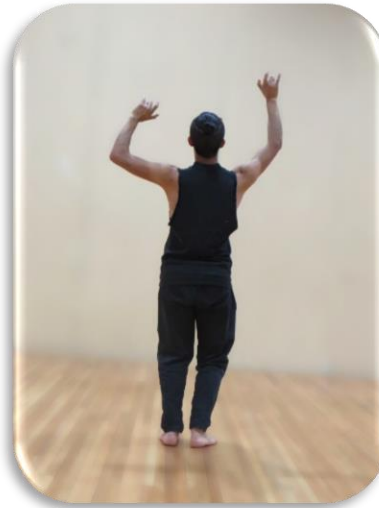


Ilustración 6
Mosquito en la flor

Pero un mosquito se posa sobre la flor



Ilustración 7 Chupón

Un chupón cayó de la boca de un bebé



Ilustración 9
Marioneta

Con el brazo de una marioneta intenté atraparlo

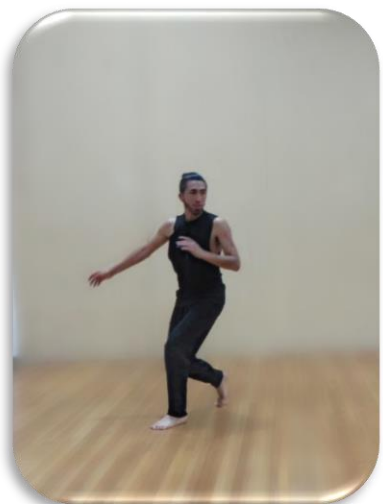
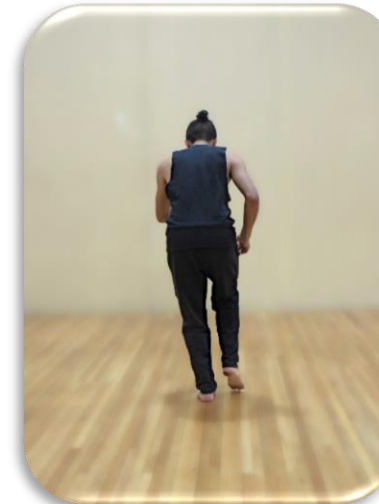


Ilustración 8
Llanto de bebé

El bebé llora por su chupón



En resumen, el primer rango de mirada hace que la mirada potencialice el detalle de las acciones físicas, además que encierra el círculo de atención por parte del espectador, ya que se puede relacionar como un zoom que se hace a la escena en un momento específico que se quiera marcar con mayor intención.

El segundo rango de mirada ya no está dentro del espacio personal, sino más bien se busca ampliar hasta llegar a tener una conciencia del lugar en el que se está y donde podemos analizar y ser conscientes de cómo el entorno puede o no afectar las acciones del actor. Por ejemplo: Si veo una serpiente en la escena, puedo ser consciente de los riesgos que se puede tener, o puedo evaluar el tipo de textura de una pared o un objeto.

Por lo tanto, este segundo rango de mirada me permite ser analítico del entorno y es un espacio real porque puedo ver y palpar mi situación en la escena. En este tipo de mirada el contacto con el espectador me asienta en un mismo tiempo y espacio, ya que la mirada crea una relación directa con quien se está viendo, es una misma atmósfera y permite un acercamiento del personaje con los espectadores.

1.2.3 TRABAJO SOBRE LOS PRINCIPIOS QUE RETORNAN

Dentro del entrenamiento que se propone está este parámetro que contempla los dos principios que retornan: el uno que es la danza de las oposiciones y el otro que es equilibrio en acción - centro de fuerza (cadera-columna)

Este es el punto que abarca los parámetros físicos desde donde se desarrolla el interés de esta investigación que es la exploración de la voz. Dentro del entrenamiento de estos principios existen varias etapas que se han registrado ya que forman parte de un proceso que crea un estado del cuerpo atento y preparado para la exploración de la voz, a continuación, pasamos a detallar.

1.2.3.1 Ritual personal

Una vez que se entra al espacio de trabajo, este pasa a adquirir un lugar de ritual que no es cotidiano. Se debe prestar importancia a este momento de iniciación y de encuentro con uno mismo, donde uno se permite entrar al entrenamiento con todo lo que eso abarca, las emociones, la psiquis, el cuerpo, etc.

El ritual personal es un trabajo que se desarrolló con un propósito claro que es poder liberarse de la razón y dejar al cuerpo en primer plano, con todo lo que abarca, su

sensación, su movimiento, su forma propia de expresarse desde lo que ha heredado de generaciones pasadas.

Si bien es cierto es un proceso que tiene una base técnica que ya la vamos a revisar es también un lugar que se trabaja desde la subjetividad del actor y es éste quien permite y pone las barreras de disposición al trabajo a realizarse. Por lo tanto, si en algún momento el actor siente que el horizonte al cual se quiere llegar se empieza a difuminar por otros factores, como de la emoción se puede siempre volver a la técnica y al objetivo del ejercicio para no perder la intención de lo que buscamos con estas reverencias.

El aporte que se entrega a esta parte es un procedimiento que tiene su fundamento en las 108 reverencias que se rescatan del proceso de creación de Actuación V. Este procedimiento tiene su base en un principio físico simple de técnicas orientales. La contracción del cuerpo hasta llegar al piso y realizar la reverencia.

El ejercicio original con el que se había trabajado tiene un audio donde expresa las 108 razones por las cuales se hace esta reverencia. Por lo cual para la reverencia completa hay un tiempo determinado que va acorde con el audio. Sin embargo, el resultado de esta meditación es despojarse de los pensamientos y la razón para que el cuerpo sea quien suelto de prejuicios consigo mismo esté dispuesto al trabajo posterior a realizarse.

Este procedimiento tiene la siguiente lógica:

1. Posición 0 (Pies rectos están colocados a la altura de las caderas en posición vertical)
2. Empieza la contracción metiendo el ombligo de manera que los hombros busquen pegarse a las rodillas mientras los brazos cuelgan sin ninguna tensión.
3. Cuando los brazos tocan el piso las rodillas se asientan suavemente en el piso al mismo tiempo que las manos me ayudan para que el impacto sea el mínimo hasta quedar sentado sobre mis rodillas.
4. Mi torso se acerca a las rodillas mientras voy estirando mis brazos hacia adelante.
5. Para volver se realiza el mismo proceso a la inversa hasta colocarnos de nuevo en posición 0 para volver a empezar.

*Ilustración 11
Posición 0*

Pies a la altura de las caderas y en posición vertical



*Ilustración 10
Contracción*

Abdomen se hunde. Los hombros buscan las rodillas

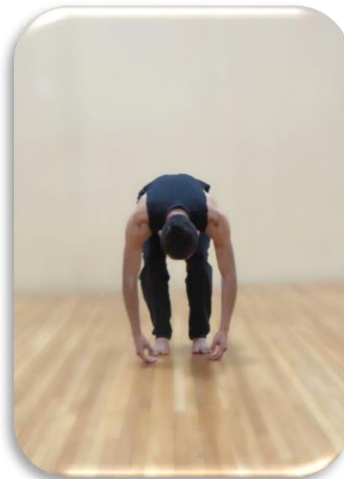
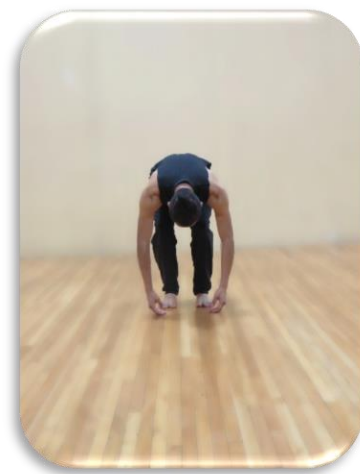


Ilustración 13 El arrodillado

Rodillas en el piso y cuerpo en contracción



*Ilustración 12
Reverencia*

Isquiones a los talones y brazos estirados



Esta acción de reverencia se la realiza 108 veces, la repetición hace que el cuerpo entre en otro estado distante del cotidiano y se convierte en un ritual nos acerca de alguna manera con lo intangible y nos desprende de nuestros pensamientos y parte racional que es el fin de este ejercicio.

Este momento cobra bastante importancia en este trabajo ya que involucra emociones fuertes, por lo tanto, el ritual personal que se trabaja desde la reverencia se realiza desde la propia subjetividad del actor, en este trabajo permite llegar a un estado de entrega y disposición al trabajo a realizarse.

Este ejercicio dentro del proceso de creación ha tenido algunas transformaciones, ya no está tan ligado al ejercicio planteado originalmente. Esto ha hecho que el audio salga del proceso del entrenamiento, el actor se quede arrodillado y en vez de estirar los brazos, estos han llegado al esternón como una traducción de la reverencia. Ha cambiado desde el principio original de reverencia, pero no ha hecho que cambie en su intención y objetivo

de llevar al cuerpo a un estado más cerca para la creación desde el punto de vista que se plantea en esta investigación.

1.2.3.2 Entrenamiento Corporal

El entrenamiento corporal es donde se acentúa una parte de la investigación, ya que como hemos dicho es el momento donde se empieza a desarrollar los dos principios que retornan: el equilibrio en acción y danza de las oposiciones. Entonces, se ha buscado hacer un registro de los procedimientos técnicos que abarcan estos dos lugares para la posterior exploración de la voz. Dentro de esta etapa podemos notar que existen una secuencia de ejercicios planteados que si bien no menciona directamente los dos principios con los que se está trabajando si atraviesa totalmente a todos y cada uno de ellos ya que la esencia de cada uno de estos ejercicios tiene su fundamento en el equilibrio en acción y en la danza de las oposiciones.

Debemos tener en cuenta que este entrenamiento ha servido como una guía y que evidentemente puede estar sujeto a cambios durante el desarrollo del mismo, dependiendo de las necesidades que el proceso mismo vaya generando. Es una serie de ejercicios que se han venido desarrollando hace dos años aproximadamente y que cada vez se van asentando más en la memoria del cuerpo. Razón misma por la cual en algunas etapas de este mismo momento se ha variado algunas premisas con el fin de que siempre haya material y herramientas nuevas hacia donde expandir el entrenamiento para que sea lo más conciso y pertinente para potenciar ese momento pre - expresivo de la escena.

El registro de esta etapa es la siguiente:

1. Dramaturgia de las manos. - este proceso tiene su base en las propuestas planteadas por Eugenio Barba en su libro *El Arte Secreto del Actor* y que fue desarrollado en la catedra del tercer año de actuación. “La asimetría como organicidad de nuestros dedos son signo de “credibilidad” que se manifiesta a través de tensiones de los músculos de manipulación dispuestos a actuar según el peso, fragilidad, calor, volumen y valor del objeto hacia el que tendemos la mano” (Barba, 2009, pág. 176)

Este fragmeno tomado del Arte Secreto del Actor nos menciona un lugar de las manos de gran importancia, ya que nos dice que la asimetria del movimiento de estas son un indicio de una verdad puesta en la escena. Este lugar se lo trabajó

desde un ejercicio con hilo, el fin era que este objeto pueda aportar a una transformación corporal y que la sensación del trabajo quede en la memoria del cuerpo para luego poder quitar el hilo.

Para este ejercicio se trae al entrenamiento el elemento del hilo para la exploración del mismo, por lo tanto, se requiere lo siguiente

- Hilos de diferentes tamaños con un ojuelo a cada extremo. El hilo no debe pasar de un metro de largo.
- Se debe plasmar en el hilo una historia (guardar un secreto). Se debe poner un material que pueda generar distintas emociones, imágenes, sensaciones con el fin de poder encontrar nuevos caminos y materiales durante la exploración.
- La intención del trabajo del hilo es poder explorar las posibilidades que este objeto puede crear en función de modificar las manos y por ende el cuerpo del actor, mientras por medio de estos hilos se hace una traducción a estas imágenes, historias, sensaciones, etc.

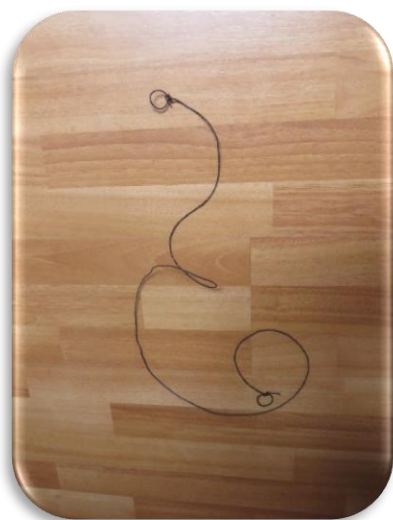


Ilustración 14 Dramaturgia de las manos

En el lado izquierdo podemos observar el hilo para la exploración. En el lado derecho vemos la transformación de las manos luego de haber retirado el hilo.

2. Luego voy a piso y relajo la musculatura corporal lo más posible, de a poco voy siendo consciente de entregar la mayor cantidad de peso al suelo de manera de sentir todos los lugares posibles en que mi cuerpo entra en contacto con el mismo.
3. Luego desde la cadera empiezo a desplazar el peso de mi cuerpo de un lado a otro. Este vaivén se desarrolla en forma ascendente, de manera que el cuerpo se empieza a levantar por la ayuda y apoyo de mis manos y piernas sobre el piso. Voy llegando a niveles medio y alto hasta ponerme de pie.
4. Luego de esto lo que hacemos es introducir los principios que retornan dentro de una secuencia ya organizada y estructurada que contiene lo siguiente:
 - Imaginar caminar sobre diferentes texturas. - Para ello lo que hago es explorar en los cambios de peso sobre mis pies, intentando que la cadera nunca se abandone y esté presente. Entregando mi peso a diferentes lados con la intención de desplazarme, dejo que los pies lleven al riesgo corporal del desequilibrio, explorando distintas formas de caminar.



Ilustración 15 Caminar sobre texturas

- Saltos desde la cadera. - los saltos de la cadera involucra que mi centro esté totalmente controlado de manera que sea la esta quien sea el motor para desplazarme de un lugar a otro. Por lo tanto, las piernas no hacen mayor trabajo, sino que acompaña el impulso que se genera desde la cadera. Ejemplo: Podemos imaginar que estamos saltando de piedra en piedra, unas grandes y otras pequeñas.



Ilustración 16 Saltos desde la cadera

- Caminata de cangrejo. - las manos y pies se apoyan en el piso y la cadera se mantiene lo más arriba posible. Para la caminata de cangrejo el torso debe estar apuntando hacia el techo, por lo tanto, me desplazo con la mirada hacia arriba. Ahora bien, puede haber algunas variantes, podemos de esa forma explorar caminando sobre tres puntos de apoyo y a veces girando quedando el torso hacia abajo sin dejar que la cadera toque el piso, para regresar de nuevo a la posición normal.



Ilustración 17 Caminata de cangrejo

- Caminata de oso. - nos vamos colocando en cuatro puntos de apoyo, tanto las manos como los pies se asientan en el piso. El torso apunta al suelo y la cadera sube lo más posible hacia el techo, dejando que los huesos isquiones estén direccionados hacia arriba. Por otro lado, la cabeza cuelga relajadamente sin

crear curvaturas que puedan crear dolores musculares. Formamos con el cuerpo una especie de montaña o un triángulo.



Ilustración 18 Caminata de oso

En este ejercicio nuestra mirada puede tener dos enfoques, una que ve el mundo en el sentido vertical al que estamos acostumbrados. El otro es cuando tenemos la cabeza boca abajo donde todo se nos da vuelta y poder asumir esa forma de ver como algo natural. Es interesante poder entender el movimiento y control del cuerpo desde esa perspectiva.

- Roles hacia adelante y hacia atrás. - para los roles el cuerpo busca contraerse lo más que puede, buscando que el mentón toque el pecho. Luego de ello nos impulsamos desde la cadera ayudada por las piernas hasta pasar al otro lado. Con la fuerza de la cadera y aún en contracción debemos buscar ponernos de nuevo en pie, preferiblemente llegando a la punta de pies para controlar y desafiar al mismo tiempo el equilibrio.



Ilustración 19 Rol y suspensión

Para este ejercicio se puede de igual forma probar dos maneras, la una suspendiendo todo el cuerpo lo más posible, de manera que seamos conscientes en la medida de lo más posible sobre todos los movimientos que realiza el cuerpo para el rol. Por lo tanto, este primero hace que el rol sea lento y sostenido para concientizar que energía, músculos y hueso utilizo. El segundo rol es más rápido y ese mismo impulso hace que me ponga de pie. En ambos casos el objetivo igual es poder tener conciencia de la cadera y poder luego del rol subir a la posición vertical y en relevé para mantener el equilibrio.

- Caer en un solo pie hasta acostarse y recuperar. - para este ejercicio lo que se necesita es tener una buena conciencia de la cadera y la distribución de peso que entrego a cada pierna. En la posición vertical alzo una de mis piernas y voy bajando hasta quedar con los isquiones sobre mi talón, con el mismo impulso que estoy bajando me acuesto hasta contraerme con la espalda en el piso, de esta contracción vuelvo a tomar impulso para regresar y volver a ponerme de pie para seguir explorando.



Ilustración 20 Caída y recuperación

- Exploración de todos los materiales juntos. - una vez que ya hemos pasado por todos estos materiales, lo que hacemos es ir pasando por cada uno de ellos pudiendo alternar en cualquier momento el orden. De esta manera, lo que conseguimos es un cuerpo que ha trabajado con los principios que retornan, dejando en el cuerpo un estado de organicidad previo a la exploración de la voz para el desarrollo de la escena.

La intención es que este entrenamiento aplicado ayude a la evolución de la obra aportando con secuencias que se pueden tomar en cuenta para el momento de la construcción escénica. Sin embargo, el principal objetivo es dejar al cuerpo con la atención y conciencia necesaria para sobre ello, poder aprovechar al máximo la herramienta vocal y con ello la exploración de la voz.

Toda esta parte del entrenamiento tiene el objetivo de tener claro el control de la cadera y de la columna como motor principal para moverme y desde ese lugar físico y generador de movimiento yo poder salir del piso a otros niveles escénicos, a esto se suma la respiración que también pone al cuerpo en un estado de conciencia mayor, por el cual puedo canalizar la energía requerida para cada parte de este entrenamiento.

El vaivén hace que se produzca un desplazamiento del cuerpo que me lleva a colocarme en distintos niveles como el medio y posteriormente el superior. Una vez concluida esta parte, se empieza a ligar otro proceso que son los principios que retornan de los cuales se ha tomado dos para esta investigación. Todos estos materiales han dejado ya un cuerpo que entra en un nuevo proceso que es la preparación de la herramienta vocal.

1.2.4 TRABAJO SOBRE LA HERRAMIENTA VOCAL

“El hablar es un fenómeno orgánico complejo que nos involucra íntegramente. Esto quiere decir que al hablar están comprometidos nuestros pensamientos, nuestros sentimientos y nuestro cuerpo de manera indisociable” (Muñoz & Hoppe-Lammer , 2002, pág. 15). Por tal razón decimos que cuando ingresa el texto dentro del entrenamiento no podemos decir que recién en ese momento se está tomando en cuenta a la voz. Ya que la voz conlleva múltiples operaciones a nivel lógico, emocional y corporal. Lo que si dejamos claro es que son procesos que van desarrollándose paralelamente y que al final tienen un punto de congruencia que es la exploración de la voz para crear el personaje de la muestra.

Cuando se han juntado todos los materiales anteriormente mencionados, hay un periodo de exploración corporal al que se le suma el texto. Como dijimos, el texto como herramienta de creación dentro del entrenamiento se vincula directamente con la voz y evidentemente con el cuerpo. Por lo que no podemos decir que el trabajo de la voz empieza luego del trabajo corporal, desde un inicio la respiración y el estado del cuerpo ya colocan al actor en un momento donde puede empezar a crear un personaje que posee una estructura corporal y una sonoridad distinta a la cotidiana.

Entonces el uso del texto sumado a ejercicios específicos dentro del entrenamiento me ayuda a preparar la herramienta de la voz para una futura exploración de la misma que se profundice dentro de los intereses que tiene este trabajo de graduación.

En esta etapa se ha levantado y registrado un material inicial previo que podría sumarse a la construcción base de la muestra escénica, pero en principio para términos de la metodología de la construcción del personaje se queda separada de la exploración de la voz. Entonces el trabajo de la voz lo que hace es fusionarse con los elementos anteriores para poner a punto el cuerpo con todo lo que este involucra para la exploración de diferentes tonalidades, ampliación o reducción de sonido y todo lo que pueda involucrar la exploración de la voz desde el cuerpo generado durante el entrenamiento.

CAPÍTULO II

HERRAMIENTA VOCAL Y EXPLORACION DE LA VOZ

2.1 LA VOZ Y EL TEXTO

Es importante al iniciar este capítulo que vayamos definiendo dos conceptos, el texto y la voz. En el capítulo anterior hemos mencionado los parámetros acerca del trabajo sobre la herramienta vocal, en esta parte acercaremos ese concepto al trabajo del texto.

Cuando estamos calentando la voz y utilizamos ejercicios vocales está implícito dentro de la propuesta el uso del texto. Sin embargo, no está directamente relacionado con la exploración de la voz. El texto por un lado es un conjunto de frases que crean una narrativa en la escena. Sin embargo, sin el uso adecuado y enfoque correcto puede ser muy plano dentro del espacio escénico. La voz es la herramienta por medio de la cual ese texto puede transmitirse desde el actor hasta los espectadores, esta involucra una serie de procesos físicos que afectan directamente al rendimiento de los matices que puede tener la voz escénica.

Por ende, es importante previo al buen uso de la herramienta vocal, el texto. Ambos están totalmente ligados, pero no necesariamente tienen que estar en un mismo nivel de enfoque, para que ambos tengan encuentros es importante que haya un punto de cruce. De esta manera, texto y voz por separado pueden ser elementos que no potencialicen a la creación de esta muestra. Sino tienen un eje transversal que ayude a crear caminos de exploración se van a quedar en factores neutros y planos.

De esta manera más adelante procederemos a mencionar y detallar cuáles fueron los ejercicios de respiración que funcionaron de mejor manera en el proceso del actor. Para luego poder comprender la relación que tuvieron con el texto y luego de ello poder asentar las ideas en cómo estos elementos desembocaron en la exploración de la voz para llegar a ese encuentro de los distintos materiales que tienen congruencia en la creación escénica que para este caso es un personaje.

2.2 BASES ANATÓMICAS Y FISIOLÓGICAS

En primer lugar, haremos un acercamiento sobre tres de los principales factores que intervienen durante el uso de la voz, ellos son la postura, la respiración y los resonadores. Estos elementos están fuertemente ligados y permiten un funcionamiento integral de la voz dentro de las bases anatómicas y fisiológicas

“Cuando no existe una preparación adecuada para la producción de una voz sana, y/o la persona no tiene condiciones naturales adecuadas, su uso profesional frecuentemente se transforma en abuso vocal” (Muñoz & Hoppe-Lammer , 2002, pág. 15). Acá claramente nos explica que es importante tener presente el correcto uso de la voz para no causar daños a la misma, porque desencadena en abusos de la voz que dañan el sistema por el cual la voz funciona. Tendremos en cuenta que la postura puede ser corregidas de varias formas para ayudar a la producción de la voz, pero no caben dentro de este capítulo donde lo que estamos buscando es encontrar la fluidez de esa sonoridad en un cuerpo extra - cotidiano.

2.2.1 Postura

La postura corporal de cada individuo es muy característica de cada uno y se va desarrollando a lo largo de los años. Depende de distintos factores que conllevan el cotidiano de cada uno, las forma de caminar o de cargar cosas diariamente, el estar sentados por muchas horas al día, sobrecarga en los hombros, etc. Sin embargo, nuestro cuerpo está preparado para adoptar nuevas formas de equilibrar esos pesos que descompensan una correcta postura corporal. A pesar de ello el cuerpo inteligentemente siempre encuentra en esos desequilibrios nuevos equilibrios a los que el cuerpo se acostumbra a caminar cotidianamente.

En tal sentido, alejándonos de la propuesta de la parada ideal que debería tener una persona nos hemos acercarnos a la forma de caminar del actor y hemos observado que hay una tendencia de llevar el sacro hacia atrás y por consecuencia se genera una curvatura hacia delante de la zona lumbar. Por esta razón es que la exploración de la voz entra en un nuevo campo de un cuerpo que no está dentro de los parámetros de una postura correcta, por lo que se trabajará los *Principios que Retornan*, pero desde la nueva estructura corporal que presenta el actor. A continuación, ponemos como ejemplo la postural corporal que presenta el actor que ha sido tomada del libro *Bases Orgánicas para la Educación de la Voz*.



Ilustración 21 Postura corporal del Actor

2.2.2 Respiración

(Muñoz & Hoppe-Lammer) En su libro nos menciona la importancia de la respiración, ya que el sonido que produce una persona está dado por el paso de aire que sale desde la laringe. Nos dice que la respiración consta de tres fases. A continuación, pasaremos a analizarlas para entender su funcionamiento. En la primera etapa, la inspiración, los pulmones se llenan de aire y se produce el intercambio de gases en los alveolos. En la segunda fase la espiración, el aire sale. Luego de ello hay una pausa y cuando el organismo lo requiere vuelve a entrar para generar un nuevo ciclo de respiración (págs. 19, 20)

Por otro lado, tenemos al músculo de mayor importancia en este proceso y es el *diafragma*⁶. En la inspiración el diafragma se contrae y baja de manera que puede ser absorbido la mayor cantidad de aire por los pulmones, por esta razón es que sentimos que nuestras costillas se expanden, así como también el abdomen. En el caso de la espiración el proceso es el siguiente: el diafragma se relaja y vuelve a su posición original y se expulsa todo el aire que está siendo contenido en los pulmones, por lo que también es notorio que hay una reducción de las costillas. Como último proceso tenemos la pausa

⁶ Diafragma: es una cúpula de fibras musculares y tendones en el centro que se ubica dentro de la caja torácica, separando los pulmones y el corazón de las vísceras de la cavidad abdominal. (Muñoz & Hoppe-Lammer , 2002, pág. 20)

que se genera cuando el proceso de espiración termina. Luego de eso es necesario que se reinicie el ciclo de respiración y de la entrada de aire.

Cuando el cuerpo está totalmente alineado y en una buena postura que soporte su propio peso en formas iguales podemos decir que se realiza un buen ciclo de respiración. En este caso, estamos en la búsqueda de esa amplitud de la caja torácica en la inspiración y en el control de soltar el aire en la exhalación para descubrir nuevas formas de producir sonido. Recordemos que los principios que anteriormente se trabajaron van en función de buscar una nueva forma de estar del cuerpo entre el desequilibrio controlado y oposiciones corporales.

La aplicación de este punto se puede ver en el 2.4 (exploración de la voz) donde explicamos como la respiración puede entrar en un campo lúdico y de exploración, haciendo que se pueda sostener la *pausa* el mayor tiempo posible o entrecortar la respiración o soltar el aire mientras produce sonidos cortantes.

2.2.3 Resonadores

“Es el sonido producido en la laringe por la vibración de las cuerdas vocales es modificado y ampliado por los órganos huecos como la faringe, la boca, las fosas nasales y en los pulmones” (Muñoz & Hoppe-Lammer , 2002, pág. 29). Los resonadores son los que tienen un papel fundamental dentro de la tonicidad⁷ de la voz, ya que se ubican en diferentes partes del cuerpo y permiten sonidos que van desde los agudos hasta los más graves de la voz.

Para esta parte debemos mencionar también que es importante la ubicación de los dientes, de los huesos, de la colocación de la lengua en el paladar, de la amplitud de la boca cuando pronunciamos las palabras. “La resonancia es la vibración que se produce en el cuerpo con el sonido de la laringe⁸. Las ondas sonoras se amplifican en los órganos huecos como la faringe, la boca y los pulmones y en todo el esqueleto” (Muñoz & Hoppe-

⁷ Tonicidad: Se refiere a la fuerza justa con la que funciona la musculatura para realizar una determinada actividad. (Muñoz & Hoppe-Lammer , 2002, pág. 31)

⁸ Laringe: órgano de esqueleto cartilaginoso. Las cuerdas vocales forman parte de la laringe y defienden al cuerpo cerrándose en el momento de la deglución para que objetos extraños entren a los pulmones (Muñoz & Hoppe-Lammer , 2002, pág. 23)

Lammer , 2002, pág. 30). Por estas razones es que realizamos esta exploración de la voz, para ver cómo se modifica en condiciones no habituales.

Se indagó en las distintas posibilidades de encontrar sonido en esas partes huecas del cuerpo y que esa resonancia tenga un matiz diferente al estar situada en un cuerpo extra - cotidiano donde su estructura corporal tiene lugares tensionados, relajados, amplios y contraídos. El desarrollo de este punto lo vemos de igual forma en el 2.4 (exploración de la voz)

2.3 FUNCIONAMIENTO INTEGRAL DE LA VOZ

Para que haya un correcto funcionamiento de la voz también son necesarios tres aspectos. A diferencia de los anteriores que se enfocan en el procedimiento de cómo funcionan, estos tres elementos extras nos aportan al entendimiento de como otros factores como la tonicidad, las emociones o la audición intervienen para potenciar la voz en sus diferentes rangos de potencia. A continuación, explicaremos más que nada la forma en la que pueden ligarse a la exploración de la voz, más no son factores que intervienen directamente con los ejercicios planteados durante la exploración de la voz.

2.3.1 Tonicidad.

Este elemento guarda mucha relación con el estado que se busca llegar luego del entrenamiento del actor ya que busca una fuerza justa y necesaria para realizar una acción. Es un cambio de tensiones del cuerpo que se van ajustando para encontrar la energía necesaria para poder realizar una acción o en tal caso el tono que se quiere en algún texto.

“Tener una tonicidad adecuada no significa que el cuerpo funcione siempre con la misma energía” (Muñoz & Hoppe-Lammer , 2002, pág. 31). Por tal razón, es que en este trabajo este término se lo emplea como un factor que se va adaptando a las distintas situaciones que se van dando en la escena. Un ajuste de musculatura que permite crear tensiones e in - tensiones en el cuerpo y que evidentemente se verá reflejado en la voz. Ello hará que también los espectadores estén atentos a los dinamismos que esta tonicidad produce tanto en el actor como en ellos mismos.

Dentro de la creación de la obra hay textos que son dichos por dos personas, lo que se pretende es que sea justamente ese cambio de musculatura sutil y energía, que dé la impresión de que es otro personaje. Este cambio generó una nueva producción sonora,

cambio de mirada, de atención. La tonicidad resulta muy apacible para que el actor pueda generar cambio de ritmo en la escena.

2.3.2 Emociones

“Tanto las emociones pasajeras como aquellas que tienen relación con el funcionamiento psicológico de las personas se manifiestan de alguna manera en el cuerpo” (Muñoz & Hoppe-Lammer , 2002, pág. 35). Es evidente entonces que las emociones del actor con el texto y dramaturgia, afectan de forma directa a la corporalidad del personaje. Es un campo bastante extenso el querer definir cómo afecta una emoción a la estructura corporal, pero si dejamos asentada la idea de que la emoción se relaciona con una parte inconsciente que está heredada e inmersa en nuestra cultura. Es interesante poder proponer cuál es la relación que hay entre las emociones del personaje con su corporalidad. De alguna manera estamos buscando también salir de las convenciones de que la tristeza es contracción y la felicidad expansión.

Lo que nos interesa notar es como en esa corporalidad afectada por una emoción, afecta a la sonoridad de la voz, si hay quiebres, susurros, etc. por ende registraremos como se relacionan la emoción-cuerpo-voz.

Durante el proceso de creación, se hizo exploraciones de distintas experiencias propias y ajenas al actor que tenían relación con la narrativa de la obra. Fue enriquecedor poder notar los cambios en la estructura corporal con esas historias de vivencias tristes de otras personas. Generalmente se llegaba a la inmovilidad y se notaba un trabajo del torso, brazos y manos.

2.3.3 Audio

(Muñoz & Hoppe-Lammer) Dentro de este parámetro nos dice que a través de la audición podemos regular el sonido y volumen de nuestra voz, puede ser tanto en la intensidad como en los diferentes matices que le podemos dar a la misma.

Algo que es importante rescatar de este factor con respecto a la voz es que podemos alimentarnos del cualquier espacio en el que se esté trabajando, por ejemplo, se puede utilizar diferentes distancias hacia dónde dirigir la voz, o situaciones o espacios. El direccionamiento de voz es importante. Porque me permite crear diferentes ambientes en la escena. El audio y regulación del audio de nuestra voz puede dar la impresión de que

el texto que decimos es un secreto o es algo que quiero decir abiertamente, la intención denota también la seguridad del personaje ante distintas situaciones.

De este factor nos quedaremos con la intención y el volumen que le podemos dar a la voz probando diferentes distancias hacia donde me dirijo. El desarrollo de este parámetro lo vemos en el siguiente punto.

2.4 EXPLORACIÓN DE LA VOZ

Los ejercicios que se han tomado para trabajar con la herramienta vocal de este trabajo están basados en el libro *Bases Orgánicas para la Educación de la Voz*. Como dijimos anteriormente estos se van desarrollando a la par que se va dando el entrenamiento del actor.

Cuando se empezó a explorar la voz fue un momento de gran revelación para el proceso de creación de la obra, ya que permitió que sea las distintas tonalidades y juegos de la voz que permitan matices en el espectador y sea él quien termine de concluir y de dar características concretas del personaje que está viendo en escena. Si bien es cierto se está planteando la creación de un personaje específico. Pero el juego de voces puede dejar entrever que se trate de un solo o varios personajes quizá.

Se crearon y se establecieron diferentes juegos de exploración para hacer una búsqueda distinta de la voz. Por ello se recopila en este capítulo las distintas fases por las que se pasó para llegar al resultado de esta muestra. Se toma los elementos anteriormente analizados, como es la respiración, resonadores, volumen e intención de la palabra.

Respiración.

La respiración se exploró desde un campo lúdico. Se hizo ejercicios donde se sostiene la respiración y en la *pausa* entre un ciclo y otro se dicen los textos. Se genera así frases entrecortadas, estas pierden un poco la fluidez y entendimiento. Sin embargo, aún se logra entender lo que se quiere decir. Este ejercicio ayudó en el sentido de en medio de ese lapso, poder encontrar la forma de producir sonidos y palabras. En el proceso de creación intensificaba el estado en el que personaje está dentro de casa una de las situaciones que expone en la obra.

También se realizó ejercicios donde con la mayor cantidad de aire en los pulmones se producen sonidos cortantes, nacidos de la misma respiración, generando de esa forma una respiración con diferentes acentos tanto al inhalar como al exhalar.

Resonadores.

Para los resonadores se utilizó el ejercicio denominado: las sirenas. La idea es poder localizar bien los resonadores e ir produciendo sonido, iniciando con la letra “M” para luego llevarla a jugar con las vocales u-o-a desde lo más alto hasta lo más bajo pensando como una sirena de policía.

El desarrollo de este ejercicio se fue evidenciando luego en el sonido que se asemeja a un llanto. Este elemento fue de mucho aporte para el momento de construir y generar matices en la producción de la voz. Se tomó desde el llanto de una persona adulta y del llanto de un bebé.

El uso de los resonadores con este ejercicio tuvo otro lugar que fue probar el texto desde sonoridades agudas y graves. Luego de un proceso de exploración se definió dos alturas del sonido, una grave con una intención de decir el texto vocalizándolo lo más amplio posible. De igual forma para unos textos en donde se es necesario que se comprenda que es otra persona distinta.

Omisión de vocales y consonantes.

Cuando llegamos a este punto, fue importante darse cuenta que se puede jugar con las palabras y darles mayor entonación en ciertos vocales. Con esto lo que se hizo fue hacer juegos de acentos para ver que nuevas palabras o sonidos podían aparecer. Ejemplo: mandarina, mándarina, mandárina, mandaríná.

También se hizo la exploración de alargar vocales o consonantes. Al final se pudo en momentos dejar los sonidos de las consonantes, o palabras sin todas sus sílabas pero que por la forma de decirlas de igual forma se entienden, como, por ejemplo: entonces, quitándole algunas letras y vocales puede quedar en: tons.

Se produjo nuevos sonidos pero que de alguna forma siguen entendiéndose en la escena, a esos nuevos sonidos de palabras conocidas se le aumentó la intención o forma de expresarse para probar textos que no sean el castellano. En esos nuevos textos, de

alguna manera se buscó, exploró y se asentó que por medio de la entonación de las palabras lleguemos a comprender lo que dice por cómo suenan.

Esto desembocó en que algunas palabras podían empezarse a escuchar como una melodía o una canción. Es desde este lugar y por aporte de la narrativa, se tomó la decisión de ingresar canciones tanto infantiles como de iglesia.

Sonidos de deglución

En una parte del proceso de laboratorio del último año se encontró una semilla que giraba en torno a una escena donde el personaje hablaba mientras comía, pero no se le entendía. Desde ese lugar se empezó a explorar que más posibilidades tenía esa herramienta. Por lo cual se puso llegar a encontrar onomatopeyas y que ayudaron a potenciar algunos momentos de la obra.

Se desarrollaron después también en sonidos como de deglución de comida, que luego se llevó como música el propio sonido del actor para que reaccione a esos sonidos creando una relación desde afuera con la sensación de ese momento del actor.

Canciones infantiles

Las canciones infantiles y de iglesia, ayudaron a encontrar los espacios huecos y correctos desde donde emitir la voz, de forma que entre en relación con la corporalidad de cada momento, de alguna forma ayudó al entendimiento del diafragma y la colocación del mimo para poder afinar y no salgan sonidos desentonados, al menos para esta parte.

Las canciones en su modo colaboraron para en algunos momentos potenciar la atmósfera y en otros para romper ese ambiente. Para darle otros matices que distancien al espectador de lo que está viendo.

Por último, también se puede recalcar que utilizar canciones ayudó a que la respiración se potencialice, ya que en algunas partes el tono era alto por lo que se necesitó que primero los tonos se visualicen en la mente y el cuerpo para que luego se puedan ir materializando en el sonido.

CAPÍTULO III

CREACION DE PERSONAJE Y ANÁLISIS DE LA MUESTRA ESCÉNICA

3.1 CREACIÓN DE PERSONAJE

3.1.1 EL PERSONAJE

La creación de personaje es el punto culmine de esta investigación escénica, para ello se ha tomado un recorrido que se ha visto evidenciado en el primero y segundo capítulo. Ahora, cuando hablamos de crear un personaje lo vamos a entender desde dos lugares.

“El conjunto de las partituras físicas y vocales, entrelazadas con el texto y con las acciones de las otras actrices y actores, acompañadas por una determinada música, crean en el espectador la impresión de un personaje” (Varley, 2011, pág. 177) esta es la primera parte de creación de personaje que se relaciona directamente con el proceso realizado en esta obra. De esta manera, la construcción y exploración de los distintos materiales que se han ido sumando a esta investigación arrojan ya la impresión de un personaje, que luego de todo el proceso ha ido adquiriendo distintas cualidades personales, psíquicas, físicas, corporales, etc.

Ya con un primer resultado, ahora es significativo para este trabajo dejar claro que aparte de este camino tomado, todo este material ya junto se ha moldeado dentro de unos parámetros con características de personaje más específicas. Estas son las que se acercan al segundo concepto de creación de personaje de la que hablamos. “... el personaje puede ser también el punto de partida para crear partituras, suministrando informaciones y estímulos. Invento y compongo cómo camina el personaje, cómo se sienta habla o bien lo uso para construir un comportamiento físico” (Varley, 2011, pág. 177).

Con esta última cita ponemos claro que existe otro camino que es indagando rasgos de una corporalidad distinta a la del actor, como es su forma de caminar o de hablar, de expresarse, etc. Por tal motivo, para dejar asentado la mayor cantidad de características del personaje creado, se están abordando ambos caminos que al final dan las características de un personaje puntual. Que puede leerse desde la perspectiva del espectador y desde la creación consiente del actor sobre el personaje. Por ello se hizo

necesario y natural darle al material corporal, exploración vocal y texto, características que asienten al personaje dentro de un contexto social, de época, su psicología, sus emociones etc.

En tal sentido, procedemos a explicar que primero se obtuvo un cúmulo de información corporal que se fue acoplando a una forma de crear un personaje y que se concreta en buscar oposiciones de estructura corporal distinta a la del actor. Por tal razón, explicamos las características corporales del actor y hacia donde se dirigió la exploración corporal de una estructura distinta, extra - cotidiana de su forma de caminar, hablar, accionar, reaccionar, etc.

3.1.2 CORPORALIDAD Y ANÁLISIS DEL PERSONAJE

3.1.2.1 Estructura corporal de un personaje

Como ha sido necesario plantear un lugar más físico y técnico. Se ha planteado una etapa donde tendremos una perspectiva nueva en cuanto a la creación de la corporalidad del personaje. A continuación, planteamos un lugar ya conocido desde donde podemos crear un personaje que sea otro diferente a la estructura corporal del actor.

Es justamente el acercarse primeramente al cotidiano del actor donde nos vamos a centrar, haremos un análisis de cuál es la forma de caminar. Luego de ello se buscará las cualidades de movimiento contrarias a las que el actor está acostumbrado a realizar en su cotidianidad, con eso buscamos llegar a ese lado más físico y que aborda ya la nueva corporalidad adoptada por el actor que llega a ser la estructura base desde donde se puede explorar los límites físicos que plantean los principios que retornan.

Existen distintas cualidades de moverse de una persona, la forma de asentar los pies, la posición de la columna, rapidez, etc. Eso hace que el caminar tenga características propias de cada persona. Para ello se ha realizado una exploración propia del actor cuando camina, para luego poder relacionarlo con un animal acercándonos a las *calidades de movimiento*⁹ que propone Laban, quedándonos con el elemento del peso, que tiene el lugar fuerte y suave. En tal sentido, se ha logrado analizar y registrar lo siguiente:

⁹ Calidades del movimiento: El modo en que se mueve el cuerpo en el espacio depende de la combinación de los cuatro elementos básicos de las dinámicas: PESO-TIEMPO-FLUJO- ESPACIO (Laban)

En la caminata del actor, un ritmo fuerte: Directo, lento, pesado. (Presionar)

Caminata propuesta para el personaje en ritmo suave: Indirecto, rápido, liviano. (Salpicar)

Después de este análisis y como una herramienta de creación hemos acercado la nueva forma de caminar a un animal, en este caso se ha concretado que se acerca o tiene similitudes con un caballo de mar.

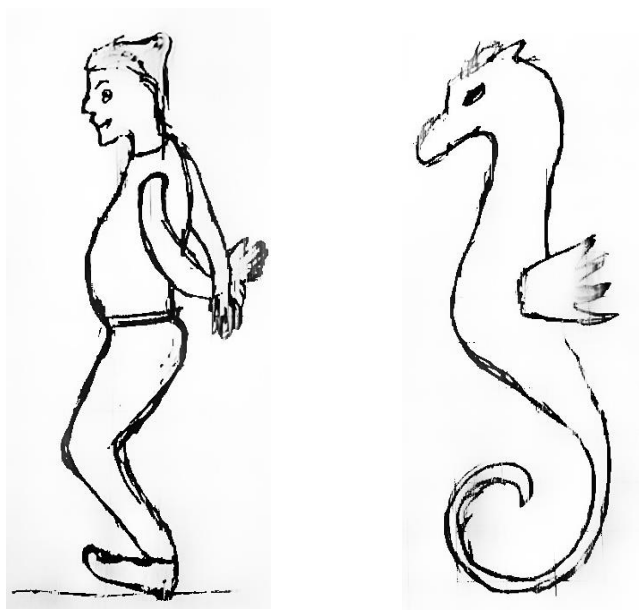


Ilustración 22 Construcción de personaje

(Izquierda) Vemos como se adoptó una nueva estructura corporal desde el caminar cotidiano del actor. (Derecha) podemos ver la relación con el animal (caballo de mar) para explorar corporalmente esta nueva estructura.

Del caballo del mar se tomó:

Forma de desplazarse: suave e indirecto en sus pasos, siempre cauteloso al avanzar. Las rodillas están levemente flexionadas, permitiendo que la cadera tenga mayor movilidad. La pisada siempre va sutil y como acariciando el piso, dejando que se apoye primero los metatarsos y luego el resto del pie. Existe también una suspensión desde la cadera cuando el personaje llega al piso o nivel medio. Los hombros también se elevan y se relajan constantemente creando una pequeña tensión y relajación en esta zona. La mirada de igual forma tiene momentos fuertes y otros suaves. Con respecto al caballito de mar se puede ligar en la forma de mover la cabeza cuando voltea a ver a algún punto en específico.

Para cuando se busca romper el ritmo se utiliza lo rápido e indirecto, justo en los momentos de sorpresa que generan un punto de atención en el espacio con la mirada o

con el cuerpo. Los brazos realizan movimientos en estacato. En cuanto a las manos, hemos dejado a un lado lo que se propone de tenerlas atrás, ya que por una misma necesidad del personaje sus manos y brazos tienen bastante impacto e importancia dentro de la obra.

3.1.2.2 *Análisis dramático del personaje*

Iremos haciendo un recorrido desde cómo se creó el personaje y hablaremos del análisis dramático del mismo. Nos referiremos como tal al tejido de los elementos de la escena para llegar a uno que ya tiene cualidades y característica tanto físicas como emocionales. Por ende, decimos que fueron los elementos que a continuación detallamos los que lo conformaron. Estos son cuatro naturalezas distintas, dos a dos se enlazaron antes de tener un encuentro que genere un personaje. Estos son:

- Cuerpo - Voz
- Texto - Objeto (tejido a mano)

De antemano diremos que estos dos pares de materiales se los trabajó paralelamente y que se dieron en un mismo avance de exploración. Razón por la cual, entenderemos que tienen características propias cada uno pero que han ido transformándose según la necesidad de la obra.

Cuerpo – Voz

El cuerpo y la voz, son los dos elementos de los que más hemos investigado y asentado durante este trabajo. Por ello, solo diremos que, por una parte, tenemos el cuerpo extra-cotidiano trabajado desde los *principios que retornan* y la exploración de la voz. Ambos nos han dado ya un material corporal y vocal significativo con el cual proceder a realizar el entramado de las acciones que cada uno de estos elementos contiene.

Texto - Objeto

El texto.

Es claramente uno de los elementos que más enmarcan las condiciones físicas y emocionales del personaje. Un primer texto que se utilizó fue el del proceso de actuación V. este texto fue teniendo una transformación durante la creación que se tuvo en los siguientes laboratorios escénicos. Debido a las condiciones que aparecieron fue aumentando texto desde la experiencia que el actor podía aportar a la historia que se

cuenta en la obra. Por otro lado, la escena requirió omitir otros diálogos que se quedaron para la sub - partitura que el actor utiliza.

A continuación, detallamos los textos utilizados en el proceso para tener como referencia el cambio que se ha dado con respecto al texto final, que lo podemos encontrar en el apéndice. El primero es una recopilación de fragmentos de textos brindados por el Magister Paúl Sanmartín en la cátedra de actuación V denominado Ítaca. El texto posee una carga narrativa fuerte acerca de la despedida de una persona.

Luego adquirió matices por el ingreso de un segundo texto: trenzaré mi tristeza, de la escritora Paola Klug (2014). Este texto fue una propuesta en base a los propios intereses del mismo para explorar nuevos materiales en la escena. Este texto le dio un giro textual grande en referencia a la situación que se vive en la historia de la obra. De igual manera la unión de estos dos textos mantiene la esencia de una despedida.

Es sustancial mencionar estos textos porque a partir de ellos se empezó a dar un hilo conductor acerca de una posible historia que tenga una narrativa donde la tristeza que provoca una despedida, pueda apaciguarse en el trenzado del cabello. De esta forma los textos que se utilizaron son los siguientes:

Primer texto: Ítaca

La madre le tapó los ojos para que no lo viera colgado de los pies. Las manos como patas de cangrejo nunca más le dejaron ver. Ahora la madre también se murió o se cansó de defenderle los ojos. Ve la hilera de los ahorcados, ve una procesión de mujeres vestidas de negro. Pura ropa en jirones vaciada por los buitres.

Demasiado joven dejaré la vida. Me iré de esta casa. El niño aún no habla y jamás será grande. ¿Qué tamaño tienen el infinito? Caminar, marchar, viajar, andar, pasear, deambular, partir, ir, volver del universo.

No extenderás, hacia mí tu mano, cuando mueras, no oiré tus palabras. No las guardaré, para que luego puedan seguirme a todos lados, día y noche. En esta casa las mujeres pactamos llorar únicamente por los vivos, queda la memoria como único cementerio. Ahí te guardo, te arrullo, te celebro y quizás te envidio.

Buscaremos leña, haremos la hoguera. Vamos a quemarte hijo. Te volverás viento. Podrás descansar. Pero yo hijo mío no conozco el reposo. Si duermo te

sueño, si despierto te pienso. Hazme descansar. Caminar sin verte, dormir sin soñarte. Quiero olvidarte hijo, que te vuelvas sombra, que te vuelvas niebla, que seas recuerdo. [...] Quisiera cambiar. Que Dios me conceda partir en tu lugar, cuerpo de buitres y tú renacer. Hijo, demasiado vivo estás dentro de mí.

Segundo texto: Trenzaré mi tristeza

Decía mi abuela que cuando una mujer se sintiera triste lo mejor que podía hacer era trenzarse el cabello; de esta manera el dolor quedaría atrapado entre los cabellos y no podría llegar hasta el resto del cuerpo; había que tener cuidado de que la tristeza no se metiera en los ojos pues los haría llover, tampoco era bueno dejarla entrar en nuestros labios pues los obligaría a decir cosas que no eran ciertas, que no se meta entre tus manos- me decía- porque puedes tostar de más el café o dejar cruda la masa; y es que a la tristeza le gusta el sabor amargo. Cuando te sientas triste niña, tréznate el cabello; atrapa el dolor en la madeja y déjalo escapar cuando el viento del norte pegue con fuerza.

Nuestro cabello es una red capaz de atraparlo todo, es fuerte como las raíces del ahuehuate y suave como la espuma del atole.

Que no te agarre desprevenida la melancolía mi niña, aun si tienes el corazón roto o los huesos fríos por alguna ausencia. No la dejes meterse en ti con tu cabello suelto, porque fluirá en cascada por los canales que la luna ha trazado entre tu cuerpo. Trenza tu tristeza, decía, siempre trenza tu tristeza...

Y mañana que despiertes con el canto del gorrión la encontrarás pálida y desvanecida entre el telar de tu cabello.

(Klug, 2014)

Cuando estos textos se unieron para formar un tercero, se creó ya una narrativa y una situación con respecto al trenzado del cabello y la despedida de una persona. Ese momento se concretó una idea por donde encaminar el trabajo textual. Luego de ello, el texto fue sumando líneas que el actor propuso. De esta manera podemos decir que el texto fue fundamental para entramar las acciones y darle un sentido a la obra. A continuación, dejamos el texto que surgió de los dos anteriores:

Tercer texto: trenzando tristezas

Sabes madre, hay una enfermedad en la que te salen flores por dentro, flores amarillas y rojas. A veces también son negras. Esas flores te saltan a la cara, te queman, por eso tienes fiebre. Sientes un pinchazo inofensivo, sientes que algo se humedece adentro. Cuando te das cuenta te ha rasgado hasta el último rincón.

Sabes madre, dicen que la tristeza es contagiosa. ¿Cómo un helado? Si como un helado. Porque con el helado se comparte helado y saliva, en la saliva se van las tristezas y cuando la tristeza está en el cuerpo le brotan flores en el pecho. Y es que a la tristeza le gusta el sabor amargo, la tristeza te estira el alma y las arrugas.

La tristeza es la enfermedad de los cuerpos mojados en las noches de luna llena. ¿Qué piensas mamá? es la enfermedad de los subnormales, de los diferentes, de los tristes que reímos de tristeza, de los tontos que no sabemos cómo sacudirnos. Si no, ¿por qué dejamos que nos ataque sin ningún auxilio?

No se dan cuenta que la tristeza ya camina por todo mi cuerpo, sembrando flores que me paralizan.

El objeto.

Este objeto cobra importancia justo luego de que los textos empiecen a tener un sentido para la obra. El objeto (tejido a mano) llega de una traducción propia del actor con respecto a ejercicios que se realizaron con los textos propuestos anteriormente y el ejercicio: Hilos de la vida¹⁰. Por eso es que guardan una profunda relación y ambos durante la creación se van transformando y potenciando.

¹⁰ Hilos de la vida: Fue un ejercicio realizado en clase con hilos de distintos tamaños. La idea fue crear una metáfora donde estos hilos simulen el inicio y el fin de la vida.



Ilustración 23 Objeto trenzado a mano

En la imagen podemos ver el objeto que fue creado a partir de un tejido a mano realizado por el actor. Este resultó de la traducción de los textos antes mencionados y el ejercicio: hilos de la vida.

Estos elementos son los que conforman las acciones que construyen la dramaturgia de esta obra. Cabe recalcar que existen más elementos de la escena (vestuario, iluminación, etc.) y pequeños textos que evidentemente forman parte del entramado de acciones, pero que están inmersas entre estas cuatro que acabamos de asentar.

3.1.2 CUALIDADES DEL PERSONAJE

La creación de personaje es la consecuencia de la investigación realizada. A partir de los planteamientos corporales y de la exploración de la voz hemos tomado unas bases de creación de personaje desde donde podemos partir. Por lo tanto, estos parámetros nos asientan en un campo donde tenemos unos lugares claros de a hacia donde se está direccionando la corporalidad del personaje.

Para ello hemos tomado del diario de trabajo de la cátedra de dramaturgia de octavo ciclo lo siguiente:

Para la construcción de un personaje hace falta un proceso claro y concreto que abarca diferentes ámbitos como son: El físico, que me habla sobre las características físicas que el personaje puede tener. El emocional, que hace referencia a si el personaje es callado, expresivo, sociable, etc. El intelecto, donde podemos indagar si el personaje piensa las cosas que hace, es impulsivo o inteligente. Por último, el sexual, que se refiere si es activo sexualmente, o si se siente atractivo.

Estos puntos mencionados se los tomó en cuenta ya que representan un lugar importante para la construcción de la muestra. Porque nos permiten acercarnos a un personaje que está en el punto medio de lo cotidiano y extra - cotidiano. Se buscó llegar a estos parámetros ya que el proceso mismo de creación fue dando indicios para que el personaje tenga una corporalidad lo más cercana al cotidiano. No se buscó crear corporalidades extravagantes que se alejen o que no vayan en relación con la dramaturgia de la muestra planteada.

Para este proceso se ha hecho un análisis de la muestra *Historias Trenzadas* donde hemos podido concretar la siguiente información desde dos momentos. El primero es el lugar desde donde se vino dando la creación del personaje con su corporalidad y psiquis y el segundo es hacia donde lo quiero encaminar, si se continua con la línea de investigación que está en curso o si se busca darle modificaciones corporales, emocionales, psiquis, etc. al personaje.

Dentro del primer momento donde se hizo un análisis del proceso previo que se tenía se ha llegado a las siguientes conclusiones:

Físico: Es un joven de aproximadamente 17 años de edad, su altura es de 1,65 cm., es de contextura delgada, el color de sus ojos es café oscuro, su cabello es de color negro y lacio, tiene barba, tres lunares en el cuello, usa lentes.

Emocional: Se guarda las cosas para él mismo, prefiere encerrarse en una cápsula antes que compartir algún sentimiento o anécdota con alguien más. Tiene una memoria impresionante, recuerda cada palabra, vestimenta, lugar y sensación que alguna situación le pueda causar. No es muy sociable, aunque siempre tiene una sonrisa para los demás. Siempre está conversando con alguien que nadie más ve, se entrega de lleno a las emociones aun sabiendo que todo puede salir mal. Razón por la cual siempre está evaluando que sería mejor cerrar el pecho y no sentir más.

Hay momentos de su vida que lo marcaron y lo ponen en un estado bastante mal. Le gusta entonar canciones infantiles y de iglesia, prefiere casi nunca bailar. Cuando habla es bastante expresivo con sus manos que pareciera casi un tipo de lenguaje más.

Intelectual: No analiza las situaciones al momento de tomar una decisión, por lo que podemos decir que es impulsivo, se deja llevar por lo que cree que está bien en ese

momento y no cambia de decisión. Sin embargo, también es perspicaz para crear caminos alternos cuando quiere evadir algún tema que no le agrada o no quiere aceptar.

Sexual: En este campo podemos decir que el personaje, aún no habría explorado su sexualidad, posiblemente debido a su juventud e inseguridades con respecto a sus emociones, y eso se puede evidenciar en la corporalidad.



Ilustración 24 Estructura corporal del personaje

Dentro de esta primera etapa donde se ha logrado tener una estructura base de lo que buscamos con el personaje, hemos podido confirmar que el lugar de acercamiento de personaje se ha ido desarrollando de forma orgánica y las capas que al personaje se han ido añadiendo se enmarcan dentro de los parámetros establecidos. Por ello es que decimos que el personaje se siente en buen progreso y se seguirá manteniendo esas mismas posturas con respecto a todo lo que forma parte de él.

3.2 ANALISIS DE LA MUESTRA HISTORIAS TRENZADAS

Cuando hablamos del análisis de la obra, nos enfocaremos a dos lugares en concreto. El primero tiene que entenderse desde 4 parámetros que son: Acción, situación, personaje y público. Para luego proceder al análisis de los elementos de la puesta en escena que involucra vestuario, iluminación, objetos, etc.

Se quiere con ello comprender que no es una jerarquización sino más bien una horizontalidad de elementos que poseen una independencia y sentido propio. Pero, mantienen entre sí una relación que se refleja en la puesta en escena. Sin embargo, es el

cuerpo del actor el elemento central quien a la final de todo el proceso concluye de manera en su mayoría consciente, con la dramaturgia de la escena. Los elementos restantes como (vestuario, objetos, música, escenografía, uso del espacio etc.) son elementos que al final se adhieren al entramado que exige la misma dramaturgia.

Daremos paso a entender como la obra posee una narrativa con situaciones de tiempo, espacio, contexto donde se desenvuelve el personaje y las acciones que hace, para concluir con qué tipo de contrato espectacular se propone al público.

ACCIÓN

La acción en la obra podemos decir que se puede estructurar de manera lineal, ya que incluso se ha planteado el texto por bloques donde podemos decir que viene una escena seguida de otra. Reorganizando los materiales se le puede dar una estructura nueva, esta obra posea sin embargo un formato aristotélico que posee principio, clímax y fin.

El montaje requirió que el texto establezca una relación entre dos posibles personajes que expresen las líneas que el texto posee. Pero, más bien, desde el trabajo de la voz se plantea que el espectador sea quien defina si hay uno o varios personajes. Por lo tanto, se hizo necesario crear acciones que desarrollen con nitidez las situaciones escénicas en las cuales el texto se desenvuelve.

Se precisó asentar que los cambios de acción que surgen en la muestra deben ir enfocados, en realidad a hablar sobre la despedida de una madre a su hijo, hay textos que se responden unos a otros, contruidos con indicios que capten la atención del público, pero que no le permitan ahondar en la realidad de los hechos sino hasta el final.

SITUACIÓN

Al final del proceso como obra, decimos que evidentemente el texto tiene una narrativa con una situación específica, la despedida de una madre a su hijo, que puede tener tintes de una fábula. Pero se llegó a ello por el mismo transcurso del trabajo de montaje.

No tiene una ubicación temporal o situacional establecida que el texto nos pueda sugerir. En cuanto al espacio, por el texto y los objetos (mesa, taza, mandarina) puestos en la escena podría imaginarse que la mayoría se desenvuelve en un lugar cerrado, un cuarto o una sala. A diferencia del inicio que podría pensarse que el personaje está recién llegando al espacio cerrado.

La obra textual tiene un argumento ya mencionando, por lo que suponemos crea una atmósfera de melancolía o tristeza en la escena. Tiene como fin contar algo que puede comprenderse al final o quizá más temprano. Existe un cambio por la mirada que permite trasladar al espectador a espacios diferentes donde a veces comparten un mismo tiempo y espacio y otras lo lleva a ser simplemente espectador de lo que le sucede al personaje.

PERSONAJE

El personaje tuvo origen a partir de todo el proceso corporal y vocal que se tuvo en esta investigación. Sin embargo, fue necesario asentarlo dentro de un parámetro físico, para lo cual fue necesario acercarlo o más bien distanciarlo de la corporalidad natural que el actor tenía para moverse. A ello se lo relacionó con un animal (caballo de mar) para aumentar su nivel de exploración de personaje.

Sin embargo, al final fue necesario darle unas características de carácter más psicológico. Están comprendían su parte emocional, intelectual y sexual. También a esto se le sumó sus características físicas (edad, estatura, etc.)

PÚBLICO

La relación con el público que se plantea dentro del contrato espectacular que propone el teatro es que quienes ven puedan ser partícipes de experiencias sensoriales, emocionales, vocales y que la atmósfera del texto mismo plantea. Sumando el tejido dramático que por medio de la cenestesia genera en el espectador lo que la obra busca. Por ello es importante que la construcción dramática también este construida en función de mantener al espectador atento por medio de tensiones dentro de la escena. Estas tensiones pueden ser corporales como de la situación que se presenta en la obra. Por esa razón hay un juego de oposiciones de tensión durante la obra que entran dentro de los principios que retornan. La obra busca esa conexión cenestésica por lo que plantea una obra de texto fácil de digerir. Al final si lo que se busca surge o no ya forma parte de las conclusiones

ELEMENTOS

Los elementos de la puesta en escena tienen características como música, escenografía, vestuario, luz, entre otros:

- La música tiene dos lugares, uno que es cantado por el actor y otro que es de canciones de cuna, infantiles y de iglesia que ayudan a crear el ambiente requerido por la obra. Da ritmo y crea relaciones directas con las emociones y experiencias de cada una de las realidades de quienes ven.
- El uso de objetos es primordial, primero porque son pocos y más que nada porque ayudan a sustentar el trabajo, la estética y la historia de la obra.
- Las luces, fueron enfocadas a resaltar la atmósfera de tristeza y melancolía que la obra requiere (luces bajas) y una azul clara que posee una intensidad dramática, que desde la lectura de cada espectador se podría pensar como un personaje.
- Escenografía muy sencilla, minimalista: un tejido a mano, una silla y una mesa con mantel, encima una taza y platillo con una mandarina. Elementos sencillos por lo que el trabajo corporal con respecto a ellos debe ser muy claro.
- El vestuario es sencillo, está trabajado en colores pastel. Un pantalón, una camisa y un chaleco. Estos están pensados en buscar una relación con la escenografía, de alguna manera ayudan a crear e imaginar por parte del espectador lugares posibles de donde se está desarrollando la obra.

Al final de este análisis hemos puesto un cuadro que explica en forma casi cronológica de donde llegaron todos los elementos que componen la obra. Veremos el recurso o elemento que se integró a la obra. Segundo, pasaremos al proceso o camino que se necesitó para que este recurso llegue a formar parte de la escena. Seguido haremos una pequeña reflexión sobre cómo fue su aporte dentro del proceso creativo y para concluir dejamos la referencia de donde nos ayudamos para generar el recurso.

<i>RECURSOS</i>	<i>PROCESOS</i>	<i>REFLEXIÓN</i>	<i>REFERENTES</i>
Hilos de la vida	Crear un dispositivo para crear una dramaturgia de las manos	Me generó un nuevo entendimiento del que antes no era consciente sobre como la sutileza y el detalle en el movimiento de las manos pueden expresar por si solas en la escena	Clases de Paul Sanmartín (Dramaturgia de las manos - Eugenio Barba)
texto: trenzaré mi tristeza	Llegué al texto del trenzado por una propuesta del profesor. Un texto llamado: Ítaca	Con este nuevo texto se pudo de alguna forma alivianar la carga emocional que tenía la literalidad del texto anterior (Ítaca)	Paola Klug - texto: trenzaré mi tristeza
Trenzado (objeto)	Fue una "traducción" del trabajo de los hilos de la vida, en mi caso un tejido con mis manos	Pude lograr un equivalente del ejercicio de los hilos de la vida en una propia traducción. Este nuevo elemento posee las mismas cargas emocionales que los hilos de la vida	Paola Klug - texto: trenzaré mi tristeza
Training	Proceso de las clases de Paúl Sanmartín - Actuación V y VI	Identificar el proceso del training manejado por el profesor Paúl Sanmartín. Por otro lado, registrar la corporalidad que dejaron los principios que retornan en mi cuerpo que se trabajaron desde el training	Clases de Paul Sanmartín - Actuación V y VI
Sonido de la voz	Interpretación de la elección personal de la escena de una película	Se exploró un nuevo lugar de la voz: deformación de la palabra y el sonido de la gesticulación. Con ello logré identificar una nueva relación con el espectador que no sea desde la literalidad de la palabra	Película: somewhere in between - Pierre Coulibeuf
Silla, mesa, mantel, taza y platillo	Copia de la escena de una película	Después de usar colores tierra que salieron de la copia escena escogida de la película, estos me dieron ya una primera estética de la escena. En una segunda propuesta los colores se acercaron al blanco en todos los elementos	Película: somewhere in between - Pierre Coulibeuf

Vestuario	Llegó con la estética de los colores utilizados en los elementos (mesa, plato, taza, etc.)		El vestuario en una segunda propuesta de colores más blancos generó una situación del personaje, en principio como a un niño en una comunión	Muestras de laboratorio VII y VIII
Mandarina en el platillo	Primero fue un key	Mandarina: Por la narrativa de la muestra	Creó una nueva narrativa ya que el texto y olor (mandarina) se unieron para crear un diálogo entre la palabra mandarina y el trenzado del cabello	Historia trenzada (encerrada) en mi tejido
Música	Examen de actuación VI - contexto infantil que fue surgiendo en el proceso – canciones de iglesia		Creó un hilo conductor que relaciona el contexto situacional del personaje con el texto del trenzado. Además de afianzar la narrativa de la obra con la inclusión de canciones infantiles	Phillip Glass - Schubert / canciones infantiles / Ave María

CONCLUSIONES

Como resultado de este trabajo de investigación tenemos elementos que se han planteado como ejes fundamentales y que realmente han podido situarse dentro de los parámetros planteados. Ha sido importante poder tener los referentes precisos que ayuden al levantamiento de material, en principio teórico y de igual forma luego puedan asentarse en un lugar netamente corporal.

La importancia de tener referentes que dialoguen con las herramientas de creación que hemos desarrollado durante la carrera ha permitido que la construcción escénica vaya fluyendo de la mejor manera, ya que la teoría se levanta de las hojas y se empieza a plasmar en el cuerpo del actor para salir de su cotidianidad y pasar a ser un personaje.

La forma en que los *Principios que Retornan* modifican la estructura corporal, han permitido que se preste más atención al entrenamiento del cuerpo y nos adentremos en un campo que desde la mirada del creador, nos permite crear una sensibilidad y atención de la escena muy clara. En este proceso se ha logrado tener un recorrido claro que nos ha permitido explorar desde un inicio dos principios: Equilibrio en acción y danza de las oposiciones planteadas por Eugenio Barba. Estos han logrado llegar al cuerpo de tal manera que el *bios* del actor se ve presenciado en el momento del entrenamiento cuando queda cargado de todas las intenciones que estos principios pretenden desarrollarse en el cuerpo del actor.

Es evidente que a la escena y al momento de la creación llegamos cargados de toda nuestra realidad personal y colectiva. Es justamente en ese lugar de cotidianidad que estos principios han llegado para quebrar y asombrar con la memoria del cuerpo, a la razón. Dejando así a un cuerpo más sensible, más permisivo a sensaciones que realmente se permita entrar en otras perspectivas de la realidad para crear nuevos caminos hacia la construcción de un personaje.

De igual forma pasa con la herramienta vocal y con la exploración de la voz desde toda esa carga corporal que trae consigo en el entrenamiento desde los principios que retornan. Como creadores de las artes escénicas debemos tener claro los procedimientos de los cuales nos estamos sirviendo para construir. Es por ello que en este trabajo hemos podido dejar plasmado un camino tanto de entrenamiento como de exploración de la voz

para poder llegar a un resultado concreto. Con ello no queremos imponer una verdad o una fórmula de construcción. Pero si uno de los miles caminos que se pueden desarrollar desde los intereses que cada uno lleva consigo.

Por tanto, como creadores escénicos debemos hacer hincapié y darle el valor que corresponde al procedimiento de creación. Ese momento de inspiración plasmado en un procedimiento claro, nos permite asentarnos en un lugar con bases y con conocimiento que luego puede ser transmitido. Por ello dejamos como conclusiones el camino que se armó para la construcción de este trabajo. En una primera etapa dejamos la metodología que se ha realizado, ella lleva tres etapas que guardan relación con los objetivos planteados.

Método teórico.

Análisis de los principios. Se tomó este método de investigación teórica para la recolección de información acerca de los dos *Principios que Retornan*, con el fin de comprender cuál es la teoría que los fundamenta, para posteriormente tomarlos como la estructura base de donde se realizará la exploración de la voz.

Análisis de los resonadores de la voz. Para una primera parte de igual forma se tomó el método teórico para tener una mayor comprensión acerca del correcto uso de la voz y de los diversos ejercicios de calentamientos para posteriormente llevarlos a la práctica.

Método experimental.

Observación del hecho escénico. En este proceso se hizo una reflexión e identificación del tema a investigar para el desarrollo del trabajo de graduación, se analizaron todos los materiales que estaban inscritos dentro del proceso. Cada uno con una naturaleza distinta pero que al final se pudo concretar en la exploración de la voz.

Calentamiento cuerpo-voz. Para este proceso tomando los fundamentos teóricos de los principios que retornan y de la voz, se procedió a elaborar una serie de ejercicios que una estos dos campos. El fin fue ir dando forma al personaje de la obra. Dejamos asentando que los diferentes ejercicios logran poner en un estado de sensibilidad y atención corporal clara para poder explorar sobre la voz.

Método deductivo

Análisis del material creado. En el proceso de construcción escénica se analizaron y escogieron las herramientas de creación que guardan mayor relación con los elementos utilizados. Estas herramientas a las que me refiero, son la que estudiamos desde quinto ciclo de actuación hasta noveno ciclo en la cátedra de laboratorio III.

Posteriormente se recopiló el material teórico, se lo analizó y aplicó de manera que dialogue o se relacione con el planteamiento creativo inicial.

Método empírico y experimental.

Laboratorio experimental escénico. Se propuso utilizar estas dos metodologías de investigación ya que, con los fundamentos teóricos y el tema central a investigar, se vuelve al laboratorio de creación para sumar los procesos escénicos previos o iniciales con los que se empezó, todo este proceso es netamente experimental.

Además, decimos que también fue empírico ya que conforme fue avanzando la obra se pudo ver si realmente se acerca o no a la resolución de la pregunta de investigación. Este es un trabajo en el que solamente durante el proceso de creación se pudo ir resolviendo las dudas.

Al final de todo este proceso y de la última presentación que fue ante el tribunal, podemos decir que realmente se encuentran en la obra las relaciones entre el cuerpo del actor, la exploración de la voz y el personaje. Estos forman engranajes que se conectan y que desarrollan un hilo de creación para la escena, si bien es cierto se deben seguir trabajando, pero podemos asentar que se puede tener claro un camino por el cual se puede transitar para crear. Esto desde la interpretación de esta obra como para alguien más que lo requiera.

Por otra parte, también es importante mencionar que es fundamental el entrenamiento aplicado para esta obra, ya que posee una carga emocional fuerte. Razón por la cual es necesario estar tanto emocional y energética y físicamente conectados para que estos puedan dar cabida a la teatralidad y realmente poder vivir cada parte de la historia que se nos cuenta en esta obra.

BIBLIOGRAFIA

- Barba, E. (1992). *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral*. México: Grupo editorial Gaceta , S. A.
- Barba, E. (2009). *El Arte Secreto del Actor*. México: Escenología A.C.
- Carreri, R. (2011). *Rastros, training e historia de una actriz del Odin Teatret*. Bilbao: Artezblai.
- Klug, P. (04 de marzo de 2014). *Paola Klug (la pinche canela)*. Obtenido de <https://paolak.wordpress.com/2014/03/04/trenzare-mi-tristeza/>
- Laban, R. V. (2005). Obtenido de Danza Ballet: <https://www.danzaballet.com/rudolf-laban/?print=print>
- Muñoz, A. M., & Hoppe-Lammer , C. (2002). *Bases Orgánicas para la Educación de la Voz*. México, D.F.: Escenología.
- Varley, J. (2011). *Piedras de agua - cuaderno de una actriz del Odin Teatret*. Aretxaga 8 , bajo - Bilbao: Editorial Artezblai.

APENDICE

Textos de la muestra Historias Trenzadas

Podremos notar que se han implementado algunos textos, sonido y canciones. Pero también se han suprimido algunos textos desde el propuesto en la página 52.

Introducción:

- Buscaremos leña, haremos la hoguera. Vamos a quemarte hijo. Te volverás viento y podrás descansar. Pero yo hijo mío no conozco el reposo. Si duermo te sueño, si despierto te pienso. Hazme descansar. Caminar sin verte y dormir sin soñarte. Quisiera olvidarte hijo, que te vuelvas sombra, que te vuelvas niebla, que seas recuerdo. Quisiera poder cambiar y partir en tu lugar. Hijo, demasiado vivo estás dentro de mí.

Bloque 1

- Sabes, siempre me decía mi madre:
- Cuando te sientas triste lo mejor que puedes hacer es trezarte el cabello.
- Si, pasaba cantando día y noche, noche y día.
- No voy al gimnasio, ¿Por qué lo dices? – porque...
- ¡No! No necesito de un traje de baño para entrar a la piscina
- Mi última palabra: Mandarina
- Ñuka yaya achik tayta, yupaychanini nipachik, kawsayta karashkamanta. Kutinpush yupaychani ninchik, kikin mashikunapa shunkuwan chayashkamanata, ñukanchik takiwan shinaymanta.

Bloque 2

- Sabes mami, dicen que hay una enfermedad en la que te crecen flores por dentro.
- Flores amarillas y flores rojas, ¡flores azules, verdes, moradas, turquesas! Flores de todos los colores
- ¡Esas flores te saltan al alma, te queman! Sientes un pinchazo inofensivo, sientes que algo se disuelve por dentro y cuando te das cuenta, te ha rasgado hasta el último rincón de tu ser.

- Por eso tienes sueño. Sientes tan pesados los párpados que solo quieres acostarte y esperar y no pensar. Y llorar y dormir.
- Duérmete niño, duérmete ya. Sino viene el coco y te comerá.

Bloque 3

- Nairb, Nairb, Nairb.
- Trenzaba el cabello para encerrar mi tristeza. De esa forma, quedaría atrapada entre las hebras del cabello y no podría llegar al resto del cuerpo. jm!
- Más, sin embargo, es inútil dicen.
- Porque la tristeza se puede contagiar con una... mandarina. Y yo no quise escuchar, solo quiero acostarme y esperar y no pensar. Y olvidar y dormir y soñar.
- ¡Si! Es contagiosa como una mandarina.
- Erre con erre carrito, erre con erre carril, que rápido corren las ruedas del raudo ferro carril.

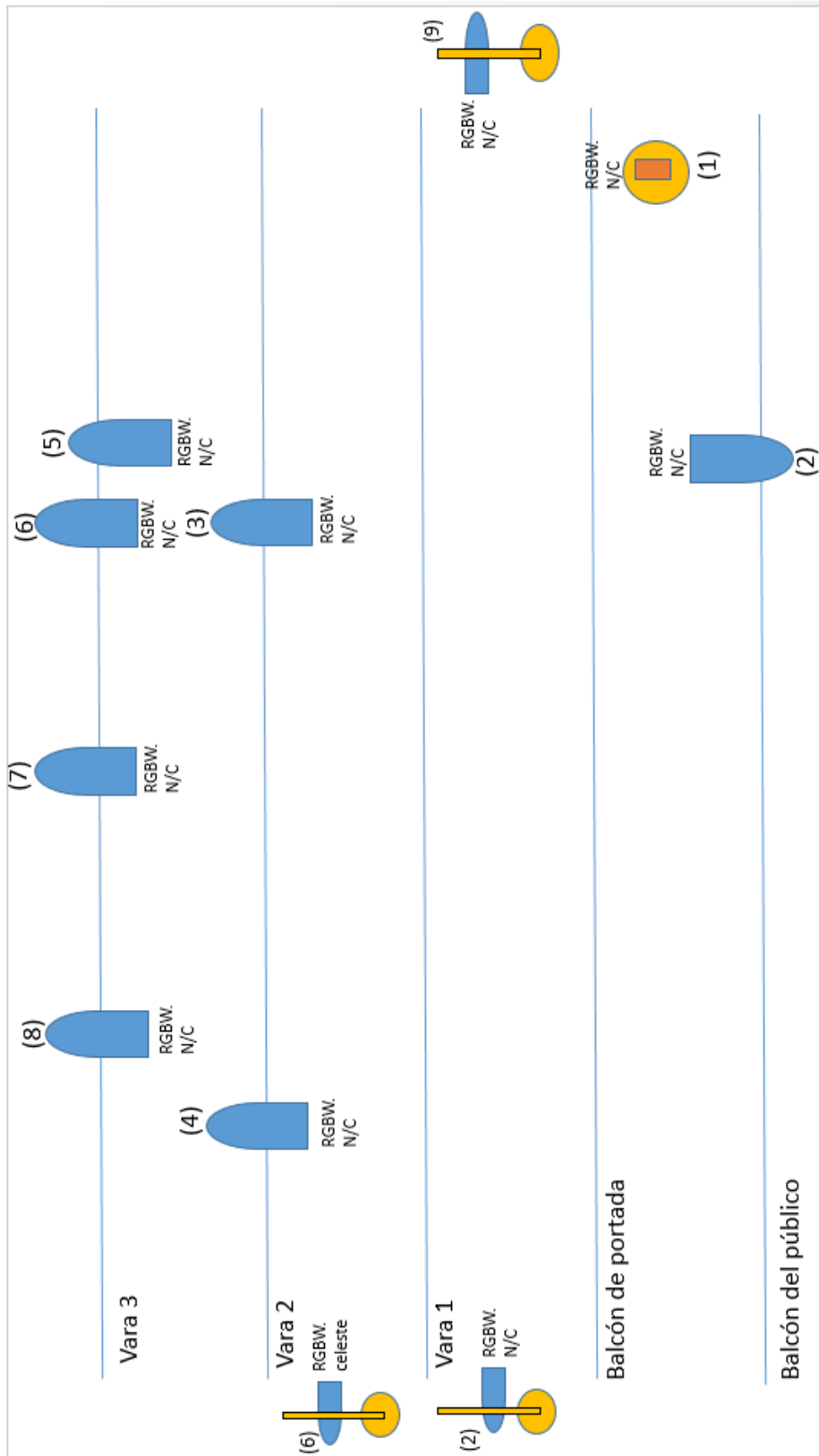
Bloque 4

- Sonido-llanto. No.!
- No guardaré tus palabras, para que luego puedan seguirme a todos lados, día y noche, noche y día. Pacté llorar únicamente por los vivos, queda la memoria como único cementerio. Ahí te guardo, te arrullo, te celebro y quizás... te envidio.

Bloque 5

- Tenían una gran idea en común, ambos estaban más allá de los años y de las monedas, de las entrañas y de la sangre.
- Uno, dos, tres. Tres lunares en tu cuello.
- ¿Qué habrá sido de aquél joven? ¿Qué habrá sido de aquellos jóvenes!? De aquellas épocas, de aquellas monedas, de aquellas grandes ideas en común.
- ¿En qué piensas mamá? Calma, calma.
- ¡Si! dicen que la tristeza es contagiosa, como una mandarina.
- Cuando la comes, se mezcla jugo y saliva. Y cuando entra en el cuerpo, le brotan flores en el pecho.
- ¿No? ¡No se dan cuenta! ya camina también por todo su cuerpo, sembrando flores que paralizan.

Diseño de luces



Registro fotográfico del proceso



Dramaturgia de las manos. Exploración realizada desde el ejercicio: Hilos de la vida.



Indagación con el tejido hecho a mano que está presente solo en una primera etapa del proceso



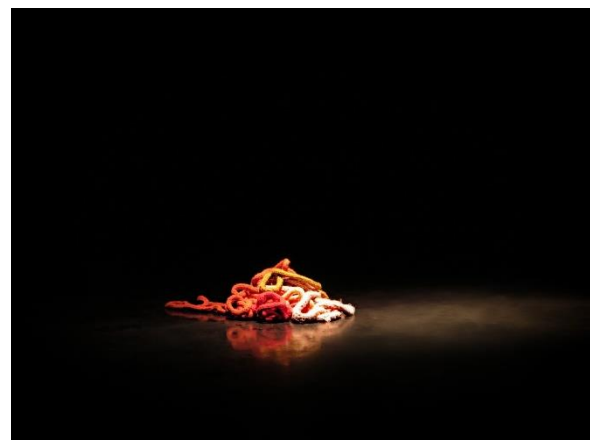
Proceso de exploración de la voz a partir de los principios que retornan



Integración de elementos a la escena desde la copia de la película Somewhere in Between



Muestra donde se cambia el Key por la mandarina por una cuestión de narrativa de la obra



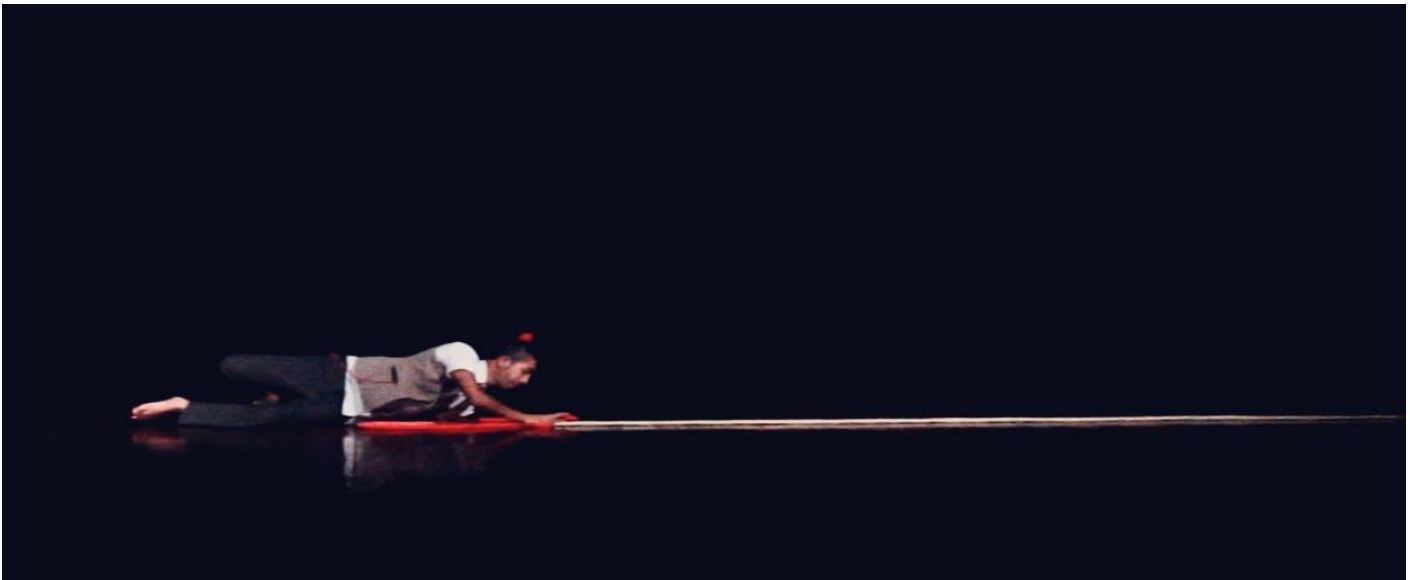
El elemento del tejido con las manos aparece nuevamente dentro la muestra



Presentación de *Historias Trenzadas* con el tejido implementado



Uno de los momentos de *Historias Trenzadas*.



Historias Trenzadas