



ESCUELA DE TEATRO

“La utilización del cuerpo y la palabra en el intérprete actual; análisis de las nuevas generaciones de actores egresados en las promociones 2014 en Santiago de Chile”

Estudiantes: Valentina Pilar Curia Sedaca

María Angélica Sánchez Lara

Profesor guía: Dr. José Luis Olivari Reyes

Tesis para optar al grado académico de Licenciadas en Teatro con Mención en Interpretación Teatral, de la universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Santiago 2015



“Los auténticos actores son esa raza indomable que interpreta los anhelos y fantasmas del inconsciente colectivo.”

Ana Diosdado

Dedicatoria María Angélica Sánchez Lara

A mi fiel acompañante; Orfa Gallardo.

Comienzo mi dedicatoria dirigiéndome a quienes sin preámbulos pedían que derramara lágrimas o alguna que otra vaga actuación, sólo porque me autonombro “Actriz” / Dedico esto a aquellos que aún esperan verme en grandes pantallas faranduleras, para decir “a ella yo la conozco” / Dedico esto, a aquellos que me retratan con rostro de cesantía / A mi madre agradezco haberme alimentado el ego y lo narcisista, cuando luego de cada función, yo era la mejor. Por enseñarme que la batalla nunca se pierde y que la esperanza somos nosotros/ A mi hermano, por cada mañana que compartíamos un cálido “Hola” para luego decirnos un somnífero “buenas noches”, pero aun así, estaba golpeándome la mollera contra mis referencias para tener las de él. Por ser su pajarita/ A mis abuelos por entender mi presencia ausente y aun así esperarme con sus tecitos con canela y sus cazuelas porque básicamente ellos me divisaban “demasiado delgada” en cada llegada a casa.

Le dedico esto a mi posible cáncer de pulmón/ a mis sarpullidos y resfríos /a los dolores de espalda y al metro en hora punta / A las trasnochadas y a la pérdida de glamour/al pase sin plata y la comida fría/al llanto “piola”/al examen de repetición/a los dispositivos/ a los voy atrasada y llegué 15 minutos antes/ a los ensayos

gritados y los que pasaban a ser reuniones sociales /al rímel y a las sombras que aunque no daban resultados en los esperados finales de semestre permanecían en mi mochila universitaria junto a mi ropa de entrenamiento sudada/ al aroma del trabajo que permaneció en mis poros/ a los audífonos y las cervezas revolucionarias/ a la Vale por su sólida, rubia e inmensa amistad, y quizás algo más. Mi eterna compañera de trabajo y shopping, de dietas y textos, de escenario y tacones, de mierdas y de mierda, mierda./A Max y nuestro mundo complementado, a sus dramaturgias que me darán laburo en un tiempo más, por rascarme la espalda y sostenerme del brazo cuando pierdo el equilibrio.

Dedico esto a los que no leerán éste escrito teatral, y por ellos alzo mis palmas y comienzo aplaudir, pues dedico esto a mi gran enemiga y mayor amante, quien me entregó el aliento necesario, (procedo aplaudir con más fuerza y con lágrimas en los ojos) otorgo reconocimiento a quien se frustraba cuando ya la sensación era insostenible y la opción era dar un paso al costado / a quien se narcotizaba en las investigaciones y observaciones / para quien lloraba y reía al mismo tiempo,/para quien sangraba y sudaba de forma paralela /para la que entrenaba y se enfrentaba a sus frustraciones sin empatía/ para aquella que alzaba las manos por tregua y luego se arrepentía...dedico esto con cariño para mí. Y si, también a mis Maestros.

Agradecimientos Valentina Pilar Curia Sedaca.

En primera instancia quisiera agradecer y dedicar este trabajo a mi familia más cercana y directa con quienes comparto genes, facciones, modos de ser, gestos y carácter. Hablo de mis padres, y por su puesto a mi versión masculina, mi gran, hermoso y amado hermano. Sé que ellos probablemente me dirán “felicitaciones, hicieron un gran trabajo” y quizás me den una que otra flor y/o presente (sería perfecto que fuesen chocolates), sin embargo sé a ciencia cierta que no leerán esta investigación del todo. Siendo consciente de esto, de igual forma mis mayores agradecimientos son para ellos, quienes como padres me apoyaron en todo momento desde que decidí incursionar y “vivir a concho” en este mundo. También agradezco a sus bolsillos, que aunque cosidos, zurcidos a máquina y a mano, a veces apolillados y rodeados de sudor y trabajo, siempre estuvieron apoyando y sustentando el sueño de esta “mujer rubia”, más que rubia, ahora rucia. Quiero agradecer de igual forma, al otro ser humano (animalizado, pero ser humano al fin y al cabo) que ha emprendido incondicionalmente este camino, y lo hemos hecho en conjunto, una al lado de la otra, con caídas, llantos, risas, peleas y reconciliaciones, hablo de mi eterna amiga, compañera, hermana y porque no decirlo, casi esposa, a María. Decidimos hacer de este oficio nuestro aire, alimento y vida, y en dicho camino el Teatro nos juntó, ahora después de cuatro años que apelan a ser muchos siglos más, llegamos a este proceso juntas y

rodeadas de bebidas energéticas, galletas crackers, queso filadelfia y soya, además de duras noches de insomnio provocado, de días no comidos y no bebidos pero fumados y llenos de tabaco. Rodeadas del apoyo, la paciencia y el amor de nuestra gente, quienes comprendieron nuestro eterno estado de cansancio, enojo y agotamiento. Ahora en este proceso de finalización permanecemos unidas trabajando a más de mil caballos de fuerza y pese al cansancio estamos riendo a carcajadas (al borde del llanto) y viviendo esto desde las entrañas. Agradezco a quien muchas veces dudo y desconfió, a quien lloro y peleo consigo misma, a esa persona que cambio, creció y adelgazo, a quien encontró en esta transformación un nuevo punto de partida y conocimiento. A aquella mujer que pudo enfrentar frustraciones, cansancio extremo, ochocientas enfermedades y porque no decirlo, perdidas que impactan y duelen desde la entrañas, pero que serán recordadas con amor, cariño, nostalgia y algo de enojo. Agradezco a quien siempre ha estado presente en todo momento y que en ese constante abismo entre el odio extremo, y el amor absoluto y ciego se mantuvo en el camino (y lo seguirá haciendo a toda costa), agradezco esto a mí.

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción | 9 |
| Capítulo I Lenguaje Corporal | |
| 1.1 Cualidades y principios del movimiento..... | 21 |
| 1.2 El lenguaje corporal en el intérprete actual..... | 26 |
| 1.3 Síntesis del movimiento..... | 32 |
| 1.4 El movimiento, propulsor del sonido..... | 34 |
| Capítulo II Comunicación verbal en el teatro actual | |
| 2.1 Comprensión del sonido para llegar a la palabra..... | 40 |
| 2.2 Uso integral de la palabra y el cuerpo..... | 43 |
| 2.3 La sustitución de la palabra por el gesto | 46 |
| Capítulo III El síntoma concurrente en las nuevas generaciones de intérpretes teatrales egresados el año 2014 en Santiago de Chile. Montajes a analizar; “Chañarcillo, la cantata” Instituto profesional los Leones y “No hay sitio como el hogar” Instituto Arcos. | |
| 3.1 La importancia del cuerpo en escena en los egresos “Chañarcillo, la cantata” y “No hay sitio como el hogar”. | 51 |
| 3.2 El uso integral del cuerpo y la palabra, dentro de las nuevas generaciones de intérpretes egresados el año 2014..... | 64 |



3.3 La verosimilitud al momento de emplear la palabra en escena en los egresos
analizados.....72

Conclusiones.....79

Bibliografía82

Anexos.....85

Introducción

Problema:

El movimiento corporal como reacción a un estímulo de la palabra, siempre ha estado presente en la historia del hombre y en todas las culturas a nivel mundial.

El arte por su parte se ha dedicado a estudiar estos comportamientos a través de las generaciones, las cuales han evolucionado en conjunto, generando la adaptación entre época y contexto. Dicha evolución también se ha ido aplicando a la interpretación teatral, que por su parte se ha transformado y ha mutado dentro del constante desarrollo que ha tenido, con el fin de indagar en las nuevas formas de comunicación.

Nos encontramos dentro de una generación que incorpora y desarrolla los conocimientos que adquiere por medio del aprendizaje kinésico y se muestra que la interpretación sigue el mismo hilo conductor buscando e indagando en ésta nueva forma de comunicar y transmitir, en la cual se descubre la herramienta corporal. Es una interpretación que se vuelve más fuerte y apela al desarrollo corporal-emocional y mental de todo el aparato para llegar a la expresión y transmisión y así lograr que el cuerpo sea el instrumento integral para el actor.

En esta búsqueda, de la herramienta integral comunicadora, en donde se anhela el querer transmitir utilizando todo el cuerpo, vemos que existe una separación

entre la palabra y movimiento, el mensaje que quiere entregar el intérprete, se vuelve confuso, para quien lo recibe, provocando un cuestionamiento o distanciamiento, que no llega a conmover, identificar o convencer al público.

Por ello nos planteamos la siguiente interrogante: ¿Cuál es el conflicto que se genera en torno al uso integrado de la palabra y el cuerpo como herramientas esenciales, dentro del trabajo interpretativo en los jóvenes actores egresados de las Escuelas de Teatro, tomando como método de análisis y observación a las promociones egresadas el año 2014; “Chañarcillo, la cantata” Instituto Profesional Los Leones y “No hay sitio como el Hogar” Instituto Arcos?

Desde aquí parte nuestro cuestionamiento y nuestra inquietud, de cómo se logra integrar orgánicamente el lenguaje corporal y el lenguaje verbal del actor, a la interpretación de hoy en día.

Motivación:

Al comenzar nuestra vida universitaria, desde el ingreso a la carrera de Licenciatura en Teatro con mención en interpretación Teatral el año 2011, hemos observado, aprendido y conocido las diversas aristas que puede tener el Teatro, y además nos percatamos de su gran diversidad, con los estilos, tipos, influencias, referentes, épocas e impulsadores.

En el camino, también fuimos descubriendo el interés e intriga que nos generaba éste género, y nos introducimos paulatinamente en el trabajo con máscaras callejeras, sin tener mayor conocimiento de esto, nos vimos inmersos en dicha técnica y desde ahí comenzamos éste camino, siendo el uso de este objeto teatral nuestro punto de partida. Comenzamos a experimentar y logramos enfocarnos en lo que respecta al trabajo corporal que debe tener el actor en la interpretación, percatándonos que con el uso de éste elemento ocurrían varias cosas, tanto a nivel físico, como mental en nosotros mismos. Vivenciamos el trance corporal y mental que conlleva su uso y desde ahí nos enfrentamos al desafío de ser capaces de darle vida al objeto, descubriendo con el tiempo, que esto se podía lograr a través de la expresividad y la movilidad de nuestro cuerpo y de como éste se modifica y se vuelve consiente para adaptarse finalmente a ella.

Por medio de ésta experimentación nos percatamos que nuestro instrumento no alcanzaba a acceder a estas dinámicas, obviamente por nuestra escasa preparación física y por el vago conocimiento que poseíamos sobre nosotros mismos. Dentro de la Escuela de Teatro, se nos fueron presentando diversas asignaturas, en las cuales fuimos adquiriendo distintos conocimientos y obviamente por consecuencia, nuestros intereses con respecto a la interpretación y al desarrollo corporal, también fueron aclarándose en dicho camino, generándose nuevas interrogantes que nos daban el pie para seguir investigando

y aprendiendo sobre esto. Desde nuestra experiencia como estudiantes, pudimos observar que muchas veces el cuerpo y la voz están completamente segregados en la actuación que se da en las nuevas generaciones de intérpretes teatrales, cuestionándonos por qué se da el flujo anti natural de estos conceptos los cuales deberían convivir y coexistir de forma paralela y unificada, con el fin de darle vida a nuestro trabajo en pro de una actuación completa y orgánica.

Al separarse los conceptos, nos dejaban en evidencia cuerpos que no reaccionaban coherentemente a lo que la palabra y el sentimiento decían, es decir un lenguaje corporal que no se incorpora y fusiona con el lenguaje verbal que queríamos entregar en ese momento y por consecuencia lo que interpretábamos carecía de naturalidad y credibilidad.

En la Escuela de Teatro, comenzamos a indagar más en el área corporal, analizando y cuestionando, las estructuras, formas, cualidades y estados a los que el cuerpo podía llegar con el fin de querer entregar un mensaje que fuese concreto y claro, tanto para el público como para nosotros mismos. Fue desde éste análisis que llegamos a observar y entender lo que ocurría en el teatro actual que emerge desde los jóvenes actores Chilenos de las últimas generaciones, quienes nos permitieron observar que lo que prima en el teatro que está llenando los espacios (tanto los convencionales como los no convencionales) es aquel que incorpora el cuerpo de manera exhaustiva y primordial en el trabajo interpretativo del actor,

llegando a conclusiones que nos han revelado que las nuevas generaciones de espectadores y de actores reciben y entregan el mensaje por la kinésica, es decir por las posibilidades que les da su cuerpo para comunicar llegando a reemplazar la palabra, con el fin de potenciar un cuerpo completamente vivo y activo ante los ojos del público.

Fundamentación

A partir de los movimientos vanguardistas que llegaron al país en las últimas décadas del siglo XX, se comenzaba a dialogar teatralmente sobre teorías que hablaban de la creación físico-vocal del actor, teorías que empiezan a tomar relevancia y entrar en la conciencia de los artistas teatrales quienes veían que la construcción de escena se generaba a partir de las nuevas posibilidades y juegos que comenzaban a fluir desde los propios intereses y búsqueda de los mismos actores, construcción que da espacio y relevancia al cuerpo como elemento de comunicación y transmisión, un cuerpo vivo, más activo y expresivo en escena, con diversas posibilidades, tonos y cualidades de movimiento. Al llegar las nuevas teorías teatrales sobre el cuerpo y sus capacidades expresivas, que ya tenían años de investigación, se comenzaba a escuchar y conocer los nombres de Meyerhold, Grotowski, Barba, Lecoq y Artaud, los cuales tomaban el método stanislavskiano, para propulsar las acciones del cuerpo a un espacio de creación más físico.

En la actualidad estas teorías físico-vocales teatrales, son las que dan pie a nuestra investigación, para así indagar en otro tipo de comunicación, en donde el cuerpo transmita, hable y se comunique en la interpretación, todo esto a raíz de que en el teatro emergente el cuerpo toma prioridad dejando en segundo plano la palabra, sin intención de desmerecer o anular el elemento, sino más bien, con la intención de buscar nuevas posibilidades para integrarla a la interpretación, potenciando el canal comunicativo del actor.

Es así como se van descubriendo nuevos dispositivos que generan que el mensaje (dentro de esta generación) se comprenda, haciendo que el montaje se vuelva más atractivo. Si el espectador divisa un cuerpo activo, alerta y comunicativo sobre el escenario, se deja atrapar por el espectáculo, recibiendo, reflexionando y también cuestionando lo que está observando, dando el espacio para que el espectador tome un rol activo, en donde la obra teatral se convierte en un accionar infinito que mantiene tanto al actor como al espectador presentes dentro del espectáculo.

En nuestro paso por la Escuela de Teatro, que el cuerpo es nuestra principal y única herramienta de trabajo, lo cual fue recalcado en toda nuestra estadía en ella y ahora al salir de ésta, y observando el trabajo de compañeros que pertenecen a la misma generación, vemos que existe la necesidad de hablar por medio del cuerpo, dejando fluir las ideas y pensamientos, para que el cuerpo (el instrumento

integral, vibrante y activo) sea la principal fuente de búsqueda y experimentación en todos aquellos que se encuentran en nuestro contexto.

Es así como vemos que el lenguaje corporal, está inmerso en nosotros de manera generacional, pero en las nuevas generaciones se deja al descubierto que al insertar la palabra en éste lenguaje corporal, ocurre una disociación que devela a un intérprete incapaz de ser natural y creíble, generando que lo que se quiere transmitir se ensucie y se vuelva algo formal, sin trasfondo y sin vida.

Objetivo General:

Comprender el uso integral de las herramientas del intérprete, en las nuevas generaciones de actores egresados el año 2014 en Santiago de Chile, según la metodología utilizada por los directores de los montajes analizados.

Objetivos específicos:

- Analizar el uso del cuerpo del actor/intérprete en escena.
- Observar cómo se utiliza la palabra en escena y cuál es su relevancia.
- Examinar la integración orgánica del lenguaje verbal y el lenguaje corporal en los jóvenes actores Chilenos.

Hipótesis:

Al vernos en una contingencia donde la síntesis de la palabra se ha vuelto un factor importante de comunicación, vemos como los gestos toman relevancia en el dialogo cotidiano, haciendo de la misma una nueva forma de comunicación que se ha mantenido en auge y la cual presenta la urgencia de comunicar mediante el cuerpo, el que busca expresar y transmitir en conjunto con la palabra, apoyando kinésica mente lo que esta dice, con el fin de dar sentido y potenciar el mensaje que entregamos en la relación con un otro.

En este sentido vemos que en el área artística teatral, sucede de igual forma, ya que el lenguaje corporal se ha tornado relevante con el paso de los años, producto de su relación con el contexto y la contingencia, provocando por consecuencia que el organismo cobre vida en escena, y se convierta en un canal de transmisión de ideas, sentimientos, emociones y opiniones, reemplazando palabras y dejando en segundo plano el lenguaje verbal, todo esto con el fin de indagar y abrir nuevas posibilidades y formas de comunicación para el intérprete.

De esta manera el uso de la palabra no es más que un pretexto, ya que en la relación entre lenguaje corporal y lenguaje verbal, el uso de ella, se presenta como apoyo a la comunicación corpórea en la interpretación.

Esta forma de comunicación en las últimas generaciones de actores, apunta al desarrollo del lenguaje corporal como método para reemplazar y/o potenciar la palabra, se evidencia un cuerpo desnudo y activo, un cuerpo consiente y expresivo en escena, en el que ocurren, habitan y se desarrollan las emociones, dejando fluir una importante gama de sensaciones y estados que amplifican la capacidad actoral del interprete llevándolo al límite de sus posibilidades, en donde se produce tal vibración que se trasmite desde el actor al espectador, entregándole a este último más sensaciones y un mensaje más claro para que así el montaje cobre vida y sentido, para quien lo vive y por consecuencia para quien lo observa.

La razón del porque se da la analogía entre cuerpo y palabra, la encontramos en nuestra generación; una generación express en la cual el teatro también ha entrado y formado parte de esta rapidez, pero en un sentido en donde se sintetiza la palabra dejándola en segundo plano, para así dar cabida al cuerpo quien es el que toma protagonismo en la actualidad y es el encargado de transmitir y comunicar en escena. Es así como nos encontramos presentes como interpretes en la contingencia y nos hacemos cargo de lo que en ella acontece.

Ya que nuestro contexto está saturado por la imagen y lo para-verbal. Entonces vamos bien encaminados al momento de aplicar esto en el escenario, con gestos y movimientos reconocibles y entendibles, con un cuerpo que alcance la

naturalidad para que sea creíble y proyectado en el público, en donde la palabra puede ser o no importante, para que el cuerpo potencie nuestro mensaje y nuestro discurso, haciéndolo entendible e identificable en el espectador.

Pero nos preguntamos como parte de ésta generación de imagen y síntesis, ¿porqué al momento de utilizar la palabra, esta se vuelve inerte y vacía, aislada de lo que el cuerpo transmite?

Este síntoma de segregación podremos observarlo en cualquier actor joven, por la vaga comprensión que tienen en la práctica, sobre todas aquellas vanguardias que vuelven el montaje más atractivo para el espectador. Es aquí en donde la frase “Para ser actor se necesitan vidas” toma un gran sentido, pues debemos tener un total dominio de nuestro cuerpo y nuestra mente para lograr esta integración orgánica de ambas materias, o simplemente entrenamiento exhaustivo en cada ensayo, y tiempo extenso para el desarrollo del mismo.

Un cuerpo presente en escena, no lo podemos abordar como materia enfrentando al público, sino que tiene que ser voz, cuerpo, mente y energía existiendo al mismo tiempo, dirigiéndose al mismo discurso, comprendiéndolo y provocar que con lo anterior se logre habitar todo el organismo para que pueda respirar en escena y que por consecuencia haga respirar al espectador.

Metodología

Esta investigación se basa en un estudio cualitativo con carácter descriptivo, donde los métodos de recolección de datos se fundamentan en la revisión de literatura pertinente, realización de entrevistas semiestructuradas a informantes calificados, observación y análisis de montajes seleccionados dentro del marco del Festival Exit realizado en Santiago de Chile, año 2015.

El criterio que se empleó para la selección de los montajes a analizar se basó en la organicidad de los intérpretes al momento de utilizar la palabra y el cuerpo en escena. Todas las observaciones realizadas en ésta investigación, se encuentran respaldadas con la opinión de los directores de dichos montajes.



Capítulo I

Lenguaje corporal

1.1 Cualidades del movimiento

En el desarrollo de la Historia del Teatro, vemos como éste ha estado sujeto a transformaciones según cada época y contexto en el que se encuentra, sin embargo hay algo que ha trascendido y se ha mantenido en el transcurso de su desarrollo, y que de igual forma se encuentra sometido a modificaciones, pero estando siempre presente, hablamos del “cuerpo” en escena, un cuerpo que se ha transformado en la herramienta básica y primordial del actor, el cual es irremplazable y absolutamente necesario puesto que sin él sería imposible realizar este oficio.

A través de ésta herramienta corporal se nos permite, a los intérpretes, desarrollar nuestras ideas y a transmitir las, siendo capaces de dejar fluir nuestros estados, sensaciones, pensamientos y opiniones, para que, a su vez se hagan visibles y entendibles con el fin de comunicar y entregar todo esto al espectador, por medio de nuestro cuerpo.

Hemos encontrando en Pavis que “cuerpo” es entendido bajo la siguiente definición:

“En el abanico de los estilos interpretativos, el cuerpo del actor se sitúa entre la espontaneidad y el control absoluto, entre un cuerpo natural o espontáneo y un cuerpo marioneta enteramente encadenado y manipulado por su sujeto o procreador espiritual: el director de escena”. (Pavis, 1998, p.107)

Entonces podemos dilucidar que “cuerpo” es entendido como un todo, ya que es a través de esta herramienta en donde encontramos nuestra principal fuente de comunicación y transmisión para con el espectador. El cuerpo es el que siente y reacciona a los diversos estímulos e impulsos y es primordial en nosotros, tanto como seres humanos y como actores.

Es en la herramienta corporal del actor donde nace el movimiento que dará vida y modificara lo que el intérprete desea transmitir, pues le permite al actor mantener un flujo energético y constante en escena, abriendo diversos espacios de lecturas al espectador. Debemos tener en consideración que movimiento según Pavis se define la siguiente manera, *“el movimiento proporciona una primera aproximación general al análisis del actor y reagrupa la mayor parte de las cuestiones sobre el cuerpo, la gestualidad, la actuación”* (Pavis,1998, p.303). Podemos decir entonces que el movimiento, produce en el intérprete el desplazamiento de un lugar a otro, o de un estado a otro. Es la fuerza que conlleva a la materia a propulsar acciones o gestos que complementan la actuación, a su vez es acompañado por diversas cualidades, las que permiten desarrollar distintas características que harán de dicho concepto, algo más profundo y significativo haciéndolo aún más complementario a la interpretación que ejerce el actor en ese momento.

“La principal herramienta es que el actor actriz, sepa manejar las cualidades del movimiento “tiempo, espacio y energía” y sepa cómo favorecer su propia

actuación de acuerdo a sus cualidades kinésicas y a sus capacidades también desde lo emotivo, es importante que tu sepas como actriz, cuáles son tus capacidades, dónde están tus límites, como poder mejorar o superar tus limitaciones, porque son trabajables, absolutamente. Los límites están en la cabeza. Pero los factores del movimiento, van a hacer que profundices a aquel conocimiento interno” (véase Anexos, entrevista n°1, Marjorie Avalos)

Entonces vemos que es a través de dichos factores del movimiento, por los cuales se debe indagar y profundizar, con el fin de adquirir estos conocimientos para nutrir más aún el mensaje, potenciando y haciendo del trabajo corporal algo más consiente y amplio. En relación a estas estructuras, propuestas por Rudolf Von Laban, podemos definir las de la siguiente manera.

1.- Tiempo: este factor hace referencia a como se mueve el cuerpo, se puede comprender desde lo rápido y lo lento, permitiendo indagar en diversos matices que nutrirán y aportarán en el trabajo del intérprete.

2.-Espacio: factor que condiciona el cuerpo y estado del intérprete, plantea como estos dos elementos se pueden ver modificados según su entorno. Propone como a través del movimiento, se logra conectar el cuerpo con el espacio que lo rodea. Aquí es en donde ocurre la acción interna movilizadora o estado del actante, el cual puede ser producido en el mundo interno como en el externo, sin embargo siempre debe ser evidenciado.

3.- Energía: La energía puede oscilar entre lo fuerte o lo débil y es a partir de estas dos características que se verá lo que el actor desea mostrar en el escenario en relación a su sentir. A su vez este elemento consta de dos factores que lo nutren y aportan al trabajo energético, es el peso y la fuerza. Dicha fuerza se verá alterada o variada según la estructura corporal que tiene el sujeto, dando espacio al juego para con las diversas gamas y cualidades que se le dan a ese peso. Fuerza consta de matices que se ligan a la densidad del movimiento.

Estos tres conceptos trabajan en pro de la exploración corporal y emocional del actante, cada uno de estos factores y cualidades depende del otro pues se verán condicionados a trabajar a la par y en forma conjunta, según la mezcla de factores de movimiento.

(...) “tiempo, espacio y energía” son las cualidades de movimiento que tienen todas las artes escénicas. De ahí hay variantes pero esas son las tres principales. (...) Para mí la interpretación logra abrir y manejar canales de comunicación y de percepción sensorial con la audiencia de manera distinta porque es el actor o la actriz quien se transforma; sucede una suerte de metamorfosis y por eso que podemos llamar a esto “interpretación actoral”.

(Véase Anexos, entrevista n°1 Marjorie Avalos)

Es importante tener en consideración que además de las tres cualidades básicas que nombramos con anterioridad, también existen otros elementos que nutren el

trabajo corporal del actante y que nos pueden ayudar a entablar un dialogo corporal. Procederemos a describir aquellos elementos:

Estado: Está sujeto a la emocionalidad y sentir del intérprete teatral, es lo que sucede internamente a nivel emocional. Se logra gracias a los impulsos externos o bien internos que el actor reciba condicionando y que en consecuencia van modificando el tipo de movimiento que el actor genera.

Equilibrio: Teatralmente el equilibrio mantiene al actor en escena estable, proyectando energía de manera orgánica y constante, al igual que en el equilibrio precario, el cual permite al actor estar consciente de todo su cuerpo para tener mayor control de este y que a su vez se reconozca presente.

A través de dicha cualidad el intérprete adquiere pleno conocimiento de las partes de su cuerpo que está apoyando, y en cuales entrega el peso, pues esto lo remite a estar alerta, presente y concentrado en toda su herramienta para no caer.

Existe la teoría teatral que propone que en el desequilibrio, el actor logra proyectar mayor energía, ya que el sujeto debe estar alerta de no perder la concentración para no caer, permitiéndose el obstáculo para concretar lo deseado, y buscando las posibilidades para lograr lo que se propone. Lo dicho anteriormente lo encontramos bajo el concepto de "*motions*" en Grotowski:

“Motions recoge como otros ejercicios de Grotowski esta transformación, en la cual la organicidad de un movimiento que parte del interior, potencia la ejecución de una técnicas corporales de alta exigencia para el actor, técnicas en las que la destreza del cuerpo es básica; el desequilibrio, las fuerzas en oposición, la búsqueda de equivalencias para compensar estas oposiciones y una acertada utilización de la energía silenciando la mente y abriendo los canales de percepción visuales y auditivos, colocan a Motions, en una dimensión más allá del training técnico” (Sierra, 2011, p.35)

Los conceptos desarrollados y expuestos anteriormente son los que aportan a la creación del actor, nutriendo sus referentes y capacidades corporales para lograr así un mayor control sobre su herramienta, logrando una comunicación corporal a partir del lenguaje que quiere utilizar. Hay que tener en cuenta que los elementos nombrados, son utilizados en los entrenamientos para lograr una base sólida de conocimiento sobre la herramienta, distinguir sus capacidades y cualidades para concretar así el lenguaje corporal que debe tener el actor para trabajar en la puesta en escena.

1.2 El lenguaje corporal en el intérprete actual

Al observar los egresos de la Compañía Perplex (.C.P) y Teatros Noctámbulos (T.N) el año 2015 que se presentaron en el festival EXIT con los montajes “No hay sitio como el hogar” (C.P) y “Chañarcillo, la cantata” (T.N) nos percatamos del

fenómeno corporal que está presente en los intereses teatrales de la última generación.

Hemos identificado, como el cuerpo o herramienta física, ha tomado gran relevancia en el oficio del actor, dejando ver cuerpos vivos y energéticos, los cuales transmiten el mensaje de la obra, y se comunican desde este punto. Hablamos de cuerpos vibrantes y completamente entregados en el escenario.

“Es la búsqueda de la temperatura propia que determina si una técnica congela o conserva el dinamismo de las fuerzas en acción. Es la motivación personal, es la relación con los compañeros de trabajo, con el espacio físico y social, es la intención del trabajo, es la filosofía personal, es la posibilidad de conservar y vibrar con los sueños y la rebeldía de la juventud” (Cardona, 1989, p.28)

Es decir son cuerpos que se encuentran presentes en un aquí y ahora, con un discurso que se desarrolla a través de estructuras, imágenes y movimientos, buscando desde el cuerpo poder transmitir y comunicar para-con el espectador. Hablamos de un cuerpo que estudia y utiliza las dimensiones y cualidades del movimiento para complementar ideas con el fin de desarrollarlas en un lenguaje que se torna universal, en donde la palabra comienza a ser reemplazada para darle prioridad a aquello que el cuerpo quiere y necesita entregar, conformando

así metáforas físicas que canalizan y sintetizan la palabra en pro de una nueva forma de comunicación.

Para Pavis el lenguaje corporal se traduce en:

“el nuevo lenguaje físico basado en los signos y no ya en las palabras (...) no es más que una metáfora entre otras muchas, todas tienen en común una búsqueda de signos que no estén calcados del lenguaje y que, por el contrario, encuentren una dimensión figurativa”. (Pavis, 1998, p. 107)

Debemos mencionar también, que para Lecoq el lenguaje corporal es la base de su trabajo, si bien este se centra en la utilización e indagación de la máscara neutra, llega atreves del anterior concepto a la expresión exacerbada pero concreta del movimiento. A su vez Grotowski nos habla de un cuerpo vivo y vibrante, un cuerpo capaz de comunicar y llegar a estados desde el movimiento, desde un concepto que él llama “Teatro pobre”; pobre en recursos materiales, escenográficos y lumínicos que finalmente aportan y enriquecen al trabajo y desarrollo íntegro del actor. Otro propulsor de estas ideas, es Meyerhold quien nos habla desde la evolución del método realista propuesto por Stanislavski ya que nos propone un cuerpo que debe expresar y hablar por sí mismo y de forma completa y verdadera, en cada acción debe estar toda la herramienta involucrada. Si bien para Stanislavski el lenguaje corporal, es interpretado como el trabajo que realizó sobre las acciones físicas, en donde, es todo el cuerpo el que acciona,

encontramos que aquí se trabaja desde la parte más interna del intérprete involucrando por completo la psicología del personaje para concretar el movimiento. Los teóricos teatrales anteriormente mencionados, también utilizan la psicología del personaje para construir el lenguaje, sin embargo lo hacen a la inversa de lo que propone Stanislavski, ya que proponen crear desde el impulso externo (corporal) hasta llegar al impulso movilizador interno (estado) que produce la reacción en el intérprete y este a su vez, provoca reacción en su compañero de escena, formando así un diálogo y un lenguaje comprensible para todo espectador. Por ende el objetivo que cumple el cuerpo, es ser una herramienta comunicadora y transmisora, dentro de la interpretación actoral de hoy en día.

“El rol que cumple el cuerpo es fundamental. Acá se activa el cuerpo con la comunicación no verbal y por lo tanto llega y apunta directamente a aquellas aristas de la percepción humana que te ingresan no solamente por el habla, por la escucha (...) abre canales de percepción que son distintos, son sensoriales (...). Pero que sin duda hacen la pega nuestra (...) llegar a conmover. Por lo tanto si el cuerpo no se modifica, si no cambia su estado o le ocurre alguna metamorfosis, no tenemos la posibilidad de llegar a un viaje”

(Véase Anexos, entrevista n°1, Marjorie Avalos)

Desde la comunicación no verbal, se permite al intérprete abrir nuevas posibilidades de relación, tanto con el mundo externo como con el interno, ya que

al momento de comunicar físicamente, el sujeto debe analizar movimientos y gestos que se tornen comprensibles para quien lo admira, provocando una búsqueda interna, que en su concreción será exteriorizada.

Como estamos condicionados a modelos de pre-expresividad, la cual nace a partir de la no reflexión del actor si no desde un automatismo o mecanización del quehacer teatral que finalmente lo lleva a acciones o gestos estereotipados.

“Todos hemos sido aculturizados por una sociedad particular, por una determinada época, por un ambiente específico. Mental y corporalmente nos manifestamos gracias a un proceso de condicionamiento que se cristaliza en esquema de conducta gestual, compartidos colectivamente. Para encontrar la cultura individual, única, de cada persona, es preciso desembarazarse de los reflejos que determinan nuestro comportamiento cotidiano. Este rompimiento permite descubrir nuestras posibilidades motoras.” (Cardona, 1989, p.26)

Dicho lenguaje no verbal abre espacios para descubrir las nuevas posibilidades que el cuerpo puede encontrar desde los estímulos que se presentan, aportando a la creación de atmósferas escénicas y en la construcción de montajes.

Conduciendo a un teatro cargado de acciones físicas y de cuerpos que logran vibrar en escena y habitar los espacios en los que se encuentra

“el dominio del teatro (...) no es psicológico sino plástico y físico. Y no importa saber si el lenguaje físico del teatro puede alcanzar los mismos objetivos

psicológicos que el lenguaje de las palabras (...) [sino] si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapan del dominio de la palabra y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión” - (Artaud en Sánchez, 2004, p.96)

La búsqueda física, se genera por el interés que se da al descubrir nuevos caminos de comunicación entre actor-espectador, revolucionando el teatro, creando y practicando nuevas tendencias que nos enfrentan hoy en día a nuevas formas de hacer este arte interpretativo y nos permite la búsqueda de nuevos lenguajes.

“a de situarse en constante fijación y destrucción de sí mismo en los propios lenguajes a los que recurre. El teatro debe encontrarse en un estado de permanente metamorfosis, desafiando así los límites de cualquier invento de definición final, funcionando con las mismas reglas que sustentan la vida” (Sánchez, 2004, p.94).

La idea de construir desde el lenguaje físico, apunta a la profundización del lenguaje cotidiano, en donde se lleva al límite de la expresividad, trasladándolo de forma instantánea y espontánea al ámbito teatral.

Es así, como hemos visto que tanto en los nuevos intérpretes como también en las nuevas generaciones de espectadores, está presente la expresión física para congeniar y hacer más llamativo el espectáculo teatral, debido a la tendencia que

existe hoy en día en los nuevos montajes de las jóvenes generaciones de actores chilenos egresados en el año 2014, que se basa desde la búsqueda del nuevo lenguaje, para así dar el pie a llenar de posibilidades la escena teatral, ya sea a partir de un texto escrito o una creación colectiva solo con la transmisión del cuerpo que lograr una hemorragia de sensaciones, y así a su vez logra estados y cualidades físicas que integran esta sucesión del lenguaje verbal, llevando la palabra a la acción dramática expresada con todo el cuerpo.

1.3 La síntesis de la palabra en el movimiento

En nuestra cotidianidad, la comunicación no verbal se hace cada vez más presente, sintetizamos las palabras en movimientos que sustituyen el lenguaje verbal, para indagar en otras formas de comunicación que se enfocan en lo kinésico.

Observamos que el intérprete, al encontrarse con el lenguaje corporal, indaga en lo que está sintiendo el actor-personaje, haciéndolo consciente de su quehacer teatral.

“(...) el cuerpo el actor se concibe entonces como entidad instrumental, dejando a un lado su faceta psicología y pasando a ser considerado instrumento significativo en sí mismo en lugar de como medio para llevar la

palabra y el discurso racional y dialogado a la escena teatral.” Sánchez, 2004,
p. 88)

Vemos como el intérprete es capaz de darle sentido y vida a una forma de comunicación totalmente externa, ya que se trabaja desde el cuerpo, pero que sin embargo es capaz de conmover al espectador, y hasta se puede llegar a sentir identificado por lo que el actor está ejecutando. Este movimiento puede ser expresado desde el mismo texto que están utilizando los sujetos siendo exteriorizar aquello que se encuentra en la lógica del personaje y en el cuerpo del intérprete.

El movimiento en escena, se transforma en expresión que es capaz de embellecer, nutrir y servir al trabajo del actor, ya que pertenece y se emana desde el cuerpo del intérprete, sin embargo este movimiento debe estar cargado y colorido por la interpretación. De no ser así, caemos en la forma, en lo abstracto, que finalmente carece de algún tipo de mensaje, provocando que el movimiento solo sea eso, y no un factor de comunicación y transmisión para con el espectador. Podemos observar que cuando este tiene una dirección emocional, complementa la interpretación y enriquece lo que está produciendo el actor en escena. Además esto hace que se conserve el dinamismo del intérprete y que no se pierda la vibración y el entendimiento de lo que está sucediendo en escena.

Para que el actor, llegue a la verdad de lo que está expulsando en su cuerpo, debe tener plena consciencia de lo que sucede dentro y fuera del mismo, hacia donde esta direccionando su estado, sus emociones y hacia donde está llevando la vibración interna para que así pueda ser externalizada de manera más expedita y clara.

Cuando el actor devela que su cuerpo es un vehículo de comunicación puede jugar con las posibilidades que éste tiene para expresar y puede explorar en el uso del cuerpo como apoyo a la palabra o bien, en la utilización de éste como elemento capaz de comunicar y expresar por sí mismo.

1.4 El Movimiento, propulsor del sonido

Anteriormente hablamos tanto del actor vivo y pulsando estados para lograr la llegada orgánica al movimiento sin que quede ajeno a la propuesta interpretativa. Sin embargo en nuestra herramienta encontramos, aparte del cuerpo y las sensaciones, un tercer elemento que es parte del oficio interpretativo, la emisión del sonido.

En lo que respecta al cuerpo, es un elemento que en todo momento tiene sonidos que acompañan lo que realiza y siente, sonidos que se expulsan de manera orgánica.

“(...)Cuando hablamos de voz o de movimiento es lo mismo, ahora el actor decide por donde parte, pero para lograr un trabajo orgánico, todo debe ir de manera armónica, interioridad, sonido y movimiento”. (Véase Anexos, entrevista n°2, Félix Venegas)

Ahora bien, sabemos que sonido y movimiento, son dos elementos que trabajando en conjunto logran la organicidad, pues deben ser tratados como un todo. Cuando el sonido es liberado desde lo que propone el cuerpo en movimiento, este último sabe cómo y cuándo sonar, ya que lo hace en consecuencia al estímulo corpóreo.

“(...) Allí reside el secreto de algo muy difícil de aprender, porque el impulso es una reacción que empieza detrás de la piel y que es visible solo cuando se ha convertido en una pequeña acción. El impulso es algo tan complejo que no se puede decir que sea solo del dominio de lo corporal” (Grotowski en Richards, 2005, p.158)

Al momento de estar en escena, tenemos que ser previamente estudiosos de nuestro organismo para comprender como es que liberamos el sonido, entender el camino que sigue el aire para llegar al apoyo y ser capaces de liberarlo, siendo conscientes de como este se relaciona intrínsecamente con nuestros movimientos corporales. Conocer la fuerza de nuestro diafragma y la capacidad de aire que podemos almacenar en nuestra caja torácica, saber que aquí, en nuestros órganos y estructuras internas también está presente el movimiento, y es más, el

ser conscientes de que la respiración en sí , es producto del movimiento de los diversos órganos que trabajan en este sistema, provocara en el intérprete un entendimiento y conocimiento de toda su herramienta integral, y por ende se hará cargo del o que puede descubrir con ella.

Es a partir de esta concientización, en donde el trabajo corporal y el vocal (desde los sonidos) se encuentran maquinando de forma paralela y en conjunto, sin embargo hemos visto que al no ser conscientes de esto se produce una separación de estos elementos ya que al no ser capaces de comprenderlo y de adoptarlo, no pueden seguir un mismo flujo.

“Aunque en algunas situaciones se le exige al actor utilizar la voz de forma interpretativa mientras permanece prácticamente estático (...), no debería permitir su inhibición física hasta tal punto que la relación cuerpo/voz sufra. Una inhibición de este tipo tiende a amortiguar y falsificar la calidad de la voz.”
(McCallion, 1982, p.247)

En base a observaciones realizadas en el curso de segundo año de la Escuela de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, podemos develar que dentro del entrenamiento físico, cuando el cuerpo está trabajando y los estudiantes están presentes en un “aquí y ahora”, por naturalidad, expulsan sonidos que obviamente tienen relación al estado de agotamiento en el que están, sin embargo al momento de pedirles que liberaran sonido (de forma consiente),

inmediatamente este sigue otro recorrido, muy distinto al que el cuerpo está proponiendo y sintiendo, pues se racionaliza y se deja de vivir en el momento en que se encuentran, ya que se teatraliza la expulsión del mismo.

Al guiar el entrenamiento hacia estados de tensión y relajación con sonidos previamente hechos (resonar con la “m”, “r”, “s” y vocales), para analizar lo que sucedía con ambas materias puestas en un mismo contexto, sucedía que al primer intento el sonido seguía un camino ajeno a lo corporal pues se apreciaba como los estudiantes pensaban en lo que tenían que hacer, en vez de sentirlo y de que naciera de forma orgánica. Luego de esto se realizó un entrenamiento físico exhaustivo, de agitación, relajación, tensión, elevación y descenso, para comenzar a agitar el cuerpo y llevarlo al estado de neutralidad mental provocado por el agotamiento, al experimentar con esto observamos que el sonido comenzaba a tomar el mismo tono que el cuerpo, y esto producto de que la mente dejaba de pensar “como tengo que liberarlo” y simplemente comenzaba a dialogar el cuerpo y el sonido como un solo elemento.

Es por eso que al analizar la situación nos percatamos efectivamente que ambos elementos deben fluir en conjunto, como si se tratase de uno, de una sola herramienta que está presente en un accionar infinito y que dialoga constantemente con el interno y externo del interprete, para encontrar desde ahí la



pulsación natural en donde dichos conceptos dependan del otro y encuentren la organicidad.

Capítulo II

Comunicación verbal en el Teatro actual

2.1 Comprensión del sonido para llegar a la palabra

Utilizar la herramienta corporal de forma consiente implica mantener a la persona atenta de lo que sucede dentro de su cuerpo y fuera del mismo, es en cierto modo, ser capaz de reaccionar frente a los estímulos que recibe. Aquello podemos sintetizarlo como “Acción- Reacción”. Pero, ésta acción-reacción, ¿sólo se da en el lenguaje corporal?

Logramos comprender y comprobar que el cuerpo es la herramienta que utilizamos para actuar y lograr interpretar diversos roles en nuestra carrera artístico-teatral, pero cuando hablamos de “cuerpo” no nos referimos solo a nuestros músculos, articulaciones y esqueleto, si no que hablamos de la serie de factores que componen dicho conjunto de órganos, huesos, músculos, sensaciones y como lo es para algunos el alma o la esencia del sujeto. Cuando recibimos un estímulo tanto en lo cotidiano, como en los ensayos y durante las funciones teatrales, es todo el cuerpo el que reacciona y responde a lo que nos está siendo impulsado y al comprender ese incentivo, nuestro organismo responde con coherencia, desencadenando una serie de reacciones, las que varían entre aquellas que se desarrollan a nivel corporal y de forma kinésica, como también reacciones sonoras que nacen a partir de eso. Cuando este sonido liberado desde lo que el cuerpo por naturalidad propone, se obtiene la coherencia y organicidad

de lo que realmente está percibiendo y cuando aquello sucede escénicamente, notamos un acto de verdad.

Al encontrar esa organicidad y verdad en donde el sonido es expulsado con claridad, se transforma de inmediato en un accionar constante del actante, que lo mantiene atento y consiente de lo que sucede a su alrededor.

En el ámbito teatral, vemos que en el camino que hace el intérprete en su periodo de aprendizaje para lograr que el sonido sea desbloqueado biológicamente (con verdad), este debe conocer que es lo que sucede en el recorrido que hace el aire antes de expulsar el sonido, para así comprenderlo y poder transformarlo en palabra o en lenguaje verbalizado. Lograr convertir el aire en sonido, requiere un manejo básico del aparato respiratorio, fonador y articulatorio, en conjunto con los estímulos corpóreos e internos que se dan, se requiere reconocerlo como una herramienta integral e indispensable dentro del trabajo interpretativo.

El aire se convierte en el primer elemento que cuando se conjuga con la liberación de sonido y la proyección, nos permite expulsar la voz y entregar el mensaje que queremos dar como intérpretes, nos invita a comunicarnos y nos permite conocer pensamientos y formas de trabajo tanto del lenguaje verbal como del corporal. Si tenemos conciencia de nuestro aparato integral y lo utilizamos en conjunto y trabajando desde los estímulos mencionados, comprenderemos como es el

funcionamiento de nuestro cuerpo “como un todo” que convive al mismo tiempo, siendo capaces de comprender que en el momento que el aire es expulsado, en donde ya ha seguido su recorrido biológico, y logra convertirse en sonido, este es modificado dependiendo del incentivo que el cuerpo y el interior del sujeto encuentren, notando así, que el sonido y la voz (hablada) también responden a su contexto, pues se libera dependiendo de la propuesta interna y corporal del actante.

Cuando el sonido se comprende con la organicidad necesaria, desde los impulsos, y desde la verdad corporal, podemos llegar a la liberación del sonido, y a la comprensión de la palabra.

“Si el mecanismo vocal está bien conectado a través de todas sus partes como un todo que funciona, estamos sin duda en contacto con la misma fuente que nos proporciona lo que es nuestro ser emocional y estamos motivando la voz desde dicha fuente; ambas cosas están intrínsecamente unidas.” (McCallion, 1982, p.188)

Cuando la voz es liberada desde el cuerpo del intérprete y es coherente a lo que se propone, permanecerán unificados como una misma herramienta de trabajo integral.

2.2 Uso integral de la palabra y el cuerpo

Dentro de las últimas generaciones de actores que han egresado el año 2014 en Santiago de Chile, permanece de manera presente y primordial el uso del cuerpo en escena, mostrándolo como una gran herramienta de comunicación, el cual es capaz de pulsar emociones y estados que conducen el dialogo del interprete. Sin embargo observamos que surge un conflicto entre el cuerpo presente y comunicación verbal, lo cual hemos analizado en el Festival EXIT que se imparte cada año, el que pone en la palestra las nuevas promociones de intérpretes que egresan cada año de las Escuelas y Universidades.

En la mayoría de los montajes observados durante dicha instancia, notamos que el cuerpo sigue una línea clara de interpretación que obviamente tiene relación con la propuesta de los actores, permitiéndole al mismo permanecer presente y con energía en el escenario. Sin embargo fuimos testigos de que al momento de liberar o incluir la palabra, ésta surgía desde otro lado, siguiendo otro flujo que finalmente llegaba ser tan opuesto a lo se estaba proponiendo corporalmente, que provocaba el debilitamiento del objetivo primordial del teatro; la comunicación con el espectador. Puesto que esta se tornaba confusa y carecía de un sentido específico.

“dar más importancia al lenguaje hablado o a la expresión verbal que a la expresión objetiva de los gestos y todo lo que afecta al espíritu por medio de

elementos sensibles en el espacio, es volver la espalda a las necesidades físicas de la escena y destruir sus posibilidades” (Artaud en Sánchez, 2004, p.90)

Esto nos deja ver intérpretes que no están conscientes en la totalidad, de cómo utilizar y sacar provecho de su herramienta integral, teniendo en consideración que con herramienta integral nos referimos al uso completo, coherente y constante de sus facultades vocales, físicas, emocionales e interpretativas, ya que finalmente al estar consolidados estos elementos como un todo, genera en el intérprete y por consecuencia en el público, la verdad y credibilidad de lo que se está observando.

Los factores que hemos mencionado a lo largo de esta investigación (cuerpo/voz) se han trabajado por parte del intérprete de forma separada, puesto que no se forjan desde lo que un elemento puede llegar a modificar al otro, desde la acción - reacción, desde los impulsos y el accionar infinito del intérprete, y de lo que está aconteciendo en dicho momento.

“El problema es que se le da al lenguaje físico un valor independiente de la voz. La acción tiene que unificar todo, no puede ser que físicamente hagas algo y con la voz otra cosa (...) el problema es cuando se queda solamente en decir, pero no hay acción de tras, si hay acción será orgánico. Depende de que acción es la que se está haciendo (...) es la única que te puede llevar,

porque tú actúas con todo, te tienes que involucrar totalmente en la acción”

(Véase Anexos N°3, entrevista Alejandra Gutiérrez)

Cuando el intérprete tiene el camino clarificado y completamente comprendido, buscando la validación de su herramienta como un todo, por medio del trabajo en conjunto de estos elementos, se vislumbra un empoderamiento de sus capacidades y facultades, permitiéndole al actante explotarles y conducirlos, de forma orgánica, consiente y coherente, para que así sea comprensible para el espectador.

Se trata de una concientización y un entendimiento por parte del actante, en donde éste note que su cuerpo, va en coherencia hacia lo que se está diciendo de manera verbal, y sepa que estos elementos emergen desde un mismo lado y toman un mismo camino cuando son trabajados de forma paralela desde los impulsos, la acción, el estado, lo físico, lo mental, y lo vocal, haciendo de todos estos factores uno mismo.

“(...) el uso que hace el actor de la alianza entre la voz y el movimiento no significa que tenga que vivir exclusivamente de sus pasiones. Lo que el actor busca es el equilibrio entre lo emocional y lo racional, y también la libertad de permitir cambios que sirvan como respuesta en dicho equilibrio. El cuerpo y la voz deberían ser libres para poder expresar esto, además de experimentarlo”
(McCallion, 1982, p.248)

El entrenamiento, como lo mencionamos anteriormente, es fundamental para el actor en su vida profesional (aunque debemos mencionar, que el camino del intérprete es extenso y se debe al aprendizaje constante y vivencial) debe indagar en la búsqueda de las posibilidades para llegar a la concreción de lo que se quiere hacer, la búsqueda del sonido y la palabra precisa para que sea comprendida, la concientización de los impulsos, las acciones y la predisposición al juego, al error, y al aprendizaje, con el fin de encontrar en esto las cualidades y capacidades de su herramienta.

2.3 Sustituir la palabra por el gesto

Sabemos que el cuerpo es una herramienta expresiva y comunicativa, capaz de transmitir emociones pensamientos y conductas, siendo capaz de entregarnos información sobre lo que se está interpretando. Como hemos visto, todo esto se logra a través de estímulos los cuales impulsan, potencian y nutren lo que el lenguaje corporal está entregando.

Dicho lenguaje corporal, resulta llamativo y capaz de transmitir al público todo lo que el montaje quiere abordar, sin embargo, cuando éste cuerpo presente, es acompañado de la palabra, cobra otro sentido, ya que si se logra llegar al uso de ella, de manera orgánica y siendo comprendida por el actor, se logra crear en el espectador sensaciones y entendimiento.

Si nos enfocamos en lo que respecta al instrumento corporal, hemos observado a lo largo de esta investigación, que dicha herramienta se desarrolla y trabaja en pro a la interpretación, según cualidades del movimiento, estado corporales, técnicas físicas y entrenamiento, siendo estos diversos mecanismos los que aportan al labor del actor. El trabajo corporal, se puede abordar desde la inmovilidad, la contención, la vibración interna hasta llegar a la expresividad desde un gesto.

Para Pavis el gesto se puede definir como:

“el gesto es entonces el elemento intermediario entre interioridad (consciencia) y exterioridad (ser físico) también aquí encontramos la visión clásica del gesto, tanto en la vida como en el teatro: “si los gestos son signos exteriores y visibles de nuestro cuerpo por los cuales conocemos las manifestaciones interiores de nuestra alma, se deduce que podemos considerarlos bajo un doble punto de vista: en primer lugar, como cambios visibles por si mismos; en segundo lugar, como medios que indican las operaciones interiores del alma”
(Engel en Pavis, 1788, pp.62-63).

Entonces, el gesto nace desde el interior del actor y busca ser plasmado en el cuerpo del mismo, siendo utilizado así para reemplazar lo verbal por lo físico, o sumando lo físico a lo verbal. Dicha imagen o gesto cumple el rol de transmitir y de reflejar nuestro sentir interno, por ende si la palabra también tiene como tarea enunciar lo que ocurre o lo que vivencia el personaje, entonces puede ser

remplazada o acompañada por una imagen, sabiendo que aquella debe nacer desde la verdad y desde el estado emocional, para convertirlo en un estado corporal.

“La imagen desempeña un papel cada vez mayor en la práctica teatral contemporánea puesto que se ha convertido en la expresión y la noción que se opone a las del texto, fabula o acción. (...) la imagen renueva el estatuto de la representación y del texto dramático: en efecto, a partir del momento en que el escenario lo <<imaginiza>>, el texto se presta a una relectura según modalidades nuevas. A pesar de su deseo de romper la linealidad o la lógica del texto, la imagen no es ilegible e inmaterial, sino que sigue siendo una construcción de la maquinaria teatral (...)” (Pavis, 1998, p.245)

El teatro es el reflejo, el análisis o la mimesis de lo que ocurre en la realidad, podemos decir de lo anterior que; si en nuestro cotidiano se da esta sustitución, en donde la palabra es acompañada por señales, en el teatro se da de igual forma, pues ésta misma puede concretarse en gestos o imágenes que nos hablan desde el sentir del actor.

“La voz, utilizada con intención comunicativa, es la extensión del gesto, en sí misma es un proceso de movimiento(...) Cuando hay algo realmente importante que decir, siempre tiene una base gestual y comparte la intención

comunicativa y emocional con todo el conjunto de nuestra persona,”

(McCallion, 1982, p. 247)

Entonces podemos decir que el gesto, se sustenta como un acompañamiento de la palabra o también, como el reemplazo de ésta misma, por ende gesto debe ser consecuencia de una acción provocada en escena o la simplificación de la palabra que se emplea para que así, no se realice de forma vacía si no que ambos elementos se conjuguen como uno mismo y funcionen desde esa base de creación.

Capítulo III

El síntoma concurrente en las nuevas generaciones de intérpretes teatrales egresados el año 2014 en Santiago de Chile. Montajes a analizar; “Chañarcillo, la cantata” Instituto profesional los Leones y “No hay sitio como el hogar” Instituto Arcos.

3.1 Análisis sobre la importancia del cuerpo en escena: Egresos “Chañarcillo, la cantata” y “No hay sitio como el hogar”

La interpretación actoral desde sus inicios cumple con el rol de comunicar, independiente del recurso escénico que se utilice o del estilo teatral que se lleve a cabo. En el momento en el que el actor se dispone a interpretar un rol, su cuerpo se apresta a que el personaje designado habite su instrumento de trabajo, para establecer dialogo escénico, y congeniar de esta forma la coherencia entre lo que hace y dice.

Entre Abril y Mayo del año 2015, se presentan en Santiago de Chile siete montajes que dan vida al Festival de Egresos EXIT en la sala Sidarte, en aquellas puestas en escena se dejaban ver los intereses de las nuevas generaciones de intérpretes Teatrales, las cuales apuntaban a un teatro más corporal que vocal. Pero, se vislumbró en dos montajes, el uso integral entre el cuerpo y la palabra, utilizando en pro de la interpretación de sus roles toda la herramienta física que poseían los actantes, sin dejar espacio para la separación del sonido, la palabra y el cuerpo. Hablamos del montaje “Chañarcillo, la cantata” y “No hay sitio como el hogar”.

Al observar y analizar los montajes antes mencionados, se vislumbra que tanto en “Chañarcillo, la cantata” egreso del Instituto Los Leones, y en “No hay sitio como el

hogar” egreso del Instituto Profesional Arcos, se utiliza, investiga y desarrolla el uso de la herramienta corporal en escena como elemento primordial dentro de la interpretación

Estudiando estos montajes se nos presenta que en ambos existía la necesidad, por parte del intérprete, de comunicar y expresar por medio de su cuerpo, y de hacer de él una herramienta llena de posibilidades y matices, develando la vida y la vibración que se encontraban en éste, con el fin de expresar. Desde que ocurre dicho proceso, el cuerpo del actor comienza a entablar comunicación, tanto con su compañero de escena, como con el espectador, desligándose de su vida personal y adentrándose al viaje emocional que este rol requiere para complementar y concretar la historia que se está develando, por ende, es el cuerpo del actor, como herramienta integral física-mental-vocal la que comienza a expulsar los estados que complementaran la interpretación que se lleva a cabo.

En el montaje “Chañarcillo, la cantata” perteneciente a la compañía “Teatros Noctámbulos,” todos estudiantes egresados de Interpretación del Instituto Profesional los Leones, quienes presentaron su montaje en Sala Sidarte durante el mes de Abril del año 2015 en el Festival Exit, luego de ser estrenada en Diciembre del Año 2014 en el Teatro del Museo de la Memoria Santiago de Chile. Bajo la dirección de Gopal Ibarra Roa, Dirección vocal de Marcos Vargas, Dirección corporal: Andrés Gutiérrez. Elenco/compositores: Fabián Aguilar- Yanara Díaz-

Belén Bastias- Marcela Castro- Jaqueline Urrua- Ismael Cornejo- Darío Hernández- Stephanie Cuevas- Máximo Cáceres- Estania Uribe- Catherine Clandestino. Hablamos en este momento de once actores que ponen en escena durante 60 minutos su cuerpo a disposición de lo que sucede en el escenario utilizando y modificando el texto de Acevedo Hernández.

Se nos devela en “Chañarcillo, la cantata” estructuras corporales que se mantienen presentes durante todo el montaje, pues aquí nos encontramos con un teatro que se aborda netamente desde el juego actoral y desde el trabajo energético sobre el cuerpo del actor, pues no salen de escena en ningún momento del montaje. Aquí los intérpretes se enfrentan a un escenario completamente vacío de acuerdo a lo que ellos como Compañía querían transmitir al espectador, poniendo en la palestra la explotación que se generaba en el Chile antiguo, y como ésta ha trascendido en el Chile actual:

“La ética que nosotros teníamos, de lo económico, lo social, del cuerpo explotado, tiene que ver con una estética. Toda estética es una ética. Y en ese sentido lo que quisimos decir es: ¡ya lo más despojado posible!. Logrando la desnudes máxima, y eso también lo hace precario pero precario con mucho contenido y potencia corporal.” (Véase Anexos Nº 4, entrevista Gopal Ibarra)

Logrando un desarrollo exponencial a partir desde el cuerpo como instrumento comunicativo en un espacio vacío, lo cual fue trabajado en el entrenamiento de los

intérpretes de manera previa y durante la concreción del montaje. El Director trabajo desde el juego actoral y en conjunto con el director del área corporal y musical, para llegar a la organicidad de cada movimiento y de lo hablado o cantado, escuchando las propuestas del grupo de trabajo, y respondiendo a las necesidades que ellos como jóvenes actores requerían. De esta manera Gopal Ibarra llega a la utilización, de la energía y cualidades de movimiento a su favor, componiendo diversas imágenes y estructuras que nos permitían adentrarnos en la circunstancia en la que estos personajes se encontraban:

“(...) Una especie de conjunto escenográfico, que ellos fueran la escenografía, el soporte, que ellos crearan nuevos espacios, que ellos crearan la escenografía y esto me hacía eco al juego. (...) el entrenamiento corporal era mucha fuerza y estar todo el tiempo en un constante ejercicio, porque no salían nunca de escena. (...) tienen que estar todo el tiempo en constante experimentación, en constante ritmo, no bajar la energía. En momentos incluso la energía contenida se trabajó en las contenciones de energía.”

(Véase Anexos N° 4, entrevista Gopal Ibarra)



“Chañarcillo, la cantata”

Al tener esto en consideración y al examinar el montaje, se vislumbra que los actores profundizaron y desarrollaron sus roles incorporando su herramienta física de manera integral, la cual fue modificada, estudiada y trabajada con la intención de encontrar desde este elemento la interpretación orgánica y natural de sus papeles, lo cual se da desde el juego actoral que utiliza el director en el proceso de montaje.



“Chañarcillo, la cantata”

Se observa de igual manera la profundidad con la que se desarrolla el cuerpo y como este vibra y se encuentra presente en escena, desarrollando gestos, estados corporales, matices interpretativos, los cuales estaban coreográficamente en constante dialogo con el compañero como también con el público, todo esto generado a partir de la síntesis del texto dramático:

“Se dejó más del 50% del texto fuera, del porcentaje que se ocupó hay mucho que está en gesto, en música, la impresión del sonido, de qué es lo que me deja el espíritu de la escena. Cómo una canción me refleja todo el mundo de la escena. (...) era interesante y dinámico. Y en gestos se logran fortalecer personajes, estos se fortalecen con canciones, o gestos, o cosas corporales

(...). O que una palabra sea el origen que me hable del personaje más que mucho texto.” (Véase Anexos N° 4, entrevista Gopal Ibarra)

En esta puesta en escena el uso del cuerpo como herramienta de comunicación y transmisión era fundamental, era aquello que llenaba el espacio y se enfrentaba al espectador, no quedaban momentos de silencios corporales o vocales. A cada instante, aunque fuera en una mínima expresión, los intérpretes, lograban estar en transmisión y conexión con quienes admiraban el espectáculo, componiendo desde los cuerpos y las capacidades de cada actor para formar una representación atractiva permitiéndole a la audiencia adentrarse al juego interpretativo propuesta por “Teatrerros Noctámbulos”:

“la obra se basa en lo que tiene que ver con el ejercicio actoral solamente desde el cuerpo. El cuerpo es el que modifica, el que crea. Pero la idea es que sin necesidad de vestuario o escenografía, puedo lograr crear ambientes, escenografías desde el cuerpo, y puedo crear una puesta en escena. Cuáles son las herramientas que el cuerpo me permite; bailar, cantar, hacer piruetas incluso.” (Véase Anexos N° 4 entrevista Gopal Ibarra).



“Chañarcillo, la cantata”.

A su vez, y de forma contrapuesta en el lenguaje escénico observamos en “No hay sitio como el hogar” egreso de Instituto Arcos mostrada en Sala Sidarte en el marco del Festival Exit durante Mayo de 2015 en Santiago de Chile. Montaje estrenado durante Agosto de 2014 en teatro ICTUS, Dirigido por Francisca Márquez, a cargo de la asistencia de dirección está Ariel Hermosilla, la dramaturgia del espectáculo está basada en la obra “La casa del Sí” de Wendy Macleod. En escena vemos a cinco actores conformando el reparto por: Priscila Acuña, Geraldine Rojas, Jorge Rückert, Catalina Vila y María Paz Durán. A cargo del diseño integral está Daniela Portillo. La Compañía “Teatral Perplex” pone en

escena durante 90 minutos un montaje lleno de elementos escenográficos, los cuales aportaban a la interpretación, pues fueron utilizados y apropiados por parte de los actores. Al mismo tiempo, se ve por parte de cada uno de ellos, que existía una búsqueda en la cual se encontraban los elementos necesarios para hacer de la interpretación que se llevaba a cabo, algo completo, que surgía desde el estado emocional de los actantes lo cual generaba la incorporación de la voz y el cuerpo de manera orgánica y verosímil.

En éste montaje, el cuerpo se aborda desde el estado emocional del actante, sus sensaciones son exploradas y exteriorizadas por medio del cuerpo tomando así, trascendencia en la puesta en escena de lo que está viviendo el personaje a nivel afectivo, que a diferencia de “Chañarcillo, la cantata” en donde también encontramos el nivel sensible del actante, vemos que en él se procura manifestar he informar por medio de canciones y estructuras físicas y en “No hay sitio como el hogar” encontramos el mundo interno del personaje con una estructura psicológica establecida, a la cual se le da un vuelco dramático, haciendo que estos transiten por variados estados emocionales para contarnos la historia, sin hacer ruptura de cuarta pared. Francisca Márquez, directora del montaje trabaja desde el “estar” presentes en la situación que se está viviendo para hacerla orgánica y verosímil. *“si uno “está” debería ser más fácil la actuación porque todo se contamina. Porque hay una consciencia de como estoy y en que estoy. Y llegar a*

lo orgánico, unir palabra, texto, cuerpo.” (Véase Anexos N°5, entrevista Francisca Márquez)

Permite que los actores descubran por medio de las acciones físicas la corporalidad necesaria para mostrarnos el universo en el que conviven los personajes. Situándonos en un espacio árido, alejado de la civilización, poniendo en escena una casa rodante la cual podremos verla por dentro, con un espacio claustrofóbico, que fue pensado para ayudar a que los actores se mantuvieran en constante accionar y así, poder darle vida, de manera artística a los estados y al cuerpo, por medio del lenguaje.



“No hay sitio como el hogar”.

Gentileza de Francisco Aceituno

Márquez, al enfrentarse a este montaje, toma la decisión de permitirle a los estudiantes por medio de su propia búsqueda lleguen a la autoría de sus

personajes y su creación. Entregándoles referencias para la construcción de estos cuerpos escénicos, pero dejando que ellos mismos sean los creadores, autores y diseñadores de su propuesta. Ella como directora del montaje daba pie a que ocurrieran las acciones, necesarias para darle cabida al cuerpo dentro del espectáculo.

“ahondamos mucho en las acciones físicas, por eso trabajé con la restricción del espacio pequeño, porque ahí están obligados a accionar, a toparse, a friccionarse, para que los cuerpos estuvieran obligados a ese espacio de roce y para que texto fuera uno de los elementos de la puesta en escena, tanto como un gesto, una mirada o un texto. En el fondo cuando el cuerpo del actor encuentra el impulso y desde ahí impulsa el lenguaje. Trabajamos desde las acciones para darle lugar al cuerpo” (Véase Anexos Nº 5 entrevista Francisca Márquez)

Al encontrarse con cuerpos que querían comunicar desde un mundo que transmitía desde el lenguaje visceral del intérprete y ponía en contacto al espectador con el mundo interno del actante, se trabajó durante cuatro meses en las acciones que mantenían activo al personaje dentro de la escena. Lo que provocaba la comunicación desde el estado corporal, y desde el mismo lugar se buscaba la expulsión del texto. Se elaboró el universo de la obra a partir de la precariedad humana, jugando a su vez con el abandono que existe hoy en día,

utilizando como juego dramático la visión que tiene el país sobre las grandes potencias mundiales, mostrando un cotidiano conflictivo en el contexto de una familia que se encuentra apartada de la sociedad

“Queremos decir que la realidad es caótica y delirante. Ideológicamente encontramos que era interesante poner la obra con un toque gringo, porque somos los hijos bastardos de Estados Unidos. La idea de la precariedad humana. Es política en función de una familia que es el resto de una sociedad.” (Véase Anexos N°5, entrevista Francisca Márquez)

Según lo citado anteriormente, nos damos cuenta que los actores pulsaban sus roles interpretativos desde esta verosimilitud ideológica, y podían así, permitirse desestructurar un texto dramático, utilizando solo el 50% de él, para darle una mirada completamente distinta y así poder teñir la dramaturgia desde los intereses de la compañía.

“La mitad del material fue cortado y reemplazado, aparte que le dimos otro lugar, otra mirada. Y como todo era desde la burguesía, haber traspasado eso nos permitió ser más insolentes con el material y desde ese lugar tener una libertad creativa muy entretenida para jugar. Y comenzamos a levantar mundos ahí.” (Véase Anexos N° 5, entrevista Francisca Márquez)

La directora del montaje, quería llegar a la liberación del cuerpo escénico por medio de la acción dramática, y que aquella sea orgánica dependiendo del estado

emocional que encuentre el actante en la búsqueda de la coherencia de dialogo que acontece en escena, dándole de esta forma, prioridad al cuerpo, pues desde ahí se comenzó a generar la búsqueda de los roles y su sensibilidad, desde ahí se construyó lo que los actores querían decir en escena. Desde ahí partió el dialogo tanto interno como externo.



“No hay sitio como el hogar”. Gentileza de Francisco Aceituno.

En el momento que aparece el actor como tal en el escenario, con sus canales comunicativos activados, y su percepción en constante dialogo, logra transmitir y emocionar al espectador. Develamos en ambos montajes a un intérprete, que lograba ocuparse de lo que está ejecutado, para no limitar el flujo del debate que se propone, y así, permiten que los personajes convivan bajo el mismo contexto.

Al instrumento en escena, es esencial, permitirle realizar el viaje emocional correspondiente, para que logre entablar comunicación verdadera con el personaje y los compañeros que habitan ese momento creativo. Se conforma relación a partir de lo que todos están sintiendo, apuntando así a una misma situación dramática, dándole diversos ritmos y pulsos que harán atractiva la puesta. Cuando el cuerpo es retenido de esta liberación, el mundo interno del personaje no logra emocionarse y emocionar a quien admira el espectáculo, y queda sólo en un estado interno del actor. Ya sea desde un gesto que abarque todo el cuerpo como lo es en “Chañarcillo, la cantata”, o un estado más interno que logra evidenciarse en escena como lo es “No hay sitio como el hogar”. El cuerpo del actante es el primer factor de comunicación sobre el escenario, integra todas las capacidades que tiene el actante, permite expulsar o exteriorizar la comunicación.

3.2 El uso integral del cuerpo y la palabra, dentro de las nuevas generaciones de intérpretes egresados el año 2014.

Se ha vislumbrado con anterioridad en la investigación, como el cuerpo es un componente importante dentro de la interpretación teatral, ya que, como elemento nos entrega diversas formas de comunicación y relación para con el compañero y en consecuencia hacia el espectador. Hemos ahondado en sus capacidades y cualidades, las cuales aportan al trabajo y al desempeño que

puede tener en escena y advertimos que en las nuevas generaciones de actores, es el cuerpo aquello que posee un rol primordial y característico en escena. Por otro lado también mencionamos la importancia y el rol que cumple la palabra (voz) en escena, investigando desde donde surge y como se desarrolla en pro de encontrar la organicidad y la verdad. En “Chañarcillo, la cantata”, se hace una mezcla rigurosa de los elementos, cuerpo-voz, poniendo en escena al instrumento integral vivo. Palpitando con cada canto y cada movimiento, descubriendo en el entrenamiento aquello que potenciara la salida del sonido, para transformarlo en texto o melodía llevando una concordancia con el cuerpo y la relación con los otros actores-personajes que allí conviven, utilizando en esta etapa un método de dirección que favorecía los intereses de los intérpretes.

“El método tenía que ver con el juego actoral, ocupe harto, juegos de roles, como Augusto Boal, un poco este “juego para actores y no actores”. El método también venía de la intuición de otro lado, de asumir un rol que sea un juego y no algo tan profundo.” (Véase Anexos N° 4, entrevista Gopal Ibarra)

Este montaje, fue guiado a partir de tres miradas, la del Director artístico, del director corporal y del director vocal. Este último, se encontraba en escena con los intérpretes apoyándolos con instrumentos a lo que realizaban en escena, demostrando así, que el trabajo en equipo unificaba y fortalecía aún más el mensaje que quería otorgar el equipo de trabajo.

Se lograban aunar todas las propuestas, tanto las que venían de los actores, como de los tres directores que encauzaron el montaje por los intereses que tenían los actores, en cuanto a la voz se indagaba en *“que sea lo más similar, algo lógico en consecuencia de”* (Véase Anexos N° 4, entrevista Gopal Ibarra). Y el cuerpo se trabajó en conjunto a todo lo anteriormente dicho, se buscó transmitir desde el goce de los intérpretes, y de cómo ellos podían unificar su herramienta de manera personal y de manera grupal:

“Se trabajó desde el grupo como una concreción como una ameba, transportándose y logrando unirse con el otro cuerpo y hacer que ese cuerpo se transformara en otro. Una especie de conjunto escenográfico” (Véase Anexos N°4 entrevista Gopal Ibarra)



“Chañarcillo, la cantata”.

La conexión requerida en la ejecución de la puesta en escena, era de un nivel elevado, pues los intérpretes, debían tener sus canales abiertos a lo que allí ocurría, vivenciando y adentrándose al juego propuesto, para que este no se viera interrumpido en cuanto a flujo y ritmo. Los actores, tenían su cuerpo totalmente a

disposición, funcionando así de manera integral, transformando espacios que en este caso se jugaba con el espacio vacío, y siendo capaces de transportar al espectador, tanto en imágenes como en sonidos. Sus cuerpos estaban en constante dialogo; interno, externo y abierto con el espectador. Utilizando toda la herramienta en coherencia a lo que sucedía, lo que permitía la liberación de en un discurso armonioso y es aquí en donde se nos presenta el uso integral de la herramienta interpretativa, desde la organicidad del uso de los elementos que nos puede otorgar este instrumento de trabajo que es el cuerpo:

“la idea era que el cuerpo estuviera siempre muy concentrado energéticamente, con una energía al tope. Desde ahí, en términos vocales como yo puedo decir el texto más lento, más rápido, pero que el cuerpo a su vez tuviera una energía al 100%.” (Véase Anexos N°4 entrevista Gopal Ibarra)

Al momento de sintetizar texto dramático en gestos o estados, los intérpretes se enfrentan a la tarea de entregar el mensaje de manera clara, cargando de contenido lo que hacen para lograr esta condensación de lo escrito, llevándolo al cuerpo o a la canción misma. Adecuando esta iniciativa al lenguaje teatral desde donde se sitúan para entregarnos la totalidad del montaje. *“surgió la idea de hacer algo sin escenografía, sin nada, donde el propio cuerpo fueran los impulsores del movimiento, y los pulsores de todo.” (Véase Anexos N°4 entrevista Gopal*

Ibarra) sus cuerpos vivaces y alertas nos permitían penetrar en el relato.



“Chañarcillo, la cantata”

A su vez en la obra “No hay sitio como el hogar” no existían estructuras corporales como se ejecutaba en “Chañarcillo”, pues acá las actuaciones se desenvolvían con un espacio y contexto definido por la escenografía que utilizaban, y los estados corporales que tenían los actores al momento de emplear movimientos, acciones o textos. En función de esto, el cuerpo y la voz seguían el mismo camino, partiendo desde el cuerpo y lo que este pulsaba en escena se liberaba la palabra, logrando que esta fuera orgánica, con coherencia de lo que en ese momento proponía el intérprete con su lenguaje corporal y en su accionar.

“En el fondo cuando el cuerpo del actor encuentra el impulso y desde ahí impulsa el lenguaje. Trabajamos desde las acciones para darle lugar al cuerpo, como cuesta que deformen el texto y que este viaje y se contamine de lo que pasa, era desde el cuerpo, desde la acción. Y el texto es consecuencia de la acción. Siempre desde la acción, para obligar al cuerpo a modificar la

palabra. El cuerpo contamina la palabra y le da una temperatura.“ (Véase Anexos N°5, entrevista Francisca Márquez)

Al emplear la palabra desde el accionar, se presentaba la organicidad en la herramienta del intérprete. Desplegando de esta manera un flujo continuo y ordenado entre la palabra y el cuerpo, haciéndolos parte de la misma herramienta, haciendo que ambas materias dialoguen desde el mismo impulso. A diferencia del montaje “Chañarcillo, la cantata”, aquí el texto era liberado desde el trabajo interno que generaba el estudiante, la búsqueda que realizaba se realizaba desde el juego dentro del rol que empleaba en la puesta en escena, pero no se ejecutaba desde la maqueta corporal del personaje designado, más bien se realizaba desde el mundo interno del mismo, para generar que este pudiera accionar y hablar desde ese universo interno que lograba plasmar escénicamente.



“No hay sitio como el hogar”.

Gentileza de Francisco Aceituno.

Desde esta profundidad interpretativa que nos mostraba la decadencia humana en la que convivían estos cinco personajes, se nos presentaba la angustia y el dolor de una familia abandonada. Tomando esto como punto de partida, el cuerpo de cada interprete se encontraba en un margen de pulsación que se lo otorgaba el inmenso accionar que proponía su cuerpo, dando al espectador, un dialogo que se encontraba recorrido por el actante, demostrando que tenía un camino conocido por el territorio al cual nos invitaba, donde también se mostraba un goce y un interior que sentía y respiraba en escena.

“Encuentro que en general, en las generaciones nuevas el texto es un problema. Pero el problema no es el texto sino, desde donde se levanta. La palabra se vuela un problema a ratos, pero encuentro que hay una dificultad con la palabra que tiene que ver con apropiarse de la palabra. Y veo esa disociación y digo: “porque si el cuerpo se está movimiento, y la voz va por otro lado, si el impulso es el mismo, está en el cuerpo”, y ahondamos mucho en las acciones físicas, por eso trabajé con la restricción del espacio pequeño (...) para que texto fuera uno de los elementos de la puesta en escena, tanto como un gesto, una mirada o un texto” (Véase Anexos N° 5, entrevista Francisca Márquez)

El proceso que siguieron los actores para poder llegar a esta liberación de la palabra y que se tornara orgánica y verdadera dentro de la realidad que ellos estaban trabajando, fue arduo y en paralelo con el trabajo físico, pues la directora

de la puesta en escena guiaba a los actores a unificar su cuerpo, y ser coherentes con lo que hacen y dicen, les hacia la invitación a hacer un llamado a sus referentes para emplear y fortalecer las comunicaciones que tenían durante lo que sucedía en la escena, logrado así, que aquello fuera verdadero para ellos, y por consecuencia orgánico durante transcurría el espectáculo. *“el texto es consecuencia de la acción. Siempre desde la acción para obligar al cuerpo a modificar la palabra. El cuerpo contamina la palabra y le da una temperatura.”* (Véase Anexos N° 5, entrevista Francisca Márquez)

El texto, al igual que el cuerpo, tiene formas y matices, y concibe un viaje que hace atractiva y orgánica la puesta en escena. Entregando la interpretación con una investigación tanto teórica como experimental en el actante, lo cual nutre sus conocimientos sobre lo que está comunicando.

“Cada uno construyo un rol y eso implico una construcción vocal de resonadores. Definir resonadores, calidades, texturas, era parte de la creación artística. Y que a partir de eso empiece a jugar. Encontrar un lugar para comenzar a construir” (Véase Anexos N° 5 entrevista Francisca Márquez).

Cuando el cuerpo se encuentra dialogando con todo el contexto que tiñe la escena en la que se encuentra, y su comunicación es coherente con lo que ahí encarna, la herramienta se torna orgánica. Pero existen momentos en los que el cuerpo no

comprende lo que está ejecutando, y ese instante se genera la segregación de la herramienta integral del actor, pues su cuerpo está proponiendo un estado corporal, pero al momento de liberar sonido o texto, este no sigue el mismo recorrido del cuerpo. Para mantener esta verosimilitud u organicidad es necesario tener consciencia de lo que se está realizando, para lograr que el instrumento siga un mismo recorrido y no se aleje del territorio que se está mostrando.

3.3 La verosimilitud al momento de emplear la palabra en escena en los egresos del año 2014.

La verdad es un concepto que se encuentra dentro del intérprete, y se descubre en el proceso creativo, logrando convivir con él en el momento de la concreción del montaje para llegar a la coherencia de lo ejecutado. Para lograr ésta en escena, es primordial que el actor, se encuentre conectado con las circunstancias donde se implanta la situación dramática. Se requiere atención y apertura de los sentidos para permanecer en el dialogo adecuado y así guiar la comunicación escénica por el camino necesario en el que conviven los personajes.

La palabra cuando es orgánica, nace desde un movimiento y un estado específico que es condicionado al texto dramático o a la circunstancia de los personajes, aquello, cuando es comprendido, mantiene al intérprete conectado desde la

interioridad y le permite la liberación de la palabra en consecuencia a lo que vivencia.

Cada texto dramático, posee un subtexto que ayuda al intérprete a tener clarificado desde donde emerge el mismo, y el estado en el que se encuentra para emanarlo orgánicamente, este debe ser comprendido previamente por el intérprete, estudiado y analizado para lograr interiorizarlo, y así, otorgarle un viaje interno, que posteriormente será exteriorizado.

Aquel trabajo previo hará depender la evolución del montaje, y los matices que vaya adquiriendo en su desarrollo. Desde este trabajo que lo llamaremos “teórico” o “trabajo de mesa”, comprenderemos lo que estamos hablando, adentrándonos en que queremos decir tras la puesta en escena, comprendiendo aún más el texto dramático y desde donde nos situamos para realizar las acciones, los gestos, los sonidos, desde donde liberaremos las palabras, los estados.

En la Compañía Teatros Noctámbulos que realizaron “Chañarcillo, la cantata” se preocuparon de buscar cómo los temas trascienden de una época a otra, develando así un problema socio-cultural que ocurre en Chile. Utilizando así el teatro como herramienta de protesta informativa.

“cómo puede influir en los días de hoy, creo que es importante que sea desde el hoy. Y así el cuerpo se suelta y el cuerpo empieza a hablar desde lo que

está pasando ahora. Si hablamos siempre desde la época, el cuerpo no se suelta tanto y se distancia el cuerpo de la voz.” (Véase Anexos N° 4 entrevista Gopal Ibarra)

Llevando aquel peso histórico, al cuerpo y la utilización de la voz, dando una línea clara a los intérpretes, lo que les ocasionaba la verosimilitud al momento de utilizar su instrumento de manera integral. Llevando esta verdad escénica al contexto en el que ellos situaban la obra, una verdad que se adhiere al teatro físico, a la organicidad en la liberación del movimiento y la palabra. Lo cual fue trabajado durante cinco meses, en los que se buscó integrar la palabra, el cuerpo y el canto de manera verosímil a la herramienta del intérprete.

“Cuando uno plantea que el cuerpo sea lo trascendental, y uno se empieza a vaciar de todos los prejuicios, estar ahí y narrar desde el vacío completamente. Cuando esto sucede y es el actor el que habla surge la verdad. Y cuando uno juega a hacer un personaje y no necesariamente le busca el grado de profundidad, y solo lo juega uno lo hace de verdad” (Véase Anexos N° 4 entrevista Gopal Ibarra)

Cuando Gopal nos habla de vaciarse de todos los prejuicios, lo entendemos como la interpretación desde la verdad del actor, desde sus intereses basándolos de manera objetiva en el montaje para luego desestructurarlos en lo que se quiere esbozar y así poder llegar de manera orgánica a la emoción, al estado, y así en

consecuencia a la liberación de lo que quiere y cómo lo quiere comunicar el intérprete *“cuando se buscan las emociones concretas, y son emociones que cada cuerpo las tiene de maneras distintas. Y hay que lograr entender que emoción es para cada cuerpo.”* (Véase Anexos N° 4 entrevista Gopal Ibarra)

Dado esto, podemos comprender la verdad en este montaje, como la verdad del actor en escena, acompañada de un mundo corporal que se ordena de manera coreográfica para apoyar lo que se está diciendo, emanando la visión del equipo de manera objetiva, lúdica y clara, armando un espectáculo interesante. Para Gopal, el primer gran trabajo fue unificar las ideas de este grupo, que se guiaban por el teatro físico y el teatro musical, llegando así a deducciones que darían luces a lo que los intérpretes querían proyectar. Dándoles espacios para la búsqueda y la experimentación dentro del mismo, abriendo espacios a propuestas que serían pulidas posteriormente por el mismo, encausando los ideales que tenían los actantes, logrando así, acciones claras que darían así estados claros, y cuerpos verosímiles en el espacio escénico.

“El curso estaba dividido en dos secciones, unos que les gustaba mucho el canto, el teatro musical. Y otros que querían hacer algo más corporal, más físico, mezclar la danza, mezclar el movimiento, y dije: “hagamos algo con danza, con teatro musical, con los recursos que podamos (...) Y desde ahí surgió la idea de hacer algo sin escenografía, sin nada, donde el propio

cuerpo fueran los impulsores del movimiento, y los pulsores de todo”.

(Véase Anexos N° 4 entrevista Gopal Ibarra)

En contraste a esto, encontramos en la metodología de Francisca Márquez, desatar los intereses de los interpretes dentro de su imaginario, pues como ella misma lo describe, cómo directora del montaje, que fue el rol que tomó dentro del egreso de Instituto Arcos, a ella le resulta más fácil aquello, que entrar en el imaginario de sus estudiantes, ya que se torna demasiado amplio. Prefiere conocer sus intereses a medida que va avanzando la puesta en escena y de esta manera explotarlos y darles referentes que ayuden a potenciar aún más las capacidades que estos tienen.

“propuse un par de materiales, los leyeron, los analizaron y eligieron lo que les parecía más interesante y eligieron un material que para ellos era entretenido de desplegar escénicamente y pensamos que tenía posibilidades. Y nos entregamos al proceso en función de eso. (...)Yo soy súper exigente en términos de autoría. Está lleno de actores intérpretes que resuelven, que les puedes pedir que hagan algo y lo hacen bien. Pero yo encuentro entretenido cuando es un actor autor de su propia puesta en cuerpo, el director hace su puesta en escena y el actor hace su propia puesta en cuerpo y en función de eso autoralmente tiene que levantar lugares, de cómo me visto a qué instalo como lenguaje, con qué resonador trabajo, con que kinésicas (...)” (Véase Anexos N° 5 entrevista Francisca Márquez)

Desde esta construcción de roles que emplea Márquez, la cual nos lleva a estados corporales, acciones y liberación del texto dramático, la verdad se encuentra en la verosimilitud que emplea el actor al momento de cumplir y ahondar en su rol. En cómo él vivencia el mundo creado y cómo lo comparte y habita. De esta manera no se produce la segregación cuerpo-voz en el intérprete.

“La verosimilitud tiene que ver con la organicidad. En el fondo, no se podía avanzar en la puesta si no hay verosimilitud porque si no es real para el cuerpo del actor, no será real para nadie.”(Véase Anexos N° 5 entrevista Francisca Márquez)

Mientras que para Gopal, esta verosimilitud, tiene el mismo trasfondo, él la aborda desde el juego teatral, y el intercambio de roles. Él busca como director, que el intérprete también se apropie de lo que está ejecutando para lograr la organicidad, pero le da otra mirada.

“Creo que el juego actoral es muy importante y cuando se buscan las emociones concretas, y son emociones que cada cuerpo las tiene de maneras distintas. Y hay que lograr entender que emoción es para cada cuerpo. Y sacarle partido a esas emociones, a ese nivel de juego y a ese nivel de canto.”
(Véase Anexos N° 4, entrevista Gopal Ibarra)

Para ambos el juego actoral se basa en la investigación que hace cada intérprete, y aquella dependerá de los intereses que tengan teatralmente. Márquez, aborda

esto desde el laboratorio de acciones físicas para lograr el estado y así por consecuencia la emisión del texto dramático, esto tiene que ver con los intereses previos que le planteó el curso antes de comenzar el proceso de montaje. Y para Gopal, la investigación se basó en el juego y las emociones concretas para lograr la emisión del canto como consecuencia de un texto el cual provenía de una ideología más social y menos profunda interpretativamente, en cuanto a lo que concierne al mundo interno del personaje. Pues en el montaje que él dirigió, se ven cuerpos mecánicos que nos relatan una historia. Mientras que en “No hay sitio como el hogar”, nos adentramos al mundo interno y delirante de los personajes.

Sin importar el método que utilicen, ambos exigen que el intérprete ahonde en la verdad de lo que está proponiendo independiente del estilo que ejecute el actor.

Conclusiones

- El entrenamiento y juego actoral que se lleva a cabo antes de realizar un montaje, da el pie para que el intérprete descubra sus capacidades escénicas, y pueda explotar su herramienta corporal, para que así la palabra no quede ajena a lo que éste propone, ayudando a que el actante se apropie y habite lo que está haciendo.
- La palabra o el texto logra adquirir matices y texturas, cuando el actante reconoce desde qué lugar emocional la está emanando, y a quien la dirige. Es necesario que las circunstancias estén clarificadas para que esto suceda. Por ende el lenguaje verbal empleado por el actor, se vuelve orgánico cuando va acorde con lo que el cuerpo del mismo propone, dando pie a que el lenguaje que entrega la voz y que permite el cuerpo sigan el mismo recorrido en pro a la interpretación. Sumando a esto, que la comprensión del texto dramático favorece aún más aquel camino que decide tomar el actante, sobre todo cuando la visión que adquiere el director es clara al igual que su método de trabajo.
- El rol que cumple la palabra en el teatro actual, es sólo un pretexto para darle mayor presencia al cuerpo en escena, ya que aquella se sintetiza por

lo general y en un gran porcentaje en gestos o acciones en pro al lenguaje corporal, dado los intereses que tienen las nuevas generaciones de actores, pues el cuerpo del actor cumple un rol fundamental en el teatro que se realiza hoy en día. Logra comunicar y llegar más allá de la propia palabra cuando el texto es comprendido por el actante, llegando a concretar un nuevo lenguaje a partir de su herramienta corpórea utilizando las cualidades de movimientos para generar aquel dialogo.

- El conocimiento y la consciencia de la herramienta corporal para el actor, le permitirá ampliar su campo interpretativo. Es necesario para el mismo mantenerse en una constante búsqueda de posibilidades escénicas, guiadas por el director de montaje.
- Las acciones que ejecute el actor, son conclusiones del estado y la circunstancia que se proponen, cuando éstas no siguen ésta corriente, la interpretación carece de verdad. En base a lo dicho anteriormente podemos decir que la palabra o el gesto son resultado de una acción corporal o del estado emocional en el que se encuentre el actante
- El director de un montaje es el encargado de encausar los intereses de los intérpretes, para congeniar y unificar el lenguaje corporal y verbal que éste

deseo emplear. Sin importar el método que utilice mientras se base en la verdad y la organicidad del intérprete.

- El mundo interno del actante es exteriorizado por los estímulos con los que se dialoguen en escena. Generando la verdad escénica, la cual se hará verosímil dependiendo del universo en el que convivan los personajes. Y que tan real se hace esto para el actor y por ende para el rol que interpreta. Desde aquí es donde nace la convención teatral.
- El instrumento del intérprete se torna integral cuando se encauzan vozmente y cuerpo hacia un mismo discurso. Y el actor o actriz debe tener consciencia de que estos tres elementos deben trabajarse en pro a la interpretación unificados.

Bibliografía

- Alvarado, M. Nina, D. Reyes, G. (2011), “Energía y elementos en el lenguaje corporal del actor en el teatro físico: Análisis sobre dos directores chilenos”, Santiago de Chile, Universidad UNIACC.
- Arana, T. (2012), “La hermenéutica del actor o la labor del actor sobre sí mismo”, Colombia, Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 6.
- Barba, E. (1968), “Más allá de las islas flotantes. Capitulo: Entrenamiento Vocal”, México, Grupo Editorial Gaceta.
- Barba, E. (1976), “Training”, Materiales en el programa y en la obra del “Odin Teatret”, Centro de Investigación y Experimentación Teatro, Pontedera.
- Barba, E. (1990), “Meyerhold: el grotesco, es decir la biomecánica”, México, D.F.
- Barba, E. (1992), “Apuntes para los perplejos y para mí mismo”, Grupo editorial Gaceta.
- Barba, E. y Savaresse, N. (2010), “El arte secreto del actor, diccionario de antropología teatral”, Perú, Editorial San marcos, pp. 351-355.
- Cardona, P. (1986), “Antropología teatral”, México, Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cardona, P. (1989), “Los principios de la Pre-expresividad según la antropología teatral”, México, Universidad Veracruzana.
- Centeno, E. (2005), “Biomecánica y antropología Teatral: Meyerhold y Barba”, Maracaibo, Universidad Bolivariana de Venezuela.

- De Marinis, M. (2004), "La parábola de Grotowsky: el secreto del "novecento" teatral", Buenos Aires, Editorial Galerna.
- Dubatti, J. (2008), "Historia del actor", Buenos Aires, Colihue.
- Flores, C. (2008), "Del movimiento a la palabra: Meyerhold", Colombia, Revista Colombiana de las artes escénicas Vol.2 No.1.
- Grotowsky, J. (1970), "Hacia un teatro pobre", México D.F, Siglo xxi editores, s.a de c.v.
- Grotowsky, J. (1980), "Teatro Laboratorio", México, Siglo xxi Ediciones. S.A.
- Grotowsky, J. (1985), "Técnicas y teorías de la dirección escénica. Capítulo: Técnica de la voz", México, Grupo Editorial Gaceta.
- Hormigon, J. (2001), "Meyerhold y el teatro del siglo XX", España, ADE teatro Revista trimestral de la asociación de directores de escena de España.
- Javier, F. (2009), "Cuadernos de Picadero, presencia de Vsévolod Meyehold", Buenos Aires, Editor Responsable: Raúl Brambilla.
- Lecoq, J. (2001), "El cuerpo poético", Providencia-Santiago, Editorial Cuarto propio.
- McCallion, M. (1982), "El libro de la Voz. Un método para preservar la voz y dotarla de máxima expresividad", Madrid, URBANO.
- Pavis, P. (1998), "Diccionario del Teatro", Barcelona, PAIDÓS.
- Picon-Vallin, B. (2001), "Fundamentos y teorías de la interpretación", Madrid, ADE Teatro.
- Richards, T. (2005), "Trabajar con Grotowsky sobre las acciones físicas", Barcelona, Alba Editorial, s.l.u.

- Rivarola, K. (2013), “Aproximación a la vía negativa en Jerzy Grotowsky”, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra (UPF).
- Salvatierra, C. (1999) “Jacques Lecoq: La pasión por el movimiento”, Barcelona, revista de la Asociación de Investigación y Experimentación Teatral.
- Salvatierra, C. (2009) “El cuerpo del actor en el teatro contemporáneo, La fértil transculturalidad”, Barcelona, revista de la Asociación de Investigación y Experimentación Teatral.
- Sánchez, M. (2004), “Teoría teatral del siglo XX: El cuerpo y el ritual”, España, Teatro: revista de estudios teatrales.
- Sierra, M. (2011), “Motions, una práctica Grotowskiana que altera el equilibrio del actor”, Colombia, Revista Colombiana de las Artes Escénicas, Vol 5.



Anexos

Entrevista #1

Nombre: Marjorie Avalos

Profesión: Licenciada de artes con mención en Danza - Magister de Dirección

Lugar: domicilio de la entrevistada

Fecha: 8 de mayo 2015 Santiago de Chile

Duración: 22 minutos, 36 segundos.

Cómo se logra la integración del cuerpo a la interpretación actoral?

Yo veo que hay una problemática que no se atiende siempre, porque la interpretación como tal, es más allá que simplemente saber un papel, un rol y actuarlo. La actuación como tal se diferencia y se distancia por kilómetros de lo que es la interpretación actoral, entonces si profundizamos, que es la parte que nos cuesta a veces, medir, evaluar y por lo tanto también enseñar y evaluar el proceso, es que cuando estamos en cualquiera de las cátedras, ya sea de actuación, de movimiento no tomamos los individuos, sino que pasamos a veces como un material como de manera genérica y no hacemos un material; que es el programa de estudio pero también pensado en como potenciar cada una de las capacidades que tienen los individuos que están en esa asignatura que es la circunstancia de ese momento, entonces, creo que hay un tema de comunicación.

La actuación como tal, tú puedes ser un performance un acting, y ese performance va atender de acuerdo a las capacidades que tenga: físicas, de destreza, como conducirse con la memoria emotiva, en fin. Pero ¿cómo hacemos que ese actor o actriz supere esa capacidad? Es llevándolo al camino de la interpretación. Y ahí me encuentro con cosas que son mucho más difíciles de evaluar, porque tienen que ver con “estados corporales”, lo primero que veo es que hay una poca profundidad en el acting y esa poca profundidad se debe a lo formal, o sea tu puedes decir: “esta persona hizo una performance o actuó su papel bien , está dentro de lo que se espera, logro comunicar , logro identificar el personaje” que es lo que tu esperas como mínimo pero cuando te conmueve ahí estamos hablando de interpretación y de estados corporales. Y para mi esos estados corporales se logran con la performatividad de la emoción y saber ecualizar, para mí, las cualidades de movimiento con la emoción. “tiempo, espacio y energía” son las cualidades de movimiento que tienen todas las artes escénicas. De ahí hay variantes pero esas son las tres principales. Y la emoción es la que efectivamente ecualiza y cuando tú logras tener tu performatividad o tú acting y estas bien pero logras hacer el traspaso es porque lograste comunicar a través de la emoción y fuiste mucho más allá. Yo estoy hablando de abrir otros canales de percepción. Para mí la interpretación logra abrir y manejar canales de comunicación y de percepción sensorial con la audiencia de manera distinta porque es el actor o la

actriz quien se transforma; sucede una suerte de metamorfosis y por eso que podemos llamar a esto “interpretación actoral”.

¿Cuál es el rol que cumple el cuerpo del actor-interprete en el teatro actual?

De siglos muy antepasados, era lo que se decía con la voz. Ahora se requiere un actor integral; que baile, que cante, que actúe. Y se le pide que efectivamente pueda integrar estas tres áreas de las artes escénicas. El rol que cumple el cuerpo es fundamental. Acá se activa el cuerpo con la comunicación no verbal y por lo tanto llega y apunta directamente a aquellas aristas de la percepción humana que te ingresan no solamente por el habla, por la escucha. Uta Hagen habla de la acción de hablar, la acción de escuchar. Y que abre canales de percepción que son distintos, son sensoriales que no son fáciles de poder describir, evaluar y calificar y cuantificar. Pero que sin duda hacen la pega nuestra, conmover, llegar a conmover. Por lo tanto si el cuerpo no se modifica, si no cambia su estado o le ocurre alguna metamorfosis, no tenemos la posibilidad de llevar a un viaje, porque la interpretación es llevar a un viaje.

¿Cuáles son las herramientas corporales que ayudan a la expresividad del actor en escena?

La principal herramienta es que el actor actriz, sepa manejar las cualidades del movimiento “tiempo, espacio y energía” y sepa cómo favorecer su propia

actuación de acuerdo a sus cualidades kinésicas y a sus capacidades también desde lo emotivo, es importante que tu sepas como actriz, cuales son tus capacidades, dónde están tus límites, como poder mejorar o superar tus limitaciones, porque son trabajables, absolutamente. Los límites están en la cabeza. Pero los factores del movimiento, van a hacer que profundices a aquel conocimiento interno. Por ejemplo: voy a decir de los tres breves ejemplos; el tiempo: el factor tiempo, se toma siempre como un vector de celeridad rápido o lento. Pero si tú al factor tiempo le vas combinando con otros factores como lo es el peso, la forma, empezamos a entender el tiempo de otro modo y puedes llegar a tener un estado corporal, el tiempo te puede llevar a conducir un estado corporal. Simplemente con una respiración lenta, comienzas a sentir como una especie de agüita, como un recorrido de todo el cuerpo, lo conectas con el texto, si hay texto, y empiezas a entender el flujo. Que es otro factor de movimiento. Voy al espacio.

Espacio: también se conoce el espacio en la eukinetica, como el vector, que si es central, si está interno en el intérprete o externo si es periférico del intérprete, fuera de la línea media. Porque voy a comunicar de manera distinta, no es lo mismo que yo diga “tengo pena” y tenga el mentón elevado y el pecho elevado, y no me vas a creer, porque no es la actitud de la pena. A que lo diga hacia adentro y me esté mirando las rodillas. Ahí hay un tema que pasa por el sentido común,

los factores del movimiento, no son otra cosa que la elaboración material a través de una teoría que invento Laban, que se le ocurrió decir “ah! Esto está en el sentido común, en como nosotros habitualmente nos relacionamos con las cosas y con los demás. Y finalmente el espacio si yo lo utilizo internamente también puedo lograr conectarme con un estado corporal.

Luego tenemos la energía: que en categorización de vectores es fuerte o débil, en eukinetica, más no es, pero también si yo la convino con otros factores de movimiento también me pueden conducir a un estado. Por ejemplo: si trabajas el tiempo lento con una energía que sea fuerte pero en tiempo lento te va a conducir a un estado emocional y corporal que te va a ayudar a recaudar fuerza y potencia para decir tu texto, en el caso que lo hubiera. Si yo trabajo un estado corporal en el tiempo lento pero, con una energía débil también me conduce a otro estado corporal completamente opuesto que puedo ir dilatando a aquella información corporal o verbal o no verbal que quiera comunicar.

¿En qué momento deja de ser orgánico el gesto?

-Cuando se disocia, cuando no hay escucha. Es muy complejo lo que ocurre cuando se está en escena. El cuerpo tiene un habla y un escucha, aparte, la cabeza tiene un habla un escucha aparte. Y además, la voz tiene una emisión que depende también muchas veces del estado corporal o emocional del cuerpo,

el cómo va a salir emitida. Por lo tanto estamos trabajando a tres bandas, la corporal netamente, la mental, que de otro modo te indica; la planta de movimiento, tienes que tomar tal cosa, ¡oh! Se me olvidó el agua, tienes que ir a buscar esto, que no se me olvide tal cosa, te está avisando y alertando, porque te mantiene en el estar aquí. De lo real, de lo que tiene que hacer. Pero también está el otro estado, que es la voz y la voz se va alimentar de aquel estado corporal y emotivo que tenga en ese minuto el actante. Se alimenta desde ahí. Es como para sintetizarlo, estoy hablando de tres bandas que están en el mismo ejercicio o en una sola frase, tiene un montón de más aristas, pero creo que es bueno visualizarlo y tener claro; “que es lo que pienso, que es lo que hago y como lo hago para interpretar.”

Cuando deja ser orgánico el gesto, es cuando no está esa escucha, porque es un flujo permanente de información y si tú cierras los canales y te quedas solo con la cabeza haces cualquier cosa y no te das cuenta. Y es ahí donde yo a veces pillo a mis estudiantes cuando me están mintiendo; porque hacen unas improvisaciones increíbles, cuando no tienen nada muy preparado pero llegan y se tiran y sale algo estupendo. Y yo les digo “repítelo” y no son capaces de repetir, porque simplemente están en el sentir corporal. Hay otras veces que ocurre que tienen todo tan bien planificado “que voy, camino cuatro pasos hacia adelante, me siento, coloco la mano en la mesa, miro hacia adelante luego doy vuelta el cuello y digo

mi frase” en que esa pauta de movimiento está dissociada, es inorgánica con todos los gestos que quisiera colocar, es inorgánica, porque esta dissociada del cuerpo porque esta solamente pensada, y no sentida, el cuerpo necesita procesar-sentir-vivir. Porque si no se va la actuación hacia cualquier parte. Es ahí donde uno dice: “es correcto lo que está haciendo, tiene sentido, aunque camine cuatro pasos hacia adelante, se siente en la silla, coloque la mano en la mesa, mire hacia el frente y luego de vuelta el cuello”, tienen cosas claras y tiene sentido y puede ir de acuerdo o congruente con el texto que quisiera decir, pero puede ser, muchas veces, en que se ve mecánico, y no hay actuación hay una mecanización de una planta de movimiento. Primero para que efectivamente surja el gesto, el gesto se gesta en el germen primario que está en las emociones, está en el sentir del intérprete escénico, y luego desde ahí se puede transformar, porque una cosa es lo que tiene adentro y no entiendes mucho lo que tiene adentro, si hay algo que da vuelta en la guatita y que se dé vuelta y no tienes idea que cresta es, y luego toma forma con el cuerpo y no tienes previsto esto. Es ahí donde hay que estar atentos, a ese flujo permanente de información con lo mental, corporal y vocal.

¿Desde dónde nace el gesto interpretativo?

Del interno del interprete, es muy visceral yo creo que está muy vinculado con una imagen asociada, que puede ser una fotografía, una pintura o un acontecimiento y

un hecho particular. Algo bien particular. El gesto es particular, no general. El gesto es un germen.

¿Es necesario que el gesto o movimiento nazca desde el estado o emoción del actor, para lograr la verdad escénica?

Eso de la verdad escénica es sumamente relativo y se ha cuestionado bastante, porque hay más de una verdad escénica y eso hay que tenerlo claro, porque va a depender de los modelos de actuación que tengamos. Pero tratado de llegar a la convención una verdad escénica, podría ser la conexión de estos tres lugares que te estoy mencionando; lo mental, lo corporal y lo vocal. Porque hay una cosa que ocurre, hay un cuento que uno se cuenta, un cuento interno que también es un dialogo interno, que está ocurriendo en el pensamiento. Pero también hay una cosa que va más allá de lo mental que es lo que hace que tú la estructura la puedas repetir, la estructura o la partitura de movimiento, sepas que estás haciendo y te mantiene en ese sentido consciente, pero hay un dialogo interno que se tiene que mantener completamente fluido sin que se estanque, si se estanca puedes perder el hilo conductor, y es súper importante mantener ese vínculo de lo corporal con la emoción y con lo mental. Porque nuestro centro de operaciones esta generalmente gestado, yo me atrevería a decir, que es desde el diafragma o desde ese chacra que está a nivel del estómago, la pelvis, es ahí donde se gesta el primer germen la motivación, lo que te hace clic.

¿Cómo se concreta el movimiento en un gesto?

Insisto, con el dialogo. Si yo tengo ese germen de gesto adentro que sería el gestus, y que puede ser simplemente una respiración. El viaje que hace para tomar forma en lo corporal debe generarse con un dialogo consciente para ir madurándolo con las emociones. Identificar que está ocurriendo.

Entrevista #2

Nombre: Félix Venegas

Profesión: Actor y Licenciado en Artes - Post grado en Técnica vocal para actores.

Lugar: Sede de Artes, Escuela de Teatro, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Duración: 15 minutos, 58 segundos

Fecha: 12 de mayo 2015, Santiago de Chile

¿Cómo se integra orgánicamente la voz en el lenguaje corporal del actor?

De base la pregunta te genera una separación, de cómo integrar algo que ya debe estar integrando. Por lo tanto, creo que, se viene dando desde hace mucho tiempo, que cuando se preparan las herramientas técnicas del actor, en este caso el estudiante, por un lado se trabaja el movimiento y por otro lado se trabaja la voz. No obstante ambas cosas están al servicio de la actuación, por lo tanto ambas cosas deben ir integradas, de hecho son integradas. Cuando hablamos de voz, hablamos de cuerpo, y cuando hablamos de cuerpo, hablamos de voz. De hecho si lo miras anatómicamente; para que el sonido ocurra hay un movimiento en la exhalación y en las cuerdas vocales. Cómo ese sonido lo ampliamos, depende de la gradualidad del movimiento que le demos a nuestro cuerpo.

Cuando hablamos de instrumento, hablamos de instrumento integral, es la interioridad, voz y cuerpo, son los tres una sola cosa y no pueden estar separados. Es por ejemplo cuando se dice que el trabajo es “inorgánico”, es inorgánico cuando hay una separación de lo que ustedes nombran.

¿En qué momento surge la segregación cuerpo-voz en el intérprete actual?

Esa segregación viene de antaño, cuando originalmente la clase de voz, en los estudiantes de actuación, era hecha por profesores que eran cantantes, desde ahí parte esa segregación, luego cuando se empieza a profesionalizar este trabajo, ocurre que la clase de voz, la comienzan a dar actores o actrices que se especializan en el trabajo vocal. En esa imagen del cantante antiguo, casi de ópera, que solamente está pegado frente a un audiencia sin moverse, viene la idea de trabajar por un lado la voz, y por otro el movimiento. También el trabajo de movimiento, se entiende por algunos instructores, de que no debe incluir sonido, siendo que lo que hace el estudiante es estar constantemente moviéndose por lo tanto se produce una exhalación del aire, y ahí sucede una apertura donde ocurre el sonido. Ahí hablamos nuevamente de un trabajo orgánico del actor.

Respecto a lo de los profesores de voz que eran cantantes, ¿puede suceder lo mismo en los profesores de movimiento que no son actores y son bailarines?

Ahí hay un tema técnico, respetando la labor de un artista que proviene de la danza. Generalmente el bailarín trabaja a favor de la suspensión del cuerpo. En el trabajo actoral, y sobre todo en términos vocales, es que usemos la gravedad a nuestro favor, por lo tanto hay que estar muy pegados al piso, lo que nos impide movilidad de las extremidades inferiores, pero hay que estar pegados al piso. Porque logra un mejor apoyo vocal, maximiza las emociones, aumenta la energía del cuerpo, porque hay una presencia presente, valga la redundancia. En cambio en el otro trabajo que estudia más la suspensión, veo que hay un trabajo más estético que funcional, y lo que interesa es que el cuerpo este en la función a favor de la escena que el actor este trabajando. Nosotros no buscamos lo estético en el arte del actor, buscamos que el movimiento tenga relación con la situación dramática que se vive.

¿Cómo llegar a la verdad del movimiento y la palabra, en el intérprete actoral actual?

Creo que la verdad no está en lo exógeno si no en lo endógeno. O sea, la verdad está dentro. Creo que el movimiento es verdadero cuando viene del interior, del

impulso interior, y eso es en reacción a lo que el compañero de escena me está proponiendo o lo que la idea del texto quiere decir. Siempre el texto dramático, tiene una idea detrás, el actor que ha pasado por trabajo de mesa, y hay información que se ha interiorizado, si eso viene desde dentro, el movimiento debería venir con verdad, porque vendría con toda esa información. Sobre todo de la situación dramática que el actor o actriz está viviendo en ese momento. Ahí debería estar la verdad, en relación a lo que el texto dice y a lo que el compañero me propone, como dialogo respecto a la situación dramática.

¿Por qué se genera la disociación entre el lenguaje corporal y verbal en el actor de hoy en día?

Esa disociación si es apropiado, es un trabajo de muy buen nivel, lograr mostrar contradicciones en tener por un lado lo verbal y lo corporal. El problema es que esto generalmente no es apropiado. Hay una falta de concientizar de que eso está unido, entonces que esa disociación sea más bien una comunión entre lo que es voz y movimiento, que insisto, es lo mismo. Cuando hablamos de voz o de movimiento es lo mismo, ahora el actor decide por donde parte, pero para lograr un trabajo orgánico, todo debe ir de manera armónica, interioridad, sonido y movimiento.

¿Cómo se logra la verdad de la palabra en escena?

La verdad de la palabra es estar en el presente de la situación dramática que se está viviendo.

¿Es necesario que el gesto o movimiento surja desde el estado o emoción del actor para lograr la verdad escénica?

Desde el momento en que parte la primera escena el elenco ya está en ese contexto histórico, ideológico en el cual la obra dramática se presenta, y desde ahí vienen todos los movimientos, todos los sonidos. Por algo ensayamos tres meses como mínimo, para encontrar y focalizar y estar desde ahí, entonces ese estado más que buscarlo, ese estado ocurre y por eso ocurre esa voz y por eso ocurre ese movimiento, en realidad debería tomarle condición al “debería ocurrir ese movimiento, o “debería ocurrir esa voz”. Estamos hablando desde los ideales, pero ese ideal yo lo hago concreto cuando hay un trabajo de tras, y ese trabajo de tras esta cuando las dos cosas parten desde un mismo lugar, voz y movimiento es lo mismo. Cuando u actor o un actriz tiene problemas vocales es porque hay problemas corporales y viceversa. La voz refleja la interioridad de una persona. La voz es una parte invisible del cuerpo, no la vemos pero la escuchamos y la sentimos, por lo tanto es el cuerpo mismo.

¿Cuál es a técnica que se requiere hoy en día para comprender el sonido y llegar a la palabra?

La técnica es la que uno encuentra. Creo que no hay fórmulas. Para un estudiante de teatro, que ha pasado por distintas asignaturas, distintos profesores va a encontrar cual es la mejor técnica propia. Hay muchas técnicas que se proponen, pero esas técnicas tienen que ver con el cuerpo y la biografía que uno tiene, el aparato fonatorio y la estructura de cada uno es distinta a la de los otros colegas, por lo tanto ellos tendrán una técnica parecida a la propia, pero la técnica ideal es la que maximiza mejor las posibilidades actorales.

¿La separación de ambas materias (voz-movimiento), puede darse a la segregación de materias que se imparte, por lo menos en nuestra Escuela de Teatro como lo es: actuación, voz y movimiento?

La incorrección es que no se concientiza el alumno, que eso que está haciendo va de la mano con lo otro para el beneficio de la actuación. Es buscar las instancias donde se vean las dos materias juntas. Creo firmemente, que en la clase de voz tiene que haber mucho movimiento y en la clase de movimiento tienen que haber sonidos que aparezcan y todo esto va en beneficio de la actuación. Cuando nos volvemos puristas y fundamentalistas, donde en la clase de movimiento no se

habla, y en la de voz hay un mínimo de movimiento, creo que ahí se limita al alumno.

¿Tiene relación la mentalidad con la que uno entra a estudiar la carrera, para enfrenta la preparación necesaria y así, comprender el proceso que necesita el oficio?

Creo que en todas las escuelas de teatro, falta un propedéutico, mostrar donde va el camino, que es lo que hay que trabajar. Hay mucha expectativa en los estudiantes de teatro, pero cuando entran se desilusionan o trabajan a un 40% porque no es lo que esperaban, y creo que sería bueno una etapa previa. Venimos de una educación que está al debe aún en este país, y de ese cuarto medio pasamos inmediatamente a la universidad porque podemos pagarla y entramos a estudiar una carrera de arte, son cosas muy particulares las que se dan. Por lo tanto creo que es bueno partir con un año común, entrar y explorar por donde ira esta carrera, saber que es ser un actor.

Entrevista #3

Nombre: Alejandra Gutiérrez

Profesión: Master of Arts en Dirección Teatral Instituto Central de Teatro de Moscú- Doctora en Ciencias Humanísticas en la Academia de Ciencias de Polonia- Profesora de Actuación, Dirección y Teoría Teatral.

Lugar: Escuela de Teatro Universidad UNIACC

Duración: 26 Minutos

Fecha: 14 mayo 2015 Santiago de Chile

¿Cuáles son los intereses que tienen las nuevas generaciones actorales en cuanto a la interpretación?

Es tan variado. Primero una de las cosas que quieren ser es “buenos actores”. Para ser “buen actor”, significa poder resolver el problema creativo actoral. Un actor quiere ser lo más multifacético posible, sobre todo en éste momento en que el teatro exige ser clown, ser acróbata, pero fundamentalmente, ser actor. Es un actor bailarín, un actor acróbata. Es un actor, que baila bien que canta bien, lo que creo es eso, el actor quiere tener un diapasón de posibilidades de trabajo muy amplio, y por lo tanto posibilidades de responder a ese trabajo lo más ampliamente posible. O sea tener nivel de perfeccionamiento.

¿Qué importancia tiene el texto dramático en la interpretación que se lleva a cabo hoy en las nuevas generaciones de actores?

El texto dramático entiendo que es una estructura, y al mismo tiempo el texto dramático nos puede sugerir o nos presenta de cierta manera la posibilidad de alguna puesta en escena. Ahora como se juega, es algo que se va a decidir en cada montaje. Muchas veces ahora, al texto dramático se le interviene con otros textos se corta, se reduce a una estructura de acciones, o se modifica. De todas maneras estos elementos que van a funcionar en la puesta en escena tienes que saber abordarlos de manera que funcionen bien. Que estén en la escena, y que estén de acuerdo a lo que se plantea como espectáculo. No hay cosas absolutas, no hay respuestas absolutas, depende de los presupuestos de cada montaje, de lo que se quiere y de las posibilidades que tienen los actores. También el montaje lo puedes adecuar a otro lenguaje, todo es relativo. Los actores actuales jóvenes están abiertos a todo. No hay receta, el único resultado que uno quiere es que sea bueno, que funcione con el público y que ese funcionamiento tenga que ver con lo que se pretende, pero igual implica una sorpresa de saber cómo se recibe y ahí también se enriquece el montaje y se descubre.

¿En qué momento el texto es liberado orgánicamente por el intérprete?

Ese es un proceso que tiene que llevar el actor y el director, es un proceso básico que tiene que conocer el actor. Cómo le funciona y como lo hace, hay actores que se aprenden al tiro el texto y otros que no y que les cuesta mucho. O otros que

deciden hacerlo al final. No hay recetas no hay fórmulas, pero es algo que el actor tiene que saber.

Hasta qué punto el que sea orgánico, significa que eso se pueda dar de una sola manera, puede ser de muchas. De repente tú ves que se habla distinto, en una escena íntima o cómo habla desde la formalidad un político. Hay distintas maneras de como tú te relacionas con lo que hablas, o con lo que dices, que acción estás realizando, si estás informando puede ser algo más formal, una confesión. Ahora el problema es cuando se queda solamente en decir, pero no hay acción de tras, si hay acción será orgánico. Depende de que acción es la que se está haciendo. Hay una gran falla en Chile no se trabaja sobre la acción, se trabaja sobre la imagen, sobre la emoción, y creo que la emoción es un resultado y no se puede trabajar directamente sobre ella.

¿Cómo se unifica el cuerpo y la voz en la interpretación?

A través de la acción, es la única que te puede llevar, porque tú actúas con todo, te tienes que involucrar totalmente en la acción. Lo que pasa a veces es que la acción a veces es más compleja. Por ejemplo en Brecht tú tienes que mostrar el personaje, pero al mismo tiempo haces lo que el personaje hace y estas mostrando lo que el personaje hace. Ahí hay un nivel de complejidad en el trabajo del actor porque tiene que hacer las dos cosas.

¿En qué momento se segrega el lenguaje físico del actor con el lenguaje corporal?

El problema es que se le da al lenguaje físico un valor independiente de la voz. La acción tiene que unificar todo, no puede ser que físicamente hagas algo y con la voz otra cosa.

¿En qué momento se puede sustituir la palabra por el movimiento?

Yo no diría por el movimiento, diría por una acción que implica movimiento y que excluye la palabra, pero es una acción. Esa es la piedra filosofal de la actuación, es la acción. La comunicación también se da como verbal y no verbal. Depende de cómo comunicas mejor, ahora siempre estas comunicando de ambas formas. A veces el actor no se da cuenta pero está luchando por otro objetivo que el que cree luchar. Lo traiciona su inconsciente al querer mostrarse. Hay actores que quieren que los admiren, pero él tiene que trabajar en función de lo que le toca hacer dentro del espectáculo.

¿Cuál es la importancia del cuerpo en escena?

¿Tú te imaginas un actor sin cuerpo?, entonces ahí está la importancia. Es vital. Hubo un momento en una corriente del siglo pasado, que se propuso reemplazar a los actores por gases de colores. Como ven no próspero, a lo mejor salió un espectáculo de luces, sombras, colores y densidades. Pero eso no era teatro, o

sea, un teatro sin actores, no es teatro. Y el actor es todo. Incluso, ponte que los cortas y los pones tras un muro y sólo se les ve la cabeza, pero está el cuerpo. Es el cuerpo el que esta, y tiene que saber cómo adecuarse.

¿Esta segregación que se da del cuerpo es algo cultural?

Es cultural en general en Chile, y se agudizo. Por varios factores; con el hecho que durante la dictadura no se podía hablar mucho, con el hecho que la gente no tenía training de debate, de exposición de idea de argumentación. Por otro lado el desarrollo tecnológico, también atenta contra el desarrollo de la comunicación verbal. Porque tú ves que todos están en el WhatsApp y se abrevian las palabras, y creen que se están comunicando, pero en realidad solo se están comunicando por estos signos y no verbalmente. Creo que todo esto perjudica, o va en menoscabo de lo que es el manejo de la voz, y eso se agudiza ahora, con una pobreza de vocabulario, y eso es muy claro y lo veo en el aula. Y cuando tú tienes un lenguaje pobre, tienes un pensamiento pobre, porque el lenguaje crea realidades.

¿Incide la segregación de ramos “actuación-movimiento-voz” dentro de la Escuela de Teatro en la separación de voz y cuerpo?

Eso es trabajo del profesor de actuación, creo que es una de las cosas que tiene que trabajar el profesor de actuación. Ahora, si creo que hay ciertos elementos



técnicos que se pueden desarrollar, fortalecer, ciertas capacidades vocales, físicas que no siempre se van a hacer en el ramo de actuación como propiamente tal. Es bueno contar con un actor que tiene posibilidades de desarrollar estas capacidades. Sé que se discute mucho, pero me gusta que estén separados, en un último momento se pueden integrar.

Pero creo que tienen que ir separados pero entendiendo que van a lo mismo.

Entrevista #4

Nombre: Gopal Ibarra

Profesión: Licenciado en actuación teatral Universidad ARCIS

Lugar: Escuela de Teatro Universidad ARCIS

Fecha: 25 mayo 2015

Duración: 24 minutos

Director montaje “Chañarcillo” Instituto Profesional los Leones promoción 2014.

¿Cuáles eran los intereses teatrales de los intérpretes?

Los intereses de ellos, desde el primer día de clases, variaban entre lo que tiene que ver con el canto y lo corporal desde la transformación del cuerpo, un poco desde lo grotesco. El curso estaba dividido en dos secciones, unos que les gustaba mucho el canto, el teatro musical. Y otros que querían hacer algo más corporal, más físico, mezclar la danza, mezclar el movimiento, y dije: “hagamos algo con danza, con teatro musical, con los recursos que podamos, donde no hay recursos, donde no hay plata para hacer un egreso”. Y desde ahí surgió la idea de hacer algo sin escenografía, sin nada, donde el propio cuerpo fueran los impulsores del movimiento, y los pulsores de todo.

¿Cómo se generó el proceso creativo del montaje?

El proceso creativo, primero una intervención mía básica que tenía que ver con lo que íbamos a desarrollar, plantearles el texto a desarrollar, el texto que después había que adaptar, plantearles las reglas del juego, generales. Plantear esto del teatro musical lo más cercano que se pudiera, desde solamente el cuerpo y que desde ahí surgieran las ficciones. Un poco tomando herramientas de lo que había hecho antes, con “Víctor sin Víctor Jara”, que tiene que ver con el uso del cuerpo para crear ficciones, crear espacios, narrar desde diferentes lugares, sin necesidad de vestuario y escenografía. Desde ese lenguaje, y el canto. Cada cierto tiempo había canto. Luego ellos proponen todo, las canciones son creadas por ellos, desde eso luego yo hago el feedback y luego dirijo la parte final que tiene que ver con engranar todo.

¿Cuánto trabajo teórico previo se realizó antes?

El trabajo teórico, con ellos no fue tanto, un par de semanas, el trabajo teórico lo hice solo antes, para saber dónde quiero ir. Con ellos hicimos un trabajo teórico de leer bien Chañarcillo, analizar todo lo que tiene que ver con la época con el mundo salitrero, la época y cómo puede influir en los días de hoy, creo que es importante que sea desde el hoy. Y así el cuerpo se suelta y el cuerpo empieza a hablar

desde lo que está pasando ahora. Si hablamos siempre desde la época, el cuerpo no se suelta tanto y se distancia el cuerpo de la voz.

¿Cómo se llega a la elección del texto dramático?

A mí me gusta Antonio Acevedo Hernández, creo que dentro del padre del teatro social me interesa mucho, me parece súper interesante, contestataria su postura. Yo lo aúno mucho con Juan Radrigán dentro de ese tipo de teatro, y creo que sus temáticas siendo desde la marginalidad, interesa mucho a las nuevas generaciones. Nos fuimos introduciendo en la temática de Acevedo Hernández, y así se logra interesar a los estudiantes. Por la temática social.

¿Cuál fue el entrenamiento en el proceso de montaje?

Hubo entrenamiento vocal, de canto que lo hizo Marco Vargas, que es el profesor del área de canto. Y el área de movimiento Andrés Gutiérrez, que trabajo con Andrés Pérez, y los tres estuvimos unidos en el proceso montaje. De hecho Marco es el músico que está en escena todo el tiempo acompañándolos, fue en conjunto, y Andrés hacia todo lo que tenía que ver con movimiento. Éramos los tres directores puestos en el mismo lugar, fue un trabajo muy en conjunto, ellos iban a mi clase, y yo a la de ellos.

¿Cuánto tiempo tomó realizar el montaje?

5 meses

¿Qué porcentaje del texto dramático fue sintetizado en gestos o estados?

Bastante, creo que una de las cualidades que tiene Chañarcillo es que el texto que se tomó de la obra en general dura 2 horas 30 minutos y ésta dura 1 hora. Se dejó más del 50% del texto fuera, del porcentaje que se ocupó hay mucho que está en gesto, en música, la impresión del sonido, de qué es lo que me deja el espíritu de la escena. Cómo una canción me refleja todo el mundo de la escena. Todo era reflejado por canciones, que era interesante y dinámico. Y en gestos se logran fortalecer personajes, estos se fortalecen con canciones o gestos o cosas corporales o que dialoguen y digan sólo una palabra. O que una palabra sea el origen que me hable del personaje más que mucho texto.

¿Cuál fue el método para llegar a la liberación del texto?

El método tenía que ver con el juego actoral, ocupe harto, juegos de roles, como Augusto Boal, un poco este “juego para actores y no actores”. El método también venía de la intuición de otro lado, de asumir un rol que sea un juego y no algo tan profundo. Para mí el narrar también es una especie de personaje, que está en contacto con el público, que es para mí el actor.

¿Cómo se trabajó la herramienta vocal del actor?

Netamente con canto, con que la voz hablada con la voz cantada no sea tan distinta, que sea lo más similar posible, algo lógico en consecuencia de.

¿Cómo se trabajó la herramienta corporal?

Se trabajó desde el grupo como una concreción como una ameba, transportándose y logrando unirse con el otro cuerpo y hacer que ese cuerpo se transformara en otro. Una especie de conjunto escenográfico, que ellos fueran la escenografía, el soporte, que ellos crearan nuevos espacios, que ellos crearan la escenografía y esto me hacía eco al juego. Desde ahí lo que más resonaba en el entrenamiento corporal, era mucha fuerza y estar todo el tiempo en un constante ejercicio, porque no salían nunca de escena. Lo que me atrae a eso es lo que hablaba Artaud, del “Atletismo afectivo”, que tienen que estar todo el tiempo en constante experimentación, en constante ritmo, no bajar la energía. En momentos incluso la energía contenida se trabajó en las contenciones de energía. Por ejemplo con energía 10 y velocidad 1 pero siempre con energía 10.

¿Cómo se trabajó la incorporación cuerpo-voz?

Tiene que ver con la misma relación, porque al tener diferentes tipos de velocidades, las canciones también se trabajan más lento, más rápido, y la voz se trabajó igual pero con el mismo nivel de energía, la idea era que el cuerpo estuviera siempre muy concentrado energéticamente, con una energía al tope. Desde ahí, en términos vocales como yo puedo decir el texto más lento, más rápido, pero que el cuerpo a su vez tuviera una energía al 100%.

¿Qué importancia tiene el cuerpo en escena dentro del montaje?

Es lo fundamental. Creo que la obra se basa en lo que tiene que ver con el ejercicio actoral solamente desde el cuerpo. El cuerpo es el que modifica, el que crea. Pero la idea es que sin necesidad de vestuario o escenografía, puedo lograr crear ambientes, escenografías desde el cuerpo, y puedo crear una puesta en escena. Cuáles son las herramientas que el cuerpo me permite; bailar, cantar, hacer piruetas incluso.

¿Qué quieren decir con la puesta en escena?

Con la puesta en escena, nosotros en resumen lo que queremos decir, es que lo que pasaba a principios del siglo anterior, siguen pasando en el día de hoy. Creo que lo importante, es que ellos entendieran, que las cosas no se han modificado desde la época de la obra y siguen así por estos tiempos, la injusticia económica, la injusticia del cuerpo, la explotación del cuerpo en ese sentido. Por eso también se nos hacía coherente el hecho de no usar nada, y estar despojados, y hacer una estética también muy despojada. La ética que nosotros teníamos, de lo económico, lo social, del cuerpo explotado, tiene que ver con una estética. Toda estética es una ética. Y en ese sentido lo que quisimos decir es: ¡ya lo más despojado posible!. Logrando la desnudes máxima, y eso también lo hace precario, pero precario con mucho contenido y potencia corporal.

¿Cómo se llegó a la verosimilitud interpretativa en el montaje?

Creo que se llega por esta intención de que el cuerpo sea lo más importante, más que otras cosas. Cuando uno plantea que el cuerpo sea lo trascendental, y uno se empieza a vaciar de todos los prejuicios, estar ahí y narrar desde el vacío completamente; Cuando esto sucede y es el actor el que habla surge la verdad. Y cuando uno juega a hacer un personaje y no necesariamente le busca el grado de profundidad, y solo lo juega, uno lo hace de verdad el personaje. Creo que el juego actoral es muy importante, y cuando se buscan las emociones concretas, y son emociones que cada cuerpo las tiene de maneras distintas. Y hay que lograr entender que emoción es para cada cuerpo. Y sacarle partido a esas emociones, a ese nivel de juego y a ese nivel de canto.

Entrevista #5

Nombre: Francisca Márquez

Profesión: Actriz profesional del Club de Teatro Fernando Gonzales

Lugar: Café Vergnano, Barrio Lastarrias Santiago de Chile

Duración: 33 Minutos

Fecha: 27 mayo 2015.

Directora egreso “No hay sitio como el hogar” Instituto Arcos, promoción 2014.

¿Cuáles eran los intereses teatrales de los intérpretes con los que trabajaste el egreso?

En primera instancia ellos me convocaron a mí, porque yo hago clases en la Arcos. Y ellos habían quedado con una sensación agradable del espacio actoral, que era un espacio que superaba el realismo de alguna manera, que era lo que habíamos visto en “vanguardias”. En función de esa experiencia, ellos me convocaron y me invitaron para trabajar en ese espacio, que parte de un cierto material, porque habíamos hecho “Las Criadas” en el semestre de vanguardias. Y ahí algo les llamo la atención, les pareció interesante, en términos de los estados actorales, de cómo superar el realismo, cómo entrar en instancias más delirantes ya de mundos más delirantes, más entretenidos. Y en función de eso ellos me convocaron porque estaban con el interés de trabajar en esos territorios y la

verdad es que el curso estaba súper entregado. Porque invito a los estudiantes a trabajar dentro de mi imaginario, porque es más cómodo como directora, a que yo trabajar en el imaginario de los actores. Entonces les propuse un par de materiales, los leyeron, los analizaron y eligieron lo que les parecía más interesante y eligieron un material que para ellos era entretenido de desplegar escénicamente y pensamos que tenía posibilidades. Y nos entregamos al proceso en función de eso. Como levantar los roles. Yo soy súper exigente en términos de autoría. Está lleno de actores intérpretes que resuelven, que les puedes pedir que hagan algo y lo hacen bien. Pero yo encuentro entretenido cuando es un actor autor de su propia puesta en cuerpo, el director hace su puesta en escena y el actor hace su propia puesta en cuerpo y en función de eso autoralmente tiene que levantar lugares, de cómo me visto a qué instalo como lenguaje, con qué resonador trabajo, con que kinésicas, con qué energías, que cito de la realidad, que cito de una película. Cómo uno ahí lleva mucho material para el director para poder trabajar. Creo que el territorio ideal de un actor es, para un director, dar ciertas nociones, y que eso levante un deseo en los otros, y que ese deseo llega creativamente en propuestas.

¿Cómo se generó el proceso creativo del montaje?

Cómo ellos me invitaron de directora y yo me hice cargo como directora más que pedagoga del proceso final, y a mí me importa que sea un lugar importante, porque es una vitrina para los actores. Hay gente que puede llamarte a trabar o no. Para mí es un espectáculo importante y que ellos queden bien como actores. Y yo les propuse este material, ellos lo definieron y yo para trabajar necesito un mundo primero, creo que los actores necesitan algo concreto para poder desarrollar lo que necesitan. Pensando cómo se podía abordar el material se propusieron cosas, se hicieron muestras. Muchas propuestas de ellos y fuimos encontrando lugares y finalmente a mí se me ocurrió trabajar en el margen, del margen de este universo gringo. Y a partir de eso nos dimos cuenta que esto podía ocurrir en tal casa y así dimos vuelta la obra, porque el texto dramático está hecho desde un lugar burgués y nosotros la dimos vuelta y eso le dio un sentido biológico nuevo a la obra. Y a partir de eso dimos vuelta la obra ideológicamente y a todos nos crujó y encontramos entretenido este mundo, de gente extraña y abandonada. Construimos ese mundo y ahí ellos se montaron creativamente. En el fondo a partir de que pensamos un mundo, un universo con texturas, a partir de eso ellos se subieron creativamente y comenzaron a construir sus personajes. Y siempre propuestas de las escenas y yo la iba encaminando hacia algún lugar,

para que ellos entendieran el proceso, los cuerpos, y fuera real para ellos. Y orgánico.

¿Cuánto trabajo teórico previo se realizó en el montaje?

Casi nada. Nos fuimos de lleno al trabajo escénico, aparte habíamos tenido clases antes. Aparte yo trabajo siempre desde el mismo lugar, los contenidos estaban vistos. Sobre todo mucha praxis. Siento que todo se entiende en la escena. Además como hicimos cortes y adaptación el trabajo teórico no fue más de un mes. Yo entrego hartos materiales y es trabajo de los actores aparte. Es trabajo de ellos investigar y ser sus propios autores.

¿Cómo se llegó a la elección del texto dramático?

Yo lo propuse. Lleve dos textos y lo que les pareció más interesante fue lo que trabajamos. En función de que les parecía más interesante, desde donde podían amplificar de manera más entretenida, y a partir de eso tomamos decisiones para levantarlo escénicamente.

¿Cómo se llegó a la desestructuración del texto dramático?

Se da por una parte por los personajes que hay que levantar, y por otro lado la adaptación tiene que ver con lo que ellos pueden hacer. Y uno va cortando en función de las decisiones editoriales. La estructura como tal no nos servía, sacamos cosas burguesas, gringas, y como me interesa trabajar lo menos posible

la palabra para que haya acontecimiento, acción. Qué nos sobra del texto, qué se puede ser dicho por acciones, qué puede ocurrir en el cuerpo, la palabra es necesaria para ciertas cosas, explicar ciertos sistemas relacionales, ciertas anécdotas, pero para darle espacio a la acción se disminuye la palabra.

¿Cuál fue el entrenamiento en el proceso de montaje?

Como teníamos según yo no mucho tiempo para profundizar en un montaje, lo que yo les pedía era que estuvieran listos para cuando yo llegara. O sea ellos hacían su entrenamiento, se preparaban. Entonces no perdíamos el tiempo de ensayo en training, yo llegaba al ensayo y había cuerpos despiertos, alertas, calentitos, preparados y con eso ya podíamos empezar a trabajar, y había una energía base para empezar a desplegar cualquier cosa.

¿Cuánto tiempo tomó realizar el montaje?

4 meses, entre que se eligió el texto, se hicieron muestras y se hizo el trabajo creativo.

¿Qué porcentaje del texto dramático fue sintetizado en gestos o estados?

La mitad del texto, el texto era muy anecdótico. La mitad del material fue cortado y reemplazo, aparte que le dimos otro lugar, otra mirada. Y como todo era desde la burguesía, haber traspasado eso nos permitió ser más insolentes con el material y desde ese lugar tener una libertad creativa muy entretenida para jugar. y

comenzamos a levantar mundos ahí, y fuimos doblemente insolentes, porque para mí el texto siempre es un pretexto y el teatro se hace desde la puesta en escena, el texto no es nada hasta que es llevado a escena, llegando a hacer mezclas muy “bastardas”, que cuando se crea el universo tiene espacio para que surja esto de la mezcla de textos y poder citar de muchas partes para ayudar a la interpretación del actor, y llenar así el universo que se quiere hacer.

¿Cuál fue el método para llegar a la liberación del texto?

“trabajo, trabajo, trabajo”. Mucho trabajo. Encuentro que en general, las generaciones nuevas el texto es un problema. Pero el problema no es el texto sino, desde donde se levanta. La palabra se vuelve un problema a ratos, pero encuentro que hay una dificultad con la palabra que tiene que ver con apropiarse de la palabra. Y veo esa disociación y digo: “porque si el cuerpo se está movimiento, la voz va por otro lado, si el impulso es el mismo, está en el cuerpo”, y ahondamos mucho en las acciones físicas, por eso trabajé con la restricción del espacio pequeño, porque ahí están obligados a accionar, a toparse, a friccionarse, para que los cuerpos estuvieran obligados a ese espacio de roce y para que texto fuera uno de los elementos de la puesta en escena, tanto como un gesto, una mirada o un texto. En el fondo cuando el cuerpo del actor encuentra el impulso y desde ahí impulsa el lenguaje. Trabajamos desde las acciones para darle lugar al cuerpo, como cuesta que deformen el texto y que este viaje y se contamine de lo

que pasa, era desde el cuerpo, desde la acción. Y el texto es consecuencia de la acción. Siempre desde la acción para obligar al cuerpo a modificar la palabra. El cuerpo contamina la palabra y le da una temperatura.

¿Cómo se trabajó la herramienta vocal del actor?

Cada uno construyo un rol y eso implico una construcción vocal de resonadores. Definir resonadores, calidades, texturas, era parte de la creación artística. Y que a partir de eso empiece a jugar. Encontrar un lugar para comenzar a construir.

¿Cómo se trabajó la herramienta corporal del intérprete?

Se trabajó la construcción corporal de manera fuerte para poder levantar estos roles tan inverosímiles en momentos. Aunque lo verosímil en el teatro da lo mismo. Uno construye un mundo a partir de sus propias leyes y es ese mundo el que se debe volver verosímil. No tiene que ver con la imitación de la realidad. En función de eso la construcción corporal era todo. Construir una forma de estar, de mirar. Y “estar” en el escenario, hoy pasa que si no se está de manera voluntariosa en el escenario como que no están, escuchar, mirar, respirar la situación. Y si no están bombeando no “están” en escena. Y si uno está debería ser más fácil la actuación porque todo se contamina. Porque hay una consciencia de como estoy y en que estoy. Y llegar a lo orgánico, unir palabra, texto, cuerpo.

¿Cómo se trabajó la incorporación cuerpo-voz?

Se trabajó siempre integral. Porque si encontrábamos en el cuerpo contaminaba todo. El acento estaba en la acción, entender que el texto también es acción.

¿Qué importancia tiene el cuerpo en escena dentro del montaje?

Toda, diría que es lo más importante. Desde el cuerpo se partió desde ahí se construyó.

¿Qué quieren decir con la puesta en escena?

Queremos decir que la realidad es caótica y delirante. Ideológicamente encontramos que era interesante poner la obra con un toque gringo, porque somos los hijos bastardos de estados Unidos. La idea de la precariedad humana. Es política en función de una familia que es el resto de una sociedad.

¿Cómo se llegó a la verosimilitud interpretativa en el montaje?

Con todo lo otro. Porque si la palabra no tenía lugar se volvía falso, y si era falso para el cuerpo que lo estaba emitiendo será falso para todos. La verosimilitud tiene que ver con la organicidad. En el fondo, no se podía avanzar en la puesta si no hay verosimilitud porque si no es real para el cuerpo del actor, no será real para nadie.



*“Nuestra droga es el teatro. Deberíamos asistir a una cura de desintoxicación,
pero no queremos”*

Concha Velasco