Universidad de Valparaíso
CHILE
Escuela de Teatro

Estudio de herramientas pedagógicas para la integración del movimiento con la voz en el entrenamiento actoral

Candidatos/as:
Javier Arias Dubost
Opta al grado de Licenciado en Teatro con mención en Producción teatral

Profesor(a) Guía:

Monserrat Estévez Calderón

Valparaíso, 2017

AGRADECIMIENTOS

A Monserrat Estévez, por su paciencia y compañía en este proceso.

A mi compañera Katherinne Alarcón por haberme acompañado en el inicio de esta investigación, y no me cabe duda que podrá seguir con este estudio.

A Martín, Gladys, Gabriela, Arlette, Doris y Lisa mis razones de vida.

A mi maestro Cristián Keim por haber sido un mentor en la primera etapa de este viaje en el Teatro.

A los cuatro pilares de la Escuela de Teatro, Maximiliano Olivares, Manuel Galleguillos, Giovanni Henríquez y Diego Camus y a la unión entre los cinco: M25.

ÍNDICE

Prefacio

La importancia del antecedente corporal.....……..…..... 4

Introducción:

Hacia el descubrimiento del estudio: La problemática disociación movimiento-voz…….. 7

CAPÍTULO I: Marco teórico

1. 1 ¿Cómo se enfrenta el cuerpo del estudiante a la formación profesional?..…..... 11

1. 2 El training en la formación actoral…….....…….....…… 13

1. 3 Organicidad para la integración del cuerpo con la voz.....…… 18

CAPÍTULO II: Notas de campo

2. 1 Entrenamiento Jesús Urqueta ...……..... 23

2. 1. 1 Organización del entrenamiento …….....**..** 23

2. 1. 2 Contenidos específicos ……..... 24

2. 1. 3 Relación profesor-estudiante……..…...…….. 25

2. 2 Entrenamiento Paula Calderón……...……... 26

2. 2. 1 Organización del entrenamiento .....……..... 26

2. 2. 2 Contenidos específicos ……..... 27

2. 2. 3 Relación profesor- estudiante ……...…… 28

2. 3 Entrenamiento Cristian Lagreze …..…… 30

2. 3. 1 Organización del entrenamiento……...……... 30

2. 3. 2 Contenidos específicos ……..... 31

2. 3. 3 Relación profesor-estudiante…...……..... 31

CONCLUSIONES ……...…… 33

BIBLIOGRAFÍA

Prefacio

La importancia de un antecedente corporal

En mi estadía en la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso desde el año 2011 hasta la fecha he podido conocer, aprender y nutrirme de una multiplicidad muy variada de referentes de todo tipo: teóricos, movimientos sociales, autores de diversas disciplinas, directivos, auxiliares, docentes, compañeros de distintos lugares de Chile y Latinoamérica. Todos estos referentes han servido para diferenciar un conocimiento de otro, poniéndolos en relación entre sí para sacar conclusiones que luego convertidas en acciones me hacen ser la persona que soy ahora: un actor.

Después de haber estado todo un año preparándome para la prueba de selección universitaria (P.S.U) había decidido que lo que quería para mi futuro era estudiar la carrera de Licenciatura en Música en la Universidad de Valparaíso. Sin embargo al poco tiempo me enteré que la carrera se encontraba cerrada por la reestructuración de su malla curricular. Al confirmarlo no sabía qué hacer, veía como se escapaba mi opción, mi única opción en ese momento para estudiar lo que realmente quería estudiar. Al analizar la situación decidí ingresar a la carrera de Actuación teatral para luego poder efectuar la transferencia y así cambiarme a la carrera de música que estaría disponible para el año 2012.

El primer acercamiento a lo que era una disciplina para ese entonces desconocida fue en las pruebas especiales de ingreso, donde junto a otros postulantes pasamos por distintas etapas donde se midió el desempeño físico para poder ser calificados y así tener un puntaje que se ponderaba con el obtenido en la P.S.U.

Cuando llegó el momento de las pruebas nos hicieron pasar por grupos, la primera consistía en la memorización de una frase de movimiento, la segunda fue pasar por distintos ejercicios de elongación, la tercera fue cantar una canción cualquiera y la última fue improvisar corporalmente una situación dada con música. Si bien poco y nada había hecho de teatro anteriormente hay un antecedente en mi memoria corporal

que hizo que tuviera la confianza para poder abordar las pruebas sin problemas. Mi cuerpo era consciente de su elongación y del desplazamiento por el espacio en relación a un otro, esta conciencia la fui desarrollando al haber practicado fútbol por varios años de mi vida, disciplina que a lo largo del tiempo he relacionado mucho con el teatro en cuanto al entrenamiento físico como preparación para enfrentarse a una situación de espectáculo y también al desarrollo grupal que se genera, muy parecido al de una compañía teatral. De alguna u otra forma mi capacidad física y mi buena salud eran un antecedente que jugaba a favor en el proceso de selección en la Escuela de Teatro.

Después de haber pasado por todas las pruebas pude percatarme que la prueba de la emisión de la voz era el gran ausente en el acceso a la carrera. Esta sólo aparecía en la prueba de canto y en la representación de un breve diálogo que me debía aprender junto a otro compañero para el día siguiente. Cuando llegó el momento de llevar este diálogo a escena puse todo de mi parte para que fuese lo más verídico posible. Nunca había actuado pero supuse que al entender la situación que se me planteaba en el papel podría hacer una buena presentación. Al día siguiente de esa última prueba pude saber mis resultados y logré sacar un buen puntaje lo que me permitió ingresar a la carrera.

Corría el año 2011 y las materias aunque difíciles de entender para mí en ese entonces, no me dejaban de abrir puertas hacia un nuevo conocimiento. Me instruía leyendo los textos que proponía el profesor Carlos Díaz acerca del rito como génesis del teatro, participaba activamente en las clases de movimiento con Andrés García y el entrenamiento de su ayudante Carlos Machuca, que me hicieron entender el rigor y la disciplina que debía tener para enfrentarme al oficio, y también fue grato el aprendizaje adquirido con el maestro Cristian Keim quien me enseñaría acerca de cómo enfrentarme a la actuación.

Tras haber estado un año en la carrera de Actuación Teatral pude transferirme finalmente a la carrera de Música, pero al iniciar mis clases y al haber transcurrido un mes me di cuenta que no contaba con un conocimiento base acerca de escalas musicales, piano, solfeo por lo que se me hizo muy difícil avanzar a la par junto a mis compañeros. Sin duda debía tener este conocimiento para poder enfrentar las clases ya que al no contar con el ejercicio de la teoría en ocasiones quedaba desplazado al no poder avanzar.

Ocurría que el entrenamiento previo por el que había pasado mi cuerpo se había convertido efectivamente en una llave que me ayudó a enfrentar las pruebas de selección de la carrera de actuación teatral. Esta conciencia corporal funcionó como una vía de acceso que me ayudó a resolver las indicaciones de forma eficaz para poder ingresar, por el contrario, mi nulo conocimiento en teoría musical se convirtió en una limitante para poder sumarme al nivel que se me estaba exigiendo. Este conocimiento previo que tenían mis compañeros de música fue desarrollado en su mayoría por clases particulares o de conservatorio, práctica que nunca había tenido ya que mi aprendizaje lo había adquirido de forma autodidacta.

Decidí volver a la ahora llamada Escuela de Teatro. Estaba consciente por toda la burocracia que debía pasar para anular la transferencia, sería algo difícil pero la secretaria académica de ese entonces la profesora Marcela Inzunza, pudo comprender mi situación y me guió en el proceso de mi reincorporación.

Es así como finalmente un conocimiento puesto en práctica puede abrir puertas para desarrollar alguna actividad, como también el no tenerla puede levantar un muro tal como me sucedió al querer entrar a estudiar música. De ahí la importancia que tiene la preparación en el ámbito actoral: el training, ya que desarrollar un hábito de entrenamiento ayudará sin duda al conocimiento del cuerpo convirtiéndose finalmente en una vía de acceso para quien quiera profesionalizarse en la actuación.

Introducción

Hacia el descubrimiento del estudio: La problemática disociación movimiento-voz

Dentro de la formación del estudiante en la ahora Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso desde un comienzo se le hace saber lo difícil que es dedicarse a una actividad como el teatro en Chile. Se les indica que más que tener las ganas de querer actuar o desenvolverse en cada una de las áreas que ofrece el teatro, es importante que se tenga en cuenta que la autodisciplina y la constancia son elementos fundamentales que deben llevar consigo por lo menos hasta que finalice su formación. La responsabilidad tanto en el aula como fuera de ella son elementos que deben ser parte del actor en formación para que éste pueda llegar a un buen nivel dentro del oficio y así estar al servicio de cualquier idea, proyecto o camino que decida elegir. Se le indica que desde el punto de vista práctico, el ensayo y el error, son los mejores amigos que puede tener y que depende netamente de él, el esfuerzo y la dedicación que le otorgue a cada una de las asignaturas.

Dentro de este contexto uno de los puntos fundamentales es el proceso del entrenamiento que se lleve a cabo, proceso que ya sea grupal o individual le permitirá poder desarrollar al estudiante el conocimiento necesario para descubrir distintas habilidades. Sin embargo, nos encontramos con que el estudiante que ingresa carece muchas veces del desarrollo de la conciencia de su propio cuerpo por lo que no permite el buen desarrollo de su proceso en el aula. Es algo parecido a lo que me ocurrió cuando quise entrar a la carrera de Música UV, al no tener una serie de técnicas básicas hizo que mi aprendizaje se viera truncado al enfrentarme a las asignaturas. Si lo vemos desde el punto de vista de estudiar una disciplina como el teatro, muchas veces el estado físico, se convierte en una limitante para las exigencias que proponen los profesores.. Al tener sólo un semestre para impartir sus contenidos el tiempo se hace muy corto para que estos conocimientos puedan ser adquiridos íntegramente.

Teniendo en cuenta que el problema planteado anteriormente es mucho más de fondo y que tiene estricta relación con el estilo de vida que se nos inculca, es que surge

la necesidad de estudiar el tema para ver de qué manera esto se manifiesta en los resultados de los procesos.

Un fenómeno recurrente en las evaluaciones semestrales en la Escuela de Teatro por ejemplo, es que los estudiantes presentan un problema al situarse en escena y emitir la voz en concordancia con los movimientos que efectúan. Podemos decir que esto es producto del poco conocimiento que hay de los personajes que se encarnan, el poco hábito que tienen los estudiantes para ensayar, la poca cohesión que hay del grupo, la dupla o el actor al momento de efectuar el papel. Pueden haber muchos motivos para que esto ocurra, lo evidente es que hay un mal manejo de la técnica actoral por lo que tiene que ver un tema en la formación del estudiante un tema mucho mas profundo y es finalmente lo que origina la pregunta central de esta memoria: ¿Se le está otorgando la importancia que se merece al entrenamiento al interior del proceso de formación del estudiante?

Es por ello que el presente análisis estará situado en el proceso que precede al trabajo de escenificación: el *Training*, queriendo hallar en el, factores que podrían incidir en el proceso de integración del cuerpo y la voz.

Debemos tener en claro que es importante que antes de ingresar al estudio del oficio el estudiante pueda tener un conocimiento corporal que lo encamine a adquirir el aprendizaje de la técnica actoral de buen forma, pero al darnos cuenta que esta educación en variados casos es escasa es que tomará mucha relevancia el conocimiento que éste haya obtenido de su entorno para así poder ir desarrollando el aprendizaje. Cabe recalcar que este trabajo no pretende en lo absoluto llegar a un resultado o hallar una fórmula mágica para que el estudiante “actúe bien” o solucionar definitivamente el fenómeno antes mencionado sino por el contrario, el fin es que al observar pueda reconocerse qué factores podrían ser los que influyen en los procesos de formación, específicamente en el training, para aventurar posibles rutas para que este estudio continúe y se sugieran medidas para que esto cambie.

Como el presente estudio está enfocado en hacer un análisis para ver si el problema de la integración del cuerpo con voz persiste, es que se observarán las herramientas

pedagógicas que ocupan profesores de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso enfocando el trabajo a la manera en que se trabajan los entrenamientos.

Las observaciones de clases se organizaron de la siguiente forma:

a) Organización del entrenamiento
b) Contenidos específicos que se imparten
c) Relación profesor estudiante

El trabajo consistió en la observación ocho clases de tres profesores de vasta trayectoria en el ámbito teatral y que pertenecen al cuerpo estable de docentes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso:

a) Jesús Urqueta Cazaudehore

Actor egresado de la Escuela de Teatro Imagen de Gustavo Meza. Docente y director teatral. Posee el grado de Licenciado en Artes Escénicas de la Universidad Mayor y Magister en Artes con mención en Pedagogía Teatral. Fue elegido como materia de análisis por su enfoque en trabajar el presente narrativo desde el actor cumpliendo un rol escénico, lo que servirá mucho para ver las maneras de cómo se desenvuelven los estudiantes desde su persona.

b) Paula Calderón Ortiz

Actriz y Pedagoga Teatral. Máster en Historia Crítica del Arte y la Arquitectura, Universidad Mayor. Licenciada en Arte, Universidad ARCIS. Profesora de Arte, Universidad Mayor. Diplomada en Método Grotowskiano del entrenamiento del Actor, Universidad Finis Terrae. Fue elegida por cómo desarrolla el entrenamiento: en una primera fase la exploración del cuerpo del estudiante cumple un rol preponderante para luego entregar una técnica que situará en el espacio escénico.

c) Cristian Lagreze Del solar

Actor y Director Teatral. Licenciado en Artes, Universidad ARCIS. Egresado del Conservatorio de Arte Dramático de Liege, Bélgica. Fue elegido por la manera en que trabaja la voz en el entrenamiento. Su trabajo se enfoca en sacar afuera la

capacidad de interpretación orgánica de las emociones de acuerdo al accionar del cuerpo en el espacio.

En la siguiente tabla se puede apreciar el detalle del tiempo de observación de donde surgieron las notas de campo:

Profesor	Asignatura	Horas x sesión	Sesiones x semana	Horas totales
Jesús Urqueta	ACT III	5 hrs	2	40 hrs
Paula Calderón	MOV III	4 hrs	2	32 hrs
Cristian Lagreze	VOZ V	4 hrs	2	32 hrs

Como podemos apreciar en el recuadro las ocho sesiones fueron repartidas en observaciones dos veces por semana dando un total de 104 horas de observación donde se le dio especial énfasis al training, y la relación entre profesor y estudiante en el desarrollo de los contenidos. Los tres profesores ya mencionados poseen formas distintas de abordar el entrenamiento actoral. Sus objetivos son concretos y permiten que los estudiantes puedan abordar de distintas maneras al trabajo actoral, obteniendo así un aprendizaje significativo respecto a repensar el accionar del cuerpo escénicamente.

Es así como el presente trabajo estuvo enfocado en analizar el entrenamiento actoral o training. Se dejó de lado la observación de cualquier otro el proceso que tenga que vivir el actor como la escena por ejemplo, que si bien su análisis podría quizás entregar pistas más claras para el estudio, la búsqueda está en cómo se imparten y se

reciben los contenidos en el entrenamiento para poder identificar las herramientas que se ocupan y así ampliar las ideas para que este fenómeno pueda dejar de existir.

Capítulo 1: Marco Teórico

1. 1 ¿Cómo se enfrenta el cuerpo del estudiante a la formación profesional?

En la vida cotidiana las acciones del cuerpo de una persona determinarán los hechos que forjarán su destino, desarrollando una serie de características que le harán distinguirse de sus semejantes. En el transcurso de su existencia el cuerpo se convertirá en memoria pura adquiriendo una serie de atributos repartidos tanto en aprendizajes como en pudores o en traumas de distinta índole. Estos conocimientos e influencias para bien o para mal, son la base con la que contará el estudiante al momento de enfrentarse al proceso de aprendizaje de la actuación.

David Le Breton en su escrito *El cuerpo sensible* nos plantea que:

> El cuerpo es un vector de comprensión de la relación del hombre con el mundo. Através de él, el sujeto se apropia de la sustancia de su existencia, según su condición social y cultural, su edad, su sexo, su persona y la reformula al dirigirse a otros. (18)

El estudiante antes de ingresar al proceso de aprendizaje en el entrenamiento estará mediado entonces por un entorno humano que contiene múltiples factores sociales de sentidos y valores que le entregarán una muestra acerca de las formas que pondrá a disposición en el training. Esta reformulación que cada individuo ha desarrollado se compone por movimientos, distancias, posturas, gestos y mímicas que hacen de su presente una realidad concreta y donde la integración del movimiento con la voz ocurre de manera inconsciente.

Cuando hablamos de trabajar el presente en el entrenamiento actoral debemos reconocer en primer lugar las distintas características y conocimientos que posee un

cuerpo que ha pasado por distintas enseñanzas y situaciones. Es natural que en este proceso de reconocimiento que nos entrega el training broten una serie de resistencias y bloqueos, es en este punto donde el profesor deberá ser capaz de poner su experiencia a disposición para encaminar al estudiante a subsanar estos fenómenos para que dejen de ser una imposibilidad y se conviertan en un aprendizaje que éste pueda manejar y controlar.

El estudiante al enfrentarse a la formación profesional tendrá que tener en cuenta este y muchos otros factores que le entregarán la particularidad a su proceso, sin embargo una parte importante será la manera en que se le impartan los contenidos ya que estos serán los que determinarán cómo se desenvuelva en la escena.

Le Breton nos menciona que Stanislavski plantea que el proceso de todo actor debe tomarse mediante una reeducación, "debe reaprender a hablar, caminar, comer beber, sentarse, como quien renace y ha olvidado todo de su anterior aprendizaje". (86) Siguiendo esta idea de que el estudiante debe volver a educarse, es que su trabajo debiera plantearse con reconocer sus formas personales ya mediadas por su concepto de mundo para otorgarle así la originalidad al personaje desde la esencia misma de su ser.

De acuerdo a esto Marleny Carvajal en su trabajo de tesis doctoral *El entrenamiento del actor en el siglo XX: fundamentos etimológicos, ontológicos, científicos, y pedagógicos* nos plantea que el entrenamiento debe tomarse como "un proceso sistemático de incorporación de un cuerpo-mente escénico, que una vez incorporado funciona como una segunda <<naturaleza del individuo>>". (228) En el entrenamiento, el estudiante trabajará continuamente sobre sus afecciones y formas para así ser un actor íntegro capaz de sobrellevar el peso de cualquier personaje que deba interpretar. Al decir que éste debe entregarle "una segunda naturaleza" por medio de una "reeducación" en las formas como planteaba Stanislavski, es que cualquier maqueta actoral o acción sólo situada en la forma y no con una conciencia completa de la energía se desarrollará de forma superficial perjudicando el efecto que tendrá el rol cuando le toque desenvolverse en la escena.

En relación al trabajo del actor Le Breton nos menciona que no basta con efectuar una serie de signos correctos si estos no tienen relación con la vida real.

> “El rol no consiste en una serie de fórmulas ya listas que se deben declinar, sino una elaboración personal y significativa sobre una trama común en la que el actor agrega su propia originalidad; es decir se trata de una composición. (76)

El entrenamiento deberá funcionar como una vía de conocimiento continuo donde el estudiante trabajará sobre sus formas de hacer para componer y crear. El resultado de este será único e irrepetible, es por eso que es importante el “cómo” desarrollar de buena manera las acciones de un rol. Al situar un “cómo hacer” en el trabajo del training, el actor estará involucrando su pensamiento en un objetivo concreto, quitará las abstracciones que pueda tener una acción, otorgándole así, un manejo para transmitir, dirigir la energía y externalizarla a través del cuerpo. El profesionalismo del estudiante estará determinado por la “facilidad para moverse al interior de los códigos de expresión”. (Le Breton 77)

1. 2 El Training en la formación actoral

Cuando pensamos en el *training* como una forma de aplicar los contenidos para un aprendizaje debemos tener en cuenta que su práctica no estuvo desde siempre, por lo menos desde nuestro lado occidental. Marleny Carvajal en su investigación nombra una serie de textos y manuales que hacían referencia a reglas y formas de actuar pero que se alejaban del trabajo de una pedagogía sistematizada que abordara alguna técnica concreta para la actuación.

En el mismo texto podemos encontrar un escrito de uno de los alumnos de Konstantin Stanislavski, T. O. Toporkov en la introducción del libro *Stanislavski dirige. Teoría y práctica del teatro* donde hace la comparación con la pedagogía que se le impartió en la Escuela teatral de San Petersburgo:

> La labor pedagógica de los maestros en estas escuelas se centraba en exigir a los alumnos el resultado esperado, sin el conocimiento consciente de cual eran los caminos y el modo de llegar a los resultados esperados. Caminos que estos maestros no lograban explicar a sus alumnos, a pesar de que estuvieran interesados en ello, pues su preocupación no estaba centrada en la pedagogía de la actuación sino en cómo debían actuar los actores. (...) esta estrategia de *imitación del modelo interpretativo del maestro* generaba aún más problemas para el estudiante pues se basaba en el carácter, talento y temperamento del maestro, desconociendo las habilidades particulares de los alumnos, sus rasgos individuales, temperamento, carácter y hábitos. (223)

Es así como el desarrollo del actor iba de la mano de la imitación y la memorización que pudieran tener de los papeles. La manera en que el aprendiz iba subiendo de nivel era trabajando por medio de la memorización tanto de texto como sobre la actuación que les proporcionaba su maestro. Esta forma pedagógica David Le Breton la llama la del "maestro de verdad" un maestro que trabaja mediante la desidia y la sumisión, donde impone un sistema de formas intercambiables de una sola forma y donde no incita a la investigación. Muy por el contrario del "maestro de sentido" que:

> reside en una relación con el mundo, en una actitud moral más que una colección de verdades envueltas en un contenido inmutable; apunta a la verdad particular que el alumno descubre en sí mismo. La finalidad no es la adquisición de una cantidad de saber, sino la indicación de un saber-ser: un saber sentir, un saber-degustar el mundo, etc., una apertura del sentido y de los sentidos en la cual el alumno mismo se convierte en artesano. (29)

De aquí la importancia del trabajo de Stanislavski de encontrar una sistematización del proceso pedagógico que debía recibir el actor. Éste planteó que el trabajo debía surgir de la propia esencia del aprendiz, de su sentir más íntimo y de la exteriorización

condicionada pertenecientes a las exigencias de la obra. Para expresar esto es que elaboró una serie de ejercicios que el mismo creó mediante observaciones de comportamientos de personas en la vida cotidiana. Los observó de tal forma que logró acceder a su esencia, para luego ponerlos a disposición del entrenamiento, ejercitarlos y entregarle una *praxis*[1] concreta restándole importancia al resultado escénico en el espectáculo. Teniendo en cuenta el alto nivel de profundización y sistematización que hay en la práctica de estos ejercicios, es que Stanislavski genera un cambio de paradigma acerca de cómo abordar el oficio de la actuación.

De aquí surge la importancia de una estrategia pre elaborada que ponía a los ejercicios como base del entrenamiento, ya que de esta manera se podía saber el *qué* y el *cómo* se debía aprender la técnica. Esta es también una de las conclusiones a las que llega Eugenio Barba en su trabajo *La canoa de papel Tratado de Antropología teatral* donde por medio de su estudio en el laboratorio de Jerzy Grotowski, su trabajo con los actores del Odin Teatret y en la observación de distintas disciplinas artísticas de variadas culturas de oriente, pudo identificar constantes en cada una de sus prácticas, lo que confirmó que era posible poder trabajar la técnica mediante el entrenamiento. Hace hincapié en que el trabajo debe consistir en apropiarse de una técnica corporal que le permita diferenciar al actor lo cotidiano (lo que conoce, el "qué") de lo extra-cotidiano (el "cómo"). En relación a esto nos dice lo siguiente:

> Las técnicas extra-cotidianas del cuerpo consisten en procedimientos físicos que aparecen fundados sobre la realidad que se conoce, pero según una lógica que no es reconocible inmediatamente. Estos operan a través de un proceso de reducción y de sustitución que hace emerger lo esencial de las acciones y aleja el cuerpo del actor de las técnicas cotidianas, creando una tensión y una diferencia de potencial a través de la cual pasa la energía. (59-60)

Situándonos en un campo de la labor pedagógica debemos destacar que es muy importante la sistematización que se elabore para impartir los distintos contenidos de las

[1] Para Aristóteles, la *prâxis* son aquellas actividades cuyo fin está en ellas mismas, a diferencia de otras actividades "productivas" (*poíesis*), que tendrían su fin en aquello que ellas crean. (Gonzalez 1)

asignaturas. Si bien el enfoque que éstos tienen (ya sea voz, movimiento o actuación) son distintos en sus objetivos, los tres apuntan a la creación artística o producción de poiesis[2], para de esta forma incidir de manera eficaz en la percepción que tendrá el espectador al ver el producto teatral.

Reconoceremos que su enfoque deberá situarse mayormente en la construcción del instrumento artístico del actor (su cuerpo) y en aprender a utilizar este instrumento. La pedagogía teatral según Carvajal separa sus objetivos en dos niveles: "el nivel de las didácticas pedagógicas y el nivel de los fundamentos pedagógicos". (119) Si vemos esto desde un punto de vista práctico el primer nivel contendrá ejercicios específicos que puedan trabajarse tanto de forma individual como grupal. Es un trabajo netamente de conciencia y de autoconocimiento. Mientras que el segundo nivel apela a desarrollar un tema mucho más profundo: el de trabajar sobre la adquisición de la técnica actoral.

Estos dos niveles pueden relacionarse con los niveles de organización del entrenamiento que propone Eugenio Barba: el expresivo donde el estudiante trabajará sobre sus propias aptitudes físicas y mentales en relación a un espacio y tiempo, y el trabajo *pre-expresivo* donde se trabajará sobre el uso de una técnica específica donde estarán en juego los fundamentos pedagógicos más técnicos del profesor, enfocados para el buen desarrollo de la actuación.

Como la finalidad de las observaciones estuvo en verificar si existe el problema de integración del cuerpo con la voz mediante factores que inciden en ello, es que el análisis estuvo puesto en una primera fase que llamaremos de "concientización", donde el estudiante trabajará sus propias capacidades de manera individual y colectiva, y una segunda fase de "construcción" donde estará en juego la adquisición de la técnica y su desarrollo. Esta separación sólo funciona para dar para reconocer cómo se compone la labor pedagógica de las clases, ya que al referirnos al trabajo del actor que propone Barba (trabajo expresivo y pre-expresivo) este está interrelacionado en todo momento en el proceso del estudiante ya que tiene que ver en cómo su cuerpo se modifica a medida que avanza su proceso.

---

[2] La poiesis es dicho por Aristóteles como la acción de producir algo, un objeto técnico o artístico tras haber empleado un conocimiento previo que nos entregó "un saber" de cómo se hace o cómo se ejecuta. El procedimiento se logra mediante el uso de una técnica específica, la *techné*.

Barba esclarece este punto desarrollando la idea de la pre-expresividad dividiéndola tres:

a) "La personalidad del actor, su sensibilidad, su inteligencia artística, su individualidad social que vuelven a cada actor único e irrepetible.

b) La particularidad de la tradición escénica y del contexto histórico cultural a través de los cuales la irrepetible personalidad del actor se manifiesta.

c) La utilización del cuerpo-mente según técnicas extra-cotidianas basadas sobre principios-que-retornan transculturales". (Barba 27)

Analizando lo que Barba plantea acerca de la pre-expresividad podemos ver como el primer punto alude al aspecto individual del actor, el segundo abarca a todos los que practican el oficio y el tercero tiene que ver con cómo se presenta el presente narrativo o *bios* escénico: "el nivel biológico del teatro donde se fundan las diversas técnicas, las utilizaciones particulares de la presencia escénica y del dinamismo del actor". (27)

Marleny Carvajal menciona cómo Barba sitúa estas tres ideas desde el plano del entrenamiento del actor separándolos en tres niveles:

a) Un nivel individual, donde el docente reconocerá condiciones de aprendizaje específicas de cada actor para plantear los ejercicios que tendrá el training. En relación a esto nos dice que "no es posible estructurar una pedagogía si partimos de la individualidad, por ello el *training* de estos maestros[3] empiezan con ejercicios de base que todos los actores deben realizar a partir de su ejecución y conectando su individualidad". (229) Es así como en esta parte del proceso el estudiante trabajará sobre sí mismo indagando en las múltiples posibilidades que le entrega su cuerpo en complemento con el trabajo de sus pares

b) Un nivel contextual, donde se produce la sistematización del entrenamiento y la incorporación del trabajo sobre "la segunda naturaleza" que adquirirá el estudiante mediante el trabajo sobre sí mismo. Es en este punto donde se seleccionarán las distintas técnicas y métodos para mediante la adquisición de "un nuevo comportamiento

[3] Marleny Carvajal se refiere como "maestros" a autores trabajaron el oficio del actor desde el entrenamiento durante el siglo XX: Konstantin Stanislavski, Étienne Decroux y Jerzy Grotowski.

escénico" pueda lograrse un propósito determinado. Es de carácter contextual ya que tiene que ver con las distintas estrategias pedagógicas que se han utilizado en un contexto histórico- cultural y de tradición escénica, y que se componen por técnicas y métodos.

c) Un nivel universal, donde ya adquirida la técnica el pedagogo debe trabajar lo que Eugenio Barba llama *extra-cotidianizar* las acciones. Nos habla de tensionar los términos mediados por la cultura, el estado social y lo cotidiano para así resignificar el cuerpo en una situación de representación.

El estudio de la presente memoria estuvo netamente enfocado en el trabajo ocurrido en los dos primeros puntos ya que estos apelan a la preparación del estudiante; cómo se impartieron los contenidos y cómo fueron recibidos, de manera de identificar si existiese el problema de la disociación del movimiento con la voz.

1. 3 Organicidad para la integración del cuerpo con la voz

Tras haber identificado el camino que llevó al análisis del estudio de las herramientas pedagógicas que puedan ocuparse en el entrenamiento actoral de las asignaturas, es que nos acercamos al punto donde el estudiante encontrará múltiples variables para trabajar las acciones físicas. Al tomar todas las herramientas que pudo adquirir en el proceso éste tendrá que trabajar en "extra-cotidianizar" las acciones que ya conoce para que de esta manera pueda obtener el mayor grado de organicidad y coherencia con lo que se plantea. Lo que desarrolla el actor en el comienzo de su proceso "es la adquisición de un *ethos. Ethos* en el significado de comportamiento escénico, es decir, técnica física y mental; y en el significado de ética del trabajo, de mentalidad modelada por el ambiente humano en el cual se desenvuelve el aprendizaje". (Barba 101)

Observar la organicidad en las clases hubiera resultado muy confuso ya que son mucho los factores que determinarían una correcta ejecución de un ejercicio o acción, más cuando no se observará el trabajo de los estudiantes en la escena que es donde finalmente esta coherencia está en juego. Sin embargo es importante definir qué entenderemos por organicidad ya que será el objetivo principal del actor en escena y

cómo se desenvolverá el *Ethos*. No hay fórmulas concretas de lograr un estado acabado pero si existen autores que se han encargado de traducir desde la práctica ciertos caminos para conseguirlo.

Thomas Richards en *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* nos menciona la redefinición que Jerzy Grotowski hace de la noción de *organicidad* que proponía su mentor Konstantin Stanislavski:

> Stanislavski propone que *organicidad* significaba el retrato fiel de las leyes naturales de la vida "normal", las cuales por medio de la estructura y la composición, aparecen en el escenario como arte; mientras que para Grotowski, *organicidad* significa algo así como la potencialidad de una corriente de impulsos, una corriente casi biológica que surge de dentro de uno y tiene como fin la realización de una acción precisa. (Richards 157)

Con lo anterior podemos darnos cuenta como Grotowski profundiza en el hecho que actuar no sea una simple *mimesis*, osea una imitación de hechos reconocibles tanto para el actor como para el espectador, sino que sugiere que en estas acciones exista un impulso, una fuerza interna que desemboque en la acción misma de manera que su ejecución contenga la máxima naturalidad del actor, y permita así la verosimilitud escénica del presente.

Las "acciones físicas" condescendientes a un contexto, historia, fiel a las leyes de la vida "normal" ahora tenían un trabajo mucho más claro al cual dirigirse. Las acciones pasan a ser más allá de un simple acto de demostración a involucrar un punto mucho más profundo en el accionar del actor. Si bien la obra de teatro está fijada por modos y formas moldeadas por el director, es quien encarna las acciones, el actor, quien pondrá a disposición su integridad, su *cuerpo* para el trabajo, una especie de prestación de identidad. De esta forma la corriente de impulsos que nos menciona Richards en relación a lo que proponía Grotowski, será la fuente principal entre el actor y su papel. Al hacer consciente que antes de cada acción exista un impulso aparecerá un segundo

trabajo de parte del actor: la de encarnar desde su persona, desde sus propios impulsos naturales las acciones del personaje. Ya no solo pensará su personaje con la cabeza sino que involucraría su propio cuerpo, pudiendo entregarle su propia naturalidad

Algo similar plantea Eugenio Barba con el concepto de los *sats*. Éste nos dice que el *sats* son la energía del actor pero suspendida dentro de sí. "Es el momento en que se decide actuar. Hay un compromiso muscular, nervioso y mental dirigido ya a un objetivo". (Barba 92) El estudiante al desarrollar sus acciones de manera orgánica en escena posee un conocimiento previo que el espectador no conoce. Al trabajar en el presente, el actor debiera modelar sus acciones y llenarlas de una precisión absoluta para conseguir el acto total[4]. Si bien actor se encuentra consciente de cuáles son sus acciones en escena, este pensamiento no debe estar enfocado ya en cómo se ejecutan sino que debe entregarle desde el impulso energético la forma correcta a la acción física.

Podemos decir entonces que el estudiante puede desarrollar un trabajo que le ayude a dominar las acciones de su cuerpo en la escena, pero hay un trabajo que no debe ser indiferente al training actoral, este es el trabajo de sobre el aparato vocal.

La problemática de disociación planteada en el comienzo de este trabajo podría deberse a distintos factores: pertenecientes a la naturaleza del estudiante o a alguna patología evidente, pero lo cierto es que según mi experiencia en la Escuela de Teatro UV el problema que se quiere identificar recae en el trabajo que hay sobre una conciencia acabada de la voz y su emisión. No me cabe duda que en las asignaturas de voz se han enseñado diferentes ejercicios que contribuyen a la correcta emisión y al cuidado, pero aparentemente este trabajo no se sostiene en la práctica ya que de manera reiterada se ha acusado este déficit. Al igual que el trabajo físico del cuerpo la voz debiese tener la misma constancia y dedicación. "Todos estos ejercicios con resonadores representan sólo un comienzo para abrir las posibilidades de la voz y después, cuando ya se han dominado esas posibilidades, se debe vivir y actuar sin cálculo". (Grotowski 188-189)

[4] En el libro *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski se encuentra una entrevista hecha por Denis Bablet que el mismo Grotowski grabó y que después publicó en 1967 en París. En una de las preguntas acerca de a qué se refiere por "acto total" Grotowski responde: "(...) es el acto de mostrarse desnudo, de arrancar la máscara de la vida cotidiana, de exteriorizarse. No a fin de "exhibirse"(...) Es un acto solemne y profundo de revelación. El actor debe prepararse para ser absolutamente sincero. Es como un paso hacia lo más alto del organismo del actor en el que la conciencia y los instintos están unidos.

El trabajo continuo y sostenido del aparato vocal le entregarán un manejo al estudiante cuando tenga que enfrentarse a algún texto o alguna expresión de carácter sonoro. Es por ello que un training que se enfoque en la integración debiera trabajar todas los canales que propician el sonido tales como: la respiración focalizada: abdomen, pecho; apertura de laringe, resonadores de cabeza, nasal, de pecho y también el uso de la palabra donde aparecerán elementos a trabajar como la dicción, la modulación y la proyección del sonido por el espacio. Jerzy Grotowski en su trabajo *Hacia un teatro pobre* muestra distintos ejercicios relacionados a la voz y también entrega recomendaciones acerca del buen uso de esta:

> (...)Pero para desarrollar estos ejercicios deben buscar otra voz, su voz natural y, a través de distintos impulsos de su cuerpo, abrir esa voz.(...) Hablen con naturalidad y mediante esas acciones vocales naturales pongan en acción las diversas posibilidades de los resonadores del cuerpo. Llegará un día en que su cuerpo aprenderá a sonar sin instigaciones. Es el punto decisivo, algo así como el nacimiento de otra voz, y puede lograrse solamente con acciones vocales, totalmente naturales. (Grotowski 189)

El trabajo procesual del estudiante sobre su aparato fonador es de suma importancia ya que son muchos factores los que inciden en que el sonido sea emitido de la forma que se requiere en la escena. El aparato fonador se compone de órganos sumamente delicados que si no se les da el cuidado necesario en el trabajo podría jugar en contra al momento de la exigencias de una o varias funciones donde esta sea exigida. La poca conciencia y el poco control que haya de éste podría dañar muy fácilmente alguna de sus partes, no permitiendo que el mensaje sea efectuado de buena forma. Grotowski hace alusión a las “acciones vocales naturales” del cuerpo mediante el uso de los resonadores en el trabajo. Esta fuente de integración orgánica es de la que nos menciona también Eugenio Barba cuando nos dice que:

> “al hablar sólo hacemos pausas-transiciones, es decir, inspiraciones. Es importante que la convención del texto escrito no sofoque el proceso orgánico de hablar (...) ¡PELIGRO! Simular las acciones físicas que acompañan las acciones vocales. Gesticular con redundancia, distorsionar los músculos de la cara y de la boca, moverse continuamente sin respetar el impulso exacto de la acción. La voz sale del estómago/boca, de la nuca/boca, de toda nuestra piel, del cuerpo/boca y no sólo de la boca o de la cara. (247)

Lo recién descrito pertenece a un ejercicio que efectúa Barba en relación a distintas asociaciones que sus estudiantes debían trabajar. Vemos como deja en claro que el trabajo de la voz si bien tiene que ver con la técnica pertenece íntegramente al cuerpo del actor. Lo sitúa también en correlación con la acción física de manera que funcione de la misma forma de acuerdo a los impulsos energéticos. La técnica vocal arbitraria si bien es de gran importancia en una primera parte del proceso del entrenamiento puesto que concientiza como dijimos el cuerpo del actor, ya para una fase más avanzada del proceso debe estar integrada de manera tal que su concreción debe ser precisa y de la forma que corresponde según la naturaleza de cada actor.

> El actor a diferencia de otros profesionales de la voz, requiere un manejo vocal con elementos de flexibilidad máxima en aspectos como: el espacio y sus dimensiones, el personaje y sus características, el intérprete y su emoción; todos ellos confluyen en el escenario y no dan cabida a la inseguridad y al bajo nivel vocal. Por eso es importante, para el estudiante en proceso formativo, encontrar espacios en los cuales reflexiona y conoce su voz en función de la escena para prevenir, tratar, y ajustar aquellas debilidades vocales que pueden influir de manera negativa en el teatro. (Sorge 2015: 188)

Además de que el actor debe tener en cuenta que el uso de la voz debe surgir desde su naturaleza no basta con ellos para que esta sea emitida de forma integrada. El desarrollo de la técnica vocal debe estar asimilada como una "acción vocal" ya que estará precedida por un impulso particular a la acción de hablar. En rigor si esta tuviese que ser emitida efectuando una acción física, el actor debe ser consciente de que hay una acción vocal de por medio por ende debe emitirla de forma simultánea poniendo su técnica a disposición sin que una opaque a la otra.

Capítulo II: Notas de campo

2. 1 Entrenamiento de Jesús Urqueta

2. 1. 1 Organización del entrenamiento

El entrenamiento es conducido por el profesor ayudante Andrés Bravo actor titulado de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso. Es quien se encarga del primer nivel del entrenamiento: la "fase de concientización" o de "didácticas pedagógicas" donde predominará la exploración del cuerpo mediante distintos ejercicios.

En las ocho sesiones que pude observar, el tiempo que se le dedicaba a este training variaba según las necesidades del proceso. En las primeras sesiones el entrenamiento duró aproximadamente 4 horas, después comenzó a bajar su tiempo ya que se le fue dando paso a la conversación de distintos contenidos teóricos atingentes a la temática que se abordaría en la asignatura, y al trabajo del segundo nivel: la "fase de construcción técnica" donde eran aplicados los ejercicios más específicos: los llamados "fundamentos pedagógicos". En relación al tiempo en que se efectuaba el primer training hubieron ocasiones donde el profesor le pedía a Andrés Bravo que fuese un training corto, que apelara a la activación de los cuerpos para pasar luego a las muestras escénicas que los estudiantes debían hacer. Estos trainings duraban 30 minutos aproximadamente.

La estructura de los ejercicios de la primera fase comenzaban con los estudiantes puestos en círculo donde debían verificar su postura y regularizar de la respiración luego se pasaba a realizar pequeños movimientos articulatorios que incluían también movimientos de columna. Después se le dió paso al desplazamiento por el espacio mediante una serie de dinámicas grupales. Para finalizar se trabaja de forma individual en un espacio dentro de la sala para luego pasar a chequear corporalmente cuáles fueron los cambios que los estudiantes asimilan en relación a cuando comenzaron.

En las sesiones que pude observar siempre existió un feedback donde los chicos comentan sus sensaciones y lo que pudieron vivir de acuerdo a los ejercicios de la clase. Esta conversación se desarrolla en 15 minutos aproximadamente. Después eso se pasa al trabajo de las muestras escénicas de actuación.

Los ejercicios que se trabajaron en la segunda fase del entrenamiento fueron comandados por Jesús Urqueta, consistían en un tiempo de preparación del estudiante donde repetía una y otra vez ejercicios que tenían relación con los impulsos con el uso de un objeto para después mostrar su trabajo y recibir críticas de parte del profesor acerca de lo realizado.

Avanzado el proceso se pasó a la conformación de grupos para trabajar escenas de una obra. Los estudiantes montaban su escena en un lugar en el espacio para luego recibir comentarios tanto del profesor (desde un punto de vista más técnico) y apreciaciones de los otros compañeros.

2.1.2 Contenidos específicos

El contenido central que se trabajó durante las ocho sesiones fue la actuación desde el cuerpo con trabajos de impulso en primera perspectiva.

Se espera que con el desarrollo del entrenamiento el estudiante pueda ser consciente de su cuerpo, pasando por distintos niveles energéticos que lo pondrán en situación de acción y reacción. El training en una primera parte esta enfocado al acondicionamiento físico mediante una serie de ejercicios que despliegan distintas variables del movimiento como cambios de velocidad y energía para trabajar el control y la precisión,

el diálogo de los estudiantes por medio de dinámicas grupales por el espacio, la resistencia mediante ejercicios de fuerza y potencia.

En una segunda fase se espera que los estudiantes puedan aplicar los impulsos energéticos mediante el trabajo sobre si mismos. El estudiante deberá identificar sus propios impulsos de manera de que pueda vivir la escena tal cual la viviría en su cotidiano. Se pone énfasis en el trabajo sobre el presente y la honestidad como la fuente más confiable para la actuación.

2. 1. 3 Relación profesor - estudiante

Jesús Urqueta comenzó cada clase con una conversación grupal acerca de cómo se encontraban cada uno de los integrantes del curso sin profundizar en ello obviamente, para luego hablar acerca de cómo se estructuraría la clase. También hubieron ocasiones donde se conversó acerca de contenidos teóricos dados como tarea de revisión.

En relación al training fue guiado siempre por el profesor ayudante Andrés Bravo ya que este desarrollaba un contenido específico pedido por el profesor Jesús Urqueta que tenía como fin el acondicionamiento y el desarrollo de la conciencia corporal. La actitud del profesor titular en la primera fase del entrenamiento fue pasiva. En ocasiones observaba el trabajo de los estudiantes en el entrenamiento pero la mayoría de las veces se mantuvo afuera de la sala dejándole el trabajo a Andrés Bravo. El tiempo estaba calculado con anterioridad y dependía de cómo se estructuraría la clase

El profesor ayudante en el training inicial estuvo siempre atento a cómo se desarrollaba cada parte de los ejercicios. Por medio de la música situaba a los estudiantes en disposición de trabajo para luego mediante la palabra nombrar distintas dinámicas que los estudiantes debían efectuar. Estas dinámicas tenían una indicación concreta y fáciles de asimilar para los estudiantes, cuando no era efectuadas de buena forma estas eran corregidas personalizadamente por Andrés Bravo.

En el trabajo de la segunda fase del entrenamiento estuvo a cargo el profesor Jesús Urqueta. Los ejercicios que se efectuaban en esta parte del entrenamiento eran observados con detenimiento tanto por él como por los otros estudiantes. La modalidad

que ocupó fue mediante muestras individuales en una primera instancia para luego trabajar sobre escenas grupales. Estas eran trabajadas mediante la repetición donde él era el mediador como una especie de "director del ejercicio". Al abrir la palabra a los otros estudiantes que miraban la escena los hacía parte del aprendizaje ya que se podía hacer mucho más evidentes los errores o confusiones que surgieran de las acciones que se efectuaban.

Se puede decir que la manera de como proponen el aprendizaje tanto Jesús Urqueta como Andrés Bravo puede catalogarse como "maestros de sentido" como lo propone David Le Breton ya que siguen paso a paso el proceso de cada estudiante en una primera parte haciéndole notar las maneras de cómo ejecuta las acciones de su cuerpo "respetando su sensibilidad y su ritmo". (Le Breton 28) para luego poner a disposición el trabajo al grupo curso para que pueda apoyar y aprender de las propias dificultades de los compañeros.

2. 2 Entrenamiento de Paula Calderón

2. 2. 1 Organización del entrenamiento:

El entrenamiento es impartido por Paula Calderón comienza con una conversación en un círculo equilibrado conformado por la profesora y los estudiantes. Luego estos últimos se situaran en distintos lugares del espacio para comenzar el training.

En una primera parte del proceso se trabaja el nivel individual y posteriormente el grupal mediante distintas didácticas que apuestan al reconocimiento corporal a través del movimiento.

Al comenzar este trabajo tras haber equilibrado el espacio en cuanto a las distancias, los estudiantes recibían la indicación de relajar el cuerpo, de entregar aire a las partes que sientan tensas. Luego se les daba la indicación de efectuar movimientos articulares de brazos: hombros, codos, muñecas; piernas: tobillos, rodillas, fémur y pelvis, columna. Este ejercicio se ampliaba cada vez más con la indicación de desplazarse por el espacio.

Los ejercicios mencionados anteriormente funcionaron de calentamiento del cuerpo. Después de eso se les indicaba que le agregaran distintas calidades y cualidades de movimiento hacia un destinatario definido. Es en este punto donde se trabaja el segundo nivel: el de la construcción de la técnica más relacionada con los llamados fundamentos pedagógicos.

Para cerrar el entrenamiento Paula Calderón indica que los estudiantes vuelvan al círculo inicial para que pudieran regularizar su respiración con distintos ejercicios de hatha yoga, finalizando con un chequeo individual acerca de cómo están sus cuerpos en relación a cómo empezaron el entrenamiento.

El entrenamiento en una primera parte fue de esta forma para que el contenido fuese asimilado por los estudiantes desde el rigor físico al desarrollo y práctica de la técnica. Avanzadas las clases el entrenamiento bajó el rango de tiempo que se le destinaba para darle paso a las muestras de ejercicios que contaban con las devoluciones tanto de Paula Calderón como de Pablo Lobos su ayudante que se mantuvo siempre viendo desde afuera el proceso y corrigiendo posturas y detalles de los estudiantes cuando era necesario.

Cuando Pablo Lobos tomó las riendas del entrenamiento por la ausencia de la profesora titular la clase siguió con la misma estructura con la diferencia que le dio tiempo al ensayo por grupos de las escenas que los mismos estudiantes crearon.

2. 2. 2 Contenidos específicos

En la clase de Movimiento III se pretende trabajar las distintas capacidades que posee el cuerpo mediante calidad y cualidades de movimiento con un destinatario fijo. Entenderemos por calidades a los movimientos efectuados por el cuerpo como: ligado, estacato, impulsivo y el movimiento interno del cuerpo. A esto se le agrega diferentes cualidades como la amplitud, la densidad, la velocidad, y la intensidad, más a quién están dirigidos estos movimientos que fueron tres: el espacio, un otro(persona) o uno mismo

Se espera que el estudiante pueda reconocer en cada una de sus acciones tanto la calidad, cualidad y el destinatario. Entregándoles estas características a las acciones físicas el estudiante debiera entender la diferencia entre una actividad (acción cotidiana) y la acción física (extra-cotidiana) ya que esta última posee un objetivo completo, un propósito.

Se trabaja por lo general en conocer las propias posibilidades del cuerpo de los estudiantes entregándoles el contenido, para luego ir fijando una secuencia de éstas para concretizar mucho más las acciones físicas. Esta es la primera evaluación de la asignatura por lo que se espera que el estudiante pueda diferenciar y por ende hacer evidente escénicamente el aprendizaje del contenido

Avanzado el proceso se plantean los distintos lugares donde se podrán desencadenar las acciones. El contenido es la *Dramaturgia del espacio* de Ramón Griffero que consiste en el ordenamiento del plano frontal de la escena mediante una cuadrícula que le indicará al cuerpo como entra, como sale de escena, que nivel adopta, cómo se relaciona con el espacio mediante los planos donde se sitúe y la relación también que deberá tener con otro cuerpo que ingrese a la escena.

Es así como el entrenamiento deberá sentará las bases de lo que es el trabajo escénico. El estudiante deberá desarrollar la concientización de las acciones mediante una técnica de expresión que le ayudará a integrar los canales de la comunicación. También debe ser consciente de las posibilidades que le entrega el espacio escénico, y las maneras en que su cuerpo adopta las posturas y realiza las acciones físicas.

2. 2. 3 Relación profesor- estudiante

La profesora Paula Calderón está en todo momento presente en la sala de clases entregando indicaciones y viendo como estas se van ejecutando en la clase. Cuando el trabajo era de forma individual intervenía si era necesario para indicar alguna corrección o la forma correcta de cómo se hacía el ejercicio que se estaba trabajando. Es ocasiones cuando se trabajó en tríos o en duplas ampliaba la explicación a todo el grupo curso.

Las dinámicas que la profesora ofrecía a los estudiantes tenían que ver en cómo se comportan sus cuerpos. Puso énfasis en trabajar una respiración orgánica en los movimientos para que estos se efectuaran de manera sincronizada y consciente. Cuando las dinámicas tenían un sentido más lúdico, la profesora hacía referencia a que los estudiantes buscaran desde su lado infantil. Esta indicación permitía que los estudiantes buscaran un estado del cuerpo mediante una asociación que ya conocían lo que permitía que hubiera un mayor entendimiento.

Con respecto a estas dinámicas, en una de las sesiones Paula Calderón propone un ejercicio de confianza. Este consistía que en el desplazamiento continuo por la sala alguien dijera la palabra "ayuda" y se dejara caer de espaldas al piso para que todos los compañeros fueran a afirmarlo y no cayera al piso. Este ejercicio resultó perfecto para la atención que debían tener. Como la acción al escuchar el estímulo sonoro "ayuda" era concreto y tenía estricta relación con la integridad de un compañero, no había más que reaccionar de una forma sin pensar con la cabeza sino con el cuerpo entero, "el poder de reacción".

Es así como tanto en este como a otros ejercicios Paula Calderón trabajó constantemente sobre lo que los mismos estudiantes conocían de manera poniendo a disposición del trabajo su propia concepción de mundo de manera de involucrarlos mediante asociaciones de su propia realidad y del presente del training.

En cuanto a la labor pedagógica que ejerce Paula Calderón en el grupo esta comienza de menos a mas. El training que proporciona lo trabaja de manera específica en el contenido que quiere abordar, y en la medida que este va in crescendo van surgiendo distintas posibilidades en los estudiantes como también resistencias y bloqueos que hablábamos anteriormente en este trabajo. Existe un timing por parte de la profesora acerca de qué es lo que va ocurriendo en el entrenamiento entendiendo que en cada proceso se compone de personalidades diferentes y que comprenden los contenidos de forma distinta.

Su metodología permite que en una primera parte el estudiante pueda conocer su instrumento de trabajo, su cuerpo para luego trabajar sobre la exigencia física de manera que el estudiante mismo pueda constatar desde su ejecución las manera y formas de

cómo ejecuta. En las ocho sesiones al terminar cada training se mantuvo siempre el chequeo final de manera que por cada trabajo desplegado existiese un aprendizaje sobre sí mismo de parte del estudiante.

2. 3 Entrenamiento Cristian Lagreze

2. 3. 1 Organización del entrenamiento

El entrenamiento de Cristian Lagreze en un comienzo de las sesiones fue un training de principio a fin. Los ejercicios comenzaban con una caminata de los estudiantes por la sala de clases donde progresivamente se le iban incluyendo distintas acciones llamadas figuras de contacto que eran sostenidas por el ritmo de desplazamiento grupal y el vínculo entre los estudiantes. A medida que aparecía la interacción en el grupo se aumentaba el ritmo o se disminuía según lo que fuera ocurriendo.

Otros de los ejercicios que se trabajaron en esta primera fase fueron los que estuvieron relacionados con el uso del aparato vocal. Para introducir estos ejercicios se trabajaron movimientos de columna de forma individual y golpes alrededor de la columna en parejas.

A medida que fueron avanzando las sesiones se mantuvieron en todo momento estos ejercicios como punto de partida del entrenamiento para después trabajar sobre ejercicios en duplas que tenían que ver con el manejo de las distancias, niveles y distintos estados y emociones que fueron fijadas secuencialmente por los estudiantes para ser trabajadas con mas profundidad ante la supervisión del profesor.

La clase estaba estructurada en dos partes, la primera donde se reforzaban aspectos relacionados con los cuerpos de los estudiantes y la segunda donde se trabajaba netamente en la actuación de manera que esta fuese coherente con las distintas emociones de acuerdo al trabajo de los impulsos energéticos. Cuando avanzó el proceso y la técnica ya estaba en conocimiento de los estudiantes se comenzó a trabajar con textos pero sólo en la emisión de las palabras sin darle un sentido fijo, sino que se entrenaba solamente la emisión.

2. 3. 2 Contenidos específicos

Entre los contenidos que se espera que pueda desarrollar el estudiante está en primer lugar el trabajo de la organicidad escénica mediante los impulsos y el uso de la palabra.

Se espera que el estudiante pueda generar una conciencia sostenida en cada desplazamiento y pueda ejecutar las acciones de forma coherente con el ritmo grupal que se esté manifestando mediante el vínculo entre los estudiantes.

También tendrá que desarrollar mediante el entrenamiento distintos estados como: rabia, tristeza, alegría, sensualidad de manera orgánica para situarlas en el espacio tanto por niveles (alto, medio, bajo) como por distancias y velocidades. El modo de ejecutar estas acciones estará indicada por los impulsos energéticos que surgen desde el centro (pelvis) del cuerpo.

El estudiante a medida que el proceso avanza deberá ser consciente de los resonadores que permiten el trabajo de la voz. Este es un trabajo que está presente de principio a fin en el entrenamiento. En una primera fase del entrenamiento el estudiante podrá saber cuáles son los canales para la emisión de la voz mediante trabajos de resonancia y apoyo diafragmático, luego trabajará sobre la proyección de esta, la dicción y el uso del aire para emitir textos sólo con vocales.

Se espera finalmente que éste pueda manejar de manera integrada las vías para la comunicación escénica encontrando en los impulsos el trabajo que deberá entrenar para efectuar de manera orgánicas los distintos estados de emociones para luego incluirles el texto hablado: el uso de la palabra y sus características.

2. 3. 3 Relación profesor- estudiante

La relación del profesor con el estudiante fue siempre activa. En esta clase en particular existió un seguimiento del proceso individual de cada estudiante desde el primer momento. Al desarrollar una sistematización metodológica del contenido

enfocado en el trabajo del cuerpo desarrollado por el mismo, se pueden apreciar de mejor forma las distintas formas corporales que traen consigo los estudiantes.

A medida que avanzaba el training en el proceso se pudieron hacer visibles varias resistencias y bloqueos que los estudiantes poseen. Como el profesor mantenía un seguimiento del proceso era continuo fueron señaladas para que fuesen concientizadas y trabajadas.

Cuando el training comienza el profesor es quien guía las distintas modificaciones que van sufriendo los ejercicios y es quien corrige en todo momento cuando una dinámica no está siendo trabajada de buena manera.

Presenta los ejercicios él mismo, no con la idea que sean asimilados como imitación sino que intenta transmitir las formas de cómo se ejecutan. También les entrega ejemplos a los estudiantes en relación a las distintas emociones con las que deben trabajar.

CONCLUSIONES

En los ejercicios de relajación donde posteriormente se efectuaron movimientos tanto de columna como de articulaciones permiten que se efectuará un trabajo desde el movimiento sobre las zonas que se utilizan para la emisión de la voz. Los movimientos por columna por ejemplo ayudan al flujo de la respiración por medio de laringe sin que esta se vea obstruida.

Al sumarle tres niveles: alto, medio y bajo por donde el cuerpo puede explorar espacialmente con movimientos y traslados, se aumenta el ritmo respiratorio, por lo tanto el aire fluye tanto por el abdomen como por el pecho trabajando así el ciclo respiratorio completo del cuerpo. Al tener una oxigenación completa se genera un mayor control de la emisión.

Cuando se pasa a trabajar con abdominales tanto de tren superior, inferior o de piernas se entrena la musculatura que hay en la zona del centro del cuerpo lo que permite una mayor movilidad para el desplazamiento y donde también protege la zona en la que se encuentra el diafragma, órgano que funciona como una bomba de aire que permite administrar el flujo que entra y sale del cuerpo, que influye notablemente en la proyección del sonido.

Se ocupa también la posición de energía donde el cuerpo se encuentra de forma estática, con brazos estirados y rodillas flectadas. Nuevamente aquí se trabaja una respiración completa de abdomen y pecho que ayuda a la oxigenación de los músculos para sostener el ejercicio.

Los entrenamientos se caracterizan por su gran exigencia física, en el se abordaron trabajos de equilibrio, potencia, rapidez, elongación, manejo de energías y de resistencia, en complemento con ejercicios de vínculo. Si bien estos ayudan al autoconocimiento ampliando las posibilidades de cada estudiante en cuanto a lo corporal el training carece de trabajar la emisión de la voz y el trabajo específico de los aparatos y órganos que ayudan a la emisión.

En los efectos que tiene el training en los estudiantes e logra apreciar una gran diversidad de formas al ejecutar las indicaciones, una de ellas es la forma de respirar. Cuando los ejercicios tienen que ver con movilizar la columna vertebral se logra escuchar notoriamente la respiración de cada uno de forma natural y sin forzar.

Cuando se trabaja mediante movimientos articulares aparecen tensiones en distintas partes del cuerpo hacen que el movimiento no fluya como debería. Esto tiene que ver con el uso hacen del aire al moverse. El movilizar la columna vertebral permite que los músculos se suelten y liberen la tensión acumulada pero pudo observarse que al volver a la posición y al estado natural del cuerpo pudo notarse cómo varias de las tensiones aún persistían.

Al momento de trabajar el equilibrio precario puede notarse la falta de fluidez en los cuerpos. El trabajo acá está nuevamente en entregarle fluidez al movimiento mediante la respiración. El poco control tiene que ver con cuán esta trabajada musculatura y cuanto oxigenación se le está otorgando al movimiento que se efectúa.

El grupo aparece como un fortalecedor de relaciones ya que en variadas ocasiones cuando la dinámica surgía desde la cohesión grupal posterior a un trabajo de exigencia física, se pudo apreciar en variadas ocasiones cómo la emoción embargaba algunos cuerpos. Cuando esto ocurría se veían con mucha más facilidad las resistencias que surgían en algunos estudiantes, mientras que otros dejaban fluir energía guiados por su estado corporal.

A lo largo de las sesiones algunos estudiantes experimentaron un desarrollo significativo en cuanto a lo físico y mental, esto se hace visible en la capacidad que han adquirido algunos de sobreponerse a las resistencias que presentaban en un comienzo. Si bien puede notarse un desarrollo significativo en algunos cuerpos en el proceso en otros aún existían resistencias mentales. Cuando un ejercicio fue difícil de sostener mostrando evidentes síntomas de cansancio aparecieron muecas faciales en algunos, gestualidades para llamar la atención de otro compañero. Esta falta de atención hace que el trabajo se desvirtúe de su objetivo principal.

En algunas clases ya avanzado el trabajo del entrenamiento surgen una serie de emociones que Andrés Bravo deja fluir, estas son la risa, la pena o el llanto. El trabajo

físico de alta intensidad sitúa a los estudiantes en un nuevo estado. Este estado es el que el actor debiera trabajar para hacerlo parte de su conocimiento y emplearlo en escena, el *Bios* escénico que propone Barba. Cuando se alcanza este nivel energético es donde el actor debe ser capaz de utilizar su energía en pos de la técnica que ha aprendido. Es donde debe accionar desde los impulsos energéticos que habla Jerzy Grotowski o los *sats* que habla Eugenio Barba.

Dentro de las cosas que se comentaron en estos feedbacks es que el entrenamiento funciona como una llave para desbloquear ciertas partes desconocidas de su cuerpo. Como ejemplo mencionan ciertas contracturas musculares que han aparecido, esto es señal del trabajo que han ejercido. También les llama la atención el desarrollo emocional que aparece en el cuerpo mediante el trabajo físico. De forma unánime creen que esto les otorga un estado donde se sienten activos corporalmente y por ende comprometidos con lo que están haciendo. Esta sensación de libertad corporal tiene que ver con el control que poseen, este es el estado que se debe encontrar, la asimilación justa y equilibrada entre el cuerpo y la mente.

Se puede decir que el esfuerzo físico es un potenciador de este estado en que el estudiante puede trabajar para desarrollar los impulsos energéticos para lograr la integración en escena, ya que en una de las sesiones el profesor Jesús Urqueta antes de comenzar el entrenamiento le dice a Andrés Bravo que esta vez realice un training "corto y preciso" para que de esta manera los estudiantes puedan efectuar los ejercicios individuales de actuación que les había pedido con el "cuerpo activo". Teniendo en cuenta la indicación mencionada podemos darnos cuenta que el profesor utiliza el training como preparación del del cuerpo del actor para luego abordar un contenido respecto trabajo actoral. Si bien un training relativamente corto no solucionará las dificultades que pudieran presentar los estudiantes, la búsqueda de un estado en común les permitiría enfrentar de mejor manera los ejercicios de actuación

Si bien en el proceso de training no estaba la presencia del profesor titular, éste es quien coordinó contenido del proceso que trabajaría Andrés Bravo con los estudiantes, para posteriormente trabajar sobre la extra-cotidianización de las acciones y complementar el trabajo con distintos referentes teóricos.

El gran ausente de la clase de Movimiento III es el uso de la voz. No hay texto vocal en los entrenamientos. La asignatura está sólo enfocada en que el cuerpo sea un productor de sonidos desde lo orgánico y los movimientos que efectúa. El enfoque esta meramente relacionado con el trabajo sobre las distintas manera con las que el cuerpo del estudiante puede efectuar una acción física mediante el movimiento, el desplazamiento en el espacio y con un destinatario claro. Si bien no hay un trabajo del aparato fonador, existe una búsqueda de la organicidad por medio de los elementos que ofrecen los contenidos como el trabajo sobre la "corriente de impulsos que surge desde dentro de uno y tiene como fin la realización de una acción precisa" (Richards 157)[5]. El acondicionamiento físico que propone Paula Calderón consistió en otorgarle el control y la seguridad al estudiante de su propio cuerpo para que pueda tener la libertad suficiente para desarrollar la técnica en relación al rol o personaje que deba interpretar en el proceso.

"La tonificación física es importante, hace que sientan qué hay dentro de ustedes" Con esta aseveración Paula Calderón resume en una frase el rigor con el que deben tomar la clase los estudiantes para alcanzar un estado que permita emplear la técnica. El trabajo físico les dará señales de lo que conservan en su interior, trabajando así los impulsos que contendrá cada acción física que deberán trabajar y desplegar cuando llegue la hora del examen.

El training inicial estuvo enfocado en descubrir las posibilidades que el actor puede desarrollar en escena para posteriormente poner a disposición del estudiante una serie de técnicas que éste debe experimentar desde el movimiento por medio de calidades y cualidades que debe reconocer, y también identificar el destinatario.. Entre sus referentes que utilizó Jerzy Grotowski en cuanto al trabajo sobre las acciones físicas y Ramón Griffero cuando sitúa el trabajo mencionado en el espacio escénico.

En cuanto a los efectos que surgen en los estudiantes, logra generar una confianza en el grupo curso lo que se volvió muy importante en el desarrollo del proceso. Los

[5] Texto del libro *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* de Thomas Richards en relación a lo propuesto por Jerzy Grotowski en relación a la diferencia con el trabajo de Konstantin Stanislavski que indicaba que organicidad pertenecía a una corriente de acciones de la vida "normal".

estudiantes llegan a vivenciar una serie de estados que le permiten desbloquear emociones o tensiones que arrastran, siendo una buena mediadora cuando se trata de contener y de entregar un reporte acerca de lo que cree que es el motivo de tal afección. Un ejemplo de ello fue en una de las sesiones donde tras haber trabajado el entrenamiento de la primera fase de concientización con ejercicios desde el centro (pelvis) se desarrollaron una serie de improvisaciones grupales e individuales donde el nivel energético de cada uno estaba muy alto. Se logró apreciar un mapa de acciones físicas naturales y de alta intensidad energética en algunos y baja en otros, pero con la diferencia que cada una de ellas correspondía al camino para llegar a un estado concreto de *Bios* escénico. En aquella sesión se pudo observar que uno de los estudiantes en particular se notaba que estaba afuera de esta energía grupal. Esto pudo identificarse ya que constantemente miraba lo que hacían sus compañeros, como buscando explicación de lo que debía hacer.

En este ejercicio pudo apreciarse a cada uno de los estudiantes trabajando consigo mismo, intentando vulnerar lo más interno de su ser en un imaginario donde los elementos parecieran quedar de lado, donde nada más que su cuerpo podía funcionar como el canal para la actuación y el espectáculo escénico. Se puede apreciar que los cuerpos se encuentran en disposición física y mental en un ciento por ciento. Se podía apreciar cómo, cada uno de ellos con sus propias formas estaban conscientes de sus acciones e impulsos logrando ese estado superior que requiere la escena: el presente.

Cuando el ejercicio improvisado finalizó la profesora da la indicación de la bajada de energía diciéndoles a los estudiantes que regularicen su respiración y poco a poco fueran al piso a la "posición del niño"[6]. Los cuerpos exhaustos del trabajo efectuado fueron lentamente a colocarse en la posición que se les indicó.

Pasado unos minutos me levanté de mi asiento para dirigirme a observar más de cerca qué posturas habían adoptado los cuerpos y cuál era la respiración que habían adoptado. Constate la postura y la respiración de tres estudiantes:

El estudiante 1 tenía una respiración profunda y sutil, su postura estaba relajada y entregándole el peso completo al piso.

[6] Posición ocupada en Hatha yoga también llamada *Balasana*

El estudiante 2 el aire no se escuchaba estaba, estaba escondido por lo que toqué su espalda de manera de que pudiese sacar el aire con más propiedad. Al hacerlo comenzó a respirar de manera profunda.

El estudiante 3 el aire se encontraba bloqueado completamente, su respiración era corta. Algo obstruía su aparato respiratorio, esto se manifestaba en cómo se movía su columna cuando intentaba oxigenarse. Toque su espalda al igual que al estudiante 2 para poder hacerle consciente de esto que estaba percibiendo con el fin de desbloquear su respiración. Al hacerlo el estudiante respira y suelta un llanto en la posición en la que estaba.

En las clases era común ver cómo los chicos al llegar a un punto algo a nivel energético desbloqueaban partes de su cuerpo en cuanto a movimientos, tensiones o posturas pero mas notoriamente en la emociones. Fue común ver como mediante los ejercicios grupales surgía la risa o en la mayoría de los casos el llanto, que era la emoción más común. Es en este punto donde Paula Calderón pudo ser capaz de manejar este tipo de situación no sólo en contener sino que en ocupar esta emoción en una acción concreta. Todos entendían que se trataba de una expresión natural de una persona y en cuanto al manejo de la emoción por parte de la docente, es lo que realmente se debía hacer ya que situando esa emoción en una acción física concreta era la manera de que el estudiante internalizara el estado para convertirlo en conocimiento y ocuparlo posteriormente.

En cuanto a los feedbacks que los estudiantes recibían estos eran organizados al final de la primera parte del entrenamiento y al final de la clase. Aquí comentaron inquietudes que surgían del trabajo efectuando en el training y también las maneras de cómo su cuerpo iba asimilando el contenido que se les estaba enseñando.

Respecto a la fase de construcción técnica donde se abordaba de plano el trabajo sobre los fundamentos pedagógicos, las sugerencias o correcciones tenían que ver con cuán claras estaban las calidades, cualidades y destinatarios de cada acción física que se ejecutaba. Cuando llegó la hora de trabajar en grupos Paula Calderón observaba los ejercicios y paraba cuando era necesario para corregir o consultar a cada estudiante que calidad estaba usando, con qué cualidad o a quién estaba dirigiendo la acción. De esta

manera se iban puliendo las escenas y los estudiantes hacían mucho más consciente el trabajo.

En una de las clases donde Paula Calderón explicó el contenido de *Dramaturgia del espacio* de Ramón Griffero explicó cómo podía situarse el cuerpo en escena y las distintas formas de composición: lugar, nivel, dirección, foco y trayectoria, por lo que le consulté qué rol cumple la voz en estas composiciones, respondiendo que la voz es la última consecuencia de la acción física y que surge de una necesidad. Menciona que puede ser utilizada como un elemento compositivo para generar un ambiente o una atmósfera y concluye diciendo que la acción física es lo que le da las características a la emisión de la voz y que ésta debe ser coherente con lo que se propone o intencionalmente opuesta. Todo depende de su utilización.

En los entrenamientos impartidos por Cristian Lagreze se le dio énfasis al trabajo tanto de los músculos que se encuentran próximos a los órganos fonadores como también a los distintos resonadores que emiten el sonido.

Entre los ejercicios que abordan esto se encuentran: las aplicaciones o golpes alrededor de la columna, estiramientos por columna, balbuceo sacudiendo el plexo y balbuceo bajando y subiendo por columna con pies paralelos al piso. A esto se le suman ejercicios que tuvieron que ver con la emisión de vocales y consonantes: el primero consistió en emitir el sonido mediante el desplazamiento por el piso con la letra "A" dando una voltereta. El segundo ejercicio fue en parejas y consiste en hilar frases con las vocales: "aoeaaiiiuoa" eeoouaiaeo" por dar unos ejemplos. Luego a esto se les agregaron distintas emociones: alegría, rabia, tristeza, enojo, sensualidad sin un sentido determinado. Al quitarle el sentido y sumarle el estado se podía trabajar la emisión del sonido de manera orgánica.

Otro de los ejercicios que el profesor propuso el trabajo de resonancia donde el sonido debía pasar por distintas partes del cuerpo como el abdomen, el pecho, la laringe, y distintas partes de la cabeza: los labios, la nariz, y el cráneo con la emisión de las letras M, N o Ñ.

Dentro de los efectos más notorios que se logran apreciar con los ejercicios es cuando en algunos casos se hace visible una respiración corta y pequeña donde existe

una tensión en el área del pecho. El profesor en una de las clases se aventuró con mencionar un porqué de este fenómeno desde su experiencia: “aquellos que tienen la respiración corta, situada en el pecho tienen a querer tener el control de todo”. Esta tensión es una resistencia muy notoria en el trabajo. En varios puede verse que existen tensiones de distinto tipo. Cuando estas están situadas en el pecho o en la espalda es señal de traumas emocionales que de alguna u otra forma deben desbloquearse en el trabajo.

En uno de los ejercicios de las emociones fue visible el problema de disociación que fue el germen del estudio de este trabajo. En algunos estudiantes se podía ver una confusión en ejecutar primero la voz o el movimiento El profesor explica que todo tiene que ver con el impulso. La voz aparece como una necesidad de comunicar algo específico que no pueda manifestarse por medio del cuerpo. Para eso el profesor pide no actuar, soltar la voz con fluidez y que el sonido no quede sólo en el rostro sino que involucre todo el cuerpo.

En cuanto a las emociones el profesor menciona que estas tienden a ser formales en un comienzo. Con respecto a esto menciona que los estudiantes deben alejarse de maquetas de interpretación, sino que deben vivir cada momento con el mayor compromiso posible obedeciendo al impulso concreto que requiere la emoción según la situación que se esté viviendo.

Uno de los puntos importantes que hay tener en cuenta en los entrenamientos es que cada vez que se trabajaron los impulsos desde el centro del cuerpo los estudiantes lograron subir el nivel de sus posibilidades. El ejemplo de esto fue en la clase de Movimiento III, donde los chicos en su mayoría pudieron llegar a un alto nivel de conciencia corporal pudiendo cohesionar cuerpo y mente. Ese es precisamente el estado con que se debe trabajar en el entrenamiento para otorgarle un control completo al cuerpo del actor para que pueda ponerlo a disposición de la ficción.

En las clases observadas pudieron entregarnos distintas herramientas acerca de cómo abordar el training para que la disociación del movimiento con la voz pueda disminuir en los procesos que viven los estudiantes. Los trabajos enfocados en trabajar la movilización de la columna vertebral en cada una de sus partes permitía que el aire

pudiera fluir y ser administrado con más propiedad, como también el trabajo enfocado en los músculos u órganos que tengan que ver con el aparato vocal. Estos ejercicios son los que a la larga ayudarían al estudiante a reconocer los lugares que puede ocupar ya sea para apoyar, resonar o proyectar la voz.

Este trabajo pudo ser visible en la metodología de Cristian Lagreze donde aparte de llevar un paneo constante del aprendizaje que adquirían los estudiantes pudo trabajar en las distintas debilidades que tenían que ver con esta área de la comunicación escénica. Sin embargo el trabajo pudo verse también en las otras dos asignaturas pero en menor medida. En la clase de Movimiento III, Paula Calderón pudo hacer pasar a los estudiantes por distintas etapas del aprendizaje encontrando finalmente un estado colectivo donde la organicidad pudo ser reconocida por los estudiantes. De alguna forma el contenido inicial que apuntaba al reconocimiento corporal por medio de calidades y cualidades de movimiento con un destinatario fijo pudo desarrollarse de buena forma aunque el trabajo de la voz se mantuvo siempre ausente.

En la clase de Actuación III el acondicionamiento físico fue lo que primó. En el training se abordaron ejercicios donde se entrenaba el aparato vocal, pero no trabajada de forma literal ocupando sus aparatos de emisión sino que se llegaba a ella como una consecuencia del trabajo corporal.

Hay un punto clave en las tres asignaturas y es que los tres docentes trabajan la corriente de impulsos energéticos para la acción física y así llegar al estado de organicidad escénica. Los tres comparten que ese es el medio para lograr el *acto total* del actor o del *Bios* escénico.

Respondiendo la primera pregunta que se hizo al comenzar el presente trabajo acerca si se le está otorgando la importancia que se merece al entrenamiento al interior del proceso de formación del estudiante, podemos decir según lo observado que si se le da importancia pero no de la forma apropiada, ya que se trabaja el acondicionamiento y la técnica en clases pero no de manera clara y sostenida a lo largo de todo el proceso que vive el estudiante desde que entra hasta que egresa de la Escuela de Teatro UV.

Los estudiantes al ingresar y enfrentarse al contenido de las asignaturas no alcanzan a desarrollar un hábito de entrenamiento que se sostenga en el tiempo ya que

simplemente no se les enseña a entrenar. Se les pueden impartir distintos tipos de ejercicios de acondicionamiento pero estos ejercicios sólo quedan en la práctica de cada proceso, de modo que se busca un resultado a corto plazo y no un desarrollo sostenido en el tiempo.

Los procesos le entregarán al estudiante variados referentes de los que puedan interesarse. Esto funciona muy bien si se piensa que el proceso que viven en la universidad consiste en entregarles la más variada gama de formas para que posteriormente puedan elegir un camino y desenvolverse cuando ya sean profesionales, pero teniendo en cuenta que la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso es un espacio de formación para la actuación es que se sugiere que debe trabajarse un desarrollo de formación física sostenible en el tiempo en el estudiante desde primer año, ya que al haber observado clases de cursos ya superiores como Actuación III, Movimiento III y Voz V todavía se logra ver un déficit en los estados físicos. Siendo que son estudiantes que les resta poco tiempo para egresar. En variados casos todavía no existe un control corporal en los ejercicios que se les proponía en las clases, tema no menor si se piensa que este problema se acarrea desde primer año. Podemos preguntarnos como lo han hecho para aprobar las asignaturas y llegar a este punto, esto es porque en sus procesos han recibido los contenidos, los han trabajado y los han llevado a cabo pero con una conciencia mínima de aprendizaje carente de una profundización que pueda sostenerse, como si cada proceso fuera una pincelada, una muestra de lo que es una manera de trabajar la actividad teatral.

No me cabe duda que se ha pensado y repensado en la mejor línea de formación tanto en Actuación, Movimiento y Voz para que los estudiantes reciban los contenidos apropiados para sus procesos, pero en la práctica, en el resultado sostenido en el tiempo no se está logrando ya que no se refleja de forma clara en sus cuerpos a medida que van pasando a cursos superiores.

El trabajo del cuerpo es esencial para abordar cualquier contenido que se le imparte a la persona que quiere iniciarse en la profesionalización del teatro, es por ello que el entrenamiento por lo menos en una primera parte debe ser la fuente principal para que los procesos sean asimilados de forma eficaz. No se apela a que el training se enfoque en una optimización de los recursos corporales sino que pueda definirse una base lógica

de entrenamiento que abarque no tan solo el ejercicio en el aula sino un conocimiento íntegro del estudiante sobre sí mismo ayudándole a generar un hábito que le ayudará a enfrentar de mejor forma el proceso hacia el oficio de una actor profesional.

En relación a lo anterior es que se le propone a la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso que en su malla curricular se estudie la inclusión de una asignatura que se enfoque netamente al entrenamiento en el primer año, de manera de que se potencie así el autoconocimiento del cuerpo del estudiante y lo sitúen de buena forma para enfrentar los contenidos que se les enseñará en los cursos superiores.

La asignatura deberá evaluar en primer lugar en qué condiciones viene el estudiante en cuanto a habilidades motoras, de resistencia, elongación, coordinación, fuerza, velocidad y de qué manera íntegra la voz; reconociendo en él la dicción que posee, su modulación, resonancia, proyección y rango vocal. En relación a estos antecedentes es que se acordarán los ejercicios que se trabajarán durante el año pudiendo enfocar el trabajo hacia donde los estudiantes presenten más deficiencias.

En relación del problema inicial: la disociación del movimiento con la voz puedo decir que para verlo más notoriamente tendría que observarse como se desenvuelve el estudiante en el tercer nivel que planteaba Eugenio Barba y que no se abordó en el presente estudio: el nivel universal, ya que es ahí donde se tensiona el *Ethos* o comportamiento escénico posterior a la adquisición de la técnica. Es en ese proceso de aprendizaje donde podría hallarse de manera más evidente la disociación ya que si bien el estudiante puede acarrear patologías no superadas en el primer nivel individual que incidirán en el manejo que este pueda tener en escena, a modo más general es cuando se le da uso a la técnica donde debe estar claro el engranaje escénico que conforman las acciones físicas Reafirma la idea planteada por Eugenio Barba sobre de que el uso de la voz debe ser asimilada como una “acción vocal” ya que si situamos el uso de la voz como parte de una acción física esta debe aparecer como una “necesidad” del presente escénico como lo explicaron Paula Calderón y Cristian Lagreze, por lo que se configura como una acción más dentro de la escena con su tiempo y momento establecido movilizada también por el impulso de la acción queriendo dejar en evidencia lo que las acciones no pueden explicar o como una herramienta infranqueable y verdadera para establecer los parámetros del presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Barba, Eugenio. *La canoa de papel: Tratado de Antropología teatral.* Catálogos S.R.L, 2005.
- Carvajal, Marleny. *El entrenamiento del actor en el siglo XX: fundamentos etimológicos, ontológicos, científicos y pedagógicos.* Tesis doctoral Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- González, Antonio. "¿Qué es la praxis?"www.praxeologia.org. 8 de Oct 1999. Praxeologia. 23 de junio 2017 http://www.praxeologia.org/praxis.html
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México. Siglo veintiuno editores sa, 1970.
- Le Breton, David. *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: metales pesados, 2010.
- Richards, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u, 2005.
- Sorge, Lavinia. *Los problemas vocales del actor en formación.* Tesis doctoral Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.