



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES, ESCUELA DE TEATRO

**EL USO DE LAS ARTES VISUALES EN LOS PROCESOS
CREATIVOS DENTRO LA FORMACIÓN ACTORAL EN
INSTITUCIONES ACADEMICAS**

Estudiante Rebeca Pamela Cuevas Bustos

Profesora Guía Iria Retuerto Mendaña

Tesis de Licenciatura en Teatro con Mención en Pedagogía

Santiago de Chile, diciembre 2021

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo general analizar el uso de las artes visuales en los procesos creativos dentro de la formación actoral en instituciones académicas, donde a través de una investigación cualitativa con una muestra enfocada a la búsqueda de experiencias dirigidas a docentes de instituciones académicas de formación actoral, que hayan utilizado en sus metodologías las artes visuales. A partir de la realización de una técnica de recolección de entrevistas semi estructuradas, se examina un análisis definido hacia la revisión del contenido de las entrevistas, donde surgen nuevas visiones de la pedagogía teatral vinculada con las artes visuales, a partir de las trayectorias de los docentes, sus paradigmas fundantes y las metodologías en que se aplica esta integración con las artes visuales en el aprendizaje de la actuación. A modo de conclusión la investigación finaliza con una amplitud de rangos de apreciación en que las artes visuales pueden ser un aporte para el desarrollo del aprendizaje actoral, donde se realiza una apertura a la concepción subjetiva de las artes visuales vinculadas con el cuerpo de la experiencia como figura subjetiva y política dentro del campo de formación actoral dentro de instituciones académicas.

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIA

En primer lugar, quiero agradecerle a mi familia ya que, sin su motivación y cariño no estaría realizando la presente tesis, por preocuparse por todos los niveles de mi educación y que estoy consciente de que serán, como ya lo son a nivel cultural y social, grandes herramientas para el futuro.

En segundo lugar, quiero agradecerles a mis amigos, amigas y seres queridos por sus palabras de apoyo para no desistir en este proceso que, en el presente contexto de pandemia, ya siendo compleja la sobrecarga de pantallas para estudiar, como la distancia física para vernos, sus palabras y conversaciones fueron un gran soporte emocional durante este período que nunca olvidaré en la vida.

Para finalizar, agradezco las enseñanzas y cuestionamientos proporcionados por grandes profesores reflexivos que tuve durante la carrera, que incluso desde áreas muchas veces no enfocadas en lo corporal, me hicieron recordar sus enseñanzas significativas en asignaturas que predominaba altamente la reflexión corporal en integración de distintas disciplinas. Le dedico esta investigación a los y las profesoras que durante la formación actoral en la que estuve inmersa, omitieron las necesidades del grupo por insistir en la tradición de sus propias enseñanzas, ignorando nuevas visiones y posibilidades de reflexión en torno al teatro y al arte, frente a una multifocalidad de disciplinas como de visiones existentes en el curso que me tocó ser parte. Le dedico también esta tesis a todos los y las futuras estudiantes de instituciones académicas, para perseverar e intentar integrar distintas formas de reflexión artística donde las artes visuales pueden ser un punto de partida para incorporar incluso otras formas de arte y percepción.

TABLA DE CONTENIDOS

PORTADA	1
RESUMEN.....	2
AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIA	3
INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	6
Introducción	6
Planteamiento del problema: La visión tradicional del teatro con un enfoque totalizante de la interpretación y el cuerpo durante los procesos formativos	11
Pregunta de investigación y objetivos	12
Justificación.....	13
MARCO TEÓRICO.....	15
Eje I: Los procesos formativos en la enseñanza actoral y sus problemáticas con relación al cuerpo y a la creación teatral.....	16
1.1 Las bases de la pedagogía teatral tradicional a partir de Stanislavski	16
1.2 Los aportes innovadores de Meyerhold de la integración multidisciplinar en el trabajo actoral.....	21
1.3 La arista esencialista de Grotowski con relación al cuerpo y el espíritu en las prácticas actorales	28
Eje II: La pedagogía en las artes y la apertura de concepciones de mundo con relación a la educación y sus vínculos significativos en la enseñanza	29

2.1 La noción de lectura de mundo de Freire y su importancia base para el ambiente creativo en la educación	30
2.2 El aporte de la apertura de la concepción investigativa artística de los docentes-artistas, García-Huidobro (2018).....	32
2.3 La conciencia de la artisticidad presente en la educación y las experiencias artísticas, Arnheim (1993)	34
MARCO METODOLÓGICO	42
ANÁLISIS DE LA INVESTIGACIÓN	47
Trayectorias Amplias	47
Paradigmas Fundantes.....	54
Aportes Metodológicos para el uso de las artes visuales en el aprendizaje de la actuación.....	61
CONCLUSIÓN	72
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75
ANEXOS	
PAUTA DE ENTREVISTA.....	77
TABLA DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	85
Entrevista Ramón Gutiérrez	89
Entrevista Deby Kaufmann	108
Entrevista Felipe Lagos.....	120

INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Introducción

La siguiente tesis busca investigar sobre el uso de las artes visuales dentro de los procesos creativos durante la formación actoral en instituciones académicas con un enfoque pedagógico, reflexivo y artístico en el aprendizaje mismo durante la formación actoral.

Para comenzar, debemos comprender la concepción de lo performativo en el teatro y su aplicación en la actuación a partir de la perspectiva de Fischer-Lichte (2011) que plantea en su libro “La estética de lo performativo”, un enfoque desde el posdrama como una de las nuevas y actuales estéticas teatrales que se caracterizan por problematizar, ampliar e incluso difuminar los límites para lo que se puede definir o considerar como teatro, actuación o realización escénica en los parámetros metodológicos de la enseñanza actoral. Se considera dentro de la presente, como una base introductoria antes de presentar a otros grandes referentes como Stanislavsky, Meyerhold y Grotowsky en el marco teórico que, en conjunto y cronológicamente confluyen hacia la idea pos dramática de concebir la enseñanza actoral finalmente con ideas base como; la memoria, la sensorialidad, visiones de mundo, la multidisciplina, la comunidad y las subjetividades dentro de la enseñanza actoral y en la concepción de lo teatral.

De hecho, este tema se vuelve candente dentro del actual contexto pandémico, tendiendo a categorizar, discriminar y polarizar en las discusiones en relación con definiciones de lo que es válido llamar o no teatro. Se valora este aporte a los conocimientos teatrales y para una mejor base de lo que se plantea en la presente tesis, ya

que, la imagen y las artes visuales buscan ahondar hacia una apertura de los límites y posibilidades de la forma en la que se enseña.

Esta base aporta a las concepciones tradicionales de lo que se considera teatro y procesos creativos/educativos en la actuación, un nuevo enfoque que propone un énfasis mayor tanto en el campo semántico de lo que se presenta y representa, en el campo simbólico de la creación como en el proceso de creación que pueden también conducir y ser incorporados en el mismo plano de una posterior muestra dentro del ámbito pedagógico y del proceso educativo de la actuación, proponiendo una horizontalidad tanto en el ámbito educativo como el educacional en el cual pueden haber exploraciones sensibles igualmente válidas y de igual valor significativo y emotivo tanto para estudiantes, actores y actrices profesionales como para docentes artistas trabajando reflexivamente con los estudiantes.

Siguiendo el hilo conductor de lo que se desea presentar en este escrito, luego de tener clara la concepción de la importancia del campo simbólico en el terreno de las representaciones y las imágenes dentro del teatro, es necesario indagar en la metodología que permite darle significancia real a los símbolos específicos que emergen y se trabajan dentro de un proceso artístico creativo. Para ello surge un elemento posible: las biografías, que son referentes propios de la pedagogía y que se relaciona con el término “Agenciamiento” (Smith, 2011, como se citó en García-Huidobro, 2018). Este término implica poner el foco en la historia y particularidades del sujeto, teniendo presente de manera crítica y reflexiva la biografía, imágenes propias de sus historias y los referentes. Estas, van a influir en lo que se quiera trabajar, también en el ámbito de la actuación, en la construcción de personajes como en caso de trabajar desde las biografías de los creadores, directores o dramaturgos de la obra teatral, dependiendo de la línea pedagógica u objetivos

planificados de la clase, ya que es necesario tener claro lo que se quiere exponer, estudiar o representar y el por qué, desde todos los ámbitos, incluyendo aquel en que cada artista se reconoce e identifica con un personaje, situación o texto que desde su perspectiva visualiza a través de imágenes, para llegar a plasmar con solidez lo que le genere mayor coherencia en su acción dramática.

Gracias al concepto de “agenciamiento” podemos llegar a una mayor profundidad y posicionamiento frente a las opiniones y decisiones políticas que se deseen trabajar durante una clase para tener en consideración por parte de la o el docente de sus propios procesos y discursos.

A través de esta base, las y los estudiantes también, pueden tener una mejor presentación y participación dentro de la clase, desde sus propias identidades como puntos de referencia o de partida, dependiendo también de las decisiones didácticas que se lleven a cabo en la realización de esta y de los objetivos que atinjan según él o la profesora estimen conveniente según su estilo de integración con las artes visuales personal.

Por otro lado, el nuevo elemento a incorporar dentro de las anteriores metodologías y concepciones creativas en la educación actoral es necesario retomar el elemento de las artes visuales dentro de los anteriores planteamientos. Esto se explica desde lo simple y complejo desde la perspectiva visual, donde una parte relevante del mundo es percibido por este sentido, los colores, formas y texturas son de suma relevancia para concebir y asimilar el mundo a imágenes dentro de nuestra mente y al asociar símbolos y relacionarnos en nuestro cotidiano.

Esta experiencia visual adquiere mayor peso con el contexto de pandemia, la visión es el sentido con el cual más podemos acceder al mundo exterior de manera virtual debido

al contexto de cuarentenas, de desplazamiento restringido y de globalización donde lo que conocemos como mundo, muchas veces se tiñe por lo que se ha visto en televisión o en las redes sociales, donde lo más común para informarse (o desinformarse) es mediante el consumo de imágenes.

Una idea interesante relativa a la relación de la visión con contextos diversos y estados corporales es la de la autora Macaya Ruiz (2016) que postula la importancia de las artes visuales en una mejor identificación con estados corporales y subjetividades específicas que pueden vincularse a la creación de personajes. En un inicio el personaje carece de cuerpo, por ello, este proceso puede asimilarse con lo subconsciente que se va replicando en forma de imágenes.

Ahondando sobre el punto anterior acerca de las subjetividades que se van modelando y asimilando un peso político con las biografías que dialogan en un proceso creativo-educativo o “concepciones de mundo”, como las llama Freire (1991), las lecturas de mundo desde la infancia son muy importantes en la percepción, desarrollo y trabajo imaginativo de símbolos y significados vinculados a imágenes y conceptos. Recordando el énfasis de la visión como elemento que aporta al reconocimiento de un lugar y familiaridad asociativa con entornos nuevos y familiares, es importante señalar que hay otros sentidos también presentes en los recuerdos, pero en este caso, con el foco puesto en la percepción visual, podemos leer estos mundos a través de imágenes y palabras vinculadas a estas imágenes, que luego en el colegio y en la universidad nos hacen leer. A partir de opiniones o de sentidos que se relacionan con el entorno y con otros mundos de carácter imaginario o teórico, pueden recordarnos a imágenes y vivencias familiares o ya experimentadas, que de no ser así, durante la pertenencia en una comunidad se desarrolla el sentido de la empatía, gracias a la cual podemos entender y compenetrar otras visiones de mundo que no son parte

de nuestra historia primaria a una historia común, por lo que una conjunción de imágenes y el compartir creaciones visuales de concepciones de mundo, pueden ser un aporte dentro de estas teorizaciones y asimilación de historias en clases, generando vínculos con relación a percepciones de otros compañeros que tienen sus propios contextos e historias visuales imaginativas dentro de sus asimilaciones corporales a personajes por ejemplo, las cuales siendo ya particularmente únicas y significativas de por sí, se genera un mundo imaginativo aún más enriquecido dentro de una comunidad.

Desde la perspectiva de las multidisciplinas; la mixtura y nutrición entre disciplinas, nos permiten una mirada más holística de lo que consideramos teatro y sus aplicaciones en la actuación como en el proceso actoral previo, creativo y de exploración. Se puede hacer una comparación y analogía a lo investigado por Álvarez-Rodríguez & Bajardi (2015), en la investigación e implementación de una metodología multimodal en la cual se relacionan las artes visuales, la identidad y el patrimonio con la enseñanza en colegios de secundaria en la Unión Europea. Esto responde a nuevos intentos metodológicos por ejercitar nuevas prácticas multimodales. En esta tesis se busca el nexo de las artes visuales con las metodologías permitiendo una amplitud de variantes, tanto durante las formas de enseñar teatro como en la puesta en escena y búsqueda creativa, en el caso de que la enseñanza actoral conduzca a una producción, recibiendo aportes de materiales útiles y fértiles que pueden producir gran significancia para los estudiantes que generan y llevan una investigación creativa mediante estas creaciones, como para quienes son espectadores y también participan formando parte de un tejido de recuerdos comunes en relación a los espacios, emociones, o lo que se quiera trabajar y exponer de una manera más completa, siendo las artes visuales y el teatro complementos en las enseñanza entre disciplinas.

Planteamiento del problema: La visión tradicional del teatro con un enfoque totalizante de la interpretación y el cuerpo durante los procesos formativos

La visión y enseñanza tradicional en el aprendizaje formativo en el ramo de actuación presenta un enfoque que pone al cuerpo del actor y actriz como eje central de trabajo, lo cual no permite ahondar en técnicas interpretativas multidisciplinarias. Un riesgo de esta visión es que se tiende a olvidar tanto la concepción de la obra teatral total durante la enseñanza actoral, como los distintos referentes y metodologías a través de los cuales pueden conducir a una creación. Así podrían tener un resultado más completo tanto para posibles espectadores como para las y los mismos estudiantes, añadiendo otras expresiones artísticas como las artes visuales. Estas se incluyen tanto durante el proceso de investigación, como en la enseñanza y aprendizaje de la actuación misma, tal como se verá en los aportes metodológicos y conceptuales de Meyerhold (1971), más adelante en esta investigación.

Además, esto se problematiza desde la visión del cuerpo dentro de una sociedad consumista capitalista, donde muchas veces se juzga los cuerpos a partir de dichas estéticas como objetos separados de experiencia y pensamiento. Esta separación del cuerpo del contexto y la experiencia es notoria hoy en la enseñanza universitaria, estando aun presente la selección de ciertos cuerpos, que se encierra en una concepción más tradicional del teatro, sin tener en cuenta las nuevas concepciones o nuevos paradigmas que se van desarrollando contextualmente.

Las artes visuales y la percepción biográfica desde las imágenes son elementos que permiten recoger las experiencias significativas, que pueden ser muy variadas y enriquecer el material creativo para la continua transformación y mutación de lo que conocemos como teatro y actuación hoy.

Pregunta de investigación y objetivos

Hasta ahora se ha problematizado el cuerpo como mayor y redundante énfasis en la enseñanza de la actuación. Esto se ha unido al estudio de lo que significa en las teatralidades y de la apertura a otros estímulos que no son solamente el cuerpo y que permiten incorporarlo en distintas dimensiones, entendiéndolo vinculado a sus vivencias y buscando una alternativa que amplíe e integre las artes para un producto y proceso más actualizado con el presente contexto e incluirlo en la construcción y asimilación de identidades. Esto se plasma en la siguiente pregunta de investigación:

¿De qué manera las artes visuales pueden dialogar con los procesos creativos dentro de la formación actoral en instituciones académicas?

Objetivo General

Analizar el uso de las artes visuales en los procesos creativos dentro de la formación actoral en instituciones académicas.

Objetivos Específicos

- Identificar metodologías de implementación multidisciplinar en el aprendizaje durante la formación actoral.
- Reconocer elementos experienciales y expresivos de las artes visuales que potencien la actuación.
- Reflexionar sobre la influencia del diálogo de las artes visuales con la pedagogía teatral en contextos institucionales académicos.

Justificación

Abriendo la perspectiva que se tiene de lo llamado “teatro” añadiendo el contexto y momentos históricos que vivimos, podemos lograr que el “teatro no muera”, la cual es una frase que se ha escuchado mucho en el ambiente actoral en estos tiempos.

Para ello es importante ampliar nuestra mirada respecto a este fenómeno, y una forma de hacerlo es mediante el estudio de la manera en que metodologías tradicionales dialogan con otras que hoy en día adquieren especial actualidad: como la visualidad de las artes visuales en el teatro.

Por otro lado, la virtualidad se muestra como un desafío que nos coarta las corporalidades conjuntas en un espacio determinado, pero que también nos permite considerar otras posibilidades disciplinares, como las artes visuales, dentro de la enseñanza actoral y ocuparlas en investigar nuevas posibilidades de concebir el teatro, actuación y

técnicas actorales desde una mayor amplitud y horizontalidad en relación con los elementos presentes en el mismo teatro.

En torno al ámbito personal de los estudiantes desde sus biografías visuales, al trabajar desde las propias biografías y biografías grupales visuales, se generan lazos de un imaginario común, en contraste también a la variedad de experiencias en este período, tanto en la escuela como en el mundo profesional. Se pueden desarrollar de forma común temas que, por coexistir dentro de un mismo contexto histórico social, se puede utilizar también como forma de diálogo entre las propias comunidades locales, además de diálogos entre universidades y mismas carreras dentro de las instituciones.

La importancia de una identidad crítica y de reconocimiento dentro de una sociedad polarizada post estallido social acallada por la pandemia y la militarización de las calles, generan una acumulación de represión y de necesidad de expresión que emerge no siempre de una sola forma, si no que desde una diversidad subjetiva.

Se justifica también este trabajo en la necesidad de revivir el teatro a través de la interdisciplina para profundizar y ahondar en creaciones más llamativas tanto para el/la espectador/a, los/las docentes, como para las/os estudiantes. Estudiar la multifocalidad disciplinar permite descubrir un mayor abanico de posibilidades donde poner el espectro sensorial en el que tanto la forma como el contenido tienen un mayor vínculo al no separar el objeto del sujeto.

MARCO TEÓRICO

A continuación, se expondrá el marco teórico que sustenta esta investigación en torno a referentes en el marco histórico y socio cultural en que se ha ahondado en la problemática de la percepción y de la manera de concebir la sistematización y enseñanza actoral a partir de dos ejes fundamentales.

El primer eje lleva el título de una búsqueda en torno a “Los procesos formativos en la enseñanza actoral y sus problemáticas con relación al cuerpo y a la creación teatral”, para concebir en primer lugar una base en torno a cómo se relaciona la enseñanza actoral con el cuerpo y otras dimensiones en el proceso de aprendizaje como en el ámbito creativo dentro de la misma formación.

El segundo eje presenta el nombre de La pedagogía en las artes y la apertura de concepciones de mundo con relación a la educación y sus vínculos significativos en la enseñanza, donde se ahonda más hacia nociones desde la pedagogía, el rol docente y los procesos perceptivos de los y las estudiantes.

Eje I: Los procesos formativos en la enseñanza actoral y sus problemáticas con relación al cuerpo y a la creación teatral

La formación actoral se funda en diferentes corrientes que la han articulado con la base común sobre el uso del cuerpo relacionado al vínculo entre la creación de personajes, las propias vivencias de las y los estudiantes desde sus memorias emotivas y empíricas, además del estudio sobre los contextos históricos, las características humanas y su relación con la vida dentro de un marco extra cotidiano creativo e imaginativo presente en el contexto teatral.

1.1 Las bases de la pedagogía teatral tradicional a partir de Stanislavski

Una de estas corrientes, debido a la eficacia y concreción de su técnica y metodología, tiene una aplicación bastante utilizada en las academias y escuelas de actuación, hasta el día de hoy, asociado a Constantin Sergeyevich Stanislavski (1863-1938), actor, director, pedagogo teatral y cofundador del Teatro de Arte de Moscú. Es considerado un maestro del teatro, debido a su gran legado en el mundo teatral por la sistematización de la técnica actoral con su método revolucionario en la época, el cual estudiaba la técnica actoral sobre las acciones físicas.

Stanislavski en sus inicios en el teatro, fue expectante y dialogante con una época donde estaba creciendo la atención hacia los teatros, tanto desde su aplicación en la creación de montajes como en la pedagogía, ámbito que llamaba notablemente la atención a Stanislavski a lo largo de su recorrido y experiencias de vida. Los actores y actrices en este contexto eran llamados sirvientes y vistos desde una forma peyorativa donde tenían que

obedecer las órdenes y complacer al Zar. Muy distinto al contexto actual, pero esta introducción a su recorrido genera una comprensión del diálogo existente entre el contexto y una metodología que pueda vincularse y reaccionar a este de forma crítica para dotar de sentido en cuanto a la forma y fondo de los contenidos a emplear durante el trabajo pedagógico.

Debido a su contexto y una falta de metodología que organizara, sistematizara el aprendizaje actoral y le otorgara otro valor a la labor actoral, desde la dignidad y una enseñanza significativa desde la psicología, Stanislavski investiga a lo largo de su experiencia como actor, aplica posteriormente como director y desde la pedagogía, crea y profundiza una técnica que resultara significativa en aprendizaje y enseñanza trascendentes para los estudiantes y reproducible que a su vez buscaba conducir hacia la “organicidad” (Mata, 2010).

El método de las acciones físicas creado por Stanislavski, parte desde los principios esenciales de la “organicidad”, donde es fundamental el rol del cuerpo activo del intérprete creador mediante la relajación, concentración, emoción, palabra y acción, donde el trabajo del actor debe estar corporal y psicológicamente en función del mundo a explorar para que tenga un funcionamiento orgánico como en la naturaleza cotidiana. Es por esto por lo que su metodología tiene grandes repercusiones en el mundo de la pedagogía teatral al relacionar la propia experiencia y memoria corporal con los personajes a investigar, desde un análisis intuitivo y psicológico de las situaciones que se exponen en las dramaturgias, considerando las reacciones, contradicciones y comportamientos de los personajes que no se escriben literalmente en dichas obras. Esto es así ya que necesitan del estudio de las actrices y actores, que antes son estudiantes de la técnica, donde dicho estudio es parte de

esta metodología como se menciona en el texto Hacer Actuar (Eines, 2006), llamado hasta el día de hoy como trabajo de mesa, ya que concibe el trabajo previo a la interpretación durante el estudio de los personajes y situaciones presentes en el texto teatral.

De esta forma, la metodología enfatiza el teatro como la realidad exclusiva de la realidad escénica donde todo debe estar en función de la obra escrita. Se desglosa el proceso donde, mediante la exploración y equilibrio emocional se encuentran en función del personaje, las vivencias que se puedan relacionar de la vida misma del intérprete y sus capacidades de observación de su entorno cotidiano, en que las cualidades y actividades empíricas se puedan modificar e incorporar hacia la realidad misma de la obra durante el anteriormente mencionado “trabajo de mesa” el cual posteriormente conduciría al traspaso corporal con las acciones físicas ligadas a los descubrimientos y análisis de dichos estudios (Eines, 2006).

Los instrumentos fundamentales en los que se basa el aprendizaje de la actuación según el autor son como base, el cuerpo, la memoria emotiva y la presencia en el aquí y el ahora. Estos elementos de su método se llevan a la práctica mediante el proceso de “exploración racional” del estudio de la obra (o “trabajo de mesa”). Se procede a la internalización del análisis de esta, basado en la psicología tanto de las escenas como de los personajes, donde se precisa una aplicación corporal respondiendo al proceso mismo de: análisis de las circunstancias dadas; los sucesos; valoración de los hechos; búsqueda de un súper objetivo de cada personaje (el cual precisa ser vital para su existencia en la obra); las contradicciones de los personajes; la relación de la memoria y el estudio de los actores sobre sí mismos; los procesos de observación y estudio de situaciones y vivencias cotidianas de otras personas (Knébel, 1996). El énfasis en la observación y la memoria, son

elementos vitales en el proceso educativo de la actuación, en el cual a partir de la metodología de Stanislavski, el aterrizaje de los contenidos de la obra está directamente llevados al cuerpo, luego del trabajo de estudio y de entrenamiento corporal, sin siquiera mencionar el imaginario creativo como la pintura o el dibujo, dentro de su metodología o trabajos de mesa, pese a mencionar en variadas ocasiones la importancia de la observación.

Al llevar al cuerpo dicho trabajo de mesa, es necesario también considerar la importancia dentro de este juego, la noción del superobjetivo o supertarea, como prefiere la autora en su traducción literal, que conduce a la realización de la línea de acciones físicas en pos a cumplir (o no, dependiendo de la obra) este súper objetivo o súper tarea de los personajes en los ensayos, donde a su vez se trabaja con un monólogo interno de las y los actores para lograr una visualización de lo que está sucediendo dentro de los personajes y su exteriorización mediante las acciones físicas relacionadas con las mentes de los personajes y actores y su concreción en relación a lo que se muestra al dialogar en escena con los demás compañeros (Knébel, 1996). Dicho diseño corporal como la línea de acciones previa a la incorporación corporal para una mejor asimilación de esta a partir del trabajo de mesa, considerando las posibilidades subjetivas de las artes visuales podrían ser un gran aporte dentro de esta técnica actoral que trabaja bastante dentro de la contemplación y acción interna de los y las actrices en aprendizaje.

Dentro de esos instrumentos fundamentales, Knébel (1996) también señala que la caracterización a su vez aporta a la atmósfera creativa donde confluyen los monólogos internos y las palabras que se dicen en relación a las intenciones y objetivos por contexto de los personajes, llevando a cabo una atmósfera creativa en los ensayos que buscan una reproducción del texto y de las situaciones acorde con el diálogo y trasfondo de cada

situación para que el mensaje sea percibido en concordancia con lo que plantea el director y el texto, así como también lo que los actores y actrices quieran mostrar producto del estudio del texto y sus líneas de acciones en concordancia a este.

Desde el punto de vista de la presente tesis, el método de las acciones físicas de Stanislavski permite para los intérpretes una mejor internalización desde un ámbito psicológico, racional, concreto y técnico, enfocado en los personajes y al mensaje literal de la obra, debido a su manera eficiente relacionada al estudio de la obra. Pone el énfasis en una reproducción homogénea entre las visiones del creador del texto como de los que lo interpretarán, impulsando una búsqueda en el análisis de los personajes en un ámbito bastante mental y deductivo. Sin embargo, a la luz de un enfoque que integre las artes visuales en las técnicas actorales, a Stanislavski le hace falta en su metodología un enfoque crítico en torno a la obra textual misma y a sus posibilidades corporales, creativas y extracotidianas que se ponen en tensión en cuanto al abordaje de un texto, las posibilidades de investigación personal en cuanto a variedad de lenguajes y poéticas, así como de las propias subjetividades tanto de los intérpretes como de los directores en cuanto a la posibilidad de una mayor amplitud expresiva en formas e interpretaciones creativas de un texto teatral.

Al enfocarse mayoritariamente en la aplicación de una técnica actoral dirigida hacia los actores en torno a personajes y sus corporalidades cotidianas, Stanislavski es eficiente, pero desde el punto de vista de la obra en general, excluye las nociones de escenografía en la atmósfera creativa y la estilística misma en el proceso de trabajo de mesa. Esto sucede al dedicar su enfoque netamente en los personajes y en la línea de acciones físicas desde el texto como la psicológica interna de la obra, donde la relación mente y cuerpo está aplicada

desde una fórmula tan racional que no dialoga con los imaginarios posibles en cuanto a una realización escénica corpórea de otras imaginaciones con subjetividades únicas e irrepetibles.

Durante la enseñanza del trabajo de mesa, como de la concepción de la obra teatral dentro de un ramo de actuación es importante tener una noción completa de lo que se trabajará al momento de abordar un texto y en la atmósfera previa. Más aún desde una técnica realista que asimila la realidad, donde el apoyo de la visualidad a través de nociones estéticas y de las artes visuales como las texturas o imágenes concretas pueden ser aportes a las mismas corporalidades y actividad empírica asociativa durante improvisaciones al tener la posibilidad de ver y/o crear desde el propio imaginario un símil de lo que se representará. Jugará dentro de una escena para aterrizar de cierta forma mejor los detalles posteriormente corporales durante el trabajo de mesa y estudio del texto como de la historia.

1.2 Los aportes innovadores de Meyerhold de la integración multidisciplinar en el trabajo actoral

Otra visión en torno a la pedagogía y técnica actoral desde un punto de vista superficialmente opuesta a la mencionada anteriormente, al criticar el enfoque psicológico individual del teatro, es el método de la biomecánica propuesta por el director Vsevolod Meyerhold (1874-1940). Meyerhold al ser estudiante de Stanislavski propone una alternativa más amplia ante el método de las acciones físicas aprendidas de este último, incorporando poéticas y formas revolucionarias basadas en la comedia del arte y otros referentes que se presentarán más adelante como aportes a una concepción añadida a la

cotidianidad y a lo orgánico en relación con lo real y naturalista en cuanto a la forma de enseñar y concebir el teatro.

Meyerhold desarrolla la necesidad de un aprendizaje integrativo y desde una enseñanza corporal basada en una incorporación de la artísticidad visual, Antes de morir, no puede seguir desarrollando su técnica y metodología debido a la corrupción política de la época stalinista al anteponerse al régimen soviético y denunciar el teatro de aquellos tiempos como burgués y falto de crítica popular, (irónicamente asesinado por lo mismo) al inventar desde las referencias de Stanislavki, un teatro enfocado en la biomecánica, con enfoque satírico y con la concepción de un teatro total (Baldwin, 1995).

Los principios esenciales de la biomecánica de Meyerhold corresponden a la crítica al teatro naturalista aprendido en la época, donde alude a que, “el teatro naturalista niega al espectador no solo la capacidad de soñar, sino también la de comprender los discursos inteligibles sobre la escena” (Meyerhold, 1971, p. 133). Frente a lo cual, postula la noción de un teatro que sea distinto al cine, que, en aquella época, tal como en la actualidad está sucediendo con las nuevas tecnologías y la virtualidad. Surge con una gran demanda y atención por parte del público, donde los sucesos cotidianos de la vida cotidiana eran mejor captados y percibidos desde la realidad del cine, por lo que concibe que el teatro debe reinventarse desde esta verosimilitud de la realidad, hacia un teatro que debe deconstruirse y reconstruirse a partir de los propios elementos que lo constituyen (Vieites, 2020).

Relacionando lo anterior a partir del nuevo concepto de la “biomecánica” desde el análisis del cuerpo como una máquina en movimiento, reconoce como mayor instrumento la “bio” como el movimiento presente en variadas culturas en sus rituales y danzas tradicionales. Tal es el caso en Oriente y Latinoamérica, donde en un contexto teatral, el

cuerpo como mayor herramienta está en función del juego de la escena y las situaciones dadas por la obra y el director, conduciendo a nuevas posibilidades dentro y fuera del texto dramático a partir de entrenamientos enfocados desde un aprendizaje altamente físico. Aquí el cuerpo debiera estar tan trabajado y en diversidad de técnicas de entrenamiento, que su funcionamiento se torne mayormente disponible, como una máquina funcionando de manera óptima y moldeable hacia la creación de una riqueza de subjetividades durante su práctica (Petrucceli, 2009).

A partir de los desbloques obtenidos por el entrenamiento bajo la noción del ritmo, musicalidad y danza orgánica del movimiento, como menciona el autor, se apunta hacia la autosuficiencia de la técnica actoral, lo cual permite al actor aprendiz variedad de formas y técnicas de entrenamiento y trabajo previo al trabajo propio de la creación escénica. Promueve desde la comedia del arte a otras técnicas actorales como el Kabuki, entrenamiento de mimo y barracón de feria, sumados a estímulos musicales y estéticos como los colores y texturas, aportando en la atmósfera creativa, como la visualidad y materialidad que posibilitan en la enseñanza una mayor significancia en la memoria corporal. De esta manera se posibilita una perspectiva integradora entre lo experienciado e incorporado emocionalmente con la dinámica y rítmica de los juegos que permiten una mayor variedad de estados y conciencia corporal, percibiendo el cuerpo, la mente y los sentidos como una unidad (Scheinin, 2009).

Desde el punto de vista de Meyerhold, y del enfoque que pretende reafirmar la presente tesis, esta gran posibilidad lúdica e inclusión de las artes visuales y multidisciplinariedad, permiten una mayor riqueza del juego de improvisación al conectar la rítmica sensorial del entrenamiento y mixtura de formas a jugar en escena, ahondando en

una mayor conciencia corporal, actoral y personal de los intérpretes en escena, interrelacionado con los mundos subjetivos cargados de imágenes y formas propias.

Este enfoque que apunta al cuerpo como el mayor enfoque experiencial, alude a una mayor exacerbación de energía tendiente al desborde para una mayor funcionalidad expresiva de la escena, donde los límites de técnica y expresividad tienden a mezclarse en favor del juego y diversidad del grupo. Y por ende de un aprendizaje a partir del goce, potenciando las subjetividades y su significancia tanto para una creación como para el aprendizaje mismo e incorporación corporal de los aprendizajes desde una mayor vitalidad, donde la enseñanza se produce por efecto de la implicancia del cuerpo como un mecanismo vivo y multifuncional que permite desde varias técnicas y enfoques una descotidianización potenciadora del estado creativo.

Al asociar la improvisación a otro estado corporal, emotivo y psíquico, los estudiantes tienen una mayor variedad y posibilidad de juego que permite una mejor compenetración con lo jugado en las situaciones propuestas por un texto sin limitarse por este, donde la variedad de rítmicas e imágenes como poéticas propias pueden confluir en una grupal desde el enfoque de la obra total. Esta mezcla permite que se nutran y complementen de mejor manera las partes que constituyen la obra y el aprendizaje actoral, confluyendo en un potenciamiento de las propias poéticas en el transcurso del aprendizaje, pudiendo aportar las artes visuales desde esta técnica, una relación con vanguardias artísticas de índole más expresionista. Esto sucede ya que, debido pueden tener una relación directa entre el gran trabajo físico con el creativo mediante las concepciones del trazo de líneas y movimientos en lo plástico hacia un vínculo con lo pedagógico en que mediante el juego entre ambas técnicas se generara un diálogo y mayor exacerbación creativa que

podiera relacionar esta sobre corporalidad con una sobre expresión e imaginación en cuanto al trabajo de imágenes en su metodología.

1.3 La arista esencialista de Grotowski con relación al cuerpo y el espíritu en las prácticas actorales

A partir de las nociones de organicidad, entrenamiento actoral y cuerpo en acción, cabe incluir la metodología de Grotowski, quien, a través de su poética y pedagogía teatral propia, hace un vínculo entre la experiencia dinámica, el ritual del juego y del estado presente activo como de los entrenamientos actorales, desde visiones mayoritariamente provenientes de oriente que busca retomar el sentido profundo y ritual del teatro y su trabajo de ensayos y entrenamientos consientes.

Grotowski, al igual que Meyerhold fue un gran admirador y estudiante de Stanislavski durante sus primeros años de aprendizaje teatral. Sin embargo, percibe de distinta manera el teatro, desde un enfoque propio, direccionado hacia la investigación y visión antropológica, mediante la cual vincula la ritualidad con la situación de espectáculo del teatro, su función colectiva de reunión. Profundiza estos últimos con la noción denominada por Meyerhold como directores pedagogos, donde particularmente percibe el teatro como un instrumento de conocimiento mediante la práctica y en la práctica misma, concibiendo el arte como vehículo (De Marinis, 2004).

Problematiza a su vez, el hecho del teatro como un espectáculo, concibiéndolo como algo superficial en cuanto a la experiencia misma del actor debido al trabajo profundo del ser humano sobre sí mismo. El carácter espectacular del teatro hace que pierda su

fuerza y su sentido de conocer a mayor cabalidad asuntos rituales y espirituales que suceden durante el reencuentro de la comunidad en torno a temas específicos. Se trata, por ejemplo, de la recreación de la dimensión comunitaria en torno a temas que nos afectan como humanidad, desde la emotividad, tolerancia ideológica y de creación intelectual (De Marinis, 2004).

Esto dialoga bastante con la presente investigación, ya que la incorporación de las artes visuales en las metodologías pedagógicas de aprendizaje actoral, se busca una conexión entre un aporte a nivel profundo desde el o la estudiante al incorporar un trabajo interno en relación a creación de imágenes e incorporación significativa de estas en su corporalidad, como de que el proceso artístico conduzca realmente a una mayor comprensión de lo que se actúa como de lo que significa durante el aprendizaje, el trabajo interno frente a un grupo y su visión en comunidad previamente a la exposición durante una puesta en escena.

Su metodología se basa en el teatro laboratorio, el cual consiste en la práctica corporal y espiritual a partir del yoga del actor y de la conciencia corporal a través de movimientos específicos referenciados a tradiciones y artes marciales orientales para una mejor comprensión y aplicación corporal, priorizando por sobre todo el proceso y el vínculo de la práctica física y el ámbito mental, donde nuevamente se concibe el cuerpo en movimiento en la práctica como un motor de creación, en conjunto a la conciencia y a la relación cuerpo y mente, la cual estando cargada de imágenes, al reflejarlas mediante esquemas podrían conducir a un mejor entendimiento kinésico de estas mismas.

Las bases de Grotowski son las de la comunidad y el trabajo del actor sobre sí mismo, tanto corporal como vocalmente, concibiendo la voz como parte del cuerpo y del

movimiento en escena, siendo estos los pilares fundamentales de su metodología y concepción teatral, ya que asume que a partir de estos elementos se encamina en la búsqueda de la profundidad espiritual para llegar a la esencia de la vida humana, desprendiéndose de accesorios en pos de lo que llama un teatro pobre. Presenta una búsqueda en la cual ya no necesita del texto ni de la representación para mostrar realidades y movilizarse hacia su cometido, si no que, según su visión, mientras más profundidad haya en la búsqueda humana del actor, tanto física como psíquicamente, va a estar más vinculado con las situaciones de la escena, por lo que no le será necesario el uso de la representación (De Marinis, 2004).

El llamado a un desprendimiento de accesorios, se entiende en un sentido esencialista que busca una comunión entre los estudiantes y actores, durante la cual en el aspecto ritual, las imágenes, dibujos y relación entre estos con el ritual corporal, dancístico y de movimiento en la antigüedad, previo a la historia del arte, en las bases de la humanidad, estaba de la mano con instancias de comunidad y de reunión en niveles tanto de cosmovisiones como de las subjetividades concebidas dentro de una comunidad.

Las relaciones que hace Grotowski al arte como vehículo, son fundamentales para la concepción de las artes visuales dentro de las técnicas actorales, ya que, como menciona Grotowski, desde la perspectiva de este texto, se prefiere concebir al teatro como una herramienta, más que como un fin en sí mismo.

Desde esta perspectiva, la incorporación de las artes visuales a la concepción ritual dentro del teatro y del estudio del mismo, busca apoyar su materialidad artística, así como una mayor variedad de elementos para que la reunión comunitaria posea una mayor significancia e integración comunitaria, al tener mayor énfasis y mayor atención en los

seres humanos que constituyen la atmosfera ritual de reunión, desde sus propias visualidades e incorporación de imágenes dentro del espectro ritual y corporal.

Coincidiendo con Grotowski, con el trabajo interno del actor y actriz se busca ampliar en los materiales y herramientas existentes dentro del mundo educativo actoral actual, donde las nuevas tecnologías tienen un ritmo y una estimulación distinta de los sentidos. A pesar de que pueda ser percibida concordantemente la necesidad del regreso de lo ritual, este ritual, también puede ser concebido desde una mayor posibilidad de formas en pos de una mejor experiencia comunitaria donde, además de conectar y vincular a la comunidad, genere un impacto, juego y gozo desde formas crítica y sátira inteligente que pueden llegar a plasmar el aprendizaje significativo mediante la integración de elementos que quedan por fuera de las meras corporalidades desnudas de los actores, con una necesidad de materiales visuales e instrumentales que fuera de ser accesorios pueden ser esenciales y grandes aportes a esta búsqueda de una reunión y articulación de comunidad.

Eje II: La pedagogía en las artes y la apertura de concepciones de mundo con relación a la educación y sus vínculos significativos en la enseñanza

Desde el ámbito mismo de la pedagogía es necesario contextualizar a los y las estudiantes en el mundo creativo en el cual están inmersos durante el proceso de aprendizaje, potenciando sus capacidades. Y desde los aportes que el arte puede conceder, existe la posibilidad de la enseñanza desde un empoderamiento de los ámbitos subjetivos que conceden una identidad única a cada estudiante. Entonces, se ve el arte como una

herramienta útil para la vida y en este caso la enseñanza actoral, al permitir estas herramientas una mayor conexión y desenvolvimiento con el mundo que nos rodea desde la asociación de las imágenes con mundos emotivos.

Se considera la corriente propuesta por Freire en relación a las aperturas de mundo como base de una educación significativa en la relación práctica y conceptual durante la enseñanza, ahondando en el vínculo mental emotivo como una unidad, como la percepción que se tiene de las realidades propias e identitarias en torno a la experiencia y creación artística en el estudio de técnicas actorales en un ramo de actuación, generando un énfasis aún mayor al reconocimiento de estas aperturas de mundo hacia, por ejemplo, la creación de personajes a los que se les debe ampliar el mundo propio para empatizar con su propia realidad imaginativa relacionando las propias vivencias e imaginarios con otros colectivos.

2.1 La noción de lectura de mundo de Freire y su importancia base para el ambiente creativo en la educación

Desde el nivel inicial, al comenzar los estudios en cualquier establecimiento escolar, es común que se enseñe a leer y escribir desde fórmulas estáticas y curriculares estándar con falta de nociones subjetivas y particulares entre personas. También de distintos contextos entre establecimientos, sumado a una atmósfera racionalista que olvida las concepciones tanto de la comunidad educativa como de las particularidades de los estudiantes, a lo que Freire (2004) menciona la necesidad de las lecturas de mundo.

Esta visión o lectura de mundo, mencionado por el autor alude a la importancia de aprender a leer y percibir el entorno de una manera subjetiva, donde la importancia de la relación entre el contexto mismo como de los estímulos que nos rodean ante el acto pedagógicos son de suma importancia en cuanto al momento de internalización de contenidos- Así, por ejemplo una palabra escrita no tiene ningún sentido si no es contextualizada y visualizada para un sujeto que está aprendiendo a leer, además de la concepción de un aprendizaje significativo en relación a la lectura del mundo que rodea al estudiante, donde para este tiene que ser primero desde sus propias vivencias, aunque desde un aporte visual, puede ser más fácil leer la palabra "león", al ver una imagen de un león, aunque nunca en su vida haya visto uno presencialmente (Freire, 2004).

La importancia de aprender a leer mundos, alude priorizando por el tema de esta tesis, a la importancia de aprender a tener una visión del mundo, donde mediante la visión de imágenes y narrativas, con el tiempo, luego de aprender a leer podemos también imaginar situaciones aunque no nos hayan sucedido particularmente, donde el dibujo y pintura pueden ser utilizados como una gran herramienta creadora y emancipadora desde un lenguaje y visión propia del mundo interno y externo que hemos vivido en nuestras vidas para generar empatía y como medio expresivo dentro de una comunidad (Freire, 2004).

Lo mencionado anteriormente posibilita a su vez, la denuncia de desigualdades como la reproducción y descripción de nuevas subjetividades, donde a partir del acto comunicativo la lectura, dibujo y percepción del mundo puede ser un acto político al cual el arte hace referencia desde sus múltiples posibilidades. Se ven vinculadas a las subjetividades desde formas en ocasiones más racionales como la escritura y lectura misma de palabras. Pero como mencionaba Freire, estos actos no puede estar desprendidos de las

propias vivencias o perspectivas personales de mundo al ser escritas por un individuo, o al ser relacionadas con referentes visuales que jamás podrán ser desprendidas de una mente que está en constante percepción visual y corporal de sus vivencias y exploraciones de mundo, donde la lectura y escritura pueden ser asimiladas con la observación crítica y subjetiva del entorno, con una posterior reproducción pintada o dibujada, entre otros medios visuales como la escultura.

Tal como una apertura de mundo en el contexto escolar puede implicar la escritura de una noticia en un ramo de lenguaje o la escritura descriptiva de un insecto en ciencias naturales, se busca ampliar la posibilidad de una mayor riqueza expresiva con las artes visuales ante un empoderamiento y apertura de formas de escribir y expresarse. Así lo intenciona esta tesis desde la multimodalidad de expresión y su vínculo con las artes visuales como el sentido de la vista y las demás sensorialidades que pueden ser expresados de múltiples formas. Pero la relación entre las acciones mismas desde el cuerpo es vinculada por procesos perceptuales de la vista y análisis de formas y fondo para luego ser internalizadas y expresadas, a modo crítico con el sistema educativo tradicional. Muchas veces en vez de expandir las posibilidades expresivas, se enfocan en un margen de conceptos y palabras vacías de significados para las y los estudiantes, a lo que las posibilidades de incorporar nociones artísticas y de subjetividad dentro de la educación puede conllevar a aprendizajes mucho más significativos y perdurables en la memoria.

2.2 El aporte de la apertura de la concepción investigativa artística de los docentes-artistas, García-Huidobro (2018)

Por otro lado, desde el punto de vista docente, también hay una necesidad de percibir el acto pedagógico como un proceso de creación en conjunto con los estudiantes, como pretexto de seguir aprendiendo y poder vincular las propias ideas y visiones tanto de mundo como de creaciones o investigaciones en otros contextos como los pedagógicos, el acto de búsqueda y performativo en la enseñanza es sumamente importante para una enseñanza donde se amplíen los límites del conocimiento y subjetividades.

Para esto, desde un punto de vista de la visión pedagógica desde y hacia el arte, García-Huidobro (2018), propone ampliar los límites de la investigación artística y su posibilidad en la docencia, donde acuña el término de “docente-artista”, donde se vincula la investigación artística del o la docente con su aplicación en la sala de clases.

La investigación artística de los docentes a lo largo de sus carreras, pueden potenciar de manera notable sus clases al resignificar sus propias experiencias con los contenidos a tratar cuando se enseña, posibilitando la incorporación de las artes visuales desde los mundos creativos de los docentes al compartirlos con los estudiantes, atmósferas creativas desde el refuerzo de la propia exploración de las identidades de los y las estudiantes como la posibilidad de seguir profundizando en sus investigaciones por parte de los docentes, existiendo así un mejor diálogo y nutrición en la sala de clases en ambos lados (García-Huidobro, 2018).

Al potenciar la reindagación de las creaciones artísticas tanto de los estudiantes como de los profesores, relaciona y posiciona la visión del arte desde una horizontalidad creativa que puede permitir una mayor confianza y valoración. Porque al concebir el estudiar artes y su enseñanza no como procesos aparte, si no que, desde una relación investigativa donde el vínculo y ampliación de subjetividades permiten una práctica

artística desde la propia enseñanza, al no cerrar las posibilidades de dudas que pueden afectar de manera constructiva a las investigaciones propias como dentro del colectivo en grupo, mediante cuestionamientos de la importancia del arte o del porqué de su existencia, vinculándolo tanto con las experiencias expresivas de los estudiantes como del docente mismo para la transformación de sí, como su resignificación o vuelta de lectura de su propio trabajo al mostrar otras posibilidades en el aula, posibilitando la expansión de lecturas del arte sobre sí mismo y sus mundos posibles en comunidad, generando aprendizajes más significativos (García-Huidobro, 2018).

Al potenciar los elementos que en ocasiones pueden diferir por la situación docente de enseñar artes, puede haber una relación directa más que un límite entre el acto educativo como del acto creativo. Al permitir que ambas actividades se mezclen y complementen, pueden posibilitar una ampliación de lenguajes en torno a los mundos visuales y experienciales que se recorren, tanto de una experiencia del aprender como del enseñar, al no dejar distanciar ambas posibilidades. Como en el trabajo escénico, la mezcla de mundos y de herramientas de creación posibilitan un campo de creatividad más fértil donde, desde la práctica como se propone en esta tesis desde las formas empíricas de conocimiento y expresión pueden aportar a una mejor interiorización de contenidos y relación en la vida cotidiana con formas de leer o mirar el mundo, desde una mayor diversidad de formas que permiten vivir una variedad enriquecedora en cuanto a la creación artística como un todo, más allá de la puesta en escena misma como la tradicional división entre la docencia y la práctica artística actoral.

2.3 La conciencia de la artisticidad presente en la educación y las experiencias artísticas, Arnheim (1993)

Dentro del margen exploratorio del mundo, las artes confluyen y existen para poder de manera vital, expresar cosas que con diálogo o con situaciones cotidianas nos es más complejo. Así mismo sucede el acto comunicativo de la educación artística, donde con el paso de los años surgen nuevas formas y herramientas tanto tecnológicas como nuevas necesidades emocionales y políticas para darle una resignificación al arte y la forma en que se enseña.

Arnheim (1993), vincula el concepto de arte con el de conocimiento, aludiendo a la capacidad psicológica y racional humana de concebir información y mundos desde la visualidad. Lo que se conoce como arte y para el uso que se le percibe comúnmente es para poder expresar emociones e irracionalidades, donde para una concepción tradicional alguien netamente emocional, irracional, no conoce de mundo si no sabe conocer. El autor problematiza la separación entre ser un ser racional con uno que no, ya que al sentir también se puede describir y comunicar este sentir, donde hay una expresión y balanza dinámica entre razón y emoción, ya que la expresión también conlleva un acto racional comunicativo, como la descripción posee a su vez rasgos emocionales. De la misma manera sucede en el aprendizaje, un aprendizaje significativo, va vinculado con emociones, por lo que la enseñanza también puede ser considerado un arte en su acto comunicativo y permeable al comunicar y relacionar conocimientos desde esta dinámica expresiva, como la vida misma, donde el arte con su función dinámica tiene una reflexión e importancia muy vinculada con la realidad, como la vida misma en su experiencia, el arte sirve como canal

de apertura de percepción entre ambos conceptos problemáticos del conocer desde la razón y el percibir desde la emoción (Arnheim, 1993).

Vinculando la relación estilística de la necesidad de la existencia del arte con la educación como actos vitales para una vida más plena y consiente, se puede comparar el uso de las artes o más específicamente de imágenes en otras áreas como las ciencias, mediante esquemas visuales e incluso ilustraciones que permiten reflejar la realidad. A pesar de usos frecuentes como los mencionados anteriormente desde la imitación de la realidad, también existen las imágenes esquemáticas que permiten una abstracción para representar otros elementos esquemáticos de la realidad, como lo son los mapas, donde no hay literalmente líneas en la tierra pero debido a la reiteración y al vínculo creativo para representar conceptos abstractos, el arte se sigue repercutiendo aunque no lo notemos en la cotidianidad de la educación, donde la visualidad y la decodificación de imágenes como signos y símbolos que construyen nuestro mundo (Arnheim, 1993).

Muchas veces en la vida no se concibe la importancia de la artísticidad en nuestro cotidiano, desde la docencia, la lectura o la percepción del mundo desde la visualidad como desde los demás sentidos. Desde la visión de esta tesis, se busca abordar la reflexión y apertura de los mundos como herramientas a través de las cuales nos movemos cotidianamente, muchas veces sin darnos cuenta, o concebirlas como mundos o como herramientas como lo son de gran ayuda los elementos visuales. Las aperturas de mundo, o de concebirnos dentro de mundos en constante movimiento y dinámicas entre lo racional, técnico y racional, realista y lo más subjetivo, imperceptible, sensible y abstracto, lo que nos llena de experiencias y conocimientos que no se encuentran en libros teorizando sobre nuestros sentires y subjetividades, si no que desde el arte, a partir tanto de las vanguardias

como de las propias prácticas tanto desde la educación, en la docencia como el aprender, siempre se está en constante aprendizaje y apertura de mundos al enfrentarnos a la práctica cotidiana del percibir.

El vínculo entre la formación actoral y la educación artística desde la amplitud hacia las visiones de mundo y la multidisciplina.

Al revisar los anteriores referentes teatrales y el anclaje a la pedagogía artística mediante la noción de lecturas y aperturas de mundo, se puede analizar una búsqueda en los distintos contenidos mencionados anteriormente por una relación coherente entre la práctica teatral artística con la pedagogía, ya que, al enfrentarse a la encomienda educacional muchas veces se nos olvida aterrizar los contextos en los que estamos inmersos al conocer nuevos mundos educativos e interpretativos.

Desde una amplitud y mayor integración de formas, como pueden ser las artes visuales dentro del campo actoral, se extiende el campo corporal hacia la práctica de una educación interpretativa que cohesiona el aprendizaje significativo a través de la visualidad que afecta desde una conciencia del mundo tanto interno como externo, a la comunidad educativa y a los procesos creativos dentro de esta misma, tanto en un contexto educativo en nivel escolar, como en el de profundización y especificidad teatral.

Contemplando el sistema educativo vigente, podemos comprender una base de la subjetividad al aprender y enseñar, donde el ambiente educativo y creativo al momento de enfrentarnos a evaluaciones requiere de una base sólida de autoconocimiento y de

reconocimiento dentro del mundo educativo, como también las diversas identidades dentro de la sala de clases y de personajes posibles dentro de obras teatrales.

El vínculo que se puede hacer entre el teatro, el arte y la educación es tanto desde la propia práctica en el espacio educativo (entendiendo en este caso, las clases virtuales también como un espacio conjunto, donde existe un diálogo activo entre docentes y estudiantes), como también de la comunicación de los mundos que estamos transitando, tanto a nivel concreto de contenidos, como a nivel emocional y mental en creaciones plásticas visuales y aplicación de los aprendizajes esperados como en el caso de los procesos de aprendizaje y técnicas actorales. Existe la necesidad de creación de un producto además del proceso, el cual a su vez debe tener una base integrativa de formas expresivas dependiendo de los casos y de los años lectivos en cuestión debido a la variedad exploratoria de técnicas actorales que pueden estar correlacionadas con vanguardias artísticas.

La apertura de mundos, como de subjetividades y el rol activo de los pedagogos como de los intérpretes y estudiantes en escena y en ensayos, está directamente relacionado a la calidad de integración de contenidos estudiados anteriormente durante el entrenamiento como de creación artística vinculadas con el aprendizaje. Al ampliar las nociones tanto espaciales como disciplinares generan un aporte en las variables a considerar dentro de los procesos en cuestión potenciando un mayor entendimiento entre las comunidades. Y al compartir experiencias prácticas vinculadas a la relación con el entorno y con los propios contextos personales tanto desde los propios docentes como entre estudiantes e intérpretes a través de estas creaciones concretas, materiales y plásticas, que permiten un diálogo

comparativo explícito entre distintas percepciones y concepciones tanto visuales como corporales al posterior trabajo creativo actoral en torno a textos.

Los actos estéticos y psicológicos del estudio y prácticas provienen de la expansión y del compartir visiones diversas respecto a temas lo que se puede considerar un aporte en las futuras prácticas y aplicaciones de contenidos, el cuerpo siempre está presente de la forma, rítmica y experiencias propias de cada individuo, donde debido a la diversidad de corporalidades como de vivencias, implican también la necesidad de ampliar las percepciones que tenemos desde el propio cuerpo.

A lo largo de la investigación en torno a las pedagogías y formas de prácticas teatrales, hay una reiteración explícita de la importancia de un cuerpo. Por ende, presentes en el aquí y ahora para poder dialogar en escena, para revivir situaciones, como para explorar nuevas posibilidades expresivas, donde la forma en que se dialoga es en torno tanto de las energías y rítmicas como del acto comunicativo común que se aplica al estar en escena con un otro, a manera de espectador como de docente y estudiante en la pedagogía.

Esta dialéctica presente en ambas situaciones comunicativas y de exploración de recursos y técnicas educativas y escénicas, tienen una base experiencial y experimental donde la significancia de las vivencias durante la reunión, tienden a perdurar más en la memoria cuando hay una conciencia tanto del grupo como de las propias individualidades. Es decir que cuando hay una mayor conciencia de lo común también a su vez de manera recíproca y viceversa con la propia corporalidad y existencia.

El aporte que realiza el juego en las aperturas tanto de mundos como de variabilidad de técnicas y métodos escénicos proponen una mayor abundancia de vivencias singulares

entre cada individuo y entre cada experiencia creativa como educativa al plantear una atmósfera dinámica presente en la creación de mundos en el teatro como de complementación en los contenidos, donde a partir del goce de la práctica creativa junto a las artes visuales mismas como recurso de juego, los recuerdos de los sucesos toman un curso narrativo y sensorial en la vida de los individuos que alude a una mejor expresividad. Ante una apertura y anti-negación de formas que podrían coartar las formas de expresión tanto en una sala de clases como en un escenario, generando potencialidades en la expresión y mejor apertura ante la improvisación y juego en presente.

Lo que se juega en ambos casos, en la pedagogía como en el ámbito artístico, es la forma en que se abordan los contenidos y las experiencias, las cuales siguen un camino en el cual el proceso mismo de aplicación se torna en la posibilidad dinámica de diversas rítmicas y formas expresivas, concibiendo los diversos ritmos de aprendizaje como de incorporación de vivencias en el cuerpo, a lo que el vínculo cuerpo y mente como visión y corporalidad, se fortalece aún más, dejando en claro también que la aplicación de lo material en cuanto a creaciones manuales, también conllevan una mecánica corporal de comunicación y traspaso de lo que sucede en las mentes al percibir desde la posibilidad material en el caso de las artes visuales, plasmar estos imaginarios y mundos posibles donde la apertura de visiones de mundo posibilitan a su vez una mayor creatividad y estimulación de la mente y corporalidad para fluir más libremente hacia lo que se espera mostrar, exponer o aportar en algún montaje o creación en el proceso educativo de la actuación, como de la propia investigación de un artista docente .

Para finalizar, al comenzar este camino de interconectividad entre el ámbito corporal de experiencias en las vivencias, como de materialidad en ámbitos de procesos

creativos como en la enseñanza de técnicas actorales, la estimulación de la creatividad a partir de las imágenes, desde la contemplación visual del entorno y las atmósferas de los mundos colectivos como del juego creativo al materializar los imaginarios a través de imágenes, el método de aplicación mediante las artes visuales corresponden a una mayor amplitud de posibilidades educativas como teatrales al tener una conciencia espacial en sus teorías como las dimensiones forma, fondo, el color y las materialidades o texturas.

Las artes visuales representan un potencial posible aporte a la apertura de las percepciones visuales del mundo, mediante la práctica de esta área como una integración de las capacidades expresivas corporales donde hay una mayor variedad de dimensiones posibles de abordar. A través de ellas la presente tesis busca investigar los aportes prácticos que tienen las artes visuales en el ámbito creativo-educativo en el aprendizaje de técnicas de actuación, para concebir una apertura de mundos imaginarios posibles en las subjetividades, en las cuales el cuerpo puede no siempre expresar a cabalidad. Esto debido al componente material y tridimensional de nuestras vidas humanas, en las cuales una ampliación de imaginarios y de imágenes, busca investigar su influencia en aprendizajes y exploraciones más ricas en contenidos de las posibilidades perceptivas y subjetivas de mundos posibles, como el acto revolucionario de generar cambios en nuestros propios mundos y en los mundos en comunidad, en este caso desde la artisticidad hacia la materialidad corporal en la comunidad educativa en proceso de aprendizaje de la actuación.

MARCO METODOLÓGICO

1.- Investigación con un enfoque cualitativo

La presente investigación en coherencia a la problematización y el marco teórico presentado previamente tiene un enfoque reflexivo y subjetivo, por lo que se decide realizar el proceso investigativo y de recolección de datos con un enfoque cualitativo.

Durante el proceso base de recopilación de referentes teatrales, pedagógicos e históricos, resulta interesante cómo los pedagogos, actores, directores mencionados anteriormente como referentes del arte de la actuación (Stanislavski, Grotowski, entre otros) siguen siendo parafraseados por profesores contemporáneos en sus clases y que también durante el desafío creativo de las didácticas y metodologías que se llevan a cabo en las aulas. En esta tesis se estudia la manera en que dialogan esos referentes externos con las propias experiencias de las y los participantes, sobre todo aquellas vinculadas a la incorporación de las artes visuales como aportes en actividades para profundizar el aprendizaje y docencia actoral dentro de diversas técnicas actorales. La subjetividad, la particularidad, la contextualización de los sujetos en las propias realidades, es donde esta investigación quiere indagar.

2.- Perspectiva de investigación en la investigación cualitativa

Debido a cómo se procesan los aprendizajes y reflexiones en el mundo de aprendizaje actoral, así como el modo en que transitan las nuevas reflexiones y descubrimientos en técnicas didácticas actorales, interesa aplicar en esta investigación una perspectiva que recoja ese diálogo entre las propias experiencias de los profesores, sus

sensibilidades y propios procesos de encuentro con esta metodología vinculada con las artes visuales. Por otra parte, también, en la propia experiencia de los docentes que serán entrevistados, existe la percepción y juicio hacia los contextos y vivencias de los mismos estudiantes. Es interesante la forma en que los procesos educativos van acomodándose a las épocas y a las multiplicidades de elementos que se van añadiendo en la construcción de planificación de clases, por lo que, desde las propias experiencias de los y las entrevistadas, resulta interesante comprender y conocer los aciertos y los problemas que surgen en el camino de la implementación de las artes visuales en el campo de la enseñanza actoral. Tal como relaciona Flick (2007), “Si deseamos comprender estos procesos de creación de significado, debemos empezar reconstruyendo cómo las personas, las instituciones y las comunicaciones construyen sus mundos o la realidad social en los procesos didácticos de aprendizaje” (p.29). Desde esta óptica, se constituyen elementos multidisciplinares al pensar en el vínculo entre las artes visuales con el campo pedagógico actoral y sus diversas aplicaciones desde creaciones didácticas plásticas como el uso de obras artísticas como referentes para el desarrollo de actividades de investigación actoral.

Por los motivos anteriormente expuestos, es que el diseño metodológico de la presente investigación se define bajo la filosofía de la fenomenología, ya que como se mencionó anteriormente, se buscan identificar metodologías de implementación multidisciplinar en técnicas actorales en un contexto de formación actoral, donde se identifiquen elementos experienciales y expresivos de las artes visuales que potencien la actuación misma, recogiendo la subjetividad de las perspectivas y experiencias de profesores que han experimentado esta metodología, pero también la forma en que dialogan

con otros y otras en el aprendizaje, con su propia formación y con las discusiones en torno a ésta.

3.- Unidad

El tema en cuestión de esta tesis es el vínculo de las artes visuales con el aprendizaje y enseñanza de técnicas actorales durante el proceso formativo actoral, que será indagado enfáticamente a través de la propia experiencia de los y las profesoras que contarán sus vivencias en las salas de clases o espacios de reflexión pedagógica en instituciones académicas de formación actoral. Se busca precisamente el enriquecimiento en conocimiento resultante de las experiencias mismas para vincular distintas disciplinas que no están tan distantes realmente en la práctica y su juego con las subjetividades y con el inconsciente al aplicar distintas técnicas artísticas dentro del proceso de formación actoral y cómo desde la perspectiva de los y las profesoras que ya han vivenciado esta aplicación pueden comentar mejoras y posibilidades a futuro.

4.- Muestra

Dentro de la muestra objetiva del presente marco metodológico, al ser un estudio cualitativo con poca data teórica de metodologías pedagógicas que se apliquen en Chile, se realiza una muestra intencional dirigida, ya que es necesario contar con profesores/as que ya hayan experimentado técnicas didácticas con artes visuales y que la base de la selección de las o los entrevistados sea el punto mencionado anteriormente. Esto será lo coherente con la investigación, siendo, por cierto, escaso el universo ya que en general se recurre a las formas clásicas de enseñanza actoral, que en su mayoría no incluyen las artes visuales o las toman en cuenta de manera superficial dentro del proceso creativo.

Dentro de las consideraciones de la muestra se buscó también una variedad en instituciones en las que se llevan a cabo estas didácticas, a modo de presentar una mayor parcialidad en la posterior perspectiva de análisis, desde instituciones de formación actoral donde idealmente no haya participado de estas clases y en consideración de instituciones académicas gratuitas.

5.- Técnica de recolección

La técnica de recolección será a través de entrevistas individuales semi estructuradas para ahondar a mayor profundidad en las experiencias, percepciones, opiniones y ámbitos sensibles de las/los docentes y sus experiencias con la actividad pedagógica y el vínculo de las situaciones sociales en ámbitos de clases con las artes visuales y el vínculo que ocurre durante lo que sucede en el acto reflexivo, sensible, de incorporación y aplicación de diversas subjetividades y conocimientos en las técnicas actorales correspondientes, durante los procesos de creación de personajes, concientización

en las creaciones de mundo y de mayor profundidad y formas de indagar estos ámbitos en los espacios de las clases y las posibilidades en la práctica.

Pueden salir temas que no se hayan pensado previamente en la investigación pero que aun así se decidan como variables importantes y necesarias a considerar. Junto con la importancia y necesidad de conocer las percepciones y experiencias de las/los profesores con respecto al tema de las artes visuales en el aula, que, debido a ser un tema altamente subjetivo con relación a las perspectivas, es necesario darle el espacio correspondiente. Se estima realizar de 3 a 4 entrevistas.

6.- Técnica de análisis de datos

Para el análisis de las entrevistas y buen manejo de la información obtenida, se considera ocupar el análisis de contenido y de las variables sensibles y objetivas vistas en las entrevistas. Estas pueden aportar al curso de la investigación, en relación al nivel práctico que tienen las y los investigados a lo largo de sus labores docentes como por ejemplo, en la clasificación de didácticas, referentes, tiempo de duración de las actividades relacionadas con las artes visuales a lo largo del taller o asignatura en un contexto institucional académico de formación actoral.

ANÁLISIS DE LA INVESTIGACIÓN

Al releer y relacionar las distintas entrevistas realizadas a profesores de teatro que han aplicado distintas metodologías en clases de formación a futuros intérpretes teatrales (en las distintas disciplinas curriculares), se observa una aplicación y vínculo muy coherente de las artes visuales con el teatro. Se procede a recorrer cómo a través de sus experiencias y vivencias, tanto en sus estudios, como posterior etapa profesional, va surgiendo esta inquietud y relación que observan y aplican entre estas dos disciplinas. Se analiza también los paradigmas que aportan en la concreción de este vínculo y finalmente el uso puntual en las metodologías que se emplean las artes visuales con sus correspondientes conceptualizaciones que las justifican en su aplicación en un ambiente teatral.

Trayectorias Amplias

Como base de este análisis es necesario comenzar con revisar el punto en común de las personas entrevistadas en un marco desde lo pre formativo teatral, hasta trayectorias que implicaron el conocimiento de otras culturas y visiones de mundo que aportaron en su camino teatral que ahora también presentan en común el trabajo tanto pedagógico como de sus participaciones en compañías. Esto, les ha proporcionado desde sus propias experiencias, tanto previas como actuales, una mayor riqueza de posibilidades subjetivas, como también de posibilidades de mixturas entre disciplinas como de visiones de mundo y culturas en sus propias conformaciones como artistas – docentes y sus búsquedas de métodos propios.

Puente entre Disciplinas

En ocasiones, no es tan fácil ingresar directamente a la carrera de teatro debido principalmente a estigmas y juicios socioeconómicos que en ocasiones las familias temen, pero que la persona a través de otros medios logra de igual manera realizar un nexo con las artes en general desde otras disciplinas.

A raíz de esto, comentaba uno de los profesores de teatro entrevistados, que antes de estudiar teatro debió estudiar la carrera de cocina internacional, donde sin esperarlo de primera fuente, tuvo un estrecho vínculo con las artes visuales; presentando ramos con suma relevancia en este campo, como estética e historia del arte (E3.4). Esta experiencia le permitió posteriormente tener una mayor amplitud de visión entre las artes, otras disciplinas y su aplicación en la formación teatral, donde también, generalmente en el estudio formal

teatral, se enseña historia del arte y estética, lo cual permite asociar un aporte de lo subjetivo y lo visual en el estudio de distintas disciplinas.

Asociando también el concepto de disciplinas como de asignaturas que se consideran base en el carácter sumamente práctico y corporal de la formación actoral, podría existir otro cuestionamiento asociado a si este tipo de metodologías o conexión de las artes visuales con las asignaturas como voz, movimiento y actuación presentan algún tipo de preferencia en la pertinencia o coherencia de la aplicación de esta metodología en alguna más que en otra. Con relación a esto, como opinión coincidente que presentaron los entrevistados fue que en cualquiera de estas tres áreas de la formación podrían incluirse reflexiones y metodologías vinculadas a las artes visuales sin una preferencia aparente (E3.27).

El aporte de lo visual conlleva significados y estéticas particulares en estas artes visuales, como teatrales, como también en la cocina internacional. En el teatro como se mencionó anteriormente en el marco teórico desde las nociones reflexivas de Arnheim (1993), existe un vínculo profundo entre lo que se experimenta y lo que se reflexiona artísticamente. Como por ejemplo es el percibir visualmente y racionalizar un tipo de lenguaje que se comunica desde una visualidad como a partir de una experiencia empírica artística que lleva a accionar por ejemplo en el teatro de manera física y vocal, como en la cocina internacional de manera material y gastronómica (E3.4). Existen enlaces que se realizan en estas clases multidisciplinarias de formación actoral entre estas dos ideas de la experiencia, en la experiencia y lo visual reflexivo que se comunica.

Trabajo con Artistas Visuales

En las compañías teatrales que se encuentran los entrevistados, surgió otro punto en común, el cual fue la presencia tanto de diseñadores/as como de artistas visuales, aportando creativa y materialmente en los proyectos y en el trabajo reflexivo de las puestas en escena. Esto se vincula con la problemática del vínculo entre estas dos disciplinas. Las palabras de un entrevistado señalan la “disolución” entre disciplinas, tal como se comentó;

En mi compañía tenemos una artista visual, bueno, y una diseñadora, pero hay una artista visual que es profe y artista visual, entonces con ella me surge a cada rato la pregunta que también los músicos más inquietos de hoy hacen, que es qué es mi arte también, qué son las artes visuales, qué es la música, dónde termina, dónde ella se diluye, dónde se empieza a desarmar un poco el concepto y la disciplina. (E1.31)

Coincidiendo con otras citas, existe esta relación que, en otros tiempos, frente a otras teatralidades, puede que no haya existido como una posibilidad o si quiera imaginándose que podría haber algún tipo de aporte entre estas dos disciplinas, tanto desde disciplinas laborales y exploratorias distintas, hasta de aplicación en una compañía teatral. Al ser las y los entrevistados, además de actores, también educadores, el enlace que se establece desde los cuestionamientos en la propia práctica se traspasa posteriormente también al ámbito educativo, donde las experiencias y relaciones en las compañías, como de exploración propia de la persona docente, se ven reflejadas también luego en las metodologías que deciden emplearse.

Junto con esto, cabe también señalar, recordando el vínculo docente-artista que menciona García-Huidobro (2018), que es un gran aporte el tener otros puntos de vista tanto en el ejercicio del arte como del quehacer artístico educativo. Este diálogo lleva a que se realice un diálogo más significativo tanto para los y las estudiantes como para las propias investigaciones docentes, que muchas veces pueden ser cooperativas desde los respectivos roles.

Tal como se comentaba en una entrevista; existe esta cooperación dentro de una compañía teatral, donde se siguen buscando nuevos significados, nuevas formas de experiencia y de investigación desde las distintas disciplinas artísticas que pueden confluir en una compañía o colectivo teatral, pueden también aparecer diversas reflexiones en asignaturas prácticas, donde se pueden asociar las artes visuales, tomando la premisa anterior con relación a una aplicación en cualquier asignatura práctica base de formación actoral (E3.27). Con una coherente justificación y aplicación metodológica que se revisará más adelante, se pueden obtener nuevas preguntas y búsquedas que antes tal vez no se habían imaginado, utilizando también la visualidad como otra poética más dentro del teatro (E1.31) como se menciona otro entrevistado y también se mencionó anteriormente en el curso de esta investigación.

Visiones de Mundo

Conociendo un poco más a las personas que me confiaron las narraciones de sus vivencias en torno a lo pre formativo teatral, como durante y lo posterior, continuando sus estudios y profundizando en distintas áreas a preferencia y curiosidad propia, existe

también algo común dentro de las personas del rubro teatral. Tanto en la búsqueda de referentes como en la de seguir huellas de referentes vistos en la formación actoral, resulta que estas experiencias tanto previas como posteriores, configuran finalmente los cuestionamientos y los énfasis a profundizar al enfrentar sus investigaciones como una clase, donde estas investigaciones también están influenciadas desde niveles plurinacionales que pueden aportar significativamente desde nuevas visiones de mundo, a nuevas visiones de concebir la educación, el teatro y las artes (E2.32).

Con el simple y complejo hecho de viajar y de hablar un idioma distinto, como de costumbres distintas y significados también propios de cada lugar, está el concepto de la información que indagó una de las entrevistadas, en torno a la información que llega y que también va formando en el camino. En su caso dentro de su búsqueda de formación artística actoral, vivencia desde las tradiciones más distintas partiendo por la materialidad de los lugares, como el trabajo de la tierra, de subir cerros, de realizar arte callejero con cosmovisiones distintas a las que proveen las academias. Por ejemplo, con una visión dancística y ritual de los mapuches que sumaron cuestionamientos y bases para la entrevistada, para informarse desde distintas vivencias y experiencias que le aportaron para conformar a la profesora que es el día de hoy.

Desde las visiones de mundo que ella trabaja en clases de voz, como de su relato de sus experiencias de estudio y de “in-formación” donde se mezcla tanto la danza, la calle como espacio político en la investigación relacionada al pueblo Mapuche con Jaime Quintanilla, como el rito, desde distintos paisajes como siembras en campos, como escalando montañas, a través del body weather, proveniente de maestros de Japón, como yoga, artes marciales y meditaciones de la India, en torno a la danza, y a la concientización

de lo biológicamente percibido y adquirido por el cuerpo posteriormente también al necesitar comunicar estas experiencias de percepción tan activa (E2.20), esta profesora decide en primera instancia compartirlo desde el espacio subjetivo de las artes visuales.

A partir de estas nuevas visiones de mundo, donde los lenguajes son tan distintos, la percepción por ejemplo de lo común en lo callejero y de alto impacto visual y corporal para llamar la atención dentro de tantos estímulos, como en la incorporación de percepciones sensoriales donde la experiencia queda tan impregnada en el cuerpo, esta necesita salir de diversas formas y una de ellas como lenguaje universal de las visiones de mundo, pueden ser las artes visuales.

Esto sin entenderlo como un desplazamiento del teatro, si no que teniendo en consideración las posibilidades y propiedades de ambas disciplinas, cómo se pueden comunicar conscientemente estos significados por ejemplo a través de imágenes o afectando la percepción visual a través del cuerpo con mensajes concretos y con peso para que los y las futuras espectadoras comprendan los significados que se quieren comunicar, desde lo local, como de otras partes del mundo.

En este punto se puede apreciar el entramado entre lo que aportan las experiencias vividas de las personas tanto a nivel cotidiano desde sus propias visiones de mundo, como el factor extra cotidiano del teatro con otras visiones de mundo, que el teatro puede buscar unir o como Grotowski, mencionaba en su pensamiento del arte como vehículo, para generar una comunidad (De Marinis, 2004).

La noción de un vehículo que transporta las subjetividades entre los conductores que serían los propios participantes del acto tanto educativo como posteriormente en casos

de muestra, donde existe un flujo comunicativo, existe también un flujo entre visiones de mundo entre las personas que dialogan en este encuentro en interacción. Desde el lugar pedagógico, los docentes tienen que estar conscientes y pendiente de este encuentro “de lo de adentro hacia afuera y viceversa” (E2.63) para conectar estas visiones en consideración de un real encuentro en comunidad, muy necesario durante la cohesión del grupo durante la formación actoral y como una base humana de la pedagogía, en base a la experiencia educativa misma (E2.63).

También Freire (2004) señala su concepción política referente a las visiones de mundo y en la búsqueda de lenguajes que nos permitan comunicarnos y comprendernos sin la necesidad previa de saber leer, por ejemplo. O de conocer a cabalidad cierta lengua. Como menciona una de las entrevistados referenciando la sala de clases de formación actoral, proponiendo como un objetivo general, el poder comunicar desde la propia visión de mundo donde se asimilan estos dos procesos cognitivos (E2.63). Así, frente a esta afirmación, y con el material entregado por las y los entrevistados, podemos aventurar que, a modo de parafraseo; las artes visuales son una herramienta útil al resultar un lenguaje a través de una percepción menos racional verbal, sí más conceptual/emotiva. Una lengua más común mundialmente, con sus signos y símbolos particulares como las costumbres y tradiciones presentes en las visiones de mundo, pero teniendo esta herramienta en consideración (E1.43), se propone, como se mencionó en de otra entrevista, indagar más en profundidad en la idea de lo común y de lo propio, lo subjetivo del arte y de la formación teatral para, a través de esta experiencia comunicativa, poder transitar al cuerpo mucho más concreta e integralmente al incorporar esta nueva información visual a lo expresivo

corporal/vocal incorporando la conciencia política con lo que expresa cada corporalidad con cada visión de mundo, cargadas desde las propias experiencias (E3.18).

Paradigmas Fundantes

Las conversaciones con los y las entrevistadas, luego de realizar un recuento en torno a sus experiencias vividas en el transcurso de sus carreras que afectaron la composición de sus metodologías y visiones del teatro y del arte, condujeron luego a una reflexión en torno al detalle paradigmático de las vivencias. Dicho lo anterior, me refiero en concreto a los paradigmas que desglosaron los y las entrevistadas que aportan y fundan esta visión de la pedagogía teatral con un enfoque multidisciplinar abarcando las artes visuales.

El Arte Total

A partir de los distintos cuestionamientos y las distintas formas de ver el arte a lo largo del tiempo, también han ido mutando y evolucionando los paradigmas artísticos y sociales hacia visiones más integradoras de las distintas formas, subjetividades y culturas humanas. Muchas veces desde las propias prácticas cotidianas teatrales en la formación estamos muy estrechamente relacionadas/os sin plena conciencia de ello. Sin embargo, tal como señala un entrevistado: “Es totalmente Duchamp, actuar en un pasillo, actuar en la calle en el frontis de la escuela, todo esto como búsqueda de una materialidad. Y ahí está dialogando absolutamente con las artes visuales”. (E3.39).

A partir de esto, en el uso de distintas espacialidades que en general se usan en las escuelas en búsqueda de espacios de ensayo, es sumamente común e incluso nutritivo en ocasiones explorarlas para indagar en nuevas posibilidades de las acciones. A lo que existe directamente una relación entre el espacio sensorial, visual y material en que se trabaja en la formación actoral, en el vínculo corporal y material del lugar de creación y puesta en

escena, tal como se mencionaba la cita, lo que propone Duchamp con relación a sus instalaciones de piezas/objetos “no artísticos” en lugares de expresión cultural como un museo. Ante esta descontextualización que podría decirse mejor como una búsqueda de nuevas materialidades que afecten al trabajo interpretativo, está también este cuestionamiento en torno a ¿qué es el arte entonces? ¿Cómo concebimos los límites de lo que se considera arte? Estos cuestionamientos también se producen y se trabajan en el teatro mediante el juego con los límites performáticos y naturalistas como en el teatro realista de Stanislavski (Knébel, 1996) como de lo espectacular propuesto por Meyerhold (1971) en torno a las acciones dramáticas en el teatro y a lo largo de la formación actoral.

Volviendo al punto del paradigma del arte total, recordando lo que se mencionó anteriormente en torno a Meyerhold (1971) con su incorporación de distintas disciplinas en el teatro y pedagogía teatral, se expande este cuestionamiento a las artes visuales y su articulación con el teatro. Existe un enlace con Wagner, donde al rededor del siglo XIX, hay una interconexión entre las artes en la ópera desde lo sonoro, corporal como con la puesta en escena visual, tal como postula Meyerhold (1971). Esta concepción del arte total, presenta la búsqueda de una armonía y coherencia con el factor extra cotidiano y subjetivo del arte mismo y del teatro, donde desde la pedagogía se pueden considerar las distintas posibilidades del uso del espacio, de sus corporalidades, uso de vestuario como de conciencia de lo visual y sensorial (E3.10), para una mayor llegada y asimilación de la técnica estudiada con el propio cotidiano de las/los estudiantes para una interpretación coherente con los otros factores y el factor de autoría en un contexto imaginario extra cotidiano.

El Rol Político de la Pedagogía

Más allá de lo que se trabaja en clases con los contenidos específicos para que se comprenda lo que se quiere presentar y representar, dependiendo del nivel y ramo dentro del proceso formativo actoral, hay un fuerte uso de la corporalidad y de las subjetividades dentro de la carrera. En ese contexto, el cuerpo y el arte se consideran con un rol político que postulan los docentes entrevistados como, “el cuerpo de la actriz y del actor es en sí un cuerpo político y, por lo tanto, siempre tendrá un discurso” (E3.18). Este peso político debe estar acompañado de un trabajo previo interno de liberación y de concientización de esta carga política debido a los contextos y discursos que cargan los estudiantes de teatro como personas con una necesidad de expresión y exposición de sus corporalidades, en función de diversas situaciones y acciones. Muchas veces debido a factores racionales, o de auto juicio que se tiende a formar durante la formación actoral, está esta alternativa que puede ser más amable en este proceso político de emancipación de los juicios externos para poder trabajar más esencialmente con lo interno, a lo que las artes visuales como también proponen los entrevistados como una forma de liberación;

Hay un uso de las artes visuales como liberación, como expresión, como forma de plasmar algo y ahí me parece muy Junguiano, muy terapéutico en el sentido de dibujar una experiencia completa y de mirarla y de ponerla afuera y de distanciarla para poder observarla. Entonces, a mí me ha pasado que ha sido bellísimo eso, porque libera un montón de sensaciones que están comprimidas y ejerciendo una presión mental y emocional, y que al momento en el que tener dibujarla y no explicitarla en palabras, sueltas esas limitaciones. (E1.43)

Dentro de esta mención Junguiana entorno a la “psicoplástica” como se denomina al trabajo de liberación en torno a diversos dispositivos plásticos expresivos desde las artes visuales, se hace un vínculo con la pedagogía donde, más que el rol terapéutico que propone Jung dentro de esta liberación emocional, se hace un énfasis de esta liberación en torno a lo necesario a plasmarse luego en una propuesta escénica, donde puede ser una muy buena herramienta de autoconocimiento y posicionamiento político en torno a las vivencias dentro de las clases.

Por otro lado, este vínculo también debe considerarse, como se mencionó anteriormente, de una manera coherente y necesaria dentro de los contenidos y dentro de las muestras para la formación actoral. Tomando el concepto de Grotowski (desde Marinis, 2004) en torno a un teatro pobre, considerándolo como aquello esencial, aplicado tanto a los ensayos como al aprendizaje actoral, dejando de lado a modo de liberación y de despojo lo que no es netamente necesario para el funcionamiento de la escena o del trabajo a realizar en clases, descartando la idea de un adorno de trabajo únicamente por su posibilidad estilística.

Revisando el rol político de la educación como propone Freire (2004), mediante el nexo de las visiones de mundo y de la concepción del cuerpo de los y las futuras actrices, como cuerpos políticos que existen dentro de las clases y se vinculan desde los sentidos como lo es también la visualidad, si se tiene esta conciencia política en torno al arte por parte de los y las profesoras, la investigación multidisciplinar que agrupa las artes visuales con la pedagogía teatral debe también tener en consideración este peso del cual hacerse cargo. En torno a los contenidos relacionados al autoconocimiento y de los contextos sociales a trabajar, es necesario recalcar esta conexión política entre las artes visuales con la

educación teatral, dentro de una validación de las percepciones de lo interno, que dentro del externo pueden concebirse como potenciales modificantes dentro del flujo del trabajo en lo interno hacia lo externo y viceversa durante el trabajo previo a la creación e interpretación misma de piezas de realización escénica que se llevan al cuerpo durante las clases de formación actoral. Las artes visuales cumplen así el rol político dentro de la metodología, como un reforzamiento crítico en torno a la autopercepción y visión social de lo que cada cuerpo discurre (E3.18).

Trabajo del inconsciente

El trabajo psicológico presente dentro de las clases de formación actoral dentro de un marco de maneras de expresión tanto corporal como de este tipo de expresión teatral, puede ser muy nueva para estudiantes que no preceden a la educación superior una educación artística en establecimientos de esta índole, o muchas veces sin tampoco tener muchas nociones de trabajo de la subjetividad canalizada a través del arte dentro de la escolaridad.

Tal como se mencionaba anteriormente en el contenido de aprendizaje en torno a la búsqueda del trabajo de la acción física a través de la psicología de los personajes como presenta Stanislavski y en torno también a la noción de la “psicoplástica” de Jung (E1.43), en este apartado nos enfocaremos en la particularidad y objetivos de esta inclusión del inconsciente para irnos adentrando en las metodologías;

los objetivos en la psicología Junguiana son: “descubrir en los recursos plásticos un medio de expresión, conocimiento, y diálogo con el

mundo interno, experimentar la relevancia de las imágenes y el mundo imaginal en los procesos de creación y de desarrollo personal, reunir lo objetivo y lo subjetivo, consciencia e inconsciente dentro de una dimensión simbólica activada por el uso de diversos recursos plásticos. Vivenciar la importancia del simbolismo de las imágenes visuales desde la perspectiva de su correlato con los procesos del inconsciente” Sí, y finalmente está hablando de cómo tratamos de leer pa’adentro, ¿no? (E2.36)

Donde esta lectura hacia dentro que se hace es necesaria para tener en cuenta como una posibilidad distinta al traspaso directo al cuerpo, en el trabajo de expresión y de liberación de estas emociones y pensamientos no tan procesados, donde como dicen Jung, como se trabaja en el teatro a través de símbolos, corporales y elementos con objetos en algunas ocasiones, es necesario tener en consideración la precisión y condensación de estos elementos para que los mensajes sean enviados claramente.

Otra de las concepciones de la pedagogía como lo que mencionaba estamos en constante percepción de cambios internos como externos ante los cuales desde la formación actoral, desde esta perspectiva multidisciplinar, se busca también seguir desde lo cotidiano propio como lo extra cotidiano en conjunto en una sala de clases donde se unen las posibilidades, de lo abstracto emocional, lo racional del orden de maquetas de movimiento, como de lo extra cotidiano al enfrentarnos a otras vivencias, subjetividades, contextos, corporalidades y perspectivas, por nombrar algunos factores sociales que se encuentran en una sala de clases y en un texto dramático o en la formación actoral desde la técnica que corresponda existe esta invitación desde la “psicoplástica”, para tejer lo más

conscientemente esta conexión con lo externo como con la lectura interna mediante las artes visuales y el cuerpo.

Aportes metodológicos para el uso de las artes visuales en el aprendizaje de la actuación

Al ya haber aterrizado los procesos para entender la influencia de las artes visuales, tanto desde el lado teatral, pedagógico y cotidiano desde las experiencias y desde los planteamientos paradigmáticos de esta relación, a continuación, es menester apuntar hacia las metodologías focalizadas que ocupan este vínculo y las conceptualizaciones que justifican este uso multidisciplinar. Y desde argumentos de los docentes que han tenido tanto experiencia como mayores indagaciones en torno al arte como en torno a la pedagogía desde las distintas asignaturas y en aplicaciones precisas para cada caso.

El Uso de la Visualidad y Creación Plástica para el Trabajo Previo Interno

Para comenzar, como se ha comentado con anterioridad, debido al sutil límite que se concibe entre el trabajo de las subjetividades entre distintas formas artísticas por su trabajo con las emociones y con configuraciones de las memorias previas de los estudiantes actorales, para comenzar con las metodologías y usos que pueden darse dentro de la formación actoral, puede incorporarse dentro del trabajo previo interno como mencionan autores como Stanislavski (Knébel, 1996) dentro de su técnica al análisis psicológico por ejemplo, como desde variedad de entrenamientos físicos y emocionales de Grotowski (De Marinis, 2004) y Meyerhold (Petrucceli, 2009).

En este caso el trabajo interno previo al que se hace alusión es a través de estímulos visuales que contienen distintos significados configurados por nuestras memorias y biografías como por las propias subjetividades personales. En este caso, la acción primaria al enfrentarse a una pieza de arte visual se genera desde la vivencia de un entrevistado en torno a su propia aplicación en clases de la presente multidisciplina desde:

(...) una observación de la figura, tanto de lo pictórico como de lo escultórico, pero de la figura humana en conflicto que es un principio súper fundamental del teatro, claro, pero del barroco esta cosa de la figura humana límite de las formas súper torcidas, fracturadas, doliente, entonces aparece muchísima escultura barroca y posterior, por cierto, que nos ayudaba a entender eso también (E1.30)

Incorporando como menciona, un conflicto que se produce al observar figuras humanas en la escultura barroca, por ejemplo. En ello se percibe esta base del teatro donde el conflicto como contenido fundamental dentro de la formación actoral, a través tanto de una observación como una asimilación corporal de estas figuras humanas en el propio cuerpo, sin olvidar tampoco de la carga que tiene nuestro propio cuerpo debido a nuestras vivencias. Utiliza así las artes visuales como un puente en este entendimiento físico y abstracto a la vez de emociones en conflicto en torno a la corporalidad, a través de la metodología de las artes visuales en el teatro a través de la observación. Genera la posibilidad también de emplear estas figuras liminales que repercuten en las corporalidades, también como puntos de partida dentro de la propia creación de piezas escénicas que se llevan a cabo durante los semestres, a modo de práctica, donde es sumamente necesario también ejercitar las capacidades sensoriales, ampliando las capacidades de creatividad,

tanto en el plano interno previo donde el estudiante se enfrenta a sus propias percepciones y juicios internos, a través tanto de la observación por un lado para la incorporación y empatización con referentes y conexión con otros tiempos históricos muchas veces difíciles de asociar con una visión de mundo o de imaginarios culturales propios de las épocas y contextos históricos.

También desde el ámbito creativo plástico, puede ser un aporte en el trabajo previo donde es necesario llevar un análisis consiente de estos conflictos internos, muchas veces sumergidos en el inconsciente, donde puede ser una herramienta útil para rescatarlos, diferenciarlos y poder utilizarlos a favor de la creación escénica donde la mixtura de estas dos prácticas pueden ser útiles al momento de aplicar la corporalidad asociada a imaginarios propios como externos en relación a lo que sea pertinente en los contenidos a tratar (E3.25) . O de creación de personajes dependiendo de lo que él o la profesora perciban más necesario de trabajar de esta manera más simbólica desde la visualidad.

La Sinestesia

Siguiendo con esta idea del vínculo entre una creación corporal considerando también la voz parte del cuerpo, con las artes visuales, es necesario contextualizar el concepto de sinestesia desde un ámbito psicológico que según el DIRAE (2014) se define como:

“Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente.” Y desde la poética como figura retórica que se configura como una

“Unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, como en *soledad sonora* o en *verde chillón*.” (DIRAE, 2014). Lo que permite comprender el sentido asociativo tanto desde lo que se comprende psicológicamente como desde lo particular de una figura retórica que permite comprender una integridad y memoria que asocia distintos estímulos hacia otra nueva forma significativa.

Este es el primer acercamiento donde se asocia el trabajo de la pedagogía en la formación actoral como de las artes visuales en una metodología que vivenció por primera vez con una de las personas entrevistadas, que ella a su vez, fue construyendo a través de otras actividades multidisciplinares modeladas en clases y de conversaciones con otra profesora teatral a lo que explica para ella el trabajo sinestésico a modo de ejemplo como;

Era un ejercicio sinestésico en donde te ponen dos dibujos, uno que es una estrella con muchas puntas y otro que es como una flor, parece, ¿no? como redonda, entonces, claro, cuál es *kiki* y cuál es *bouba*, y claro, la redonda es *bouba* porque las vocales te remiten a eso, y la puntiaguda es *kiki*, entonces ahí te das cuenta de que hay una relación entre lenguaje y visualidad... (E2.41)

Donde, partiendo desde esta asociación en el campo vocal, el ejercicio a realizar fue el dibujar, pintar o esculpir voces con este sentido sinestésico, a lo cual la entrevistada, luego de que cada estudiante haya completado/traído a la clase la expresión de su voz de manera particular realiza una observación de forma anónima en la sala de clases. Así, en conjunto analizan y comparten sentires en torno a lo que se percibe con la voz de cada

dibujo; como se comenta en otra cita al pensar en esta mezcla de sentires y reflexiones, donde;

(...) ya no pensaremos en movilizar emh, el pensamiento de ese pensador, de Rodin, por ejemplo, si no que pensaremos en movilizar el color de un cuadro de Dalí, el rojo intenso, o entender a ahora sí la plástica absoluta de aquellos que no tienen sentido y nosotras, nosotres, le ubicamos un sentido. (E3.14)

Esta reflexión se amplía en formas de aplicación además de la expresión vocal, donde en el fondo la justificación al emplear esta metodología es como se menciona en la cita anterior, una búsqueda de sentido a través de los propios sentidos, articulándolos entre los mismos, para generar una reflexión más complementaria entre las distintas percepciones y cualidades de reflexión que nos afectan antes de la hora de accionar. A modo de realizar un enlace, sensorial y comprensivo en torno a la percepción pudiendo posteriormente exteriorizar y poder reflexionar corporalmente ante estas sensaciones, tal como por ejemplo otros animales modificados por el sentido del olfato, configuran toda su atención y acción en torno a lo que pueda significar instintivamente en su caso a través de un tipo de memoria que nos lleva a reaccionar de la forma que nos van afectando los distintos estímulos. El hecho de realizar esta actividad de forma grupal, sin asociar prejuicios ni saber quién es el o la autora de las piezas vocales en ese caso, posiciona a los estudiantes desde una mayor horizontalidad entre ellos e intenciona también una mayor afectación no jerarquizada por preferencias o ánimos fraternales entre ellos, si no que, objetiva y subjetivamente a la vez ante el trabajo de esta propia cualidad sinestésica que puede aportar tanto al imaginario colectivo, como a lo que se asocia con los sentires que pueden ser muy variados pudiendo

analizar la propia voz desde factores mucho menos racionales y más desde un inconsciente y emotividad que pueden resultar significativos en el aprendizaje como resultó en mi caso y que en palabras de la entrevistada, ha tenido buena recibida en distintos cursos de formación actoral.

La Escultura en el Cuerpo

Habiendo mencionado ya el trabajo pictórico y de referencias corporales, es necesario el análisis correspondiente a las esculturas dentro del espectro de las artes visuales, donde, las esculturas anatómicamente humanas que en otras épocas se emplearon para representar valores en corporalidades en elementos no humanos, existe también la posibilidad metodológica de emplear las esculturas desde su materialidad fija como punto de partida a los estudiantes, como, por ejemplo;

desde el entendimiento y cuestionamiento de obras clásicas expresionistas como “El Pensador” de Rodin, o de “La Venus de Milo” tú le puedes plantear a un estudiante de teatro acercarse a los referentes visuales para crear fotogramas por supuesto que sí, pero también para entender el deseo de ese cuerpo que El Pensador de Rodin, de La Venus de Milo, bajando sus brazos, no sé, empezó por ese cuerpo diebético de moverse y como no se puede mover, ese referente lo completa en tu cuerpo movilizándolo.(E3.12)

A lo que apunta esta metodología ya no es una búsqueda netamente psicoplástica de un trabajo previo, si no que ya va más a la mezcla en la práctica misma del trabajo y

pensamiento corporal, donde dentro de la actividad pedagógica misma se relaciona el cuerpo con la dimensión simbólica corporal de este tipo de arte, donde se aplica una asociación de completar estas figuras cargadas con una carga emocional y simbólica contenida por su inmovilidad, donde el propio estudiante debe con su propio imaginario y utilizando como referencia a una situación o indicaciones elaboradas por el docente para trabajar un contenido, por ejemplo en el área de movimiento como se mencionó en la cita, como en una asignatura de teatro físico.

Los contenidos que se pueden tratar con este completar desde referentes inmóviles humanoides por sus dimensiones similares con las anatomías humanas pero muchas veces inmensurables como en sus dimensiones de tamaño para llevar a una sala de clases, pueden utilizarse trabajos de análisis de visualización en museos o en calles que presenten esculturas humanas con conflictos internos a los cuales se les puede completar sus historias a través de lo que se necesite trabajar en la asignatura y dependiendo en el nivel que se encuentren los estudiantes, sirviendo también como un punto intermedio de partida para particularizar las características biográficas y kinésicas de estos posibles personajes o roles en situación.

Referentes de Las Artes Visuales en el Cuerpo e Imaginario

Finalmente, como última forma metodológica investigada y salida a luz durante las entrevistas, está la posibilidad de incorporar los referentes de las artes visuales ya incorporadas en el cuerpo e imaginario, para concebir de manera más abstracta entramando formas de trabajar desde lo previo con lo intermedio en el proceso creativo. Es así como la

información obtenida de piezas artísticas visuales pueda ser incorporada dentro del imaginario a trabajar en posibles muestras, o puestas en escena.

Los fundamentos que tiene esta metodología se basan en los diferentes referentes visuales que pueden afectar y ser incorporados como referentes durante una puesta en escena, como por ejemplo tomando como referente una pintura impresionista, es muy distinto a la sensación y mensajes, como materialidades y trazos de una pintura barroca. Por lo que esta variedad de referentes a utilizar, pueden considerarse como las poéticas a emplear dentro de una puesta en escena o dentro de una posible exploración en clases en un ramo de actuación, como de movimiento, como de voz como el siguiente ejemplo de un testimonio de un entrevistado que incursionó en esta metodología;

He generado unos ejercicios así con algunas compañeras y es súper divertido porque aparecen canciones, distintitos tipos de solfeos melódicos que se pueden cantar con la voz imaginando y escenificando performativamente, o en 3 dimensiones, un cuadro que naturalmente tiene 2, entonces en la clase de voz se podrá hablar o se podrá cantar el pensamiento del arte plástico (E3.29).

Aquí se realiza esta analogía que tiene potencialmente el arte teatral con su capacidad y entrenamiento de organización de las percepciones y expresiones de lo que va recordando por dentro, como la memoria de su biografía, el peso de sus ante pasados, como también las técnicas empleadas en conjunto con otras sensorialidades como dimensiones, desde el traspaso de una expresividad empleada normalmente en dos dimensiones, ahora pudiendo ser manifestada en tres desde la propia expresión corporal y vibracional de lo

sonoro, creando desde paisajes subjetivos en torno a emociones, como desde otros referentes más realistas a entornos más concretos ligados a la acción de los estudiantes.

Todo lo anterior mencionado como las metodologías, como los planteamientos de paradigmas y experiencias de los y las profesoras entrevistadas, se analizan desde la visión de una posibilidad que se investiga, desde una búsqueda del sentido de esta relación visual como imágenes o materialidades diversas, como desde el vínculo con la gran carga y potencias corporales que posee el teatro.

Sin olvidarse del factor liberador y político tanto de la pedagogía como el rol del arte concebido en la sociedad, como posibilidades dentro de los imaginarios puestos en escena con humanos reales que tienen que poner su atención durante la formación actoral en algo más allá de sus propias exposiciones que en primera instancia pueden resultar abruptas al trabajar con tantas aperturas o liberaciones emocionales, o por el simple hecho de incorporar una asociación sensible entre las propias corporalidades completando otras narrativas, como posibilidades escultóricas, como piezas de pinturas, como también desarrollo de vinculación de lo sensorial, subjetivo, en torno a lo que se quiere expresar y trabajar dentro de una visión del teatro como una herramienta social y política usando las distintas formas de arte condensadas en la construcción teatral.

CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, las temáticas revisadas dentro de la presente tesis con relación al diálogo y posible aplicación de las artes visuales en los procesos creativos dentro de la formación actoral en instituciones académicas buscan a través del análisis de esta posibilidad multidisciplinar, seguir ahondando en reflexiones que posibiliten una mayor profundidad e involucración por parte de los profesores en lo que respecta al ámbito humano de la enseñanza actoral. Es aquí donde se necesitan variadas estrategias metodológicas para poder lograr una mejor comunicación y logro de aprendizajes significativos. Una motivación conjunta en el trabajo actoral a través del compartir las problemáticas que pueden concebir los propios docentes-artistas en torno a sus propias concepciones del contexto actual, de lo que es y significan el arte y el teatro.

El desarrollo de esta investigación deja la puerta abierta y genera más interrogantes en las cuales es posible indagar en futuros proyectos. Esto desde el punto de parte de vinculación tanto del trabajo previo actoral, como en las posibilidades creativas dentro de las mismas muestras y puestas en escena que se llevan a cabo dentro de los contextos universitarios, invitando a buscar más posibilidades visuales, como de apertura a otras subjetividades cargadas de propias historias y biografías que pueden vincularse con los contenidos y ahondar más profundamente en los estudiantes mediante una preocupación tanto en el trabajo previo, como en el proceso creativo de piezas actorales.

Se cuestiona también el uso de las corporalidades como objetos separados de las propias vivencias, incorporando el aspecto inconsciente y más abstracto de elementos que no son tan fáciles de explicar con palabras ni de compartir sensaciones, que a través de las imágenes y materialidades diversas que pueden aportar las artes visuales. Se debe indagar en la mixtura de las artes y concepciones integradoras de los seres que, dentro de la

posibilidad política del arte, ayuden a potenciar también las cualidades llamativas que pueden tener las corporalidades discursivas políticamente a través de más formas multidisciplinares. Tal se revisó desde la percepción visual con las artes visuales, pero también podrían ser las sonoridades, materialidades táctiles, como las afectaciones con el diálogo de los demás sentidos que aportan tanto al imaginario como a la modificación de nuestras corporalidades y percepción de nuestro entorno.

El uso de las artes visuales contiene una relación compleja con la enseñanza durante la formación actoral debido a sus dimensiones dialogantes con estímulos internos y externos que se comparan con la práctica escénica en sus motores creativos, asimilación corporal y vivencial que tiene un carácter multidisciplinar.

Existe una amplitud y variedad de aplicación en las artes y las teatralidades por donde se vinculan ambas disciplinas, desde ámbitos tanto dentro del teatro como por fuera, donde la visión estética del mundo cumple un rol muy importante al momento de traspasar las experiencias reflexionadas en la mente e imaginarios inconscientes a un plano consciente para enriquecer los diálogos internos como externos durante las clases.

Hay una defensa del contenido político en la educación teatral relacionadas con las artes visuales, como un espacio de enriquecimiento y de apropiación corporal, en relación con imaginarios o visiones de mundo desde lo propio hacia lo común y viceversa. Desde el plano meramente corporal, muchas veces se olvidan considerar las subjetividades de los estudiantes en torno al elemento discursivo en el diálogo entre las corporalidades y los mundos internos que dialogan en escena y en la sala de clases, lo que se vuelve un elemento muy político al momento de poder darle voz y ampliar el lenguaje hacia lo visual en el trabajo colectivo, entregándole el peso al proceso pedagógico mismo, la didáctica

multidisciplinar y a lo que se trabaja dentro de un espacio de confianza en el aprendizaje grupal para posteriormente poder salir a la luz en futuros procesos de exposición de discursos propios al estar en el escenario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez-Rodríguez, D. & Bajardi, A. (2015). Patrimonio e Identidad en la Investigación Educativa Basada en las Artes desde un Enfoque Multimodal. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(2), 215-233. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n2.47964
- Arnheim, R. (1993). *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona, España: Paidós.
- Baldwin, J. (1995). Meyerhold's Theatrical Biomechanics: An Acting Technique for Today. *Theatre Topics*, 5 (2), 181-201. <https://doi.org/10.1353/tt.2010.0011>
- De Marinis, M. (2004). *La parábola de Grotowsky: El secreto del "Novecento teatral"*. Buenos Aires, Argentina: Galerna getea.
- Eines, J. (2006). *Hacer actuar* (2da Ed.). Barcelona, España: Gedisa.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, España: Abada Editores.
- Flick, U. (2007). *El diseño de Investigación cualitativa*. Madrid, España: Ediciones Murata.
- Freire, P. (2004). *La importancia de leer y el proceso de liberación* (16ª Ed.). Coyoacán, México: Siglo XXI.
- García-Huidobro, R. (2018). Artistas-docentes que aprenden a enseñar. Abrir espacios pedagógicos y transgredir dualidades. *Innovación Educativa*, 18(77), 39-56. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-26732018000200039

- Knébel, M. (1996). *El último Stanislavsky*. Madrid, España: Fundamentos.
- Macaya Ruiz, A. (2016). Cuerpo e identidad: artes visuales para una hermenéutica de la diferencia. Experiencias con maestros en formación inicial. *Arteterapia*, 11, 13-50. <http://dx.doi.org/10.5209/ARTE.54112>.
- Mata, A. (2010). *Contexto histórico-teatral ruso e influencias tempranas de Stanislavsky*. (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España). Recuperada de <https://www.recercat.cat/handle/2072/83180>
- Meyerhold, V. (1971). *Textos teóricos I*. J. A. Hormigón (Ed.). Madrid, España: Alberto Corazón.
- Petrucceli, M. (2009). Meyerhold en el umbral del tiempo. *Cuadernos de picadeiro: Presencia de Vsévolod Meyerhold*, (18), 35-40. Recuperado de <https://docplayer.es/11972606-C-p-vsevolod-meyerhold-cuadernos-de-picadero-presencia-de-cuaderno-no-18-instituto-nacional-del-teatro-septiembre-2009-la-critica-teatral.html>
- Scheinin, N. (2009). Meyerhold en el umbral del tiempo. *Cuadernos de picadeiro: Presencia de Vsévolod Meyerhold*, (18), 41-52. Recuperado de <https://docplayer.es/11972606-C-p-vsevolod-meyerhold-cuadernos-de-picadero-presencia-de-cuaderno-no-18-instituto-nacional-del-teatro-septiembre-2009-la-critica-teatral.html>
- Vieites, M. (2020) Meyerhold: un precursor de la Estética de la recepción. *Escena*, 80 (1), 69-95. Recuperado de <https://www.revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/arti>

ANEXOS

PAUTA DE ENTREVISTA

Objetivos General: Analizar el uso de las artes visuales en la enseñanza de técnicas actorales en la formación actoral.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS	TEMAS	PREGUNTAS
<p>Identificar metodologías de implementación multidisciplinaria en técnicas actorales en el contexto de la formación actoral</p>	<ul style="list-style-type: none"> Trayectorias como docentes (asignaturas, escuelas...) Descripción de lo que entienden por técnicas actorales; Definiciones y comprensión del concepto de multidisciplinaria; Práctica de la multidisciplinaria en la formación actoral. Metodologías/actividades/desarrollo/bases de clases vinculadas a objetivos concretos de la formación actoral (en general). 	<ul style="list-style-type: none"> ¿Hace cuánto tiempo enseña teatro y cuál es su área o ramo específico de preferencia en enseñanza? ¿Cómo vinculó las artes visuales a la pedagogía teatral? ¿Qué entiende cómo técnica actoral en la formación actoral y cuáles son sus bases? ¿Por qué decidió realizar metodologías actorales vinculadas a las artes visuales? ¿Qué maestros encuentra que han sido claves en su proceso de aprendizaje y enseñanza actoral y por qué? Incluyendo técnicas de

		<ul style="list-style-type: none"> 📌 preferencia 📌 ¿Cuáles son sus mayores referentes artísticos visuales? 📌 ¿Cuáles encuentra que son los objetivos fundamentales en la formación actoral? ¿Para usted qué significa la multidisciplinaria por sí sola y en un contexto de aprendizaje actoral? ¿Qué metodologías, actividades, máximas de clase percibe que se relacionan con los objetivos de la formación actoral?
<ul style="list-style-type: none"> 📌 Identificar elementos experienciales y expresivos de las artes visuales que potencien la actuación 	<ul style="list-style-type: none"> 📌 Uso personal de las artes visuales en su propio desarrollo de la actuación 📌 Aplicación personal de las artes visuales en la formación actoral (sentido que tiene, cómo se aplica, el rol que tiene, que ejercicios o elementos...) 📌 Definición del concepto de artes visuales que se ocupa (que materiales, que técnicas, que elementos...) 📌 Perspectivas de los límites y cercanías del diseño teatral con la formación actoral misma. 📌 Opinión sensible en torno a la relación de lo práctico o corporal/cinético con las artes visuales. 	<ul style="list-style-type: none"> 📌 Por favor describa al menos una actividad pedagógica relacionada a potenciación de la actuación con las artes visuales que realice en sus clases. 📌 ¿Ha dialogado sobre nuevas

		<p>metodologías multidisciplinares que vinculan las artes visuales y la actuación con otros pedagogos teatrales o compañeros de rubro y que opinan?</p> <p>¿Cómo le ha afectado la incorporación de las artes visuales en su propio proceso educativo y de formación?</p> <p>¿Y en su labor actuarial?</p> <p>¿Cómo encuentra que dialoga su labor actuarial en el escenario con su forma de enseñanza pedagógica vinculada a las artes visuales?</p> <p>¿De qué manera siente que las artes visuales pueden ser un aporte durante la enseñanza de formación actuarial, qué elementos, técnicas, materiales encuentra</p>
--	--	---

		<p>fundamentales para implementarlo?</p> <p>¿Cuál es la mayor dificultad que ha notado que ha tenido la incorporación de las artes visuales en la enseñanza actoral?</p> <p>¿Cuánto tiempo le dedica a este tipo de actividades en una clase y en el semestre o duración del taller de formación actoral?</p> <p>¿Encuentra que la incorporación de esta visión metodológica actúa en desmedro del cuerpo, por qué, si no, cómo podría explicar un vínculo entre la plasticidad de las artes visuales con la corporalidad del aprendizaje actoral?</p> <p>¿Cómo vincula el aprendizaje</p>
--	--	--

		<p>corporal con las artes visuales, desde lo práctico del hacer, como desde el estudio de referentes por ejemplo?</p>
<p>✚ Reflexionar sobre la influencia del diálogo de las artes visuales con la pedagogía teatral en la formación actoral</p>	<ul style="list-style-type: none"> ✚ Evaluación del uso de las artes visuales para la formación actoral (gatillante, complemento, guía) ✚ Filosofía e historia del cuerpo y el arte y viceversa desde sus perspectivas ✚ Factibilidad del uso de las artes visuales en la formación actoral. ✚ Contextos de posible aplicación en los que esta metodología multidisciplinar podría desarrollarse más. ✚ Flexibilidad o estabilidad en la técnica de formación actoral en la/s que podría incluirse esta metodología. ✚ Analizar el impacto del diálogo multidisciplinar tanto para profesores como para estudiantes. 	<ul style="list-style-type: none"> ✚ ¿Cuál es el mayor beneficio o función que percibe en torno a la incorporación de esta metodología en la enseñanza teatral? ✚ ¿Cómo evalúa los progresos o entendimientos de los estudiantes en torno a las actividades multidisciplinarias que incorpora en la clase? ✚ ¿Encuentra necesario incorporar metodologías multidisciplinarias vinculadas a las artes visuales en el currículo educativo de formación actoral? ✚ ¿En qué momento de la educación actoral

		<p>percibe que es el óptimo para explorar más esta técnica?</p> <p>¿Ha reflexionado junto con los/las estudiantes en torno a esta visión multidisciplinar, si lo ha hecho, qué reflexiones le ha llamado más la atención y por qué?</p> <p>¿A través de su observación y sensación hacia los estudiantes de las nuevas generaciones, encuentra que su contexto y sus historias podrían relacionarse más con las artes visuales y con sus propias visiones de la actuación y el teatro?</p> <p>¿En su propia trayectoria como profesor/a y observación de las clases cómo percibe el impacto de las artes visuales en el</p>
--	--	---

		mundo del teatro y de la formación actoral?
--	--	---

TABLA DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

Categorías	Subcategorías	Citas
Trayectorias amplias (punto común y rescate de la experiencia relevante y por qué es relevante)	Puente entre disciplinas	<p>E3.4 (primero estudié cocina internacional y esa carrera está muy muy cercana a las artes plásticas y a las artes visuales. De hecho, parte importante de historia del arte tienes que estudiarla cuando estudias cocina internacional y también tienes que estudiar estética, obviamente)</p> <p>E3.27 (Mira, en todas, en todas las asignaturas obviamente yo te podría decir perfectamente)</p>
	Trabajo con artistas visuales	<p>E1.30 (yo en mi compañía tenemos una artista visual, bueno, y una diseñadora, pero hay una artista visual que es profe y artista visual, entonces con ella me surge a cada rato la pregunta que también los músicos más inquietos de hoy hacen, que es qué es mi arte también, qué son las artes visuales, qué es la música, dónde termina, dónde ella se diluye, dónde se empieza a desarmar un poco el concepto y la disciplina).</p> <p>E3.27 (En todas las asignaturas obviamente yo te podría decir perfectamente).</p>
	Visión de mundo	E2.20 (también estudié en India después de estudiar con el Jaime Quintanilla este trabajo de danza callejera-política en donde

		<p>el Jaime instalaba este trabajo desde la cultura mapuche, desde las culturas andinas, del yoga, de la medicina china, como si fuera un todo, todo lo mezclaba, y de la salsa, por ejemplo, y de todo eso hacía una filosofía, entonces ahí ya estamos hablando de que mi formación fue de mucha “in-formación” de muchos lugares, ¿no? Y después de eso me fui a India y estude <i>kalary pallac</i>, que sigo estudiando y formándome en eso).</p> <p>E2.32 (ahí nos estamos también metiendo con el mundo del inconsciente y la cultura mapuche, su lenguaje, cómo abordan el lenguaje en la cultura mapuche también me ha servido mucho para hacer un trabajo interno desde la actuación, como leer sobre la cultura, estudiar un poquito el idioma, estudiar sus danzas, me ayuda también a bajar esa información).</p> <p>E3.63 (eso es una responsabilidad pedagógica, lo que es como traer la experiencia también, a los lugares más sencillos, pa que todo esto que es muy filosófico no se vuelva teórico ni pesado, ¿no? sino que devenga siempre en experiencia, y en una experiencia que después se pueda reconocer,</p>
--	--	---

		<p>transcribir, no entender, pero si reconocer).</p> <p>E1.43 (libera un montón de sensaciones que están comprimidas y ejerciendo una presión mental y emocional, y que al momento en el que tener dibujarla y no explicitarla en palabras suelta esas limitaciones, de repente decir “tengo una voz enferma” que es una creencia también súper habitual, es mucho más duro, más hostil que dibujar el color que eso tiene y decir “ah, no sé si está enferma, está rojita, algo quema” y es mucho más sanador, creo yo que es mucho más liberador al final que ponerle una etiqueta verbal que hace mucho daño en términos de generar una nueva situación racional y psicológica respecto de tu...sí.)</p> <p>E3.18 (entonces pareciera ser que el teatro siempre tuvo dimensiones políticas, pero según la historia, de la humanidad, tiene diferentes lugares en donde localizarlas, en el realismo hablando del concepto de una mujer, un hombre y luego desde la modernidad hacia el teatro épico y hacia el arte hablando de todos los hombres, de todas las mujeres, de la sociedad. Y lo que estamos viendo ahora, es esa posibilidad también de poder relacionarnos,</p>
--	--	---

		absolutamente. Entender la diferencia, las otredades y entender que siempre siempre hay una posibilidad de poder reversionarlo todo, todo, absolutamente todo. Y no tener tapujos en eso porque si bien es cierto estamos viendo una época bien política)
Paradigmas fundantes	Arte total	<p>E3.39 (Es totalmente Duchamp, actuar en un pasillo, actuar en la calle en el frontis de la escuela, todo esto como búsqueda de una materialidad. Y ahí está dialogando absolutamente con las artes visuales).</p> <p>E3.10 (Desde el punto de vista de la docencia siempre cito a Wagner, pero al mismo tiempo creo que cuando un artista escénico tiene muchos referentes visuales o musicales también puede llegar a respuestas, no sé si más fáciles, pero más directas y concretas con respecto a una problemática a desarrollar. En la pintura romántica y en impresionismo también, el expresionismo también y el realismo socialista, son referentes pictóricos que son absolutos fotogramas que podrían trabajarse en cualquier clase de Grotowski por ejemplo).</p>
	Rol político de la pedagogía	E3.18 (el cuerpo de la actriz y del actor es en sí un cuerpo político y, por lo tanto, siempre tendrá un

		<p>discurso) E1.43 (libera un montón de sensaciones que están comprimidas y ejerciendo una presión mental y emocional, y que al momento en el que tener dibujarla y no explicitarla en palabras suelta esas limitaciones, de repente decir “tengo una voz enferma” que es una creencia también súper habitual, es mucho más duro, más hostil que dibujar el color que eso tiene y decir “ah, no sé si está enferma, está rojita, algo quema” y es mucho más sanador, creo yo que es mucho más liberador al final que ponerle una etiqueta verbal que hace mucho daño en términos de generar una nueva situación racional y psicológica respecto de tu...sí.)</p>
	<p>Trabajo del inconsciente</p>	<p>E.43 (en esta operación de dibujar mi voz o de esculpirla hay una salida desde mi hacia las artes visuales, entonces hay un uso de las artes visuales como liberación, como expresión, como forma de plasmar algo y ahí me parece muy junguiano, muy terapéutico en el sentido de dibujar una experiencia completa y de mirarla y de ponerla afuera y de distanciarla para poder observarla)</p> <p>E2.36 (Los objetivos en la psicología Junguiana son: “descubrir en los recursos</p>

		plásticos un medio de expresión, conocimiento, y diálogo con el mundo interno, experimentar la relevancia de las imágenes y el mundo imaginal en los procesos de creación y de desarrollo personal, reunir lo objetivo y lo subjetivo, consciencia e inconsciente dentro de una dimensión simbólica activada por el uso de diversos recursos plásticos. Vivenciar la importancia del simbolismo de las imágenes visuales desde la perspectiva de su correlato con los procesos del inconsciente” Sí, y finalmente está hablando de cómo tratamos de leer pa’adentro, ¿no?)
Uso puntual de las artes visuales/Metodología focalizada Conceptualizaciones que justifican el uso de las artes visuales:	La sinestesia	E2.41 (Era un ejercicio sinestésico en donde te ponen dos dibujos, uno que es una estrella con muchas puntas y otro que es como una flor, parece, ¿no? como redonda, entonces, claro, cuál es kiki y cuál es bouba, y claro, la redonda es bouba porque las vocales te remiten a eso, y la puntiaguda es kiki, entonces ahí te das cuenta de que hay una relación entre lenguaje y visualidad...) E3.14 (ya no pensaremos en movilizar emh, el pensamiento de ese pensador, de Rodin, por ejemplo, si no que pensaremos en movilizar el color de un cuadro de Dalí, el rojo intenso, o entender a ahora sí la plástica absoluta de aquellos que no tienen sentido y nosotras, nosotres, le ubicamos un sentido).
	El uso de la visualidad y creación plásticos para el	E1.30 (una observación de

	<p>trabajo previo interno (conexión con otros tiempos)</p>	<p>la figura, tanto de lo pictórico como de lo escultórico, pero de la figura humana en conflicto que es como un principio súper fundamental del teatro, claro, pero del barroco esta cosa de la figura humana límite de las formas súper torcidas, fracturadas, doliente, entonces aparece muchísima escultura barroca y posterior, por cierto, que nos ayudaba a entender eso también)</p> <p>E3.25 (Y es así como comienzo a entender o empiezo a profundizar, cómo unir un arte visual con el teatro, luego empiezo, me suma la problemática como estudiante, de como yo entiendo mi otredad con la otredad de la compañera, con la diferencia cultural, étnica, etc, etc, etc. Entonces creo que integrar con respecto a un objetivo).</p>
	<p>La escultura en el cuerpo (mimo dibujo visual y corporal)</p>	<p>E3.12 (tú le puedes plantear a un estudiante de teatro acercarse a los referentes visuales para crear fotogramas por supuesto que sí, pero también para entender el deseo de ese cuerpo que El Pensador de Rodin, de La Venus de Milo, bajando sus brazos, no sé, empezó por ese cuerpo diabético de</p>

		<p>moverse y como no se puede mover, ese referente lo completa en tu cuerpo movilizando).</p> <p>E3.12 (desde el entendimiento y cuestionamiento de obras clásicas expresionistas como “El Pensador” de Rodin, o de “La Venus de Milo” tú le puedes plantear a un estudiante de teatro acercarse a los referentes visuales para crear fotogramas por supuesto que sí, pero también para entender el deseo de ese cuerpo que El Pensador de Rodin, de La Venus de Milo, bajando sus brazos, no sé, empezó por ese cuerpo diabético de moverse y como no se puede mover, ese referente lo completa en tu cuerpo movilizando).</p>
	Referentes de las artes visuales en el cuerpo e imaginario	<p>E3.29 (He generado unos ejercicios así con algunas compañeras y es súper divertido porque aparecen canciones, distintitos tipos de solfeos melódicos que se pueden cantar con la voz imaginando y escenificando performativamente, o en 3 dimensiones, un cuadro que naturalmente tiene 2, entonces en la clase de voz se podrá hablar o se podrá cantar el pensamiento del arte plástico.)</p>

Entrevista Ramón Gutiérrez

Fecha: 19/10/2021

Duración: 1:15:18

E1.1	Hola Ramón ¿Estás por ahí?
E1.2	Hola Rebeca.
E1.3	¿Cómo estás? Buen día.
E1.4	Bien, ¿y tú?, oye está prendiendo mi cámara, ahí sí.
E1.5	Buena, genial, muchas gracias por participar y disculpa esta demora que igual, aquí... estas cosas tecnológicas, tampoco estoy acostumbrada.
E1.6	No te preocupes, está bien.
E1.7	¿No pudiste entra a <i>team</i> ?
E1.8	No pude
E1.9	¿Tal vez era porque había que abrir al mismo tiempo la reunión?
E1.10	No, no sé, puede ser, pero me decía cosas y no supe que hacer
E1.11	Yan sí, tranqui... ya así aquí, y si no, hago otro link.
E1.12	Bueno, esta entrevista ya está siendo grabada, la idea es que igual porfis... no revisé bien si ya había enviado la carta de consentimiento
E1.13	Sí, no te la envié todavía, pero te la envió en cuanto terminemos, no tengo ningún problema con eso.
E1.14	Ya bacán, gracias. Bueno, te voy a explicar un poco de lo que se trata mi tesis. La idea de tener esta entrevista es, por ejemplo, ya, tengo estos objetivos que son identificar metodologías de implementación multidisciplinar en contextos actorales para la formación actoral. Entonces, para mi igual es importante el hecho de que tú estés ejerciendo como profesor y en una universidad po, igual dentro de eso, también te iba a preguntar, no sé po, como su trayectoria como docente, como actor igual, que no sé, igual vi que tienes harta trayectoria como en teatro clásico y eso lo encuentro, igual, súper interesante. También, identificar, por ejemplo, elementos experienciales y expresivos de las artes visuales y que potencien la actuación... no sé po, que tú hayas podido ver en clases o dentro de tu propia metodología con esto. Y, reflexionar sobre la influencia del dialogo de las artes visuales con la pedagogía en la formación actoral, como posible, como no sé, visión a futuro, en el sentido de que cómo pueden apoyar en la pedagogía teatral y eso. Ya, para comenzar, te voy a preguntar sobre tu trayectoria, por ejemplo, no sé tu trayectoria como docente, en qué asignatura has enseñado teatro, en qué escuela, hace cuánto tiempo, no sé si me puedes contar un poco de ti.
E1.15	Sí, te cuento, mira yo partí siendo ayudante chico, partí en el 2009, estaba en tercero de la escuela y ahí hice ayudantía de actuación de primer año, de actuación de teatro clásico para tercero y de cursos de voz, y entré a la escuela de la UC por el verso también clásico, entonces, ahí comencé empecé a recorrer una carrera ya por mi cuenta como profe y de a poquito comencé a conocer otros lugares, entré ahí, entré a la Finis donde hice verso también, hice voz realismo en la UNIAC y voz teatro contemporáneo, (siempre en la línea de voz), y en la humanismo también hice verso y luego un taller de voz, claro que después ha sido un poco abrupto que se fueron deshaciendo un poco del verso

	<p>las universidades, entonces, ha tratado de adaptarse el curso a otras necesidades, de repente, a otras posturas, pero siempre me he quedado en el teatro clásico igual, entonces, la católica que también descartó verso como una asignatura se amplió y ahora se convierte en voz texto clásico y sigo ahí, entonces, actualmente estoy haciendo clases ahí en la católica para primer año y en segundo año vanguardia y teatro clásico, y estoy trabajando también en el conservatorio de música de la universidad mayor, y ahí tengo que trabajar con gente que es cantante, que está estudiando eso, canto lirico y canto popular, y enseñar composición corporal y ensambles escénicos y ensambles musicales, entonces también tiene que ver con llevarles actuación y movimiento (que es pa' nosotros) a la gente de la música que esta mucho menos conectada con eso en general.</p>
E1.16	Claro, me imagino ahí igual más en la teoría, la partitura.
E1.17	Sí y un cuerpo super desde el diafragma pa' arriba y nada más... Y también me he dedicado a realizar clases de teatro musical, que es algo que llegó a mi carrera, así, casualmente, y lo tomé como algo... no sé, se ha convertido en algo aparte de una fuente laboral, en un lugar de investigación que junta hartas cosas también y que se parece, al final raramente, mucho al teatro clásico que establece conexiones super interesantes con ciertas investigaciones que ellos hicieron, entonces también yo llevo como cinco años haciendo clases de eso.
E1.18	Harto igual.
E1.19	Sí, no me lo esperé mucho y ocurrió y ha sido muy bueno.
E1.20	Y, por ejemplo, tú me hablas harto del teatro clásico, ¿eso entraría, por ejemplo, en una categoría de técnica actoral?
E1.21	No, yo creo que eso es lo muy interesante que tiene, que no hay una técnica que le sea privativa a eso, yo te diría que donde hay mucha técnica y hay una técnica particular es el verso que obviamente sabemos que tiene exigencias, que tiene códigos, que tiene una nomenclatura particular, tiene también una retórica, tiene un universo técnico asociado, pero claro, son repertorios al final , no son técnicas, entonces eso permite que aparte de que el teatro clásico tiene su técnica irrenunciable digamos, al menos, para lo que yo he aprendido y lo que yo he hecho, aparte de eso son reportorios que permiten y son permeables a distintas técnicas también, uno puede abordarlo e ir poniendo haciendo una suerte de mezcla personal y de búsqueda con esos repertorios, yo creo que eso es lo rico que tiene entro muchas otras cosas que son relatos abiertos que dejan que se incorporen muchas otras cosas que considere que lo guía y lo interpreta.
E1.22	Esto que habla también es súper multidisciplinar, como que tiene esa posibilidad el teatro clásico y el verso, como claro, también la aplicación en el conservatorio de música, para también hacerlo en clases de verso y de voz. ¿Podrías definir o comprender el concepto de multidisciplina en el teatro, igual?
E1.23	Es algo a lo que le hemos dado muchas vueltas, yo trabajo con una compañía hace mucho rato también, haciéndonos esa pregunta, la diferencia entre lo multidisciplinar, lo inter y lo trans. Nunca he terminado de comprender los limites experienciandolo porque me parecen super intercambiables al final, claro, me pasa que lo he recorrido mucho creo yo, desde lo multidisciplinar

	donde conviven desde lo inter, donde ya hay un intercambio y una integración mucho más fuerte...perdón ¿tu pregunta era en relación en torno al teatro clásico?
E1.24	En torno al teatro clásico y al verso, como en tus áreas de docencia.
E1.25	Claro, yo creo que ahí, por ejemplo, a mí me gusta tratar de mantener una línea súper clara también desde lo técnico como desde los principios de trabajo, las premisas de dirección o las premisas de docencia porque el verso, por ej, es un elemento, es un repertorio y es un tipo de practica muy musical, pero no es música, pero no es propiamente música, tiene ritmo tiene, métrica, pero no es música, sino, que sigue siendo este lenguaje, sigue siendo teatro, sigue siendo voz hablada, entonces, ahí también me parece interesante distinguir que mientras muchísimos elementos de la música puedan estar en tal cosa, hay una musicalidad y no música propiamente tal que ya tiene que ver con entrar en esos código de esa otra disciplina, que no creo yo, por eso tiene que hacerlo desde un lugar tan académico y obsesivamente técnico, pero si tiene su código también ¿no? así como el teatro es un mundo al que se mete la ópera y de repente casi siempre no le interesa tantos sus códigos, sino, que los pone ahí no más, los junta, los pega, entonces a mi me gusta ser muy respetuoso con eso, ojalá no más de la cuenta pa' no coartar procesos, pero respetar que ahí hay unos limites también si yo quiero traspasarlos tengo que hacerlo con mucha responsabilidad y cuidado pero, por ejemplo, cuando un intérprete canta en escena, bueno, algo tiene que pasar también, algo tiene que afinarse, algo tiene que escucharse, algo rítmico tiene que ocurrir.
E1.26	No es subjetivo ¿no? como desde la experiencia.
E1.27	Claro, yo creo que hay una cosa muy vinculada a eso y además hay un lado super objetivo que la música sobre todo nos enseña, me ha tocado mucho trabajar con músicos muy rígidos muy doctos, y otros músicos muy flexibles, y el objetivo es intransable ¿no? que algo esté afinado o no, que algo esté colocado, que algo rítmicamente se cumple, da el tempo, da el tono. Sí, yo creo que hay en el teatro clásico y en el verso una aproximación a mundos de otras disciplinas, pero siempre me he tratado de mantener en el marco del teatro incluso en investigaciones desde lo visual que tú me comentabas en el comienzo que es un poco el espíritu de tu búsqueda, claro también, también produce mucho de ese dialogo, pero como te digo, me mantengo mucho mas en un diálogo desde el teatro, un poquito más lejos de la otras disciplinas donde pedimos ayuda de repente para entender ciertas cosas.
E1.28	Claro, como recursos ¿no?
E1.29	Sí, sí, totalmente. Y no te digo que yo crea que así es como se hace, es lo que yo he hecho por capacidad, posibilidades, conocimientos, experiencia, pero hay gente que mezcla mucho más y le resulta maravilloso.
E1.30	Sí, igual para mí ha sido súper difícil en verdad encontrar docentes que enseñen teatro, por ejemplo, vinculándolo con otras áreas, no sé, desde la música, desde las artes visuales en este caso de verdad como súper difícil, pero es genial que exista también... y, por ejemplo, en esto mismo, ¿cuáles han sido las metodologías o actividades o desarrollos o las bases de las clases vinculadas a las artes visuales?

<p>E1.31</p>	<p>Mira, lo traté de pensar mucho, me apareció la pregunta... bueno yo en mi compañía tenemos una artista visual, bueno, y una diseñadora, pero hay una artista visual que es profe y artista visual, entonces con ella me surge a cada rato la pregunta que también los músicos más inquietos de hoy hacen, que es qué es mi arte también, qué son las artes visuales, qué es la música, dónde termina, dónde ella se diluye, dónde se empieza a desarmar un poco el concepto y la disciplina, entonces claro, una de las preguntas que a mi surgen pa' poder responderte con toda completitud es qué son las artes visuales porque yo tengo un registro de lo más básico tal vez, y de lo más evidente que trabajo con ellas, y que ahí te podría contar de forma mucho más clara, más consciente, que trabajo muchísimo sobre la pintura, partí trabajando justamente con el texto barroco, impulsado por profes que yo tuve también, de los que fui ayudante luego, donde hay una observación de la figura, tanto de lo pictórico como de lo escultórico, pero de la figura humana en conflicto que es como un principio súper fundamental del teatro, claro, pero del barroco esta cosa de la figura humana límite de las formas súper torcidas, fracturadas, doliente, entonces aparece muchísima escultura barroca y posterior por cierto, que nos ayudaba a entender eso también, y creo que hay metodologías que he desarrollado que han ido madurando también porque partió como una imitación, como "ponte esto, ponte en este cuerpo" reproduce esa imagen, un poco crea, y aquí viene pa' mí una como bifurcación que hace fundamental el tema, que recrea esta escultura, esta pintura, con tu cuerpo, en tu cuerpo ¿no?, ni siquiera en tu cuerpo, era una búsqueda muy superficial, de pronto, entonces recréala con tu cuerpo para generar un punto de partida interesante, expresivo, para la escena. Y luego he ido entendiendo que hay que traer esa información que también que es una información visual, pero también muscular, por tanto, afectiva y al final vibracional, o sea, yo puedo, debería entender cómo respira y cómo habla esa escultura, incluso qué podría estar pasando en su vida psíquica, y a partir de ese trabajo ya no generó un espacio interesante, y aquí hay una palabra complicada que usamos hartito como comodín... pero ya no genero un material visual con mi cuerpo que sea interesante o expresivo, sino, que genero una conexión con información que yo también podría portar si ordeno mi musculatura y si dispongo de mi cuerpo de la misma forma de esa imagen que estoy observando, y con ello no solo traigo la imagen, por ejemplo, pienso en el éxtasis de santa Teresa, de Bernini, que es una gran pieza que es una mezcla de elementos y de cosas y de elementos y de estados que son súper elocuentes y muy complejos y muy bellos, entonces ahí no solo entra la imitación de esa escultura que se ve bonito para afuera, sino, que también yo empiezo a visitar una vida afectiva, una vida psíquica, un espacio muscular, empiezo a habitar un cuerpo que es mi cuerpo a la vez y que genera asociaciones inconscientes, ya no solo con eso que Bernini reprodujo bien, porque le vemos ahí su trabajo y eso un bello trabajo, entonces yo le creo este trabajo, pero también establecemos un vínculo cultural con lo que pasa con Bernini, con lo que lo rodeaba, con lo que él observó como referente, con su experiencia, con lo que él trajo a su cincel que ocupó para hacer esa escultura, entonces comienza a ocurrir una conexión que es mucho más ya profunda, mucho más antropológica, que empieza a generar saltos, y como te digo, ocupando</p>
---------------------	--

	pinturas y esculturas de hace cuatrocientos y más años atrás, se establece un puente súper lindo también, no solo logro conectar con el cuerpo contemporáneo, sino, que puedo hacer presente contemporáneamente al cuerpo y no solo al cuerpo, sino, una manera, todo un imaginario antropológico, psicológico, emocional, físico, de hace mucho tiempo atrás del cual no hay...
E1.32	Claro.
E1.33	¿Cachai? Entonces, ¿puedo entrar yo a través de ese trabajo si es que escojo buen material o un material elocuente que esté muy vivo? Puedo entrar yo también, a darle vida hoy en mi cuerpo a una presencia que llegó hace mucho tiempo, en ese caso, me parece que podría ser y tal vez me equivoco muchísimo, pero es lo que pienso hoy diecinueve de octubre ¿no? hoy pienso así, pienso que sería tal vez, la forma más directa de vincularnos con un cuerpo de esa época, porque en la palabra eso no está y es super retórica y puede mentir mucho y es hermosa, entonces me ayuda a vincularme mucho con el pensamiento... la música me ayuda también a vincularme con otras formas de mirar el mundo, pero la imagen de ese tiempo y esa observación tal vez no me habla solamente de cuerpo, sino, también me habla de cuerpos y de una manera de concebir el cuerpo en ese momento, concebir la vida terrenal también, entonces me parece muy profundo, no es solo ornamental para la escena sino, que me parece un punto de partida para la investigación o hacia la investigación, de cómo el ser humano habitaba su cuerpo en ese momento, y bueno, para adelante también, lo hecho con Picasso, pasé en un laboratorio por toda la obra de Picasso, no completa, sino, toda con analogías, desde cuanto empieza a pintar ¿qué, once años, trece? Hasta su último autorretrato, entonces hay ahí una evolución muy fuerte que no solo habla ya del tema cultural que rodea a ese pintor, sino que habla también de su evolución personal y de su manera de mirar el mundo, entonces hay ahí una puerta de entrada a cosas que creo yo, no han sido dichas en palabras con la misma claridad con que la imagen la plantea.
E1.34	Claro, esto mismo igual habla harto de eso también, y no sé, me pasó en un momento en que fue comentada o se comentaban las tesis, en que igual, como que todo lo que estabas contándome ahora claro, como que por todas las experiencias que yo no he tenido tantas experiencias como de metodologías de las artes visuales, por ejemplo, se cuestionaba harto como: “Ya, pero si hay una metodología con las artes visuales ¿dónde queda el cuerpo?” decían, “ahora te estás enfocando como en otra cosa”, y es como “No, pero igual hay un imaginario, hay un uso que se puede dar” así como todo lo que tú me estás diciendo de la subjetividad y de la corporalidad que se puede dar, por ejemplo, al representar, como me decías tú, “al recrearla con el cuerpo” Entonces yo creo que es súper valioso todo esto, como de disolver un poco los límites entre las disciplinas, a veces, porque también siento que no sé, en este tiempo también se va mezclando un poco todo más.
E1.35	Totalmente, sí.
E1.36	Y...
E1.37	Perdóname, y ¿en qué medida en lo que te observaban el cuerpo quedaba

	fuera?
E1.38	Que no tenía como referentes o no sé, tal vez textos que como que abalaran eso, o ¿Cómo se llama? Testimonios de lo que se puede aplicar en una clase, por ejemplo, porque decían “no, ¿esto de dónde lo sacaste? ¿se puede hacer? No sé, como muy así.
E1.39	Sí, te entiendo.
E1.40	Y claro, la primera vez que tuve ese acercamiento fue con la Deby Kaufmann, no sé si la ubica.
E1.41	No.
E1.42	Ah, ya. Ella también es una profe que tuve de voz, que ella nos hizo, como mediante cinestesia, dibujar nuestra voz o hacer una escultura de la voz, entonces tenía como esa aproximación, pero igual era casi la única que tenía con las artes visuales, entonces decía “pero demás que hay más o no sé”, y ahí me puse como a preguntar, investigar más, y sí existían más. Me gusta la mixtura de las disciplinas, igual este tiempo estudiando pedagogía, que han sido como dos años y medio que hace la academia, es una gran separación, como pasar a estudiar casi otra carrera, pero igual resulta como súper interesante toda es mixtura.
E1.43	Encuentro muy bonito eso que dices tú a partir de lo que hacías con tu profe, que yo también lo he hecho, llevo unos cuantos años haciéndolo en primer año, de dibujar la voz, y aparece ahí otra vía, porque esto que te estaba yo comentando de traer a mí la escultura o las pinturas, es para alimentarme un poco y salir de mis referentes que son limitados, entonces traigo, incorporo otras miradas del cuerpo, de los impulsos, pero en esta operación de dibujar mi voz o de esculpirla hay una salida desde mí hacia las artes visuales, entonces hay un uso de las artes visuales como liberación, como expresión, como forma de plasmar algo y ahí me parece muy junguiano, muy terapéutico en el sentido de dibujar una experiencia completa y de mirarla y de ponerla afuera y de distanciarla para poder observarla. Entonces, a mí me ha pasado que ha sido bellísimo, eso porque libera un montón de sensaciones que están comprimidas y ejerciendo una presión mental y emocional, y que al momento en el que tener dibujarla y no explicitarla en palabras suelta esas limitaciones, de repente decir “tengo una voz enferma” que es una creencia también súper habitual, es mucho más duro, más hostil que dibujar el color que eso tiene y decir “ah, no sé si está enferma, está rojita, algo quema” y es mucho más sanador, creo yo que es mucho más liberador al final que ponerle una etiqueta verbal que hace mucho daño en términos de generar una nueva situación racional y psicológica respecto de tu...sí.
E1.44	O encuadrarlo mucho así.
E1.45	Sí
E1.46	A ver, otra pregunta que te puedo hacer dentro de este primer objetivo es, ¿cuál es un o uno o unos, como objetivos fundamentales que encuentras en la formación misma actoral?
E1.47	Perdóname, ¿me podriai repetir?
E1.48	Ya, ¿cuál o cuáles encuentras que son los objetivos fundamentales en la formación actoral?

<p>E1.49</p>	<p>Oh, que <i>heavy</i> la pregunta. Yo creo que sacude como bases de la práctica, para mí el objetivo, el primerísimo objetivo de la formación actoral, es el autoconocimiento y la liberación, yo creo que eso es lo primero, pienso que si... y esto no tiene que ser necesariamente racional, pero si no te conoces a través de esta liberación, de este ejercicio de liberar tensiones, de despejar limitantes ¿no?, de despejar creencias y un montón de aspectos que tenemos ya no solo en la cabeza, sino en el cuerpo también, el cuerpo contemporáneo que también es un cuerpo que tiene una lucha muy fuerte, yo creo que si eso no ocurre no podemos acceder a los otros niveles de trabajo del actor, y ahí a mí me parece una crítica en las escuelas, lo que vamos haciendo, una crítica como más también a lo que yo hago, estamos un poco embutiendo estudiantes con técnicas que suman y suman y suman aspectos, y son herramientas que los hacen sentirse llenos, llenas, y no necesariamente capaces de enfrentarse a un desafío más profundo que la representación como, por ejemplo, el desafío humano de estar, de mirar, de reaccionar, y a mí siempre me pasa que yo vuelvo a las bases y de repente eso es poco farandulero, como poco <i>top</i> ¿no? como poco <i>cool</i>, pero en las bases hay necesidades igual que el cuerpo ¿no? que va de abajo hacia arriba construido igual que las pirámides, las necesidades están la base y de alguna forma los privilegios que están en la cima se caen cuando las bases no están claras, entonces yo siento que la primera necesidad actoralmente es que tengo que conocerme y en ese conocerme me tengo que enfrentar a mí para liberarme, y en esa liberación recién puedo entender que de lo que me libero me estaba impidiendo encontrarme de una forma profunda, de una forma real, honesta y objetiva con el otro con quien tengo que compartir inevitablemente porque el teatro tiene esa belleza de que nunca, absolutamente nunca, es en solitario, siempre es para alguien o con alguien, aunque yo no lo declare de la obra artística, eso siempre lo tiene, entonces ese encuentro no puede ser posible para mi gusto si en la formación no existe una liberación de un montón de cosas y que yo pueda realizar un acto de liberación total en escena donde recién con eso invite al público a entrar en mi propuesta, y no me refiero a una experiencia estética, sino, a una propuesta humana también, ¿no? si yo me desnudo y abro todo de mí puedo recién transmitir al público esa posibilidad para el momento y para la vida, entonces me pasa eso, que siento yo que la primera necesidad es esa liberación, y ya luego tiene que haber una escalada técnica donde yo aprenda a estar en el presente, siento que eso ya es súper técnico también, donde empiece a despejar ciertas vías de expresión tanto de mi canal físico como de mi canal vocal, que pa' mi gusto nunca se deben separar, siempre me ha pasado que mis clases de voz parecen clases de movimientos, a veces sonamos, a veces nos hacemos como palabra, a veces, pero hay clases y semanas enteras en las que no suena nadie, ni una palabra porque la voz es en el cuerpo y es cuerpo también y no creo que se pueda separar, entonces otro desafío es romper la ilusión de la escisión, creo que ese es un desafío que tenemos tanto como profes como también ustedes en su proceso de estudiantes, que es entender que voy a separar momentáneamente ciertos aspectos técnicos, y que eso está un poco amplificado en esta separación de los cursos y tenemos voz, movimiento y actuación, pero es una ilusión transitoria con fines pedagógicos ¿no?, es más</p>
---------------------	---

	<p>una disección que una programación ¿no?, no puedo programarlo como cosas diferentes siendo que yo soy actor de textos, a mí me parece que una persona no se completa hasta que haga todo porque es una sola cosa al final. No sé, perdóname, no sé si te respondo tan concreto, pero para mí son cosas base.</p>
E1.50	<p>Y dentro de esto, por ejemplo, de la escalada técnica, ¿qué entiendes tú por la técnica y como esto vinculado también a referentes importantes para ti?</p>
E1.51	<p>Sí, yo entiendo la técnica como todo aquello que es objetivo y siempre objetivo, siempre constante, pero dinámico, por ejemplo, muevo una parte de mí, mi columna cambia por el uso de ciertos músculos, yo soy consciente de ello y lo puedo volver a reproducir, y lo puedo volver a hacer, puede que hoy me cueste más trabajo por eso es dinámico, pero es constante porque conozco el lugar ¿no? y ese lugar no cambia, en ese sentido me parece más que la técnica tiene que ver con eso, con una “consciencia” ¿no? con hacer muy consciente cuales son los lugares, cuáles son los pequeños trabajos que hay en un gran trabajo actoral, y siento yo que ahí ese lugar técnico no lo confundiría yo con una acumulación, como una acumulación de herramientas, sino, que lo entendería como herramientas usadas para liberar distintas cosas, por ejemplo, cuando nos dicen, no sé, un comentario típico de primer año: “tienes las caderas muy apretadas, trata de bailar salsa para que te sueltes”, bueno es eso, para que se suelten, no para yo a través de la salsa ahora adquiriera otra nueva identidad y luego cuando me toque hacer algo más marcial no sea capaz porque estoy demasiado laxo, no sé, estoy inventado esos términos, pero cachai que no hay como una sensación de que tengo que ir poniéndome cosas como equoco, bueno la salsa me va a enseñar algo, va a ser una maestra de vida por un ratito, que me enseñe a fluir en una calidad más acuosa, no sé, ¿no? y voy a descubrir ahí una posibilidad de mi musculatura para conectar cosas nuevas, entonces yo siento que la técnica tiene que ver con eso, son herramientas de liberación que permiten nuevas conexiones en mí, así como la técnica lo es para los cantantes también ¿no? o sea, no es que uno aprenda, como que venga de afuera alguien que viene a construirte algo para llegar a tal nota, sino, que te va a quitar las tensiones y te va enseñar a cuales son las musculaturas que hay que poner en tal posición para poder llegar a eso que siempre ha estado en potencia en ti, y ahí mi referente es Grotowski, yo creo que es mi línea más ahí, más constante en investigación, desde que dirigí por primera vez cuando estaba en segundo el 2006, que ahí no lo sabía pero estaba trabajando eso, ya luego, lo supe y lo hice más consciente y más declarado en esta búsqueda, bueno, de muchas cosas, de una pobreza, que es una pobreza entre comillas, yo creo en esa pobreza actoral en el sentido en que la actuación sustente y no que no pueda haber nada más porque si, es una cosa inaceptable, no, creo yo que mientras se sustente todo en el trabajo del interprete me siento en un territorio coherente que a mí me hace mucho sentido, y hay una ritualidad po, entonces a partir de esa ritualidad que plantea no solo Grotowski pero que con su manera me hace sentido, me he ido encontrando mucho en mi carrera, entonces siento yo que ha sido una guía super clara para mí.</p>

E1.52	Claro, también el vínculo con el movimiento que me contabas antes.
E1.53	Claro, totalmente, o sea, ahí aparece como una sola cosa, lo acrobático y lo vocal están en un solo espacio, eso es muy raro para la manera en que la veo porque me vuelve un actor de capítulo, hoy soy Kali, mañana seré...Entonces se generan todavía más murallas, por eso me gusta mucho ese trabajo, y bueno, muchas cosas, para mí Grotowski tiene una búsqueda que a mí me hace mucho sentido que yo también junto y que bueno, que es lo que hacen hoy también sus herederos de juntar el espectáculo y el rito de la búsqueda de esta objetividad ritual , pero siento que esa sensación de despejar y de buscar en ti, viene para mí de allá, sí, sí, creo yo que eso.
E1.54	Claro esto igual se puede vincular con las artes visuales, que yo también mencionaba a grotowski, pero ahí también me sacaron en cara igual el teatro pobre, y yo dije “claro, que no sé, no es que las artes visuales también sean un adorno, son como también parte de una metodología para corporizar o crear más imaginarios también de esta forma po”, decían “no, pero es que el teatro pobdre, no sé qué, es que menos recursos que se yo” pero yo no me refería a eso.
E1.55	Claro, como te decía yo, a mí me da la sensación de que la pobreza en el teatro contemporáneamente donde necesitamos también ir actualizando ¿no? de hecho el mismo centro de investigaciones, el <i>hall center</i> de Grotowski hace ahora una nueva lectura, Grotowski dejó cuando murió en el 99 el teatro como vehículo donde ya no le importaba el espectáculo y ellos están retomando de nuevo el espectáculo, han pasado el arte como presentación de nuevo y hacerlo convivir, entonces claro, hay una mirada de ellos mismos, de esa misma herencia sobre releerlo e ir sumando porque justamente es difícil ir sosteniendo esa pobreza en un mundo en el que competimos...No sé si en el que competimos, pero en el que estamos al lado de Netflix, al lado del HBO, que están produciendo cosas alucinantes en que las tomas no duran más de cinco segundos, entonces complicado mantener también o poner todos nuestros discursos en esa pobreza tan inicial como la que planteaba él ¿no? con sus montajes antiguos, pienso como en Sislack , el príncipe constante, es un tipo con un pañal danzando y sonando, es un poco difícil queso sea hoy en día y nada más, entonces claro, a mí me hace mucho sentido lo que dices tú de las artes visuales y por eso yo te lo mencionaba también desde un lugar para alimentar el trabajo actoral, ahora no sé si tú lo planteas como un lugar para alimentar el trabajo especial, y es que me parece también absolutamente válido como un lugar de encuentro ¿no? y ahí pa´ mí también entra mucho esta sensación desde Wagner, y fíjate lo que hace hoy la...no sé, por ejemplo, Bob Wilson que es tan, tan pictórico, y con eso dice tanto y es tan compatible con que han hecho cositas juntos porque pasan muchas cosas y se componen, pero es otra mirada también del actor, entonces sí, entiendo ese comentario sobre el

	<p>teatro pobre, pero yo sigo pensando que la pobreza está en un teatro donde el sustento sea actoral, no donde lo demás esté ausente totalmente y como bien dices tú, que no sea un adorno ,sino, que sea parte del discurso.</p>
E1.56	<p>Y dentro de esto, tú igual dentro de tu propia formación y desarrollo en la actuación ¿has ocupado, por ejemplo, técnicas de artes visuales? O no sé, como me contabas también en la compañía que también trabajan como con artista visual, ¿cómo también vinculan eso?</p>
E1.57	<p>Mira, ha sido precioso porque hemos hablado de muchas cosas que se vinculan un montón. Bueno, en mi formación sí, ocupé mucho estas cosas pictográficas, apareció muy claro la sensación de dibujos, yo entendí diferencias de dibujos muy fuertes, lo aprendí estudiando en la escuela cuando pasé por Decroix y el mismo corporal, y todo lo que implica la composición del cuerpo y del eje y cómo dibujar eso en el espacio. Después yo me metí a estudiar artes marciales chinas, que es un lugar pa´mi que me marco muchísimo y también es un referente en la actuación, todo el mundo de Asia, desde la meditación hasta el King fu... cómo van marcando y aportando técnicamente, entonces ahí claro, el diseño para mí fue súper importante, el kung fu se le dice la danza de la guerra, es absolutamente visual en cierto punto, tiene las dos cosas que más quería yo cuando empecé a estudiarlo, que es justamente es el dibujo visual y la acción, entonces siempre es intención, aprendí a dibujar desde ahí, mucho, aprendí muchísimo de eso, y después trabajando en una compañía con quienes fueran mis profes también seguimos ocupando referentes pictóricos, muchísimo de eso, mucho... Me acordaba también de otra cosa que hemos hablado mucho en ese proceso con esos profes que te cuento, de ocupar collage y de ocupar dibujo para yo transmitir qué estoy haciendo con mi personaje y para que luego venga la diseñadora en ese momento y a partir de eso ella diseñara, siempre considerando cómo dialoga lo que ella veía lo que yo hacía en escena con lo que yo dibujaba luego, yo estaba...decía “así lo veo”, entonces, ah bueno, esta gesto y esta cosa que está ocurriendo aquí quiere ir para allá por lo que está dibujando el actor.</p> <p>Y en esta que es mi compañía que tengo ahora, donde tenemos un diálogo con esta artista visual que es Trini, nos empezamos a dar cuenta en esta investigación sobre Picasso la cantidad de conceptos que compartimos como, por ejemplo, lo que te nombraba: el dibujo, el color, el trazo, el gesto ¿no? que gesto es una palabra que en el teatro tiene hartas miradas ¿no?, puede ser un defecto de la acción para Grotowski, por ejemplo, pero puede ser una abstracción y una condensación de lo social para Brecht entonces tienen distintas valencias, considerándolo como algo positivo, como más deseable se emparenta mucho con lo que pasa en las obras visuales, entonces ya nos hablaba de cómo podemos recibir la obra, la vibración que tiene una obra visual, una pintura a partir de la gestualidad que hay plasmada del pintor...que no es lo mismo ver una pintura, por ejemplo, de no sé, Vermeer versus ver una pintura de Van Gogh y lo gestual que es Van Gogh y lo físico que debe haber sido dar pincelazos, entonces debe ser una locura pintar ese cuadro versus pintar este otro cuadro...o Dalí que era mucho más, mucho más planeado en ese sentido, más cuidado, y tiene un acabado mucho más realista con lo</p>

	<p>surrealista que es pero mucho más realista versus Picasso, era muchísimo más grueso... o los impresionistas y esa urgencia de pintarlo ahora y cómo tengo que correr y darle, y lo que importa ahí es el color que se plasmó ¿no? versus la forma y lo que planteaban, por ejemplo, no sé, los realistas los barrocos, entonces ahí aparece ese parentesco en los conceptos, bueno en la música también porque tenemos músicos en la compañía y ellos decían como “claro, pero también hay gestos musicales” también hay dibujos musicales, hay una articulación, hay un flujo, hay líneas por nosotros los actores y los bailarines hay líneas, y para los artistas visuales es la cosa básica después del punto, y para los músicos hay una línea melódica y hay diferentes líneas que armonizan en el contrapunto, entonces se fueron repitiendo muchos conceptos, y claro, aparecieron muchos lugares que hablaban de lo mismo y aparecieron muchos lugares que no eran tan comunes.</p>
E1.58	<p>Con respecto a esto mismo, pero desde más también, diseño teatral, desde la formación y lo que has podido vivenciar como estudiante y también docente, ¿cuáles encuentras que son como una perspectiva de los límites y cercanías entre el diseño y la formación actoral misma?</p>
E1.59	<p>Uy que difícil, ni siquiera sé si entiendo bien la pregunta porque me parecen mundos muy lejanos.</p>
E1.60	<p>Ya, del diseño teatral, por ejemplo, con la misma formación actoral.</p>
E1.61	<p>Sí, yo siento que... bueno yo tuve una experiencia muy interesante con el Rodrigo Basaez que no me enseñó nada de diseño, pero me enseñó a mirar de nuevo la escena, fue una cosa muy <i>heavy</i>, yo creo que también porque son dos cursos de escenario, no me acuerdo, pero claro, me enseñó a ver la escena de nuevo, me enseñó a ver la acción desde una escena visual, pero en general siento yo que al menos yo me formé con muy poquita consciencia del diseño y muy poco encuentro con esos aspecto, y me pasa que como docente también me pasa algo que también es de repente...es poco respetuoso, me pasa que me da igual, no me importa tanto, me importa más en la obra, cuando dirijo ahí sí, no sé, me ha tocado dirigir musicales, ahora mismo estoy dirigiendo uno, aparece mi tía y pregunta qué es escenografía, qué es pantalla, que ahora está muy de moda usar pantalla, entonces hay que meter pantalla y nunca me han gustado esas cosas, entonces de repente hay que meter pantalla, a mí nunca me han gustado esas cosas pero bueno hay que abrirse, pero como docente nunca hago la pregunta de eso, me pasa que más privilegio, por ejemplo, una ropa con que tú te sientas importante, con que tú generes un espacio de ritualidad, un espacio de encuentro, un espacio de ofrecer algo, pero por tiempo yo creo, por tiempo.</p>
E1.62	<p>Claro, y durante tu propia formación ¿tenías ramos de diseño teatral?</p>
E1.63	<p>Tenía dos de escenario que te decía, pero no me acuerdo yo... o sea, el escenario uno y dos, pero no me acuerdo mucho de haber diseñado, me acuerdo más de haber aprendido reglas que tampoco recuerdo cómo eran, lo olvidé, creo que uno lo va investigando así a brutas no más.</p>
E1.64	<p>En la práctica misma.</p>
E1.65	<p>Sí, en la práctica como juego, pero lo tuve con Rodrigo Bazaes fue mi experiencia con la que me quedé de que me marcó, me marcó una mirada muy</p>

	distinta, me acuerdo de que él era más profundo que visual, entonces nos ayudaba a entender cómo un espacio daba cuenta de algo que había pasado ahí más que de “mira, hay que componer así” ¿no? componer así el espacio. Me acuerdo con Willy, Willy Ganga era mucho más técnico ¿no? ... estas son las luces que hay, estos son los diálogos de los colores, todo. Claro, con él, yo siento que con él mi viaje fue reforzar un poco cosas que yo ya manejaba porque siempre he amado las artes visuales, entonces como que yo sentía que sabía un poquito de eso, que con él fue como “si, si, si, esto cabe acá”, pero eso, siento que no tenemos un seguimiento como por el lado pa’ formar un futuro director ponte, que tenemos que estar en diálogo igual con quienes trabajemos... no ocurrió mucho.
E1.66	A mí igual durante la formación nos pasó, por ejemplo, que teníamos un ramo de teatro físico, y que (¿?53:00) hacíamos exámenes integrados que igual realmente la integración no se logra mucho, ponte tú en este mismo examen no fue como muy vinculado, pero a raíz de esto me nacía como esa pregunta, así como del vínculo entre las dos partes.
E1.67	Sí, sí. No, eso de la integración solamente la he vivido solo desde la docencia de otros lugares donde he trabajado, no en la católica, y bueno como tú dices, es la opinión que yo tengo también de que no se integra mucho y no ha sido... ¡ah, sí! me acuerdo que cuando fui estudiante sí, tuvimos una exp de integración que funcionó que fue con diseño, pero en la católica diseño es diseño amplio, no diseño teatral, entonces la diseñadora es diseñadora gráfica y no sé qué, la verdad no sé qué, pero nos diseñaban el programa, nos diseñaban el afiche, y un par diseñó el vestuario y eso fue un desastre porque nos hicieron como pasarela, alta costura.
E1.68	Ah ya, y esos movimientos en acción.
E1.69	No no, teníamos un compañero que era el full del (¿? 54:26) y estaba encerrado en un capullo no nos podíamos mover, nos veíamos increíbles, pero...Entonces ese fue como un encuentro, pero el espacio quedó maravilloso, me acuerdo que eso fue como pura composición, ahora, ¿qué pasaba?, que no estaba muy en relación con lo actoral, tampoco había sal en suelo, terminábamos llorando, me acuerdo que había un compañero que me echaba sal en el ojo porque...entonces, sí, el diálogo que yo tengo ahí, se veía precioso todo, pero funcional, funcional, no era, es que siento que el equilibrio que tienen que conseguir entre quienes aportan al diseño ¿no?, que sea funcional también.
E1.70	Ya mira, te voy a hacer las última tres preguntas, que por el tiempo ya estamos precisos...ya, ¿qué contextos tú ves de la posible aplicación de esta metodología disciplinar? ¿En cuáles podría desarrollarse más?, me refiero en qué cursos, en qué niveles, en qué momento de la formación también.
E1.71	Yo creo que podría desarrollarse en todos los niveles, pero con distintos objetivos también, con distintas profundidades, por ejemplo, en percepción actoral o en adaptación uno, primer año, primer semestre, observamos harto, entonces ahí hay una fuente de mucha riqueza para entender el gesto, entender vías expresivas, entender contenciones, qué maneras físicas contienen información emocional, información dramática, y ya luego cuando uno visita

	<p>repertorios siento que es súper interesante el trabajo en términos de alimentar la imagen misma, puesto que te conversaba al comienzo que a mi me hace sentido de alimentar esta conexión con otros cuerpos de otros tiempos también, y de otras culturas, entonces podría ser un buen momento cuando uno visita teatro de vanguardia, cuando uno visita teatro clásico, y siento también que también - se me había olvidado comentártelo- que trabajo esto también cuando dirijo teatro musical, para mí un vínculo desde la imagen con lo que planteaba Breg también, está súper emparentado con el teatro musical, hay mucha música en las obras tuyas, entonces para mí aparece ahí la necesidad de la imagen, entonces también creo que ese es un lugar posible para crear un diálogo súper interesante, no sé, de repente veo, tengo una escena de los miserables donde aparecen las prostitutas para mí es <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> de Picasso, entonces claro, aparece súper, súper nítido y hace entrar a la gente como una máscara un poco, las hace entrar en una gestualidad y en una corporalidad que usualmente no investigarían, entonces sirve como una buena máscara ¿no? como una máscara como que lo fuera de la comedia, ayuda a entender, sí. Yo creo que eso, en todos los niveles, pero con diferentes objetivos, pero me pasa que un objetivo más profundo ya en el estudio de vanguardia, creo yo, y en el teatro clásico, que me imagino como segundo o tercer año de pendiendo de las escuelas, creo que sería una investigación muy fértil.</p>
E1.72	<p>¿Cómo también, tú evalúas, por ejemplo, en clases este vínculo, o no sé, por ejemplo, la selección de ciertas pinturas, ciertas esculturas? ¿Cómo se aplica también con este pasarla del cuerpo las imágenes en las artes visuales en estas distintas formas?</p>
E1.73	<p>Sí, mira para mí es súper básico que para seleccionarlo se vea muy claro todas las leyes de “barba” o que tengan una energía muy clara, un equilibrio precario presente, una oposición bien establecida, cosa que sean cosas súper dinámicas siempre y que propongan un conflicto internamente en el cuerpo, y a partir de esa observación detallada, donde hay varias estrategias como que una persona desde fuera te vaya esculpiendo, ir observando y viendo por partes, en fin, se vaya entrando cada vez más y más adentro de esa imagen, luego tomando la respiración de eso, ver cómo suena aquello, ver cómo podría moverse, entender desde esa musculatura, qué pasa ¿no?, cómo transitar desde esa imagen a una eventual acción, pero te diría que la evaluación para decir “esta sí, esta no” tiene que mucho que ver con eso, bueno, obviamente tiene relación con lo que estamos buscando, como lo que te decía delante del barroco, por ejemplo, si estamos trabajando una tragedia podría ser una manera interesante de llegar a través de una escultura barroca, pero podría haber una situación mucho más discreta. Ahora, me pasa que trato de cuidar mucho la diferencia entre escoger una imagen que me transmita una sensación parecida a la escena versus un cuerpo que esté plasmado que pueda servir como referente al mío, que por ejemplo, no sé, pienso en Hopper el pintor norteamericano que plantea muchas imágenes como en cafeterías, en piezas, en atardeceres de ciudades</p>

	<p>estadounidenses, y esos cuerpos no son necesariamente cuerpos que me estén dando una información, es más la atmósfera total, entonces también -y que también se me olvidó comentarlo- es una manera de comunicarnos, de repente cuando dirijo veo la escena sí, veo la escena como este cuadro de Hopper, ahora cómo está el cuerpo es una investigación aparte porque no me lo está arrojando esa pintura, pero si la escena, en sí me está hablando de una situación o de un afecto, de una atmósfera, entonces trato de distinguir mucho eso. O de pronto el personaje es muy pequeñito ¿no? y me habla de la pequeñez, sí, pero ese cuerpo no lo vas a poder superponer en ti, entonces esa pequeñez visualízala y tenla como imagen interna y proyéctala lo más que tú puedas, pero no es la búsqueda que estamos teniendo que es cuál es el músculo, dónde está el bíceps, dónde está el trapecio en esta acción</p>
E1.74	<p>Claro, sí, súper importante también eso de toda la formación que a veces suele pasar como toda esta dispersión entre el contexto mismo de las situaciones o qué sé yo, y lo particular por personaje o también el trabajo mío personal del cuerpo así en situación de esto. Ya, la última pregunta es analizar el impacto del diálogo multidisciplinar tanto para profesores como para estudiantes, al menos lo que tú has podido ver como para los mismos estudiantes dentro de este diálogo multidisciplinar.</p>
E1.75	<p>Yo creo que de todas maneras enriquece mucho los procesos, siento que es peligroso perderse, desenfocarse, lo que decías tu misma me parecía una palabra muy clara, “dispersar el proceso”, siento que existe otro riesgo también que es descansar en una imitación que es muerta, que es poco viva, siento que existe otro riesgo también que tiene que ver con llenarse de cosas y de no escatimar en la presencia de esas otras disciplinas, pero pienso que en un proceso sano que está llevado con cuidado y con objetivos claros, me parece que ayuda a abrir otras inteligencias y es súper interesante eso, o sea, no es lo mismo entrar desde solo leer el texto a entrar también en leer lo que hay en una pintura, se abre otro espacio sensible también, se abren imaginarios distintos, ayuda a quienes tienen una cercanía visual, ayuda a quienes tienen una memoria visual, a quienes pueden conectar con el color, hay una psicología del color muy fuerte también ¿no? claro, no pasa tanto en la escultura, pero en la pintura, generalmente en la pintura, hay mucha información que está conectada con eso también, digo generalmente porque a veces, claro, se trata justamente de lo contrario, no sé, pienso en las pinturas en blanco y negro o en escala de grises pero siento yo que abre espacios ¿no? igual que la música, abre una cosa sonora, yo creo que las artes visuales tienen una cosa que nos han transmitido - estoy especulando pero se me ocurre ahora pensándolo pa'mí esta conversación, creo yo nos pone en un lugar seguro, y me parece bonito, siento que nos hemos sentido muy espectadores de eso, de las artes visuales, entonces cuando yo trabajo con algo, cuando lo pongo en mi cuerpo, cuando yo tengo que manifestar también un diseño siento que me ayuda a manejar la exposición en un nivel...No sé, siento que la manejo en un nivel muy alto, como si pudiera mantenerme, como te decía, en un espacio seguro, me refiero a que, por ejemplo, cuando entras a la música la tendencia general es sentirse en mayor exposición porque tengo que interpretar algo muy directo, sobre todo si</p>

	<p>tengo que cantar, si canto estoy en un nivel de exposición y de desnudamiento muy fuerte, entonces son diálogos de disciplinas muy distintas también que no generan cosas muy diferentes. Yo pienso que a través de la incorporación de las artes visuales puedo llegar, y debería, para lo que yo te estaba planteando si es que lo propongo como una metodología, debería llegar a un nivel de exposición y de desnudamiento también, pero siento que la recepción de eso y la manera inmediata de entrar a ese trabajo no es tan fuerte como si yo te digo “haber canta”, siento que en ese “canta” hay ya una respuesta del inconsciente y de la cabeza y de nuestros miedos en general de decir “chuta, que susto” que es distinto a “mira, tomemos esta pintura...” no sé, por eso te digo que hay diálogos distintos ahí, ya hí yo haría esa diferencia súper intuitivamente por ahora ¿no? porque puede que esto se desmienta en cualquier proceso y ahora lo esté obviando, pero me da esa sensación de que son diálogos de distinta naturaleza, y me parece muy lindo que las artes visuales puedan plantear un... -al menos en lo que yo he podido trabajar, lo que se me ha ocurrido trabajar hasta ahora- pueda plantear un aporte tan generoso, como mira, todo la historia del arte al servicio de volver a conquistar estas imágenes en escena, siento que la música es muy extremadamente performativa, pero obviamente no estamos hablando de que hay una cosa tan multi o interdisciplinar cuando entra una música envasada en escena, no es tan vivo eso, generalmente. No sé, parece que me desvié porque se me olvidó la pregunta.</p>
E1.76	No, no, está súper bien, si era esto mismo, como el impacto que generaban las artes visuales tanto para profesores como para estudiantes.
E1.77	Ah, claro, sí. Y yo siento que ahí hay otro impacto importante que enriquece mucho, siento que enriquece muchísimo la...no sé, pensar en que también hay esculturas y esculturas, pero no sé, ver gente renacentista que estudió esto, pienso en esculturas de Miguel Ángel, por ejemplo, donde hay un estudio anatómico tan fuerte, siento que los actores en general no tenemos ese nivel de conocimiento del cuerpo, de su función y cómo se dispone, y ver una de esas obras aparte de la belleza y de cómo lograron formar el mármol o lo que fuera que esculpieron, aparte de eso hay una clase de anatomía ahí porque no lo hicieron como lo dictaba su corazón solamente, sino, que hubo un estudio de muchos años, y yo siento que también ese impacto es muy fuerte, de volver a ver el cuerpo en conflicto que no lo ve todos los días congelado ahí, es muy extraño, y desnudo para entender cómo se está implicando ese músculo, cómo está trabajando, además todos los personajes están marcadísimos y son apolíneos y...entonces todo se ve, encuentro que eso es muy fuerte, y bueno hay un rollo también de esas esculturas y de esa época con el formato ¿no? son muy grandes, entonces nos ayudan también a entender una dimensión trágica muy fuerte, como dimensión de amplificación, de proyección, como el ser humano estallando, y yo creo que eso es una cosa muy inspiradora
E1.78	Y súper también como...esta dimensión de lo grande y de lo extendido como muy relacionado a lo que es también el teatro, la actuación...muy diferente al cine, por ejemplo.
E1.79	Claro, sí.
E1.80	Como la esencia también que tiene de expresar tanto, que se vea súper lejos en

	un anfiteatro, no sé.
E1.81	Sí, totalmente, eso, nos enseña mucho a entender lo extra cotidiano, sí. De hecho, nacía mucho por eso, nacía la actitud ahora que tú decías eso, de esta exploración de la cultura sobre todo barroca porque después del curso de realismo, de un año de realismo, en la católica antes venía el semestre de teatro clásico entonces era un cambio muy brutal cuando habías entendido el realismo desde un lugar no muy orgánico, muy poco formal cuando era profundo, entonces pasar luego a hacer verso a hacer Shakespeare es muy raro entonces sí, estas esculturas ayudan mucho a entender eso (y las pinturas)
E1.82	Genial.
E1.83	Sí, y es muy <i>heavy</i> ver el dolor, ver el sufrimiento, yo siento que ver las emociones...y ahí tú vuelves a entender que no se pueden ver si no en el cuerpo o en los cuerpos, creo que ese es otro impacto muy fuerte también, a mí me gusta esta sensación de trabajar con las artes visuales porque nos hace recordar que no solo somos artistas, sino, que también somos permanentes espectadores de algo, entonces estamos en los dos viajes y eso es muy bonito.
E1.84	Hablando de eso, disculpa ¿cuál es el nombre de tu compañía?
E1.85	Ah mira, justo te iba hablar de eso, se llama “ <i>darshan</i> ” y eso significa en sanscrito la búsqueda Dios que ocurre cuando tú miras a alguien y a la misma vez eres mirado, entonces justamente tiene que ver con eso, soy espectador y soy actor, entonces en el encuentro con el público hay algo doble.
E1.86	Muchas gracias por la entrevista.
E1.87	Gracias a ti.
E1.88	Como que siento que como que salió a la luz muchas cosas nuevas que no tenía muy consideradas o que no tenía en conocimiento de que podían como ser tan como vinculante o ser tan como importante dentro de las mezclas, por ejemplo, también con la música, como del trabajo con las líneas en la composición corporal, no sé, como que quedo así muy “ <i>wa</i> ”. Muchas gracias.
E1.89	Qué bueno Rebeca, feliz, que te vaya hermoso.
E1.90	Muchas gracias, a ti igual. Y la compañía ¿está acá en Chile?
E1.91	¿Mi compañía?
E1.92	Sí, sí, está acá, estamos preparando ahora el en el tejado Y lo estrenamos en abril en el teatro de las Condes
E1.93	Buena.
E1.94	Sí, pero esta (¿??) también es experimentación y también hacemos cosas paralelas, pero ese es como el gran proyecto así grande.
E1.95	Ya que genial, buena, mucha suerte ahí también.
E1.96	Muchas gracias, y sí, dos años estamos esperando, empezamos en abril 2020.
E1.97	Claro, con esto de la pandemia.
E1.98	Sí, pero ya vamos.
E1.99	Ya, muchas gracias.
E1.100	Bueno, gracias a ti, cuídate mucho, que estés bien.

Entrevista Deby Kaufmann

Fecha: 18/10/2021

Duración: 55:48:15

E2.1	Bueno, para empezar, esta entrevista el carácter que tiene es de igual extraer análisis de las conversaciones que vamos a tener y de esta conversación extraer, por ejemplo, citas, argumentos o también vivencias que tú has tenido con las artes visuales, que de hecho fue como la primera profe con la que lo viví más en profundidad, no sé, en primer año, por ejemplo, yo había tenido una experiencia en voz también de dibujar como un color solamente de la voz, pero como que nunca más pescamos el ejercicio y nunca más se habló del ejercicio, fue de hecho, como el fin de una clase y nunca más, recuerdo que en la clase igual vimos a Freire, como que hubo un vínculo metodológico igual en torno al dibujo y a la voz no dejando afuera al cuerpo tampoco, por ejemplo, y lo que es la voz misma. Entonces ahora te voy a mencionar los objetivos específicos de la entrevista, como en general porque igual hay varias temáticas y ahí vamos conversando. Como objetivo específico está identificar metodologías de implementación multidisciplinar en términos actorales en el contexto de formación actoral, otro objetivo es identificar elementos experienciales y expresivos de las artes visuales que potencien la actuación, y el último es reflexionar sobre las influencias del diálogo de las artes visuales con la pedagogía teatral en la formación actoral.
E2.2	Perfecto, y pa' eso tenemos cuatro tardes para conversar.
E2.3	Claro, la idea es que sea una...
E2.4	No, pero está súper interesante, me parece súper interesante.
E2.5	Buena genial, lo ideal es que sea una hora, pero yo igual, no sé, ayer igual como se extendió porque igual es hartito, es un tema como nuevo que no se suele mucho conversar po',
E2.6	¿Con quién estuviste ayer?
E2.7	Con Raúl Gutiérrez, de la católica.
E2.8	De voz, ¿profesor de voz?
E2.9	Sí.
E.10	¿Raúl o Ramón?
E2.11	Ramón, sí, perdón. Ramón Gutiérrez.
E2.12	Yo no lo conozco, pero acabo de compartir un taller con él el fin de semana, estuve en un taller de canto afrocaribeños con el Thomas Richard, del centro (¿ 02:48)
E2.13	Oh, brígido.
E2.14	Muy bonito, y ahí estaba Ramón.
E2.15	¿Y por zoom, igual?
E2.16	No, presencial con PCR.
E2.17	¡Qué intenso! Que hermosos igual...
E2.18	Muy lindo.
E2.19	Ah, eso lo voy a anotar que de hecho, la primera pregunta es acerca de tu trayectoria, como de ti, no sé, como dónde has estudiado, dónde has también enseñado, qué asignaturas has hecho.

<p>E2.20</p>	<p>Yo me formé en la universidad de Chile, entré el año 99' a estudiar, cuando el entrenamiento físico y vocal era otra cosa, por no decir que no era, no era un lugar el entrenamiento físico y vocal, en el año en que yo entré a estudiar no era un lugar concreto, por lo menos en la universidad de Chile, había otros lugares que prevalecían que es el entrenamiento en sí, y luego bueno, y luego hubo todo un cambio que te lo puedo comentar. Luego, llegó una profesora en específico que enseñó un ejercicio Grotowskiano, y esto despertó en mí este bichito hoy día de hacer clases, después estudié danza con un maestro taoísta que se llama Jaime Quintanilla...que él trabaja la danza como acción política en la calle, siempre la trabajó así, él ya murió pero tiene un grupo que continúa su trabajo...y he sido muy autodidacta, no estudié más que eso, digamos universitariamente no he sacado diplomados ni magister, pero si he trabajado con distintas personas que me han traído <i>inputs</i>, ¿no? como información que me ha permitido ese, -a propósito de ese primer objetivo específico- me ha permitido como crear el espacio para que entren distintas dinámicas distintas a las del teatro a conversar sobre el teatro, y yo creo que una de las experiencias más significativas tiene que ver con el trabajo que puede conocer en tres experiencias con -no es una metodología ni una técnica- unas personas que hacen algo llamado <i>body weather</i> como “cuerpo-clima”, ¿ya? Ellas y ellos trabajaron durante diez años con un japonés llamado Min Tanaka, al que se le atribuye en gran parte ser uno de los fundadores de la danza <i>butoh</i>, aunque él dice que no hay que ponerle nombre a eso, pero en fin, ellos trabajaron durante diez años en Japón con Min Tanaka, son europeos y australianos, y en esos diez años ellos trabajaron el campo, ellos trabajaron la agricultura, eran todos bailarines pero iban a trabajar la tierra sin maquinas, entonces se despertaban a las cinco de la mañana – y esto durante diez años- y trabajaban la tierra, la tierra, la tierra, la tierra, todo esto guiado por este maestro japonés y a las tres de la tarde se ponían a bailar con toda esta información, entonces después de diez años de esta experiencia, que te la estoy sintetizando...tal vez me pegarían un palo en la cabeza por la síntesis que estoy haciendo, pero así la entiendo yo. Y después, ellos desarrollan este trabajo que le llama <i>body weather</i> y que ya se desarrolla en Europa, yo estudié con Frank Bardaban y con Oguri también y con su mujer Catherina, pero sobre todo con Frank, entonces ellos hacen un trabajo de percepción del entorno muy consciente, entonces trabajan mucho en la naturaleza, por ejemplo, una de las experiencias que tuve con ellos fue en los pirineos franceses subiendo montañas, o en bosque conviviendo una semana con una cabaña, no sé po, por ejemplo, diez personas y en la mañana trabajábamos en un estudio en una sala y en la tarde nos íbamos a subir un montaña y de repente paraba, y eso ya...el cansancio físico, el entorno, los pájaros, las cosas que vas viendo, ya empezaban a informar, creo que esa ya era una palabra importante, la información, cómo algo entra y te forma, ¿no? y al mismo tiempo te informa de cómo eso puede ir a lo próximo como dice le Min Tanaka, ¿no? él dice “ir siempre a lo próximo”, entonces con ellos, con los <i>body weather</i> la percepción y la consciencia del entorno era super importante, y cómo eso impactaba en tu cuerpo y aparecía la danza, ¿ya? Entonces no es una danza codificada como “damos tres pasos pa´ allá y las articulaciones pa´ acá” sino, que es una danza que se alimenta de una</p>
---------------------	--

	<p>experiencia biológica en este caso, de una experiencia viva, y se deja impactar para sacar su movimiento. Ahora, esto suena...en gran parte muchos ejercicios eran así, suena como súper libre, pero también hay ejercicios súper técnicos, hay un trabajo con los ojos, por ejemplo, muy muy técnico, hay que pensar que en oriente las culturas tienen una estructura férrea con la cuestión, ¿cachai? Cuando trabajan los ojos, trabajan los ojos, el trabajo del ojo al igual que en la india...ah, eso se me olvidó decirte, también estudié en India después de estudiar con el Jaime Quintanilla este trabajo de danza callejera-política en donde el Jaime instalaba este trabajo desde la cultura mapuche, desde las culturas andinas, del yoga, de la medicina china, como si fuera un todo, todo lo mezclaba, y de la salsa por ejemplo, y de todo eso hacía una filosofía, entonces ahí ya estamos hablando de que mi formación fue de mucha “in-formación” de muchos lugares, ¿no? Y después de eso me fui a India y estudié <i>kalary pallac</i>, que sigo estudiando y formándome en eso, que es un arte marcial del sur de India de un lugar que se llama Kerala, que se le llama el estado cultural de la India porque de ahí sale el <i>Bharatanatyam</i>, el <i>kutiyattam</i>, y muchas disciplinas de danza y también de esta arte marcial que es <i>kalary pallac</i> y en estas disciplinas como te decía, por ejemplo, a propósito de lo del japonés, del <i>body weather</i> o de lo oriental ,(por esto te estaba hablado de india) ellos si bien tienen una estética de la libertad en tanto expresión biológica como comunicación con el entorno también son féreos metodológicos, ¿cachai? Cuando van a trabajar con los ojos, por ejemplo, trabajan horas con el músculo de los ojos, etc. entonces es súper interesante ese trabajo, el del <i>body weather</i>.</p>
E2.21	Suena súper invasivo igual, como que es toda una experiencia, como decías tú solo bailar por bailar o solo seguir un esquema... muy de la información que van como entregando los lugares también.
E2.22	Sí, y eso yo creo que abrió también en mí o abre en la gente que tiene esta experiencia esta capacidad tan importante de las actrices y los actores, que es poner tu atención afuera de ti misma, y dejar que eso impacte en tu cuerpo ¿no? reaccionar le podemos también llamar.
E2.23	Y, por ejemplo, a partir de esta variedad de técnicas, de filosofías, igual es súper diverso po´ ¿cómo definirías también tú una técnica actoral, por ejemplo, ¿cómo lo definirías dentro de este universo de gran variedad?
E2.24	¿Cómo definiría como mi técnica actoral o una técnica actoral? ¿Cómo?
E2.25	Lo que significa la técnica actoral para ti, por ejemplo.
E2.26	¿Qué significa la técnica actoral?... yo creo que es interactuar con algo, es la interacción de algo con otra cosa, creo que la técnica actoral...bueno, son tantas como personas tenemos, cada una y cada uno es un camino, ¿no? es como el camino de cada persona... ¿qué iba a decir?, se me fue...que tiene que ver con cómo la actriz y el actor se van formando al unísono en la vida y en el escenario, así lo veo yo porque todas estas experiencias que yo te cuento, por ejemplo, impactaron en mi vida, ¿no? ahora yo no sé si yo tengo una técnica actoral a partir de eso, es rara la pregunta en ese sentido de “a partir de la técnica actoral” porque hay muchas técnicas y a veces a las personas les dicen “no, esto no es una técnica”, como que hay que tener cuidado ahí -lo digo a mí lo digo a ti, lo digo como en general lo pienso- a metodologizar todas las

	<p>experiencias, ¿no? yo creo que nos vamos formando a veces sin tanta metodología también, sino, más con una experiencia, así como todo esto que te contaba de los <i>body weather</i> y el Min Tanaka su fundador que dice “qué están haciendo estos ridículos” ¿cachai?, poniéndole nombre a esta experiencia que tuvimos que probablemente fue un experiencia mística que después los europeos sistematizan, occidentalizan, lo venden ¿cachai?, cobran y es como que pierde su esencia, por supuesto, gana otras cosas, para mí es súper valioso el trabajo pero el origen ya no está entonces a qué le llamamos técnica actoral...no sé, no sé si siempre hay una metodología detrás de eso.</p>
E2.27	Claro.
E2.28	Y, por otro lado, sí po, si tenis una técnica en donde puedes estudiar a los formadores de las técnicas como Stanislavski y su continuador Grotowski y todas las investigaciones de Eugenio Barba, incluso de Meyerhold, claro si te vai pa´ Europa, ¿no? eso.
E2.29	Claro, igual mi tesis la estoy como igual guiando a la subjetividad lo que más se pueda dentro de lo que una tesis permite y dentro de los parámetros también de la metodología de investigación y todo po´, pero claro, igual dentro de las entrevistas como que me interesa mucho tu subjetividad po´, tal vez no claro, como lo que se entiende como una técnica como por definición o no sé, pero, domo que todo esto que tú me dices me sirve mucho.
E2.30	Bacán.
E2.31	Como esta mixtura de experiencias, de vivencias que al final son lo que...no sé para mí igual son lo que nos hace ser más como artistas-docentes también, como ir integrando todo esto. Y, dentro de estas técnicas o bueno más que técnicas, vivencias que me has contado, ¿cuáles han sido tus referentes como...bueno yo me imagino igual que todas estas experiencias son tremendos referentes pa´ la vida, así, pero no sé, desde tu formación tal vez?
E2.32	Creo que tengo, a ver...también sacados desde muchos lugares distintos, podríamos hacer una fiesta muy diversa con todos. Por un lado, está Grotowski, no él, pero si la técnica que yo conocí, que yo no sé si era grotowski pero así era en ese minuto, y fue a través de lo que yo me impulse. Después vino mi trabajo con el Jaime que pa´ mí fue un referente súper importante y que... he estado estudiando la medicina china, la filosofía en realidad, del tao, que me parece muy interesante. Luego está Jung también, que, si bien no soy súper estudiosa de él, si he canalizado sus enseñanzas e investigaciones a través de la Lola Hofmann que fue una mujer que aplicó las terapias Junguianas acá en Chile, sobre todo la interpretación de sueños, entonces ahí nos estamos también metiendo con el mundo del inconsciente y la cultura mapuche, su lenguaje, cómo abordan el lenguaje en la cultura mapuche también me ha servido mucho para hacer un trabajo interno desde la actuación, como leer sobre la cultura, estudiar un poquito el idioma, estudiar sus danzas, me ayuda también a bajar esa información, de lo que estamos hablando de la experiencia, ¿no? Y Paulo Freire, que también...este pedagogo brasilero que me inspira sobre todo en términos más pedagógicos.
E2.33	Genial, igual que curioso, ayer igual salió a tema Jung, es que claro, igual para mí entorno al inconsciente, lo que significan los símbolos, por ejemplo, dentro

	del arte, en general, más allá que solo en el teatro o solo en las artes visuales o solo en otra cosa, es como un gran vehículo y como una gran herramienta que se puede utilizar también o terapéuticamente o la filosofía como también el teatro mismo.
E2.34	De hecho, él levanta un término que parece que después lo nombran así, pero el levanta un trabajo, con...no sé si conoces el término de “psicoplástica”
E2.35	Me había sonado, pero no lo he investigado bien.
E2.36	Ya, es que lo estaba buscando acá y dice: “es una disciplina que estudia, investiga y desarrolla una técnica expresiva que incluye todas aquellas formas de expresión, manifestación, construcción de lo psicológico a través de la plástica”, bueno, y tiene su fundamento en la psicología analítica junguiana...eh, mira, los objetivos en la psicología junguiana son: “descubrir en los recursos plásticos un medio de expresión, conocimiento, y diálogo con el mundo interno, experimentar la relevancia de las imágenes y el mundo imaginal en los procesos de creación y de desarrollo personal, reunir lo objetivo y lo subjetivo, consciencia e inconsciente dentro de una dimensión simbólica activada por el uso de diversos recursos plásticos. Vivenciar la importancia del simbolismo de las imágenes visuales desde la perspectiva de su correlato con los procesos del inconsciente” Sí, y finalmente sta hablando de cómo tratamos de leer pa´adentro, ¿no? esto sí sería una técnica, por ejemplo, en ese sentido ese ejercicio “dibuja tu voz” es un ejercicio psicoplástico, yo no lo sabía, pero después cuando vi este término dije “ah, claro, es un ejercicio psicoplástico” Lo hicimos, ¿no?
E2.37	Sí, lo encontré como súper significativo.
E2.38	Sí, es bonito ese ejercicio.
E2.39	También a partir de estos referentes de las técnicas, ¿cómo vinculaste las artes visuales con la pedagogía misma teatral? ...bueno igual a través de la trayectoria me hai contado que hai mezclado mucho desde varias partes po, pero ...
E2.40	Sí po, y en esa inquietud también que ha sido muy del cuerpo para mí, muy muy muy, desde la danza, los mapuches, los <i>body weather</i> , subiendo el cerro, artes marciales, yendo a la India, trabajar en el barro con un nivel de resistencia grande, con cuarenta grados, ha sido muy desde el cuerpo ese camino, pero también me gusta mucho, no sé po’, sentarme a hacer collages, por ejemplo, dibujar, pintar, son lugares que me gustan mucho, que siempre me han gustado, la música también, tocar. Pero en específico en las artes visuales, la verdad es que en algún momento se empezó a abrir para mí que el acto de dibujar podía ser un acto muy potente para analizar cierta experiencia vocal, y el ejercicio, por ejemplo, de cinestesia, que es este del que estamos hablando nació...es muy bonito cómo nació porque lo inventaron los alumnos, pero de distintas escuelas, de distintos cursos y yo fui rescatando, como que yo fui la que canalizó. Estábamos trabajando en la Chile con unos estudiantes, me acuerdo que estábamos trabajando con vocales y consonantes, entonces claro, ya el ejercicio proponía algo un poco cinestésico y que era que las vocales las trabajábamos con el cuerpo, con líneas rectas en el cuerpo, en el espacio...perdón, las consonantes, líneas rectas en el espacio trabajábamos las

E2.41	consonantes y nos movíamos como muy robot, muy línea recta, y que las vocales eran círculos, y ahí jugábamos con todo lo circular y lo cigoso, entonces, un estudiante dijo “ah sipo, que en otro curso nos hablaron de <i>kiki-bouba</i> ”, y yo le digo “qué es eso kiki-bouba?, me dice “no, es un ejercicio cinestésico...blah, blah” y lo veo y diga “aah”, y era un ejercicio cinestésico en donde te ponen dos dibujos, uno que es una estrella con muchas puntas y otro que es como una flor, parece, ¿no? como redonda, entonces, claro, cuál es <i>kiki</i> y cuál es <i>bouba</i> , y claro, la redonda es bouba porque las vocales te remiten a eso, y la puntiaguda es kiki, entonces ahí te das cuenta de que hay una relación entre lenguaje y visualidad...Y dije “qué interesante” y me pareció súper interesante el ejercicio de cinestesia, eso por un lado. Después, en otra escuela, en otro lado en el ARCOS traje kiki-bouba a trabajar y les dije cara de raja “ya, tienen diez minutos para juntarse entre tres personas y generar cualquier experiencia cinestésica” así, fue súper bonito y aparecieron cosas muy bonitas, bueno, la cinestesia no era solo kiki-bouba, sino, la capacidad de trasladar un sentido al otro, ¿no? como cuando me dicen que el color amarillo es muy chillón.
E2.42	Claro.
E2.43	Sí, y una de esas parejas pintó su voz, dibujaron su voz, y yo lo encontré tan hermoso que dije “Ya, todos pa’ la otra clase traigan su voz dibujada” y después pensamos que también podrían modelarla en greda o hacer un collage. Ahora sigo haciendo ese ejercicio todos los años, y ya aparecen collages, gredas, todo lo que sea con las manos, así nació entonces fue un ejercicio que fue naciendo como de distintas experiencias en la misma sala.
E2.44	En la práctica misma.
E2.45	En la práctica, y me he dado cuenta que la cinestesia y la voz están súper ligadas, y lo mismo que hablábamos delante de la psicoplástica, ¿no? como lenguajes que funcionan súper bien juntos porque la voz no la vemos po’, siempre tenemos que ir pa’ adentro a buscarla de cierta forma, sin embargo, es algo que se manifiesta afuera, entonces ¿cuál es la dialéctica de este “adentro-afuera”? A mí me parece súper interesante y no podemos prescindir de lo psicológico, ¿no?, pero ¿cómo trabajar lo psicológico desde un lugar que no sea pesado? Bueno, lo trabajamos desde un lugar creativo, ¿cachai? Como metiéndono pa’ adentro desde espacios creativos, como a descubrir la experiencia interna, entonces todo eso me parece súper interesante.
E2.46	Y esto como un objetivo así...como no sé cómo decirlo, algo más...pensar en el objetivo tal vez como algo más cognitivo o algo así como en la clase misma, como este ir hacia dentro también. ¿Cómo crees que estas actividades vinculadas con las artes visuales aportan como en la formación del desarrollo tal vez?
E2.47	Yo creo que tiene que ver con integrar el trabajo del inconsciente en la sala de clases, y así permitir que haya una cuota de misterio y que no todo sea racional y dirigido, y observar cómo esa cuota de misterio nos ayuda cosas desconocidas, es como abrir esa puerta en la sala de clases, que suele ser por nuestra formación un espacio racional, dirigido, calculado pero como la voz

	<p>requiere de procesos más sutiles, creo que la integración del espacio inconsciente al trabajo, y del espacio del misterio, es súper importante y ahí si te fijai por ejemplo, Jung ya trata esos conceptos con <i>animus</i> y <i>anima</i>, ¿no cierto? Lo activo y lo pasivo, la filosofía taoísta con el <i>ying</i> y el <i>yang</i>, los mapuches con la <i>mapu</i> y el <i>wenu</i>, con lo que los andinos llamarían la <i>Pachamama</i>, la tierra, la que se alimenta, la que se activa, y el cielo que también le llaman el gran misterio ¿no?... y eso mucho más allá de los géneros masculino y femenino, que lo podemos ver así, hay un reconocimiento de que todo lo que está vivo se manifiesta en torno a estos dos principios que son activos y pasivos, y que el trabajo de la actriz del actor y de la voz también se sostiene desde ese lugar, desde dónde recibo cuánto doy, desde la justa relación de tensión y relajación, desde cuánto me inspiro desde el misterio, cuánto conozco técnicamente, entonces es como juntar esos dos lugares...que claramente estamos atrofiados por lo concreto.</p>
E2.48	<p>La misma academia, todas estas cosas...Igual hemos abarcado hartas cosas, así.</p>
E2.49	<p>Bacán.</p>
E2.50	<p>Ah ya, esta puede ser una buena pregunta, como más diferente. ¿Cuál encuentras tú que puede ser desde tu perspectiva un límite y cercanía también con el diseño teatral en la formación actoral misma?</p>
E2.51	<p>A ver, ¿cómo? Tírate un ejemplo.</p>
E2.52	<p>Por ejemplo nosotros tuvimos un examen de integración en segundo año, entre teatro físico y diseño que no resultó ser mucho porque en general, en verdad, las integraciones no funcionan mucho, pero porque casi siempre no sé, se enfocan mucho más en un ramo que en otro, qué se yo...claro, no sé, como que durante en la carrera en general, como en teatro físico también yo encuentro, hubo por ejemplo, no sé un trabajo actoral y de composición de los grupos, por ejemplo, pero con otros ramos o en general como que no hay tanta integración con el diseño mismo, como del vestuario en actuación, de la creación del ambiente, de la escenografía...pero esto no quiere decir que sea algo full adornado o que sé yo que...a eso me refiero.</p>
E2.53	<p>Yo creo que lo único que puedo decir porque no tengo una experiencia de, por ejemplo, trabajar con el cuerpo y que eso devenga en diseño teatral, pero lo encuentro súper interesante que las creadoras y los creadores o interpretes encuentren una estética a través de estas experiencias que estamos hablando, y que esa estética pueda alimentar ciertos diseños, ojo que, una estética -a propósito de que estoy trabajando con lo visual- siempre está todo sustentado por la política o por el discurso, nunca es una estética porque sí porque se ve bonita...o bueno, también es, y eso también es un discurso en verdad, también puede ser, pero convengamos en que la estética no es algo que nazca solo, es algo que deviene de una experiencia, tienes toda una experiencia trabajando y tu cuerpo se mueve de acá pa´allá y busca, por ejemplo, con preguntas y empezai a buscarlo, y te dai cuenta de que aparece un artista que no sé po, que tiene unas esculturas que a ti te parecen demasiado interesantes y que te resuenan mucho con lo que estás buscando, entonces buscai esos colores, esas formas, esos lugares, qué sé yo, te inspirai con el artista -es solo un ejemplo,</p>

	¿no?- tu estética comienza a ser alimentada por personas que están pensando en direcciones parecidas a las que te están...si al final nosotros reflexionamos las cosas que estamos pensando, las reflexionamos porque algo nos está latiendo por dentro, no solamente pensamos, nos está haciendo sentido, cuando vemos a un artista que nos gusta...está pensando en la misma sensación que a mi me late, entonces por ahí va.
E2.54	Sí, lo encontré como muy real, que a veces uno como que va conectando con estas cosas, no sé si por historia, vivencia, tal vez incluso más allá, tal vez uno no sabe, por algo van resonando también.
E2.55	Sí, es súper importante eso que estás diciendo que tiene que ver con la biografía, yo creo que en los ejercicios psicoplásticos o cinestésicos la biografía aparece como un lugar importante, sin duda lo biográfico.
E2.56	Me ha pasado en torno a esta investigación de las artes visuales, que me han dicho que no sé, por ejemplo, que un enfoque hacia las artes visuales que yo encuentro que es un aporte a las metodologías de otra clase o como otra parte de la clase, como que sea que en torno de toda la clase gire eso, o tal vez alguna clase sí, pero no digo que toda la formación actoral sea entorno a las artes visuales, sino que también digo que cada docente tiene su técnica o tal vez sus preferencias, no sé, y esto me dice que hay tal vez un desmedro de lo cinestésico, o sea, cinético quiero decir, pero a esto yo encuentro que no por lo mismo que hemos vivenciado en clases y por otros testimonios también, como que no es que sea una cosa o la otra, sino, que hay un medio también entre esto. Y quería saber tu opinión acerca de esto de lo corporal de las artes visuales y viceversa.
E2.57	Yo creo que ahí entra la pedagogía po, tú estás estudiando pedagogía, ¿verdad?
E2.58	Sí.
E2.59	Claro, yo creo que ahí entra la pedagogía, de cómo eres capaz de alimentarte de algo para llevarlo al cuerpo, si es que lo quieres llevar al cuerpo y a la voz de la experiencia y que no quede solamente en que “pintamos un cuadro, que bonito” ¿no?
E2.60	Claro.
E2.61	Ahí son decisiones más pedagógicas de cómo se moviliza lo cinestésico por ejemplo, en este ejemplo de este ejercicio que no es mío que me lo enseñó una amiga, que a su vez lo aprendió con una persona en otro país...de las vocales y las consonantes, decimos “ah mira, las consonantes <i>kiki</i> las vocales <i>bouba</i> ” Yo no sé si eso fue el input de la primera persona, pero si nos interesa es eso, no decimos solamente “mira, has un dibujo o dibuja solamente tu voz” sino, que decimos “okey, cómo en mi cuerpo aparece kiki con todo lo que significa, las líneas rectas, lo puntiagudo” comenzai a ver las líneas y decis “claro po, mi cuerpo puede hacer eso” Y cómo mi cuerpo puede experimentar bouba, ¿cachai? Entonces ahí, por ejemplo, habría un puente pedagógico que liga lo que tú estás diciendo para que no quede tan wacho.
E2.62	Claro.
E2.63	Yo creo que eso es una responsabilidad pedagógica, lo que es como traer la experiencia también, a los lugares más sencillos, pa que todo esto que es muy filosófico no se vuelva teórico ni pesado, ¿no? sino que devenga siempre en

	<p>experiencia, y en una experiencia que después se pueda reconocer, transcribir, no entender, pero si reconocer. No es teoría lo que estamos haciendo cuando trabajamos -para mí-, yo creo que la teoría es un trabajo muy importante que yo tengo que hacer en mi casa, de conocer cuáles son los términos, de dónde vienen, de estudiar a Jung, de estudiar esto, de estar permanentemente en el estudio, pero cuando llegas a la sala no es eso lo que prevalece, prevalece la experiencia.</p>
E2.64	Claro, el encuentro ahí entre las personas.
E2.65	La interacción, exacto, súper importante que también aprendemos mediante la interacción, sí.
E2.66	<p>Ya, creo que aquí van como las últimas tres preguntas y serían más de la última parte, más de evaluación o entre comillas evaluativa de una asignatura. ¿Cómo evaluarías el uso de las artes visuales para la formación actoral? ¿Como un gatillante, cómo un complemento, como guía?</p>
E2.67	<p>Para mí, en mi experiencia porque no sé en general. Lo que pasa es que siempre en mi experiencia lo he traído... siempre he tratado de traer el trabajo desde el inconsciente ahí, ¿no? por la voz, la voz necesita una plataforma un poco más sutil para descubrirse, además de lo técnico pero también necesita espacios sutiles, entonces no es solamente que yo agarre las artes visuales y las traiga, siempre que me he inspirado, por ejemplo, viendo cuadros, me acuerdo que me inspiró mucho la exposición de Tener que es un artista del siglo XVII que dibujaba tormentas, mares, maravilloso, que estuvo en la moneda, yo fui con mi mamá a verlo y quedé loca, y ahí por ejemplo estaba súper con cómo podemos traer esta sensación a la sala, cómo podemos empezar a dibujar y que la mano se suelte, que no sea un dibujo guiado como por algo ya sabido, bueno, siempre ligado a la experiencia de lo visual en el inconsciente, tampoco es solamente lo visual por lo visual. Y yo creo, que es gatillante, si po, porque después una cuando también comparte con los estudiantes, los estudiantes entran en la sala, que en el caso tuyo no lo hicimos así, estábamos virtuales, pero la idea del ejercicio de sinestesia es que cada una trae su creación de esta es mi voz, un collage, una cerámica, un dibujo y los ponemos en la sala como un museo y nos paseamos comentándolos, y después nos vamos juntando uno a uno a los lugares y vamos comentando sin saber de quién es, la idea es que nadie sepa de quién es el trabajo, la creación, y vamos diciendo todo lo que aparece, “oh, es una voz rígida o muy tierno esto, me transmite paz, me transmite miedo” y sin darte cuenta están hablando no sé si de la persona, pero si de lo que la persona transmitía en ese momento o probablemente esté canalizando durante unos meses en ese momento o qué se yo, y no sé po, yo creo que ese es un espacio de apertura y de entrega y de reconocimiento de que el trabajo vocal no solo es un trabajo técnico, sino que también tiene que ver con los cuatro aspectos o cinco que sustentan nuestra existencia, ¿no? como nuestras experiencias humanas que serían la razón, todo el mundo de las ideas y de lo concreto y de las decisiones, luego los sentidos, los cinco sentidos y más, luego los sentimientos o la emoción, luego la voluntad, el deseo, y todo eso sustentado por el alma, ¿cachai? Como el espíritu que quiere ser visto, que es permanente pero que también es escurridizo, entonces el sustento en las</p>

	bases de nuestro ser humanas aparece de pronto en la biografía, en la experiencia, en la estética, cuando hablamos de los ejercicios de cinestesia aparece lo emocional, aparece lo sensitivo, aparece el mundo de las ideas de la filosofía, entonces también es una forma de entender que la voz viaja mucho más allá que solamente una técnica, aunque lo técnico es súper importante, nunca hay que olvidarlo.
E2.68	Y en torno no sé, a esta modalidad en torno a la evaluación concreta, como más académica por así decirlo, ¿Cómo tú...es válido si no se evalúa también porque has hablado de algo súper sensible, pero también me entra como la duda de que no sé si se puede evaluar?
E2.69	Yo creo que solo se puede evaluar si trajo o no trajo el trabajo como si participó. Yo no lo evaluaría, de hecho, trato de evaluar las cosas más técnicas y que esto entre como en otro espacio del semestre, como resguardarlo del espacio académico y evaluativo, yo diría que hay que cuidar estos ejercicios y que no entren ahí. Si po, porque ¿qué vas a evaluar? Si lo entregó o no, sí, hay cosas que si se pueden evaluar; si lo entregó o no, si vino a la clase, ¿cachai? pero no con el contenido.
E2.70	Claro, “qué tanto ocupó su creatividad” ...
E2.71	Claro, “qué tan emotivo es” No po, no, de hecho, la experiencia académica tiene esa contradicción (artística-académica)
E2.72	Otra pregunta es: ¿Cuál crees tú que es el contexto en el que podría aplicarse esta metodología también, donde podría desarrollarse más? no sé, en un curso en concreto, si es solo para la formación actoral, o sea, me gustaría saber dentro de la formación y fuera de la formación actoral.
E2.73	Bueno, en la formación actoral para mí es perfecta la clase voz como hemos hablado, y cualquier clase en verdad, si al final es el teatro el que integra el cuerpo, el pensar, la voz, el sonido, todas estas características, o sea, no hay voz sin cuerpo, no hay voz sin pensamiento, entonces el teatro en sí siento que es súper aplicable a esto de conectarse a esta ola del inconsciente...Y fuera del teatro, bueno, por ejemplo, en concreto en la universidad católica tienen un diplomado de psicoplástica, y que yo creo que ahí llegan tanto artistas visuales como psicólogos, tanto actores como no sé po, un bailarín, creo que es super abierto también el nicho de personas que puede haber ahí.
E2.74	Bueno claro, es que aportando un poco a esto último como que igual es brígido porque también esta visión más multidisciplinar encuentro que depende mucho de la visión que nosotros tenemos como estudiantes y como profesores del teatro en sí porque también hay visiones como más rígidas de la técnica, por ejemplo, o de lo que debería ser el teatro solo en este contexto, solo en esta forma...Y nada, igual comparto mucho con que es toda una experiencia de muchas partes, no es como solo el escenario mismo o solo no sé, solo un cuerpo o solo un texto, sino que es la mezcla de todas estas cosas.
E2.75	Sí, o sea, si pensai por ejemplo en la última etapa de Grokowski del arte como vehículo, no hubo más escenario ahí, no hubo más escenario, se dedicaron solamente a observar el entrenamiento actoral.
E2.76	Y entorno a esto mismo, ¿cuál encuentras que es el impacto multidisciplinar de este diálogo, tanto para profesores en general, como para estudiantes? No sé si

	será tema, pero, si es que hay un impacto como para las dos partes.
E2.77	¿Cuál fue el impacto para ti? Te devuelvo la pregunta, por ejemplo.
E2.78	Para mí el impacto fue como validar esta mixtura de formas que igual he mezclado harto, como que me he metido en circo, mucha de mi formación ha sido allá sin estar dentro de la academia misma, también el dibujar, me gusta mucho el dibujar, también estar en espacios como abiertos soy igual como súper mono para muchas cosas, como que para mí fue como un validar ese conjunto de experiencias más que un...como solo la técnica en sí misma, también como desde otras áreas más inconscientes, más subjetivas también, que encuentro que es importante como que sean también entes liberadores o como tan en vehículos como habla Glokowski.
E2.79	Sí, y también tiene que ver con el respetar el contexto de cada persona, y saber que todos los contextos pueden formar parte de ese espacio creativo, que eso ya es más freiriano, más Paulo Freire, él lo dice así, “desde el contexto trabajamos con las personas, desde sus propios conceptos y no que te esté yo hablando de una teoría que está en Europa o en Australia, en otro lugar del mundo, no, es lo que tú conoces, lo que tú me decís ahora, “me gusta dibujar, me gusta subirme a los árboles soy como un mono, estoy acá, estoy allá” cómo empezai a canalizar eso y como eso deviene en técnica para ti, ese va a ser tu camino porque la responsabilidad pedagógica de una no es que tú aprendas a través del camino mío, es que tú aprendas a través de tu propio camino y eso te va a llevar a otros lados po, entonces es como dar un espacio al contexto de cada persona, y acá el contexto abarca el inconsciente de cada persona, un lugar más sensible, súper sensible, no sé si respondí esa última pregunta.
E2.90	Sí, o sea, igual el punto como aparte de cómo lo has visto en tus pares tal vez y cómo lo has visto también, bueno...ya me quedó más claro hacia los estudiantes como en esta validación con los trabajos desde el contexto con el trabajo de las personas de la experiencia a la técnica, pero también, no sé, qué pasa ahí en el diálogo con otros profesores y artistas-docentes también.
E2.91	No hay mucho diálogo, hace falta ese diálogo. Igual este año estoy trabajando con el Cristian y con el Hano y hemos dialogado harto, más que nunca diría yo, y sé también que el Hano trabaja también con el fotograma, no sé si lo aplica tanto, pero lo conoce, que es cómo agarro una imagen, ¿lo conoces no? y la pego en el cuerpo, eso puede ser un trabajo psicoplástico, ¿no? aunque no tiene ese objetivo, pero la verdad es que no sé cómo lo aplicarán, no conozco esos ejercicios de mis compañeros, así como mis compañeros tampoco conocen mis ejercicios, entonces hay una falta de diálogo ahí, con respecto a lo que me preguntas.
E2.92	Esto ya aparte de la entrevista, como una curiosidad que me da, o inquietud, es que a veces tal vez no hay como mucho diálogo en torno a la pedagogía misma teatral, o como que me pasa eso, como que es más...
E2.93	Es más intuitiva, con más libertad de cátedra, lo que es hermoso, pero también hace falta...o sea, más que hace falta nos podría alimentar mucho, podría ser muy favorecedor, ¿no?
E2.94	Sí, yo creo que hemos conversado harto de las preguntas más estructuradas, pero siento que la conversación misma ha dado para harto y no sé, igual súper

	interesante lo que me cuentas de todas tus experiencias, tu trayectoria, también esto de salirse de lo tan cuadrado, de lo tan como racional po, que el arte mismo como el teatro, como las artes visuales, abre estos puentes como decías tú, no es algo como tan técnico como no sé, estudiar una ciencia más rígida o más cerrada en torno a estas cosas.
E2.95	Sí, súper interesante, y muchas gracias por la entrevista y esta oportunidad.
E2.96	Super, súper interesante Rebeca, un gusto hablar de estas cositas, y ahí me cuentas cómo te va.

Entrevista Felipe Lagos

Fecha: 26/10/2021

Duración: 1:23:55

E3.1	¿Cuál es tu trayectoria como docente en sentido de en qué asignaturas teatrales has trabajado, por ejemplo, no sé por ejemplo actuación, voz, movimiento, cuáles prefieres también, no sé, cuéntame un poco sobre tu vínculo entre la docencia y la teatralidad y también cómo lo vinculas con tu propia trayectoria al haber estudiado también?
E3.2	Bueno, como docente, los ramos que más me ha tocado trabajar, porque paradójicamente he hecho clases de pedagogía teatral, he hecho clases de movimiento, de actuación y también de voz y de canto, pero particularmente en las últimas, en voz y en canto, son los lugares donde me siento más cómodo trabajando y además que han sido ambas las líneas fundamentales de mi carrera. Cuando yo estaba en mi carrera de teatro, claro, cantaba en los ramos de la escuela, pero no pensaba que me iba a dedicar al tema de la música también y la cosa fue por allá por el año 2007 o 2008 que una amiga me invitó a participar en un taller que se dictaba en el centro de investigación teatro la memoria, del Alfredo Castro y un taller que lo dictaba la Annie Murath, tuve la oportunidad de conocerla y un taller, de hecho, un grupo muy bonito, en un taller que iba a durar 3 meses, terminó durando un año y medio. Y gracias a ello, comencé también a meterme en el rollo del teatro musical pero no del tipo teatro musical Broadway, si no, de un teatro musical más contestatario y luego ya pasado los años luego ya de haber montado “Comida Alemana” con Cristian Plana, donde cantábamos “Lieder” de Schubert y de haber hecho otras experiencias afuera en Bélgica; conocí a los hermanos Ibarra y comenzamos a trabajar en el proceso de coros y danzas ciudadanas, ciudadanos, ciudadanes y bueno montamos el “Víctor sin Víctor Jara”, “La Carta”, “Bruta ciudadana”, la última que hicimos fue “Pateando Piedras” en donde nos dieron prácticamente todos los premios de La Corporación Nacional de Teatro musical (CONATEMUCH), el 2009 y en ese intertanto también, me di cuenta que claro, estaba cantando en todos lados y me empezaron a llamar para hacer clases de voz y ahora actualmente, claro, hago clases en la escuela de canto de la escuela moderna de música y danza. Y paradójicamente claro, con La Familia Teatro, que también es mi otra compañía que ya tenemos 17 años de trabajo, en todas las obras que me ha tocado participar con los chiquillos, no sé por qué, siempre termino cantando, entonces pareciera ser que ente la voz, la voz hablada, la voz cantada y la actuación está la gran triada de mi carrera y espero que siga así también.
E3.3	Claro, si es algo que te apasiona y que también te ha sido súper reconocido, tienes que puro darle así. ¿Con relación igual a tu enseñanza, a tu proceso formativo, cuáles son tus mayores referentes o cómo fue también tu proceso formativo?
E3.4	Eh... mira, yo antes de estudiar teatro, estudié otra carrera, porque cuando yo era niño como que tenía ganas de hacer muchas cosas, y generalmente, bueno uno de repente tiene el apoyo y no de los padres para diferentes carreras obviamente y yo primero estudié cocina internacional y esa carrera está muy muy cercana a las artes plásticas y a las artes visuales. De hecho, parte importante de historia del arte tienes que estudiarla cuando estudias cocina internacional y también tienes que

	<p>estudiar estética, obviamente y la cosa es que, yo a lo mejor debí haber estudiado qué sé yo, me pude haber metido a la Chile o la Cato pero en realidad pasé por 3 escuelas de Teatro, me di 3 vueltas. Primero, estuve en la escuela Alejandro Flores que después con el tiempo se llamó Los Leones, que no sé si existe todavía, después la escuela de Fernando Walter en el Teatro de la Casa y del teatro de la casa, me pasé a la Universidad Bolivariana y de la Universidad Bolivariana, después cuando estuve viviendo en Bélgica, estudié en el Ecole Royale De Lesch, entonces me di una vuelta un poco grande, una vuelta un poquito grande pero eso igual me sirvió para, para entender como una especie de panorama bien bonito de diferentes técnicas, de diferentes formas de ver el teatro. Para mí, referentes en la actualidad, en verdad no sé si en la actualidad pero a los que estoy siempre cercano a ellos, por un lado, el trabajo de Arianne Mnouchkine, siempre el trabajo de Arianne Mnouchkine, lo cito siempre, Antonin Artaud, por supuesto que sí, pero también el teatro político y sumado al teatro político, la técnica actoral que propuso el mismo maestro Stanislavski, porque a veces una de las cosas que a mí me pasó estando en varias escuelas de teatro, es que, cuando no sé po, uno conocía a otros compañeros y compañeras de primer año, o uno mismo en primer año, te plantean el realismo o a Konstantin Stanislavski como una gran piedra angular y luego ya de segundo año para arriba, como que comienzas a rechazar el método Stanislavski, que valga la redundancia es muy metodológico, muy de proceso para llegar a un resultado y lo empezai a cambiar por otros conceptos más experienciales como el trabajo de Grotowsky, Thomas Richards, bueno después llegas hasta Lemann, con el metateatro y todo, pero yo en la actualidad me doy cuenta que uno siempre termina volviendo a la fuente, y por ejemplo ahora yo creo que mi gran referente es la búsqueda de la técnica teatral y entender el cuerpo de la actriz y del actor como un ejercicio de alta resistencia. En donde claro, podrá haber un referente claro y concreto como no sé po, en este momento estoy rallando con Don Cashier por ejemplo, estoy muy pendiente del trabajo de él, pero finalmente cuando comencé a descubrir que todo radica en la técnica finalmente en el cuerpo, de hecho, esto me pasó más o menos 5 años atrás, comencé a entrenar, entrenamiento atlético, ni si quiera entrenamiento pre expresivo para la escena, si no, trabajo atlético de deportista, para trabajar sobre la escena y yo ahora podría decir que los resultados, plásticos, incluso estéticos, que se dan sobre el escenario, creo que son mucho mejores que 5 o 6 años atrás y ahí aparece también la investigación sobre las artes visuales también. Nutrir los conceptos del área visual y también como proponía el maestro Duchamp, preguntarnos realmente qué es arte, ¿no? Es una interrogante que nunca se resolvió, y lo hermoso que nunca se resolviera eso.</p>
E3.5	<p>Como que sigue dialogando igual encuentro, en las técnicas y desde esto, para ti, para ti así no como una definición así de diccionario, pero ¿cómo tú definirías por ejemplo una técnica actoral?</p>
E3.6	<p>Cómo yo definiría una técnica actoral... eh... como un constructo de metodologías, puede ser o de comportamientos también, para llegar a un resultado, pero que ese resultado, no es una receta. Por ejemplo, a mí hay un ejercicio, que estético, que me llama mucho la atención, que de hecho pertenece, se da mucho en Chile y en Argentina de hecho. En todas las comunas de Chile, no sé si en Vitacura, La</p>

	<p>Dehesa, no sé, pero en la mayoría de las comunas, hay canchas de barrio y hay un personaje, que es como un constructo que se repite constantemente todos los días sábados, en su defecto los domingos en la mañana que es un tipo sí, porque hay más hombres que mujeres en este concepto, un tipo, bueno pa la chela, barrigón, amante del fútbol y que realiza una acción repetitiva que obviamente es un ritual, un ritual colectivo, que es jugar en un equipo de barrio, todos los fines de semana y ese ejercicio estético es muy hermoso porque hay un, es un verdadero convivio que se da entre quienes inventan el partido de fútbol, quienes juegan, quien le echa chuchás al árbitro, qué se yo, pero finalmente, es un momento, que sólo sucede en una instancia particular, en un horario particular, como cuando uno va a dar una obra en una función, pero ese cuerpo, es particular en sí, porque no pasa por una fase de entrenamiento, entonces uno ve que estos locos a veces se cortan el talón de Aquiles, o se desvían la rótula, cachai, porque son cuerpos que no están preparados naturalmente para un deporte de alto rendimiento, esto te lo propongo, esto me estoy yendo en la media volá, pero eso te lo propongo porque a mí siempre me ha llamado la atención, por ejemplo, pasar por aquí por mi comuna por las canchas de barrio y ver este fenómeno hermoso pero también ver cómo estos cuerpos, no entienden que una fase pre expresiva, como por ejemplo, el entrenamiento, para jugar fútbol, no es lo mismo que el jugar fútbol, o sea entrenar no es deportivo.</p> <p>Y en el teatro, a veces como buscando una técnica, aparecen ciertas metodologías de entrenamiento que no necesariamente te van a hacer ganar el partido, o no necesariamente te van a hacer ganar el premio al mejor actor o que se llene el teatro, eso nunca lo sabrás hasta que la función o temporada parta, pero sí es cierto que tu ejercicio como actriz y como actor o como deportista, qué se yo, va a tener un rendimiento óptimo o de mejor calidad si antes de la escena, si antes del deporte, hay una fase de entrenamiento, que nadie lo ve, que sólo es para tí, es como el arte secreto ahí. Nadie ve cuántos abdominales hiciste, cuántos burpies hiciste, con respecto al teatro, nadie ve cuántas vocalizaciones hiciste, nadie logra ver cuántos libros de referentes lograste ver o cuántas obras a modo referente lograste ver, simplemente están dentro de tu cuerpo, dentro de tu conciencia y despertamos, salimos a la luz por decirlo así dos horas, qué se yo de jueves a domingo, dependiendo de cuánto dure la temporada. Entonces, a mí me pasa que creo que el gran consejo como para los actores jóvenes yo los invito a buscar entrenamientos, no sólo intelectual, sino que también físico, para que no les pase lo que, es el fetiche estético que tengo, pa que no les pase lo que le pasa al compañero que juega a la pelota los sábados y se desvía la rótula.</p> <p>La idea no es volverse sacerdote o sacerdotita, poder transformarse o evocarse a nuestro cuerpo entendiendo que nuestro cuerpo, cuerpa, cuerpe es un vehículo creativo y dramático.</p>
E3.7	<p>A través de esto, por ejemplo en la tesis yo también asocio, no sé para mí igual fué como un problema porque durante la experiencia como en mis años estudiando, más teatro, porque estudiar pedagogía es como entrar como en otro mundo así como cambiar de modo, brígido y también recuerdo mucho como este distanciamiento que se produjo un poco como lo que me decías tu de Stanislavski, como con el realismo, como tan desde esta técnica que después uno queda como</p>

	<p>noo pero están todas estas otras, pa qué tan tan realismo, tan esa técnica así. Pero igual en el fondo, como tu decías, tiene esa base formativa, en que igual se preocupa Stanislavski, como primer momento de “sistematizar” como qué es el actuar también, como me contabas como de Duchamp y también aquí yo indagué un poco en Meyerhold, Meyerhold también habla mucho de lo que tu dices sobre el trabajo de entrenamiento del actor y me entra esta duda en cómo se relaciona o cómo desde tu docencia también puedes relacionar este trabajo del entrenamiento, del trabajo físico que es el cuerpo, es también la voz, como el todo en conjunto, ¿cómo se vincula también con las artes visuales, o cómo tú ves que se relacionan?</p>
E3.8	<p>Hay un concepto que yo lo aprendí, o lo acuñé desde mi prima, una de mis primas que es artista visual, la Carolina Urra, ella también es profesora, y cuando yo era muy niño, ella estudiaba pero imagínate esto es hace muchos años atrás, muchos años, de hecho el siglo pasado, muchos años, yo era chiquitito pero siempre estaba como me gustaba el arte, toda la onda del arte pero no entendía que en realidad y ella estudiaba diseño gráfico en el Liceo Experimental Artístico, esto, no sé en la década de los 90’s finales de los 80’s, de primero a cuarto medio, el liceo experimental artístico, el famosísimo que queda en la calle Mapocho, en la comuna de Santiago. Ella siempre cada vez que hablábamos, yo tenía conversaciones muy precoces para ser niño, no sé, hablaba del color, era un cabro muy perno, y ella una vez me enseñó en una conversación que tuvimos sobre un concepto llamado “lo plástico” o el arte plástica. Había un ramo en, no sé cómo estará, creo que no existe porque ahora se llama como trabajo manual algo así, no sé exactamente, no sé cómo se llamará actualmente en el currículum de los colegios el ramo de artes, pero en aquella época, 1980 y tanto, 89 o 90, había un ramo que se llamaba “artes plásticas” y la palabra plástica a mí me llamaba la atención, yo decía “¿cuándo vamos a trabajar con plásticos, con elemento plástico?” Y en realidad trabajábamos con témpera, trabajábamos con cartones y lo que hacíamos era transformar o reinterpretar la materia, absolutamente y luego empecé a indagar y me dí cuenta que naturalmente existía un concepto llamado “las artes escénicas” y otro concepto llamado las artes visuales, pero había una paradoja hermosa, que luego sólo descubrí cuando estuve en primer año en la escuela de teatro. Que la carrera de diseño teatral, o los ramos de diseño teatral, es la vinculación absoluta entre las artes visuales o las artes plásticas y las artes escénicas, porque responden al mismo comportamiento, al mismo constructo. Los cuerpos sobre el escenario actúan, pero ese escenario como proponía Bertolt Brecht, ese espacio poético, transformado, es en sí un universo pictórico, o arquitectónico, o escultórico, pero lo claro y concreto, es que incluso, estando todo el espacio desnudo y el espectador viendo los focos del teatro, aun así, al posicionarse sobre ese espacio, se está dialogando entre, el arte plástico o arte visual con el cuerpo de la actriz y del actor, absolutamente. Hay un diseñador que ya falleció, no sé exactamente cuándo que lo conocí gracias a una conferencia que dio Ramón Grifféro, Herbert Jonckers, yo he tenido la oportunidad de ver varias de sus maquetas, algunos videos que por ahí encontré en internet porque él falleció mucho tiempo, él falleció antes de que yo estudiara teatro, obvio. Él trabajaba la transformación de los espacios, el teatro se abría y una rampla hacía subir a un actor, trabajaba la desconfiguración de las formas, las</p>

	<p>alturas, Cinema utopía, en realidad todas las obras de Griffero, estéticamente tienen plataformas, pisos, algunas citas al expresionismo, como subversiones de las formas y ahí hay artes plásticas absolutas, y ahí uno podría perfectamente no poner ninguna actriz ni ningún actor en escena solamente una iluminación acompañado de escenografía, tal vez algún tipo de dispositivo sonoro y el gozo estético del espectador, antes de que la obra parta o en algún entre acto y acto, no sé. El hecho de estar viendo un escenario es como estar viendo un cuadro pictórico o un dispositivo escultórico, accionando, pero con la posibilidad de que al estar naturalmente en 3 dimensiones, obvio, se mueve, vibra, suena, es plástico, entonces, todo esto, para hacer el link pa esta conversación que tuve yo con mi prima la Carola Urra, cuando me dijo la palabra plástico y claro, la palabra plástico por supuesto, tiene relación con el material plástico porque este es móvil, se estira, se reduce. Cuando en las clases de movimiento, cuando las profes, los profes, le dicen al estudiante vamos a trabajar una partitura en expansión o una partitura en reducción, entonces esta misma partitura la haces más pequeña, o la haces más extendida, imagínate que fueras un oleo y una artista visual, así como la Frida Khalo que tengo aquí atrás mío, haciendo un trazo más amplio o un trazo más corto, como resultado plástico de una sensación, emoción, o lectura. Entonces yo creo que no hay diferencia, técnica por supuesto que hay, claro que sí, en la técnica siempre habrá diferencias, pero creo que no hay diferencia entre las artes. Incluso hasta en la música creo que hay un fenómeno de teatralidad absoluto, está todo implicado, no se puede separar, entonces es tarea de nosotras, nosotros, y nosotres investigar sobre esas otras artes sobre las cuales no dominamos tanta técnica.</p>
E3.9	<p>Pero esto mismo por ejemplo, ay es que resultan muchas cosas nuevas, que no había considerado, por ejemplo, esta idea de claro, en que no hay tanta diferencia real al aplicar las artes igual no sé si tal vez en tu experiencia como docente es más diferente, pero en la experiencia que he tenido igual ha sido como super diferenciada, super notoriamente diferenciada, en la multidisciplina real, como que cuesta integrarla, entonces, por ejemplo, ¿Cómo tu vincularías o vinculas las artes plásticas con la misma enseñanza actoral por ejemplo?</p>
E3.10	<p>Ah, Ok, eh mira, en 1883 o 4 no sé exactamente, me estoy carrileando pero sí sé que fué en 1883 o 1884, nació Richar Wagner, el gran compositor, nosotros en occidente cada vez que escuchamos la palabra Wagner hacemos alusión a una composición hermosa que se llama las Valquirias y si no conocemos las Valquirias de nombre, las hemos escuchado alguna vez, pampampampam (...). Esa composición maravillosa que es hermosa que tiene una gran orquestación, aun así, siendo tan tan grande porque Wagner era un gran compositor, era pequeña con respecto a lo que él proponía y a lo que él propuso, él fue el primero que propuso un concepto de arte total y ehm, antes de Wagner existía la ópera, por supuesto que sí, podríamos decir que la ópera junta artes visuales con escenografía, junta danza porque la hay, junta canto y música, sí? Pero Wagner ehm, profundiza esta sensación del arte total con esta condición del arte total y de hecho escribe una ópera hermosa que se llama el Holandés Errante. Hace no más de 10 años atrás en España se montó la ópera el Holandés Errante y era una monstruosidad, incluso si tu pones en youtube El Holandés Errante Wagner, y creo que salen por ahí, están grabaditos el tráiler o algún episodio de esa gran opera, y ¿por qué cito a Wagner,</p>

	<p>y por qué cito que es un compositor que nació en el 1883 o 4? Porque uno cree que al mezclar las artes en la actualidad o a plantear al arte visual como un constructo también para poder teatralizar uno está descubriendo la pólvora cuando en realidad, esto hace muchísimos años atrás, ya se estaba trabajando. Desde el punto de vista de la docencia siempre cito a Wagner, pero al mismo tiempo creo que cuando un artista escénico tiene muchos referentes visuales o musicales también puede llegar a respuestas, no sé si más fáciles, pero más directas y concretas con respecto a una problemática a desarrollar. En la pintura romántica y en impresionismo también, el expresionismo también y el realismo socialista, son referentes pictóricos que son absolutos fotogramas que podrían trabajarse en cualquier clase de Grotowski por ejemplo.</p>
E3.11	<p>Pero con respecto a la composición corporal y visual que dices, en el entrenamiento como que puede haber ambas partes.</p>
E3.12	<p>Claro pero lo bonito o no pero, lo otro bonito es que el bailarín, el performer, la bailarina, la actriz, cuando ejecuta un movimiento que es expresivo sobre la escena, no sé si dominas el concepto de los “Sacs”, esto em, hay un eh, Eugenio Barba, en la Canoa de Papel, en uno de sus en ese libro en uno de los capítulos habla de los “Sacs”, que es el estímulo primero y primario, el estímulo hasta prehistórico que tiene todo cuerpo cada vez que va a cometer una acción pero entendiendo a la acción como la necesidad de hacer más que movimiento. Por ejemplo, uno en la calle ve a un gatito que está en la vereda y ve a una paloma que está cercana a ese gatito y nos damos cuenta que ese gatito que quiere caza a esa paloma, no porque se abalanza sobre ella, si no, porque su cuerpo está contraído, está provocando un enguión para provocar una acción, vemos su musculatura, vemos su piel y vemos parte de sus huesos incluso en sus omóplatos que se disparan y cuando nosotras y nosotros y nosotres estamos, sobre la escena eso se llama “sac” y cuando estamos sobre la escena estamos viviendo el “sac”, cuando Romeo mira por el balcón a Julieta está el “sac” el deseo de que ella salga a la ventana a saludarlo, cuando Julieta termina suicidándose porque ve que Romeo se ha matado, o al revés, estoy cambiando la historia, está el “sac”, el deseo, el impulso de que no sea así, de que esto lo lleve a revivir. Y en el arte visual por ejemplo cuando vemos a las Mininas de Velásquez y vemos que hay cuerpos que están accionando en La Piedad, vemos cuerpos uno que está en decadencia, otro que está intentando salvarlo, no vemos lo que sucede después de la pintura, pero lo imaginamos y lo imaginamos y lo creamos porque tenemos el deseo de que esa catástrofe de una pintura debética, sin movimiento, cobre vida. Entonces ahí por ejemplo tu le puedes plantear a un estudiante de teatro acercarse a los referentes visuales para crear fotogramas por supuesto que sí, pero también para entender el deseo de ese cuerpo que El Pensador de Rodin, de La Venus de Milo, bajando sus brazos, no sé, empezó por ese cuerpo diebético de moverse y como no se puede mover, ese referente lo completa en tu cuerpo movilizándolo.</p>
E3.13	<p>Que interesante.</p>
E3.14	<p>Y bueno, cuando ya aparece el mismo Duchamp que le amo y bueno, el happening con Jean Cage, otras, otros, otras, y la misma Frida empiezan a algunos con el surrealismo, otros desde una alegoría como neo expresionista, comienzan a desfigurar lo que antes era radicalmente figurativo y ahora el gesto, el “sac”,</p>

	<p>tenemos que imaginarlo y llevarlo hacia otro lugar y a lo mejor ya no pensaremos en movilizar emh, el pensamiento de ese pensador, de Rodin por ejemplo, si no que pensaremos en movilizar el color de un cuadro de Dalí, el rojo intenso, o entender a ahora sí la plástica absoluta de aquellos que no tienen sentido y nosotras, nosotres, le ubicamos un sentido.</p> <p>Tuve la posibilidad el año 2018, estuve en Buenos Aires en la última exposición que se ha hecho de Dalí y me impresionó que al igual que la Gracia Barros y José Balmes todo maestro y maestra que tuve la oportunidad de conocer, en parte importante de sus trabajos que hacía Barros y José Balmes, trabajaban con el resultado de la naturaleza impactando el lienzo, como por ejemplo pintaban una estructura base tomaban el lienzo, lo dejaban en el campo y cuando caían las hojas, o la salvia de los árboles comenzaba a oxidar el lienzo, se empezaba a crear una pintura que no podía controlarse y Joan Miró, perdón y Dalí perdón, estaba, disculpa, Joan Miró, lo dije bien Joan Miró, lo otro, no sé si se habían puesto de acuerdo, también había llegado a ese concepto de dejar que la naturaleza se pintara sola y me impresionó que en la última sala ya eran lienzos en donde había un lienzo donde había un color, era blanco con una rayita con un pequeño grafitti y en el cuadro siguiente ya no había nada y no había nada y no había nada y era como, mentira que me pegué el medio pique pa ver esta composición y un poco al igual que Marcel Duchamp, me acaban de hacer un trampa ojo, un troglodeli y me dice el arte ya para mí, ya dije tanto que ahora el arte se pinta solo, ahí está el cuadro, imagínatelo.</p> <p>Entonces con respecto a eso, por ejemplo ¿qué pasa con el cuerpo del estudiante de teatro? que uno como profe lo llena y lo llena de referentes, pero luego también se pierde la posibilidad de vaciar y no tener referentes, o que talvez los referentes no sean tan sagrados y sea la pulsación de su corazón, la respiración del compañero, de la compañera que está al lado, la textura del pelo, el largo de las uñas, eso es plástica, absolutamente.</p>
E3.15	<p>Claro, como que desde esta nueva perspectiva igual como que desde lo que me estabas hablando que, ah igual la entrevista es como que ha sido súper diversa y super como que cada entrevista es un mundo nuevo, no sé esta es como desde el quehacer artístico desde el arte visto como total, como no es como ya, artes visuales, artes plásticas, agregadas al teatro o diseño teatral desde la pedagogía teatral, como que dentro des este como más, cuestionamiento humano o como verlo también como un todo como no sé suena como muy atrapado dentro del todo dentro del todo, pero como del arte en sí como la experiencia en verdad, como las vivencias.</p>
E3.16	<p>Esque claro, esque el arte yo creo que deberíamos considerarlo como algo infinito, porque incluso hablando de las artes visuales que nosotros como seres humanos, humanas, humanes tendemos a cosificar las cosas, si? Esto que quiero decir que es como muy Freud pero tendemos a cosificar cosas y luego de la cosificación aparece el valor y después del valor, el precio, entonces, no sé por ejemplo un artista, Van Gogh que el hermano de Van Gogh tuvo que vender los cuadros porque no lo pescaba nadie y resulta que después de su muerte pasados unos años, sus cuadros en la actualidad tienen un precio que no se puede cuantificar, no se puede pagar, no sé quiero pecar de ignorante pero no tengo registro de alguien que,</p>

	<p>billionario que he escuchado oh me compré un cuadro de Van Gogh, no sé, a lo mejor sí, están en el Louvre, otro en el museo de Van Gogh en Canadá qué sé yo. Supongamos que, en algún momento, voy a tocar madera y sucede un accidente y se queman los cuadros, se quemaron esos cuadros, ya no existen, no existen en la materialidad, pero en el gesto, en la acción de que sucedieran ya son infinitos. Porque incluso en la catástrofe absoluta de que lleguen los Talibanes como hicieron en Afganistán, no ahora si no en la década del 80, el 84, cuando los Soviéticos fueron a pelear en contra los Talibanes, una cosa que hicieron los Talibanes, fue tomar todo el arte iconográfico de la Afganistán por decirlo así prehistórico, “prehistórico” y les destruyeron todo, destruyeron las artes decorativas, las artes visuales, todo, los museos saqueados absolutamente. En la actualidad quedará por ahí algún registro de ese arte, sin embargo, aunque haya sido destruido, como en sí, sigue existiendo el trauma de esa destrucción, es infinito, si nosotros tomamos un cuadro y lo quemamos completamente y es un cuadro muy famoso, va a quedar en los anales de la historia el día exacto en el cual se fomentó el atentado de quemar ese cuadro y va a trascender hacia el futuro, como pasó aquí en Chile y quemaron los libros los milicos, esos libros ese elemento exacto, el mismo libro, los mismos libros que se quemaron, no se pueden leer, se van a leer otros que se van a restaurar con el tiempo, pero todos entendimos que hay un signo concreto, claro y político y que eso provoque que esos libros sean eternos hasta hoy, mañana, pasado, hoy, mañana y ayer, como dice Fito Paez, en una canción que se llama Maelstorm.</p>
E3.17	<p>Dentro de esto dentro del rol político que también tiene el arte, que tienen las formas de arte en sí, em, ¿cómo, por ejemplo, em, ¿cómo estos símbolos contribuyen dentro de la misma formación docente, como teatral? Quiero decir en la formación teatral, como dentro de las técnicas actorales qué se yo.</p>
E3.18	<p>O sea, em, la influencia de estos gestos político en las técnicas actorales por un lado, puede ser muy radical entender que el cuerpo de la actriz y del actor es en sí un cuerpo político y por lo tanto, siempre tendrá un discurso, yo no creo que todo el teatro sea político, cuando antes lo creía ahora ya no lo creo, sin embargo lo que si creo, es que todo cuerpo es discursivo y talvez por ahí venga lo político, no obstante, ahora estamos viviendo en una de las épocas más políticas, yo ni cuando era más cabro vi tanta política como la hay en las calles ahora, en las paredes, em, o lo que está sucediendo con el proceso constituyente por ejemplo. Cuando tu le das la libertad discursiva a los cuerpos de los actantes que la sala de clases o sobre un escenario, ellos logran relacionar el accionar del entorno, el medio ambiente, relacionarse, comenzar a generar un proceso de deconstrucción de ciertos parámetros, ¿sí? Qué es lo que debe ser un actor, Qué es lo que debe ser una actriz, y ahí empezar a crear nuevos patrones pedagógicos donde, por ejemplo, cuando enseñamos realismo, y trabajamos sobre no sé, imaginemos que vamos a montar la gaviota de Chejov y nos vamos a basar en la técnica realista para montar, vamos a basarnos en eso. Al final de la obra, es muy probable que los espectadores, terminen llorando o muy tristes porque tienen mucha pena por el fracaso de Nina y mucha pena por la muerte de Treplev y luego hagamos otro ejercicio estético, muy radical, vamos a montar la misma Gaviota de Chejov pero ya no en técnica realista, si no que la vamos a trabajar en una técnica de teatro episódico, Brecht.</p>

	<p>Los espectadores probablemente toda la obra lloren, lloren por la muerte de todos los Preplev de la humanidad y lloren por el fracaso de todas las Ninas de la humanidad, entonces pareciera ser que el teatro siempre tuvo dimensiones políticas pero según la historia, de la humanidad, tiene diferentes lugares en donde localizarlas, en el realismo hablando del concepto de una mujer, un hombre y luego desde la modernidad hacia el teatro épico y hacia el arte hablando de todos los hombres, de todas las mujeres, de la sociedad. Y lo que estamos viendo ahora, es esa posibilidad también de poder relacionarnos, absolutamente. Entender la diferencia, las otredades y entender que siempre siempre hay una posibilidad de poder reversionarlo todo, todo, absolutamente todo. Y no tener tapujos en eso porque si bien es cierto estamos viendo una época bien política, también existe una especie de conciencia de la cancelación en donde se tiene miedo porque no quieres decir nada porque te pueden funar, pero en realidad, te van a funar si tu cometes un acto abyecto, eso es todo, pero cuando tu generas un acto que no por responsabilidad, si no por ignorancia te pueden reeducar también, tu puedes aprender, salvo que lo que tu estés haciendo sea un acoso, ahí no tenía ninguna posibilidad, cachai. Pero por ejemplo en Recoleta, nosotros hace, el 2017, no voy a decir el nombre porque no le he preguntado si puedo decirlo, de hecho, ahora somos muy amigo amiga, entró un alumno, un alumno que estaba en transición y era él y resulta que ya en tercer año, era ella. Entonces, entró un actor y egresó una actriz y toda la escuela, la profesora de voz, la profesora de canto, de actuación, de movimiento, todos, tuvimos que reaprender el vehículo creativo porque primero, era un cuerpo que podríamos decir un hombre homosexual, después, un cuerpo en tránsito, pero finalmente una mujer, trans al final, pero mujer. Entonces egresa una actriz y ahí tienen que también tomar una decisión. Te voy a constantemente a exponer el gesto de decirte te hemos acompañado tanto, desde que eras un hombre, luego transitaste, o simplemente lo digo no digo omitir, o simplemente integrar de tal forma que no te haga ruido el hecho de ese tránsito. Cuando estás haciendo realismo y ves que hay un actor, hombre, con barba y te pide hacer Julieta, no por capricho, te pide, por ejemplo, no quiero ser Romeo, quiero hacer Julieta, ¿Te das cuenta de que no es por capricho? No es por capricho, si no, es porque está en un proceso de tránsito de deconstrucción con un no sé qué sé yo, pregunta, el profesor se va a negar porque no cumple con los cánones estéticos de lo que debería ser una Julieta, o un Romeo, o tendremos que reconfigurar lo que hasta el día de hoy pensábamos como estética realista, es un algo que no sé si vamos a resolver hoy día, pero es una pregunta que se hizo en Recoleta en la Escuela Popular de Teatro nos ha pasado 2 veces y es súper bonito como en comunidad, tenemos que aprender de esa otredad, que antes desconocíamos, la conocemos porque la vemos todos los días, pero me refiero a conocer a que cuando empiezas a tener un amigo, una amigo, un amigue trans, que eso es otra cosa, que en realidad uno no tiene amigos cis ni hetero, pero obviamente son condiciones naturales cachai, no dices ay yo lo sabía, no sólo ahora como ya como egresada, si no que ahora como colega, o incluso en primer año qué sé yo, en el espacio formativo, dar vuelta el sentido absoluto.</p>
E3.19	También visto como humano, no sé, desde mi experiencia que he visto, en el sistema formativo, ha pasado como que no sé por ejemplo, si una mujer quiere

	actuar de un personaje hombre, muchas veces igual eso es como súper em, menospreciado, como incluso limitado muchas veces y no sé, que bueno que pueda ser una como, una integración realmente significativa y como que tenga un sentido no así como decías tu que sea como un capricho que ah, no es que, no quiero ser aaah, tiene que tener una significancia para mi porque igual soy una humana, igual soy una persona, para mi puede significar muchas cosas algunos símbolos u otros símbolos, entonces igual que bueno que por lo menos allá se respete eso también. No sé, igual hemos vivenciado por lo menos como curso ese, o en, talleres, por ejemplo, de formación actoral estas como discriminaciones por el hecho de que sea realismo, que sea tal cosa.
E3.20	Exacto y es cierta la cita al arte visual, si bien es cierto hay arte que es muy figurativo y que es muy concreto la estética y el rol de lo que podría ser el cuerpo de un hombre y una mujer, también existe la libertad interpretativa, que tu pones en curso el caso imaginemos el realismo socialista. La caga Stalin, la caga Stalin, el gran mariscal, si po pero yo puedo ver la imagen y decir ah pero mira, si le pongo un poquito de rubor y lo pongo en una disco cola, pasa piola como Freddy Mercury, pero no fue creado para eso pero no importa, yo como soy espectador también soy autor, el espectador también es autor. Entonces lo modifico, noo pero es que noo, es que esto es un estamento artístico, ah no, mala cuea. Me lo impides no me dejas ponerle rubor, no importa, lo pienso.
E.21	Eso es como también la magia del arte al final po, poder darle una vuelta a todo lo que se ve tan realistamente, o dentro del mismo realismo darle otras profundidades o como, como que se crea como una magia o el hecho ritual del teatro.
E3.22	De hecho, a lo mejor también para no dañar tanto el concepto del realismo también de lo que se cree normal, la normalidad, la palabra normalidad es súper heavy, normalidad, norma absoluta de lo que debe existir. La norma que existe para que una, uno, une exista.
E3.24	Creo que esas cosas como que limitan más que aportaran a seguir evolucionando a seguir como más reflexiones en torno a más cosas, como que no veo que haya mucha más en esas tantas limitaciones. Igual dentro de estas cosas más burocráticas y todo eso, así como objetivos que se pueden considerar por currículum de, o como aportes de objetivos que incorporan a las artes visuales dentro de la enseñanza teatral, ¿cuáles crees tú que pueden ser?
E3.25	Mira, objetivos que de hecho yo los he visto en el currículo también trabajando como pedagogo teatral, primero es integrar otras plásticas artísticas, o disciplinas artísticas al teatro pero al mismo tiempo integrar diferentes pensamientos o formas de apreciar el mismo fenómeno, diferente escultura, diferentes idiomas, diferentes colores, diferentes texturas, etc, etc, etc, y eso lo logra si tu integras dos artes en este caso, el arte plástica y el arte escénico como podríamos decir que son dos universos paralelos, el hecho de integrarlos ya para al estudiante le significa un ejercicio de nuevas reconceptualizaciones. Y es así como comienzo a entender o empiezo a profundizar, cómo unir un arte visual con el teatro, luego empiezo, me suma la problemática como estudiante, de como yo entiendo mi otredad con la otredad de la compañera, con la diferencia cultural, étnica, etc, etc, etc. Entonces creo que integrar con respecto a un objetivo. El otro objetivo también sería reflexionar frente a la problemática de una estética, pero reflexionar una

	<p>problemática estética no me refiero a lo estético desde el concepto de sólo aquello que tiene una forma, o un color o una textura, si no que esta forma este color, esta textura, tiene un discurso. Y por lo tanto como es diferente debo reflexionar, como propone Lukax, con “ka”, Lukax, es un gran escepticista que hablaba de la música, del cine, literatura y siempre le daba una vuelta gigantesca a todos los fenómenos artísticos que él revisaba en el arte. Obviamente con mucho respeto a los griegos por supuesto, pero de, cómo decía el concepto como desesatorizarlo no sé cómo salir de Aristóteles, como salir de la palabra, desAristotelizarnos, no sé, algo así, hermoso, hermoso, sí por supuesto, bakan, si, si, pero también es una forma normativa de pensamiento. Absolutamente normativa, ahora, no hay que ser Talibán y quemar todo, no, pero es normativo, como vamos desde, como investigamos desde otro lugar, esto sería integrar la otra. Reflexionar y bueno, habría que entrar en el concepto de la practica que es practicar nuevas formas, tendríamos una fase entonces de, de integración, una fase de reflexión y la otra una fase de práctica. Integrar, reflexionar, practicar, lo de la práctica se da ahora que si está muy lleno de referentes, a lo mejor también tenemos que investigar en las estéticas de los referentes, entonces ahí el currículo, la pedagogía del currículo, se nos agranda, se nos alarga, hay que tener cuidado también en los referentes suena hermoso pero hay que elegirlos sí, porque no sé po, el mismo de teatro griego es súper hermoso pero uno en la escuela de teatro conoce así de los griego, siempre, yo recuerdo el siglo 5to de Pericles, siglo 5 de Pericles, hay un montón de actores que están constantemente que el profe no alcanza a pasar y ahí uno dice sigue investigando... El teatro Chileno, el teatro chileno pareciera ser bueno aquí María de la Luz Hurtado me vaya a matar, noo pero la historia del teatro universitario, aunque sus autores o investigadores mejor dicho, aunque no lo quieran es un tanto negacionista, porque antes de los teatros universitarios, ya había una historia profesional, de otros tipos de teatro, que, y no me estoy refiriendo exactamente a la época de las zarzuelas, o a la época en que los presos de la guerra del pacífico los españoles les obligaban a montar obras de teatro a cambio de ciertas libertades, no, en la década del 20, 1920, había teatro y no eran necesariamente compañías externas, si no que, trabajaban, hacían vaudevilles, era un verdadero puticlub muy hermoso de colores, que obviamente después con la historia del teatro de la Universidad se formaliza y se olvida mucho, mucho.</p>
E3.26	<p>Claro, el contexto igual del modo universitario, de la academia misma po, como, y dentro de eso, volviendo al tema de las artes visuales como el hecho concreto, de no sé po, por ejemplo, el trabajar con una pintura, o el trabajar con realizar alguna escultura y aplicarla con algún ejercicio teatral, ¿cómo encuentras tú por ejemplo que, que se pueda aplicar esta multidisciplinareidad como a lo largo de los años o en qué asignaturas encuentras que pudieran como dialogar más, no sé, por ejemplo voz, movimiento, actuación?</p>
E3.27	<p>Mira, en todas, en todas las asignaturas obviamente yo te podría decir perfectamente en movimiento es en la que más aporta, sí es cierto, pero yo he trabajado con algunas compañeras y compañeros para voz unos ejercicios que son realmente encachado usando conceptos en los 80's, mira, imaginemos que una paradoja natural, las artes visuales no tienen sonido, todos, todas, todes, nos podrían afirmar que empíricamente un cuadro no suena. En el museo de historia</p>

	natural, en la década de los 80's, habían algunas especies de retablos y que luego parte de ese trabajo se instaló en la estación de metro Cal y Canto, creo que ya no existen, que eran escenarios de la construcción del puente Cal y Canto, antes de estación Mapocho, y que tenían sonido, eran especies como de, de escenografía, de maqueta perdón, que tu apretabas un botoncito y aparecía un sonido, un poco pictórico pero uno también uno escuchaba el sonido de las carretas y de los animales, ya ahí podríamos decir que las artes visuales con sonido tienen un dispositivo cierto performativo, pero entonces cualquier arte, en el museo de artes visuales no tienen sonido, normalmente no tienen, a no ser que sea algo más contemporáneo. Pero qué tal si lo planteamos desde el punto de vista pedagógico en teatro, ejercicios en donde la voz, de aquel cuadro, aparezca, la ambientación, no sé, o la cantera y el huaso por ejemplo que es el cuadro por excelencia que es el más típico de Chile, creo, creo que la autora es, me estoy condoreando pero creo que es Rugendas, de hecho es un cuadro pequeñito, y cómo habla la cantera, cómo suena el agua, cómo suena la naturaleza, cómo suena ese huaso, el artista que pintó, no lo decidió en ese momento y tal vez no lo hizo en un día, ¿te quedaste pegá?
E3.28	No, si estoy escuchando.
E3.29	Dije, ya voy a parar, por eso, ahora sí, a lo mejor el artista que lo hizo no pensó como esa persona sonaba o cómo habla la Gioconda, o cómo suena el grito de Edvard Munch, no lo sabemos y a lo mejor ahí en una asignatura de voz, usted podrá generar esa actividad, yo en la actividad de teatro he generado unos ejercicios así con algunas compañeras y es súper divertido porque aparecen canciones, distintitos tipos de solfeos melódicos que se pueden cantar con la voz imaginando y escenificando performativamente, o en 3 dimensiones, un cuadro que naturalmente tiene 2, entonces en la clase de voz se podrá hablar o se podrá cantar el pensamiento del arte plástico.
E3.30	Da para harto si se ve desde esta forma más total que usualmente, como está tan separado como usualmente me refiero, pero claro po, desde esta otra perspectiva como que, como que puede ser muchas posibilidades así, y claro teniendo en cuenta también los como objetivos o como claves dentro de lo que uno como docente como profesor como que te interesa profundizar también en el impacto en los estudiantes.
E3.31	Mira, porque si bien es cierto que en el currículo académico aparecen ciertos objetivos universales y ciertos específicos, estos últimos se usan en la problemática del aula, yo creo que, si los objetivos específicos dialogan con los transversales, usted podrá crear cualquier tipo de ejercicio, cualquier tipo de ejercicio, e incluso podrás inventar un ejercicio para que por ejemplo cuando te proponía integración, reflexión, el otro era cuál?
E3.32	Práctica, practicar nuevas formas
E3.33	Practicar, practicación jajajja con esos 3 objetivos, podríamos inventar un montón de ejercicios y tomar las artes visuales unidas al teatro y la idea será crear o ejercicios o dependiendo de la etapa de desarrollo, juegos, ponte tú hace unos años en recoleta, estuve trabajando en el colegio Juan Verdague y ese liceo es muy bonito porque antes no era liceo, antes era colegio, entonces va de lro a, perdón de

	<p>1ro básico a 4to medio ahora, cuando yo entré a trabajar ahí sólo hasta 1ro, era un liceo pero en realidad un colegio y trabajaba con niñas, niños y niños hasta 5to básico, desde 2do básico a 3ro básico, chiquititos y todo era juego porque uno no, yo no iba a estar planteando el concepto de ejercicios de aprendizaje, eh, dinámicas educativas, o sea sí, eso para el consejo de profes, o para relaciones directamente con la profesora de lenguaje por ejemplo, pero para les niños eran juegos que estaban condicionando realmente a los objetivos claros y concretos que tenía el colegio con respecto a la asignatura de teatro. Y ahí está la creatividad también del facilitador o la facilitadora. Ser innovadores, siempre.</p>
E3.34	<p>Yo creo que tengo como la última pregunta, porque todo ha sido como muy como muy nutritivo así, em desde haber, déjame buscar bien esa pregunta que, mm, ah claro, emh, desde la perspectiva, por ejemplo del diseño teatral que normalmente dentro de las, la formación actoral, no se considera tanto o claro, existe como la asignatura de diseño teatral como separado de las otras asignaturas más prácticas, porque el diseño igual es práctico del hecho de tener que diseñar algo, como crear, no sé una maqueta o crear otras cosas, em, ¿cómo encuentras que puedan como haber límites y cercanías dentro de esto, cómo podría ser una real integración dentro de un ramo no sé actuación, movimiento o voz? Sin dejar de lado también el entrenamiento actoral de trabajar la voz de las técnicas.</p>
E3.35	<p>Sabís que yo creo que una o sea, antes de llegar como al, al mapita, al diseño dibujado, o el chon enfijan el drama que sea antes de eso, yo creo que está la posibilidad de experimentar el diseño. Yo ignoro como por ejemplo en estos momentos, por ejemplo la Chile es la única que sigue con diseño, porque hace 15 o 20 años atrás, existía una universidad que ya no existe, ya no me acuerdo que era otra universidad que tenía, no era la arcis, no, era antes de la arcis, bueno y si me acuerdo te comento, bueno, era un dato rosa, obviamente está la posibilidad de crear a través de un estilo, un referente, una idea, una dramaturgia, una dramaturgia también puede plantear cierto guiños no sólo por la didas cálidas si no que también por la temática de la obra puede dar indicios técnicos o de la escenografía, pero también está la posibilidad de por qué no de experimentar ese diseño o la posibilidad de ese diseño en la acción con los elementos que se tengan no sé po tanto en el nivel de la formación teatral también como en una escuela, en un liceo, en un colegio, trabajar con las grietas de las paredes, no sé , cerrar las cortinas una sala y trabajar directamente con iluminación que no sea cotidiana, dejar de alumbrar comenzar a iluminar. Ehm y modificar el entorno modificar el entorno para elevarlo a dispositivo escénico. A mi me pasaba en este liceo el doctor juan verdaguer, que las clases de teatro las hacíamos directamente en las salas donde los chicos trabajaban, entonces lo primero que hacíamos era correr las sillas y los mesones y quedaba la sala despoblada, la sala desnuda, ya era un constructo creativo porque el estudiante en este caso se veía dispuesto en la misma sala de clases pero con una configuración totalmente extracotidiana a su realidad y ya era un dispositivo escénico. O en algún momento la misma materialidad regular de estas sillas, estos muebles escolares, si tu los instalas y generas una edificación puedes en la imaginación del estudiante crear una montaña, crear un edificio, crear una ciudad, etc, etc, etc, ahí estás integrando, ahí están las artes visuales, ahí está el diseño y está la actuación y la voz porque nunca se separa del cuerpo, y en la</p>

	escuela de teatro, mh, en todas mis experiencias también ha tenido relación con la transformación de los espacios. Desde por ejemplo, algo tan radical que sucede en todas las escuelas de teatro como actuar en el baño jajaja
E3.36	Sii, el tema de las salas siempre el baño, por qué el baño? Pero igual apaña, es como el...
E3.37	Pero se transforma
E3.38	Claro es como un juego
E3.39	Se cambia el uso, es totalmente Duchamp, actuar en un pasillo, actuar en la calle en el frontis de la escuela, todo esto como búsqueda de una materialidad. Y ahí está dialogando absolutamente con las artes visuales, absolutamente. Entonces el diseño teatral, entonces si bien tiene una parte teórica súper importante, yo creo que toda diseñadora y todo diseñador teatral tiene que poder pasar por la experiencia del teatro, de bueno, en la Chile hay un ramo que no sé si dure un semestre completo qué se yo que se llama taller integrado, que de hecho los estudiantes de diseño los hacen actuar
E3.40	Oh no sabía eso, qué bueno
E3.41	Todos los, en la familia teatro trabajan dos diseñadoras y un diseñador, son 3 personas del equipo de diseño y los 3 son de la chile y ellos contaban que ese era el momento que más odiaron porque ellos no estaban en teatro, cuando eran más cabros amaban el teatro pero no querían actuar, querían estar atrás y llegó ese taller, taller integrado y ellos sabían que tenían que aprender a cómo se sentía la escenografía, cómo se sentía el cuerpo en una silla, cómo se sentía el cuerpo en un espacio oscuro con un cenital en el rostro, la plástica, esa es la plástica, el móvil del arte, no querían hacerlo pero siempre me cuentan las anécdotas de yo no quería decir este texto y tuve que decirlo!
E3.42	Oh, demás, es que claro si estay es que no sé, igual he conocido, tengo amigos de diseño y claro po es como noo yo quiero como hacer el vestuario, quiero como confeccionar con las manos pero no que no me pongan ahí así, pero igual es brígido también la experiencia de emm, por ejemplo en una entrevista me comentaban en un año existía otra integración en que por ejemplo en diseño tenían que hacerle el vestuario a los de teatro pero como que nunca realizaban realmente como un ensayo y después al momento de realmente hacerlo, como que todos como que con el vestuario, como que no no era como tan funcional a la escena o a lo que había que hacer así. Y el hecho de tenerlo en el propio cuerpo, la experiencia otra cosa po.
E3.43	Claro y todo y todo esto también luego tiene relación al momento mismo de la acción cuando ya ese diseñador o diseñadora supongamos que le toca hacer el control de las luces en una obra, eh y en algún momento tiene que perillar la mesa, justo con la entrada de un actor o actriz al escenario que al mismo tiempo va con una entrada de música, sabe como como verdadera Chopin, pianista, sabe que tiene que hacerlo piano pianísimo, no sólo porque lo sabe si no porque, ahora su cuerpo lo siente. Entonces ahí está integrado todo, está integrado el arte visual, la música y también el teatro, lo que pasa es que no lo estamos concientizando todo el rato, pero está pintando con luces ese diseñador, esa diseñadora.
E3.44	Oh, qué genial. Tampoco lo había visto así antes, porque claro po como que se separan mucho las disciplinas y no que esto tiene que ser de esta forma pero en

	verdad como que claro po, puede que en la teoría está separado pero en la práctica con todos estos ejemplos que me has dado en verdad estaba todo súper mezclado po y fluyen mucho también entre sí, como esta visión del arte total, también me hace mucho sentido, no es como esta disciplina o la otra, no sé, pero claro que...
E3.45	Y ahora lo importante de esto es que luego de la experiencia de que por el cuerpo del creador o la creadora pasen muchas técnicas o muchas perdón, muchas formas de teatro, luego es dominar la técnica y que esta factura esta es como el cosido de la tela no se vea, y Wagner por ejemplo planteaba entre otras cosas, eso, que tu vieses el arte total pero que tu como concepto total, no dijeras ah esque ahora viene la parte de la B, ahora viene la parte de, mas o menos que fuera totalmente performativo. En el 800 no existía la palabra performativo, el concepto artístico, no existía talvez, no estaba escrito, pero estaba ejecutado.
E3.46	Siento que ahora con estas investigaciones o como en el hecho de que, con más estudio, porque uno no hace una tesis a cada rato todos los años, es algo super nuevo, pero igual es loco como el ir “racionalizando” o poniéndole más palabras a todo esto que se va experimentando y como lo que me ibas diciendo al principio como el hecho que el ir exponiendo como nombres o como las particularidades de las cosas como que les va dando también como un rumbo ahí.
E3.47	Una carta de vuelo jajaj
E3.48	Claro, sí. Que genial así, bakan. Muchas gracias por la entrevista y toda la conversación, como que de verdad que se abren hartas como puertas así de de las percepciones.
E3.49	Gracias a ti por la oportunidad y cualquier cosa que aparezca duda o algo idea refexión, cuenta conmigo no hay ningún problema, como decía el Nemesio Antunez, ojo con el arte. Nemesio Antunez ojo con el arte.