



Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires
www.unicen.edu.ar



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO DE LA
PROVINCIA DE BUENOS AIRES
PROGRAMA DE POSGRADO DE TEATRO
MENCIÓN EN ACTUACIÓN

ANÁLISIS DE LOS PROCEDIMIENTOS CREATIVOS EN LA OBRA
VACÍO DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA REALIZADA POR LOS
GRUPOS “CAZA RETASOS” Y “EL MURO” DE COLOMBIA

SASHA ERASO VILLOTA

TANDIL
ARGENTINA
2016

ANÁLISIS DE LOS PROCEDIMIENTOS CREATIVOS EN LA OBRA
VACÍO DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA REALIZADA POR LOS
GRUPOS “CAZA RETASOS” Y “EL MURO” DE COLOMBIA

Sasha Eraso Villota

Licenciada en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro – 2014

Universidad de Caldas

Tesis presentada al programa de posgrado en la Universidad Nacional del
Centro de la Provincia de Buenos Aires como requisito parcial de la
Maestría en Teatro con Mención en Actuación

Director de tesis: Prof. Martín Miguel Rosso (Mag.)

Co-director: Luis Fernando Loaiza (Mag.)

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO DE LA
PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Maestría en Teatro con Mención en Actuación

Argentina, Tandil, 2016

ÍNDICE

RESUMEN	6
ABSTRACT	7
PRESENTACIÓN	8
INTRODUCCIÓN	10
1. Fundamentación	10
2. Planteamiento problemático	11
3. Justificación	13
4. Metodología	14
CÁPITULO UNO: CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROCESO CREATIVO DE LA OBRA <i>VACÍO</i>	16
Introducción	16
1. TEATRO MODERNO EN COLOMBIA	17
1.1 Teatro en la ciudad de San Juan de Pasto	22
1.2 Teatro en la ciudad de Manizales	25
CAPITULO DOS: MAPA TÉCNICO CONSTRUCTIVO DEL PROCESO CREATIVO DE LA OBRA <i>VACÍO</i>	29
Introducción	29
1. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL TEXTO TEATRAL Y LA OBRA DE SANCHIS SINISTERRA	30
1.1 Sujeto y texto en el teatro moderno	30
1.2 El Texto como material expresivo	32
1.3 El teatro de José Sanchis Sinisterra	33
1.3.1 Comunicación teatral en la obra de Sanchis	37
1.3.2 Teatro en el teatro	39
2. OTROS ELEMENTOS DE ANALISIS	40
2.1 Teatro como acontecimiento	40
2.2 Del monologo al unipersonal	41
2.3 Personaje en el teatro moderno	43
2.3.1 Recorrido histórico	43

2.3.2 Personaje teatral	47
2.4 Breve mirada al teatro contemporáneo	54
2.5 De la Palabra escrita a la palabra hablada	55
3.CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL TRABAJO ACTORAL	57
3.1 Voz	57
3.2 Cuerpo	66
3.3 Elementos expresivos	69
CAPÍTULO TRES: ANÁLISIS CRÍTICO GENÉTICO DE LA OBRA	
<i>VACÍO</i>	71
1. CONSIDERACIONES GENERALES DEL GRUPO CREATIVO	71
Introducción	71
1.1 Mario Fernando Narvárez López, director escénico en Pasto	73
1.2 Sasha Eraso Villota, actriz	76
2. DESARROLLO DEL PROCESO CREATIVO DE LA OBRA <i>VACÍO</i>	78
2.1 En la ciudad de Pasto, Colombia	78
2.1.1 Selección y Análisis del texto	78
2.1.2 Etapa de entrenamiento	82
2.1.2.1 Trabajo vocal	84
2.1.2.2 Trabajo corporal	87
2.1.3 Etapa de montaje y puesta en escena	90
2.1.3.1 Trabajo con elementos expresivos	90
2.1.4 Etapa de espectáculos	96
2.2 En la ciudad de Manizales, Colombia	97
2.2.1 Etapa de entrenamiento	98
2.2.1.1 Trabajo vocal	101
2.2.2 Etapa de ensayo y puesta en escena	103
2.2.3 Etapa de espectáculos	106
ASPECTOS CONCLUSIVOS	107
BIBLIOGRAFIA	112

ANEXOS

RESUMEN

Esta tesis es una investigación desarrollada utilizando la metodología de la Crítica Genética, donde se determina como objeto de estudio: el análisis de los procedimientos creativos en la obra *Vacío* de José Sanchis Sinisterra, realizada como una coproducción entre los grupos “Caza Retasos” y “El Muro” de Colombia. Para esto se estudian las inquietudes, técnicas, metodologías y los criterios de selección que llevaron a construir la obra.

Se realiza un recuento histórico del Teatro Moderno en Colombia como introducción al contexto en el cual fue desarrollado este proceso creativo. Luego se aborda el estudio del *Mapa Técnico Constructivo* mediante el cual se fueron definiendo los elementos técnicos que definirían el rumbo de este proceso.

Por último se realiza el análisis crítico genético de la obra, abordando los momentos del análisis del texto dramático, el entrenamiento, el montaje-puesta en escena, y los espectáculos, profundizando en aspectos técnicos como: la voz, el cuerpo y los elementos expresivos, haciendo énfasis sobre el aspecto vocal.

ABSTRACT

This thesis is a research conducted using the methodology of Genetic Criticism, in which is determined as object of study: the analysis of creative processes in “Vacío” from José Sanchis Sinisterra , performed as a co-production between "Caza Retasos" and "El Muro" from Colombia. To this, is study of concerns, techniques, methodologies and selection criteria that led to build the work.

Is developed an historical account of modern theater in Colombia as an introduction to the context in which it was developed this creative process. Then, is addressed the study of the “Constructive Technical Map” through which were defining the technical elements that would define the course of this process.

Finally the genetic critical analysis of the work is done, by addressing the moments of the analysis of dramatic text, training, mounting-staging, and the show, delving into technical aspects such as: the voice, the body and the expressive elements with emphasis on the vocal aspect..

PRESENTACIÓN

En la investigación del proceso creativo de la obra *Vacío* la cual fue realizada como una co-producción artística de la Corporación Caza Retasos de Manizales, Colombia, y la Fundación escénica y cultural El Muro de Pasto, Colombia; se estudian y analizan la génesis, las inquietudes, las técnicas, las metodologías, recursos teóricos, técnicos y estéticos que se emplearon en la construcción de la obra, mediante un estudio Crítico Genético establecido como una investigación dedicada al acompañamiento teórico-crítico del proceso de génesis de la obra de arte, comprendiendo las formas de producción, desarrollo y evolución de la obra.

Inicialmente se realiza una contextualización sobre el entorno en el que se creó la obra, a partir de un recuento histórico sobre el Teatro Moderno en Colombia, haciendo énfasis en las dos ciudades en las cuales se desarrolló el proceso creativo, San Juan de Pasto y Manizales. Posteriormente se describe las influencias teatrales del proceso, primero desde la concepción del Teatro de Texto en el que se enmarca la obra de José Sanchis Sinisterra, para después describir las influencias en el campo actoral.

Identificando que el material vocal se presentó como un elemento que en el que se detectó una problemática en el desarrollo del proceso creativo, se decidió indagar sobre el trabajo vocal y el tratamiento de la palabra, realizando un análisis sobre los procedimientos creativos de la obra *Vacío*, para lo cual se estudió la voz desde un enfoque holístico valiéndose de los escritos de autores como Grotowski, Yoshi Oida e Inés Bustos quien hace una síntesis de los métodos de estudiosos de la voz y la respiración tales como Matías Alexander (unidad psicofísica); Ida Rolf (estructura y postura del cuerpo); Jacques Dropsy (centro de gravedad, unidad funcional del organismo); Alexander Lowen (cuerpo, mente, bioenergética).

Con esta investigación se pretende generar un aporte en el campo de la creación teatral, ofreciendo, desde el análisis sobre un caso en particular, algunos elementos y metodologías de estudio sobre los procedimientos creativos teatrales, esperando que este aporte facilite posteriores investigaciones teatrales, incentivando a hacedores de

teatro (estudiantes, profesionales, autodidactas) a sumergirse en análisis sobre la propia creación, para resolver inquietudes, ampliar el trabajo teórico-práctico teatral y abrir posibles relaciones críticas entre los procesos prácticos y los conceptos teóricos.

INTRODUCCIÓN

1. Fundamentación

Será desde la década de los 80 que en el teatro español se reclama un riguroso planteamiento de los códigos comunicativos del teatro, sobre todo desde el código textual, debido al cambio desde la sensibilidad y conciencia colectiva de la sociedad moderna, más la influencia de autores teatrales como Grotowski, Brecht y Artaud. Y es en este entorno en el que se enmarca la obra del español José Sanchis Sinisterra, en la cual se presenta un gran interés por la renovación del arte dramático, la creación desde la escena misma y el retorno al teatro del texto, dejando la dominancia de lo espectacular y renovando la función dramaturgica como garantía de la coherencia del hecho escénico. El mismo Autor en la entrevista *La Escena sin Límites* (2009), dice: *“Cuando escribo... tengo un escenario físico en alguna parte de mi cerebro, y cuando dirijo tengo la partitura textual muy presente como un objeto literario densamente poblado de responsabilidades y exigencias...”*.

Es así como en la obra de Sanchis, el texto teatral aparece como una estructura abierta que busca desarmar el orden de la narrativa aristotélica, un texto como material inmerso en un teatro que busca el retorno a una *palabra dramática*, esa palabra que es presentada por el actor-actriz como acción que surge desde una lógica creada a partir del *subtexto*¹. Será entonces actividad de los personajes teatrales mostrar dosificadamente la información que el autor desea transmitir.

Actividad de un personaje teatral que se presenta desde la disolución de la idea tradicional del personaje, en referencia a la inestabilidad de la vida real moderna. O

¹ “Subtexto: Aquello que no es dicho explícitamente en el texto dramático pero que aparece en la manera de ser interpretado por el actor. Esta noción fue propuesta por Stanislavski (1966) como un instrumento psicológico destinado a informar sobre el estado interior del personaje, abriendo una distancia significativa entre lo que se dice en el texto y lo que es mostrado en el escenario. El subtexto es el rastro psicológico que el actor imprime a su personaje durante su interpretación”. Pavis, P. (1998). *“Diccionario del Teatro”*. España: Editorial Paidós.

como lo plantearía Pirandello en su obra “Seis personajes en busca de autor”, *un personaje en búsqueda de la identidad*: un personaje que se autonomiza y reflexiona desde su condición misma de personaje, cuestionando su situación, produciendo una distancia entre las relaciones *actor-personaje* y *personaje-espectador*.

Dentro de la obra de Sanchis, en su libro *Teatro Menor* encontramos el monólogo: *Vacío*, un texto en el que Sanchis, utiliza como estrategia de comunicación la metateatralidad, es decir mostrar una atmosfera donde el espectador reconozca una ruptura de la ilusión mediante la forma de presentar en escena la ficción de la realidad y la realidad de la ficción, creando un espacio donde el *autor* le entrega al *actor/actriz* un texto en el cual se refiere a un *personaje*, exponiendo la condición de encuentro del acontecimiento teatral, la cual se genera cuando el *actor* por medio de un *personaje* logra establecer con el *público* un vínculo aurático, valiéndonos del término que introduce Walter Benjamin² para remitirnos a la presencia del cuerpo poético en el aquí y ahora que permite el hecho escénico.

2. Planteamiento problemático

Para el desarrollo de ésta investigación tomé como referente el proceso de creación de la obra *Vacío* de José Sanchis Sinisterra llevado a cabo por mi persona Sasha Eraso en condición de actriz y el director Mario Narváez, una co-producción artística de la “Corporación Caza Retasos” de Manizales, Colombia, y la “Fundación escénica y cultural El Muro” de Pasto, Colombia. En el cual surgieron ciertas inquietudes en la etapa de entrenamiento y montaje, sobre los materiales y procedimientos creativos llevados a cabo, en específico con respecto a la interpretación vocal que el texto teatral moviliza.

²Aura: con este término Benjamin se refiere a la autenticidad de la obra. La manifestación irrepetible en el aquí y ahora de una obra de arte, según su tiempo y modo histórico. Benjamin, W. (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En W. Benjamin. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Desde un análisis activo sobre el texto se identificaron *voces* que habitan y se relacionan en éste monólogo. Lo plantearía el mismo Sanchis como una mixtura entre modalidades generales del monólogo, en la cual la *actriz-locutor* interpela a otro *personaje* presente para ella pero ausente del público: en éste caso una Actriz (personaje A) que interpela al Autor (personaje B) por medio de un Personaje teatral (personaje C). Donde además se interpela al *público* considerándolo como un *personaje colectivo*, es decir una Actriz-Personaje que interpela al Público real del teatro, evidenciando su presencia, su comportamiento y relación con el acontecimiento escénico.

Partiendo entonces desde éste análisis del texto literario *Vacío*, en el cual se reconoce la naturaleza del teatro como acto comunicativo, en el cual se establece una ruta comunicativa iniciada por el Autor, quien desde un código literario-textual (*palabra escrita*) crea al *personaje virtual*, como concepción y verdad ideal proveniente de su pensamiento, pero que se presenta despojado de una sustancia identificadora; y como éste al someterse a un proceso creativo en el que se nutre del *personaje social o Persona* como material, logra llegar a ser *personaje teatral*, el cual tiene como actividad comunicar por medio del texto hablado (*palabra hablada*).

Desde la actualización del texto dramático, en la puesta en escena de este monólogo se plantean tres *voces* (autor, actriz y el personaje), basándose en la concepción de un *personaje teatral* abordado desde la pérdida de su carácter-singularidad y en el análisis práctico del texto escrito para lograr una interpretación del texto hablado. Y es a partir del reconocimiento de la problemática del personaje en el teatro moderno y de la importancia de la palabra (escrita-hablada) en la obra de Sanchis, que surgió desde mi rol como actriz de *Vacío*, la necesidad de describir y analizar cómo fue el desarrollo de los procedimientos creativos desarrollados en este proceso.

Destacando las inquietudes sobre el aspecto vocal y mediante el uso de qué cualidades vocales-corporales se abordó el tratamiento de la palabra hablada, teniendo en cuenta las *voces* que intervienen y se relacionan en el acontecimiento escénico, esto en cada una de las etapas del proceso creativo (entrenamiento-montaje-espectáculo) como cortes o momentos referenciales del proceso.

3. Justificación

Partiendo de la premisa de que como teatristas generamos hechos artísticos y como investigadores analizamos los procesos creativos de la puesta en escena, la orientación de ésta investigación se hará desde la *Crítica Genética*, la cual plantea un acompañamiento teórico-crítico del proceso de génesis de la obra, de las rutas de producción por medio de un abordaje fenomenológico, como lo plantea *Cecilia Salles* en su libro “*Crítica genética. Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*”, donde el rol del investigador parte de la preservación de documentos que faciliten la reconstrucción del dossier genético, el análisis reflexivo sobre éste y la construcción intelectual-artística de la obra.

Al ser una obra de teatro la cual se torna como un objeto de estudio que está en constante evolución, considerando que la “obra que se entrega al público” es un proceso que no se completa nunca, la crítica genética favorece un campo de investigación en el cual éste tipo de manifestaciones artísticas, arte efímero y en constante modificación, puede indagar sobre sus procedimientos artísticos, en distintas etapas de su proceso.

Desde la mirada, el trabajo y los aportes realizados a análisis de los propios procesos, por el grupo de investigación IPROCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas) perteneciente a la Facultad de Arte de la UNCPBA (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires), su director Martin Rosso destaca la importancia de la *identificación, descripción e interpretación* de los procedimientos creativos, en la búsqueda por generar una reflexión sobre la propia práctica artística, donde se asume el acompañamiento del proceso de creación desde la planificación, ejecución, crecimiento y desarrollo del mismo, con el objetivo de estudiar la propia obra en construcción, lo cual permite que se indague el pensamiento en proceso, como un procedimiento de acción - reflexión – acción, siendo conscientes que se es parte del mundo del mundo que se estudia.

En los libros *Redes de Criação y Crítica Genética*, la misma autora Brasileira Cecilia Salles, quien dice que la crítica genética nació como el deseo de comprender mejor los procesos de creación artística a partir de los registros del camino realizado por el artista. Se trata entonces de una investigación cualitativa, que indaga la obra a partir de su construcción, y realiza un análisis de los elementos surgidos en el proceso creativo. Donde se pregunta por los procedimientos de producción de la obra teniendo en cuenta la actividad del investigador-participante quien en la búsqueda de describir y/o crear un cuerpo reflexivo específico de determinado proceso, puede abrir un campo para posibles conexiones, relaciones críticas y reflexiones con otros procesos.

Es así como en ésta investigación se estudió el proceso creativo de la obra *Vacío* de José Sanchis Sinisterra, revelando y analizando los procedimientos creativos utilizados para la producción del hecho artístico, haciendo énfasis en las inquietudes, sobre los recursos vocales, forjadas en las etapas de entrenamiento, montaje y expectación.

4. Metodología

Para el desarrollo de ésta investigación y desde mi participación como actriz de la obra *Vacío*, tengo información y acceso a videos, grabaciones de audio, fotografías, anotaciones, textos y documentos que fueron surgiendo en el transcurso del proceso, además de textos que sirvieron como fundamentación del mismo, en sus distintas etapas lo cual me permitió realizar un análisis e investigación personalizado, además de facilitar la aplicación de entrevistas y cuestionarios a las personas (director, técnicos de sonido e iluminación) que participaron de ésta obra, para la recolección de datos relevantes.

De ésta manera me serví de un enfoque investigativo de tipo cualitativo fenomenológico, específicamente desde un diseño basado en la etnografía reflexiva de la cual se toma la figura del investigador-participante, y apoyada desde el estudio crítico

genético del proceso creativo (crítica de proceso), pensando el teatro como un hecho práctico, vivencial y efímero que está en constante evolución.

Con ésta investigación se busca describir y analizar cómo fue el desarrollo de los procedimientos creativos, haciendo énfasis en el factor vocale de la actriz en las etapas del proceso creativo (entrenamiento-montaje-espectáculo) como cortes o momentos referenciales del proceso.

Para esto se desarrollaron las siguientes etapas:

- Primero la etapa de organización, en la cual se llevaron a cabo las actividades de ordenamiento, clasificación y transcripción de los documentos o instrumentos de recolección de información (materiales de génesis – dossier genético).
- Segundo la etapa descriptiva, en la que se observó los datos y el desarrollo del proceso creativo.
- Tercero la etapa analítica, en la que se analizó el proceso mediante la interpretación de sus rastros verbales y no verbales.

CÁPITULO UNO

CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROCESO CREATIVO DE LA *OBRA VACÍO*

Introducción

Con el objetivo de ubicar al lector sobre las condiciones del proceso creativo de la obra *Vacío*, iniciaré comentando mi situación como artista-investigadora y el momento en el que me encontraba al decidir realizar este proceso.

Es el año 2009 cuando cautivada por el mundo teatral, decido realizar mi formación profesional en esta área, lo que me llevó a salir de mi ciudad natal San Juan de Pasto, pues en dicha ciudad no existe un programa académico profesional dedicado a las artes escénicas, y decido ir hacia la ciudad de Manizales donde realicé estudios de pregrado en la Universidad de Caldas, Colombia. Obteniendo en el año 2014 el título como Licenciada en Artes Escénicas con énfasis en Teatro. Desde el año 2010 hasta la actualidad conformo el grupo humano de la “Corporación Caza Retasos”, en la cual poco a poco iría adquiriendo responsabilidades y un puesto como actriz y tallerista en los distintos proyectos tanto de tipo creativo como pedagógico llevados a cabo por dicha organización.

En el año 2015 viajo a Argentina debido a mi ingreso a la Maestría en Teatro de la UNICEN, lo que me permitió continuar con mi proceso de formación profesional, fomentando la ampliación de mis conocimientos en el área y mi pensamiento crítico, lo cual me llevaría a repensar los procesos creativos desde una mirada investigativa que ir más allá del simple hecho de crear, profundizando en el análisis de los procedimientos creativos y algunos fundamentos teóricos teatrales.

Por motivos de tipo personales y familiares en el año 2016, vuelo a Colombia, a la ciudad de Pasto y es en ese momento donde a raíz de la necesidad de continuar con mi proceso de formación como actriz decidí realizar una obra, un monólogo-unipersonal, que me permitiera explorar mis capacidades actorales sin importar el lugar en el que me encontrara. Fue así como a inicios de dicho año bajo la dirección escénica de Mario Narváez, director de la “Fundación escénica y cultural El Muro”, de la ciudad de Pasto, y mi participación como actriz, inicio el proceso creativo de la obra *Vacío*. Luego de tres meses (febrero, marzo, abril) de actividad creativa, y debido a mi conexión con la “Corporación Caza Retasos” sucede un nuevo traslado a la ciudad de Manizales donde continué el desarrollo de éste proceso.

Es por ésta razón que a continuación haré referencia al teatro Colombiano, enfocándome en lo que se conoce como el Teatro Moderno en Colombia y luego me referiré a algunas de las influencias teatrales que caracterizan al teatro de Pasto y al teatro de Manizales.

1. TEATRO MODERNO EN COLOMBIA

El teatro moderno surge en Colombia gracias a una conjunción de factores diversos... en el plano histórico y social, el periodo de La Violencia (1948) con la polarización partidista de la vida política nacional y la migración masiva a las ciudades. (Pg. 86. Montilla, C.)

Este movimiento se caracterizó por: la profesionalización de la actividad teatral, el cambio en las concepciones del actor, director, dramaturgo y público, el renovado sentido político y la reflexión sobre espacios escénicos, todo esto como producto del teatro experimental desarrollado en las décadas de los ´50 a los ´70. En este momento histórico se localizan algunos de los autores teatrales colombianos más influyentes, que desde un plano intelectual y artístico se enmarcan en la llamada Generación de la Violencia: Enrique Buenaventura y Santiago García, para quienes su trabajo surge como reacción frente al teatro de corte costumbrista que predominaba desde la década de los ´30.

Históricamente nos encontramos con un teatro moderno colombiano tan extenso y cargado de una intensa actividad experimental, la cual apunta a la continua renovación de los lenguajes artísticos. Desde el año de 1955 se comienza a gestar una etapa de exploración experimental con la introducción de las teorías de maestros europeos como Stanislavski, y para la década del '60 el interés primordial de los teatristas, se basa en las ideas de Brecht, centrándose en el carácter político del teatro.

En el libro *Recopilación de textos sobre: El teatro latinoamericano de creación colectiva* (1978), el “Teatro La Mama” se refiere al desarrollo del movimiento teatral latinoamericano, diciendo que:

El teatro colombiano participa en este despertar con una particularidad, como es la carencia de una tradición teatral comercial contra la cual luchar, pero que a su vez lo obliga a partir de una muy poca experiencia en las tablas; no obstante en Colombia se dieron brotes teatrales espontáneos que desaparecieron fácilmente. Con la llegada de la televisión se evidencia un afán de preparar gente, capacitándola para actuar. Paralelamente surgen grupos que no tienen otra alternativa, sino montar obras europeas y norteamericanas, ante la falta de una dramaturgia nacional y conocimientos técnicos para elaborar colectivamente una obra”... “A partir de 1965, comienzan a consolidarse los grupos existentes, surge el teatro universitario impregnado de la problemática estudiantil y de la agitada situación política. (Pg. 532).

En el mismo libro Carlos José Reyes afirma que:

Tras el proceso de formación de grupos, realización de festivales e instauración de una práctica continua y relativamente estable efectuada en la década del '60 al '70, el trabajo teatral colombiano ha buscado afianzar las bases teóricas y prácticas de su producción, a fin de disponer de mejores herramientas para el trabajo, facilitando así las bases para la creación de un lenguaje propio. (Pg. 92).

En la década de los '70 se establece una actividad teatral adscrita como el “Nuevo Teatro”, gestado en el marco del naciente teatro universitario y bajo amparo de la “Corporación Colombiana de Teatro”, en el cual se busca hacer énfasis en lo auténtico y

lo propio como lo verdadero, como aquello que permite la creación y evita el estancamiento, por oposición a los modelos extranjeros que fueron el principal motor de la etapa experimental. Este “Nuevo Teatro” estuvo fuertemente asociado con la estética de la participación y el Teatro de “Creación Colectiva”, ese conjunto de métodos de trabajo que brotaron como vertiente que se oponía a la estética de la observación, es decir ese teatro de sala, autor y director.

El Método de Creación Colectiva es una herramienta aplicada de modo colectivo, como un proceso de trabajo que indaga en el análisis de los errores y fracasos, que surge en una época de transición, de cambio de ideología y de la concepción de las relaciones sociales. Surge entonces como un movimiento teatral que aporta sus hallazgos, iniciando a la vez una reflexión sobre el trabajo práctico, es decir, produciendo los primeros elementos de su teoría. Un método de investigación y análisis para conocer y recrear la historia, el cual está caracterizado por la participación creadora de todos los integrantes del grupo, la incorporación del espectador como participante activo, la necesidad de transformar la realidad produciendo métodos de creación que respondan a las propias necesidades.

La generación teatral de los años ‘80, surge como resultado del movimiento del Nuevo Teatro colombiano y la Creación Colectiva en desaceleración. Es en este periodo en el que dicha generación teatral convirtió las aulas de las escuelas de arte dramático, en laboratorios de creación, que iban construyendo la academia desde lo informal, desde la experiencia particular. Es así como en la historia del teatro colombiano, se establecen dos contextos que se retroalimentan, el contexto autodidacta y el contexto académico.

a) El Contexto Autodidáctico

En Colombia las escuelas teatrales se forman con actores que se instruyeron a sí mismos, y que empiezan a sistematizar sus propias experiencias artísticas, como dice Cristóbal Peláez, en la entrevista *Una mirada histórica al teatro de Medellín* en el 2013, refiriéndose al arte teatral:

En Colombia no había egresados de una escuela, aquí no había nadie profesional, sino que era gente de teatro que alcanzaban a avizorar otras fronteras y traer libros desconocidos. Todo era muy empírico, muy autodidacta, y las discusiones incluso no eran en torno a Stanislavski, sino que todas las discusiones eran en torno al fenómeno político del país.

Un teatro visto desde la mirada del autor-director-actor autodidacta para el que su proceso de aprendizaje es autónomo, construye su conocimiento desde la exploración e indagación de técnicas y de los encuentros con otras agrupaciones facilitando un espacio de exploración y de creación, que si bien sucedió de manera espontánea, también se encargó de buscar y utilizar elementos teóricos con el fin de fortalecer su desarrollo artístico.

b) El Contexto Académico

Primero es necesario entender el término "academia" como el espacio tanto físico como conceptual en el cual se designa a las sociedades científicas, literarias o artísticas establecidas con patrocinio privado o público, y que tienen un rol como institución en la cual lo primordial es el fomento de una actividad social, cultural o científica. En Colombia las academias de artes se han ido construyendo a partir de las experiencias particulares. Que por conveniencia del sistema educativo que rige en el país, para las academias fue más rentable ofertar la disciplina del arte escénico como una *licenciatura*, aprovechando la cercanía del teatro con la pedagogía. Y aun así a lo largo del país cada escuela, a su manera, interpretó cual habría de ser el currículo más adecuado según sus propias necesidades. Y como dice Ana María Vallejo en la *Revista Papel Escena #1 (1999)*:

Los tipos de relaciones entre el teatro y la pedagogía están enmarcados en experiencias que van desde lo informal hasta lo académico, pasando por muchas y variadas propuestas de enseñanza no formal. Además es indudable que en las últimas décadas los métodos y saberes que cada una de estas experiencias han generado, han incidido en otras, sin embargo a pesar de los estrechos vínculos que conoció la comunidad teatral del país, los procesos pedagógicos avanzaron en cada una de las regiones de manera solitaria.

Teniendo en cuenta aspectos fundamentales de la historia del Teatro en Colombia, podemos decir que en la segunda mitad del siglo '20 se produjo un fenómeno social y cultural con importantes repercusiones en el campo de las artes escénicas, el cual posibilitó el desarrollo de un movimiento teatral desde el ámbito independiente autodidacta y del académico desde la consolidación y fortalecimiento de programas de arte escénico en las universidades de distintas regiones del país. Los autores más abordados por las escuelas-academias hasta la actualidad sin duda alguna son: Stanislavski, Brecht, Barba, Grotowski, Brook, entre otros.

Lucia Garavito en la revista "Latin American Theatre review" hace referencia a lo que según Santiago García en la década de los '90 se vislumbraban como las tres grandes tendencias en el teatro colombiano:

Una continuación en la exploración de las nuevas posibilidades de la imagen con la colaboración de las ciencias de la comunicación y los lenguajes no verbales. El actor, la puesta en escena y la dramaturgia del texto incorporan de manera consciente el aporte de la kinésica y la proxémica. Hay que llenar espacios de comunicación que antes monopolizaba la palabra y recurrir a elementos expresivos más ricos que saquen adelante lo no dicho, los silencios del teatro. Este teatro inclinado hacia lo gestual puede considerarse legado de los '80.

La segunda tendencia busca retomar el autor y los textos, recuperar la literatura para el teatro. Es una respuesta a la invasión de la imagen en el teatro y a la necesidad de restablecer la palabra.

La tercera tendencia se basa en las piezas con influencia del teatro europeo, recobrando autores contemporáneos que buscan lograr la síntesis entre el teatro gestual y el verbal. (2000. Pg. 71)

Cristóbal Peláez en el 2002 en su texto *La imagen, el texto, la palabra, la acción*, publicado en la página web de su grupo Matacandelas, hace referencia a la "corta y vertiginosa" historia del teatro colombiano, sintetizando en cinco elementos el rasgo transversal en la teatralidad colombiana:

Melodrama: como la herencia española, ese teatro burgués basado en la capacidad de conmover al espectador.

Nuevo teatro: movimiento teatral de capacidad crítica, que surge en contra de los viejos contenidos y formulas.

Creación colectiva: método que facilito desarrollar la naturaleza gregaria de producción en pro de la creatividad.

Teatro callejero: en búsqueda de expandir el teatro hacia la colectividad como parte de la vida cotidiana.

Teatro antropológico: que más allá de la coyuntura política busca revelar al hombre en su condición cultural.

Para referirme a la realidad teatral colombiana, tomo por último la cita que hace Claudia Montilla sobre a Gonzales Cajiao (1986) quien plantea que:

El teatro colombiano de hoy en día, como vemos, se muestra como un profundo iceberg del que solo sobresale una pequeña parte; debajo de la superficie hay infinidad de grupos, casi imposibles de catalogar, de autores muchas veces injustamente ignorados, de montajes que pasan como un meteoro, de actuaciones nunca apreciadas, tanto en la capital como, sobre todo, en la provincia; gentes y cosas que se mueven en un mundo casi subterráneo en donde es difícil penetrar, que difícilmente llamar la atención de los medios... sin embargo ahí se mueven, allí están germinando las semillas del teatro colombiano de mañana, así no salgan a la luz frecuentemente estos pequeños retoños...

1.1 Teatro en la ciudad de San Juan de Pasto

La ciudad de San Juan de Pasto, ciudad ubicada entre montañas y volcanes en la zona andina al sur oriente colombiano, durante el siglo ´19 se enmarca dentro de aspectos culturales e ideológicos dominados por la atmosfera de la religión católica, en consecuencia se reafirma a través de su historia como uno de los grandes grupos regionales del país, con carácter étnico y acentuada cultura conservadora y religiosa, quizá por esta razón las expresiones escénicas estuvieron fielmente enlazadas a las tradiciones culturales y ancestrales de esta zona andina del país.

Ya al entrar el siglo '20 la vida urbana de Pasto está marcada por dos fenómenos sociales importantes, por un lado la creación del departamento de Nariño, y por otro la creación de la Universidad, hechos innovadores que de alguna manera influyen en la vida social de la ciudad. La década del '40 constituye la entrada de Pasto en la era moderna, en esta época reciben especial atención los programas educativos, a través de los cuales se enfatiza la necesidad de cultivar artes y ciencias en forma complementaria e integral, a tono con las exigencias económico-sociales. Para el efecto se crean centros de bellas artes y oficios, al tiempo que la Gran Normal de Occidente y la Universidad constituyen establecimientos de mayor alcance académico en la región, además de otros colegios privados conducidos por religiosos.

San Juan de Pasto es una ciudad con una tradición artística inmensa, merece especial atención la institucionalización social del “Carnaval de Negros y Blancos” en el año de 1926, que aunque en su primer época (1929-1936) se caracteriza por el predominio de manifestaciones culturales elitistas, donde se presentan recitales y obras de teatro de corte euro centrista para las familias poderosas de la ciudad, paulatinamente el pueblo se fue apropiando de esta fiesta masiva con manifestaciones de su propia idiosincrasia y manera de ser, hasta convertirla en la más clara expresión de regocijo popular, siendo una herramienta de cambio social a manos de los artesanos y el pueblo, que aprovecha para satirizar a la clase dirigente, mediante actitudes de irreverencia que se asocian al carnaval, en tanto que las caretas y pintura en la cara permiten ocultar la identidad de quienes realizan actos de profanación de los valores establecidos. Será entonces de gran importancia la evolución del “Carnaval de Negros y Blancos”, para el desarrollo del arte plástico, la música, la danza y el teatro de la región.

“El teatro pastuso es un movimiento joven, vigoroso, empírico, autodidacta, en vías de profesionalización, con dificultades organizativas y de financiación, pero con gran voluntad creadora”. Entrevista realizada a José Alberto Bolaños actor, director, gestor y dramaturgo, quien desde 1996 es director artístico de la “Fundación Aleph Teatro” desempeñando una labor de formación de públicos y fortalecimiento del movimiento artístico de la ciudad. Él también se desempeñó como director del “Teunar” (Teatro

Estudio de la Universidad de Nariño) desde 1986 hasta 1999, siendo esta organización teatral hoy en día, así como a lo largo de su historia, un semillero de investigación regional para las artes escénicas, del cual surgen nuevos grupos dedicados a la creación teatral y líderes culturales para la región sur occidental de Colombia.

En el teatro Pastuso existe el interés por hablar de la historia propia, de las características y problemáticas de la ciudad y del Pastuso como hombre-mujer habitante de esta región. La labor del “Teunar” y el movimiento teatral universitario sirvieron para generar procesos y escenarios creativos mediante los que la gente común se sienta representada y se vea reflejada en la escena. Como lo plantea Julio Eraso, actual director del “Teunar” y de la “Corporación Escénica de Pasto La Guagua”, quien dice en la entrevista para el programa de televisión del Centro de Comunicaciones de la Universidad de Nariño en el 2012: *“Nosotros siempre hemos trabajado con la idea de la memoria, del recuerdo... no tomar un teatro que simplemente divierte, sino un teatro como lo decía Brecht, que logra que el público se interrogue sobre su estancia en la vida como tal”*.

Aunque actualmente no se encuentra institucionalizado un programa académico para las artes escénicas, en San Juan de Pasto existe un gran movimiento artístico autodidacta y tradicionalista, en el sentido que se construye a partir de generación en generación por tradiciones marcadas por el territorio, y también por la diversidad y apertura de la modernidad, lo que abrió las puertas a los distintos textos, teorías, métodos e interpretaciones de los autores teatrales tanto del país como del extranjero (Buenaventura, García, Stanislavski, Grotowski, Barba, Brecht, entre otros). Por lo tanto no podemos hablar de un Teatro sin encontramos frente a la gran variedad de expresiones y de Teatros emergentes de la ciudad que abordan el arte escénico, desde la danza, la música y el teatro, lo que fomenta un ambiente en el que los hombres y mujeres de teatro pueden explorar desde una visión holística del arte. Existen diversos colectivos y grupos teatrales de carácter independiente que mantienen la producción escénica de la ciudad, de los cuales destacaré la actividad que realiza desde 1991 la “Fundación Escénica y Cultural El Muro”, y la presencia de dos salas concertadas por el Ministerio de Cultura de Colombia, siendo escenarios para la investigación, creación y

divulgación de procesos artísticos, y que a su vez mediante la exploración artística buscan la formación de públicos aportando al desarrollo humano y social de la ciudad: “Aleph Teatro” que desde el año de 1996 desarrolla el Festival Internacional de Teatro de Pasto, y “Teatro La Guagua” que desde el año 2012 desarrolla el Festival de Teatro Popular y Callejero.

1.2 Teatro en la ciudad de Manizales

El teatro no lo trajo nadie a nuestro continente, no llegó en barco, ni en tren, ni siquiera en globo, el teatro siempre estuvo aquí, nosotros llegamos después de él, lo entendimos en nuestro cuerpo y aunque aún no se hayan desarrollado las academias, lo conservamos como un secreto, como una fabulilla bien guardada”...“El nuestro fue un teatro que se inició sin autores, sin directores, sin técnicos y la única herramienta posible fue “La creación colectiva” y este fue nuestro laboratorio, además en Colombia entera, la literatura también fue nuestra maestra, y en muchos casos la puerta de entrada al teatro, además de la poesía, la música, la danza y las artes plásticas.³

Cuenta Carlos José Reyes que a partir de 1966 en Colombia se originó un movimiento teatral universitario el cual desencadenaría una serie de festivales que vincularían a los estudiantes universitarios a la vida escénica como actores y también como público. En éste movimiento tiene origen el Festival de Teatro de Manizales, creado en 1968 es el evento escénico más antiguo del continente, al que han asistido grupos, compañías, colectivos, artistas de todo el mundo, y que surge como un espacio para la libertad de expresión del arte escénico latinoamericano, interviniendo desde el teatro de sala hasta las calles de la ciudad las cuales se vuelven el escenario central. *“Puede decirse que con el Festival Internacional de Manizales se rompen el aislamiento y la incomunicación*

³ Comentario hecho en un texto inédito (aún en elaboración) sobre la historia del teatro en la ciudad de Manizales, por Augusto “Tuto” Muñoz: Actor, fundador y director artístico de Fundación Teatro Punto de Partida. Docente de la Licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en Teatro de la Universidad de Caldas, e importante personaje en la historia teatral de la ciudad de Manizales.

que hasta entonces teníamos [que el teatro colombiano tenía] con el teatro de América Latina.”⁴

Hoy en día el Festival Internacional de Teatro de Manizales entrega a su público espacios académicos y de reflexión, foros y seminarios con creadores, gestores e investigadores, creando una plataforma de diálogos que hace del encuentro algo necesario para la cultura teatral local, nacional y mundial. Es una fiesta cultural que se realiza anualmente hace cuatro décadas convirtiéndose en punto de encuentro para la dramaturgia en América Latina. En la Revista Gestos, Gerardo Luzuriaga comenta:

Fue en septiembre de 1971 y en Manizales cuando conocí al maestro Enrique Buenaventura. Se celebraba entonces en esa ciudad caldense el cuarto encuentro del ya internacionalmente reconocido festival manizaleño en el que se congregaban los teatristas latinoamericanos de vanguardia en un ambiente de fervor ideológico y artístico que se hermanaba al de otros festivales del continente. (2004. Pg. 138)

Otro de los factores de desarrollo del teatro en Manizales ha sido la apertura de salas teatrales y espacios de entrenamiento, creación y divulgación, que surgen por iniciativa de los grupos independientes y su necesidad de mantener un ritmo permanente de trabajo, generando un movimiento de creación y fortalecimiento de grupos teatrales y la formación de un público cada vez más constante.

Actualmente Manizales es una ciudad con un circuito teatral bastante fecundo, contando con un sinnúmero de proyectos y grupos artísticos emergentes, además de ser una ciudad que cuenta con siete salas para la divulgación de las artes que conforman la red independiente de salas de teatro: La Ruta del Teatro-Manizales, formada por “El Escondite”, “Caza Retasos”, “El TICH (Teatro Independiente Chipre)”, “El Jardín”, “Actores en Escena” y “Punto de Partida”, de las cuales en el año 2016 cinco (5) de estas son salas concertadas por el Ministerio de Cultura de Colombia. Todo este

⁴“El Teatro: Las Últimas Décadas en la Producción Teatral Colombiana”. Reyes, Carlos José. (1996). *Colombia Hoy*. Coordinador Jorge Orlando Melo. Bogotá: Biblioteca Familiar, Presidencia de la República. Recuperado de Biblioteca Virtual-Biblioteca Luis Ángel Arango <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo11.htm>

movimiento ha generado también una serie de festivales teatrales que se realizan a lo largo del año, y que su interés es llegar a toda la población, como por ejemplo:

- Festival Internacional de Teatro Universitario, que se realiza desde el año 2006, como un evento académico realizado por el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, como escenario de retroalimentación y complementación de la formación profesional en artes escénicas, creando espacios de interrelación de los diferentes contextos nacionales e internacionales. Es un evento apoyado por el Ministerio de Cultura por medio del Plan Nacional de Concertación, y bajo el cual se realiza desde el 2010 el Encuentro Internacional de Investigación en Artes Escénicas.
- El Festival de Monólogos organizado por el Grupo Teatral TICH que desde el año 1981 realiza actividades teatrales en la ciudad, siendo este el punto de germinación de una generación de hombres y mujeres de teatro que luego formarían sus grupos independientes entre los cuales se destacan: “Fundación Punto de Partida”, “Fundación Cultural Actores en Escena”, “Corporación Cultural A Cantaros Danza”, entre otros.
- Festival Intercolegiado de Teatro que se realiza desde el año 2006, organizado por la Fundación Punto de Partida que desde 1996 tienen la intención de consolidar en Manizales una agrupación profesional en artes escénicas con herramientas pedagógicas que permitan la formación y el sano esparcimiento de la población infantil y juvenil.
- Festival de Circo El Globo que se realiza de manera independiente desde el año 2013, con el objetivo de fortalecer el sector circense de la ciudad y el departamento de Caldas.

En el año 2009, cuando nace el “Colectivo Circo Teatro Manizales”, agrupación que se reunió bajo la intención de promover propuestas artísticas basadas en las técnicas Circenses, el Teatro bajo el método de la Creación Colectiva y el aprendizaje grupal. Este proceso generó diferentes puestas en escena desde el clown para espacios no convencionales, logrando de esta forma una estética con la que se daría a conocer y posicionar su nombre en la ciudad. En el año 2012, motivados por fortalecer los

procesos individuales, varios integrantes tomaron rumbos distintos, lo cual generó una pausa para replantear el proyecto. De ese cambio nació “Caza Retasos”, un colectivo artístico interdisciplinar que inauguró su sede cultural y que desde el año 2014 se convierte en Corporación artística formada por un grupo humano multidisciplinar entre estudiantes y profesionales de las artes escénicas, artes plásticas, música y sociología.

La “Corporación Caza Retasos” se caracteriza por su compromiso social y cultural, la cual busca a través de la integración de diferentes áreas artísticas generar el desarrollo de procesos creativos, investigativos, formativos y de intervención social respondiendo de distintas maneras a las necesidades de su zona de influencia. Este grupo es reconocido a nivel local y nacional por sus creaciones donde confluyen el teatro, el circo, la música en vivo, las artes plásticas y visuales y una mirada crítica a la realidad. Durante los años 2013 y 2014 participó en la Convocatoria del Ministerio de Cultura y su Plan Nacional de Estímulos con el proyecto Carnaval de Retasos “Tejiendo Imaginarios con el arte”.

En la actualidad en la comuna Cumanday caracterizada por ser centro histórico de la ciudad, de gran actividad comercial y por la carencia de espacios, escenarios para la realización de eventos recreativos, artísticos y culturales, se lleva a cabo un proceso de formación denominado “Experimentarte: Haciendo de la experiencia un arte” que acerca a los niños, niñas y jóvenes a procesos de formación en Teatro, Música y Artes Plásticas, así como a la población en construcción de herramientas en Gestión Cultural. Dicho proyecto involucra a la comunidad en la intensión de construcción de público brindando la posibilidad del acercamiento a los espectáculos públicos de las artes escénicas y la contemplación de obras de artes plásticas, que se realizan en ésta sala concertada con el Ministerio de Cultura de Colombia.

CAPITULO DOS

MAPA TÉCNICO CONSTRUCTIVO DEL PROCESO CREATIVO DE LA OBRA *VACÍO*

Introducción

En el artículo “*Matrizes Estético-Conceituais na análise da Composição da Personagem Teatral*” Martín Rosso⁵ expone sobre el contexto y los elementos técnicos que definen la creación teatral, refiriéndose a lo que establece Raul Serrano⁶, cuando expresa que todo acto creativo implica una reorganización de elementos tomados de un contexto de referencia, un contexto sociocultural que lo define y condiciona. De tal manera que para hacer un análisis de las características de una obra es necesario entender el momento histórico en el que se ubica, y las relaciones socioculturales e intelectuales que se establecen al momento de creación, el cual se puede abordar desde múltiples herramientas y procedimientos teatrales.

Este *Mapa Técnico- Constructivo* como marco de referencia orienta al artista/investigador a analizar los elementos teóricos y metodológicos implementados en el campo de la creación teatral permitiéndonos entender los momentos y propuestas estéticas e ideológicas que influenciaron el proceso creativo.

⁵ *Matrizes Estético-Conceituais na análise da Composição da Personagem Teatral* Rosso Martín (2003) Anales del III Congreso Brasileño de Investigación y Pós-Graduación en Artes Escénicas, Florianópolis - Brasil. [http://portalabrace.org/Memoria %20ABRACE%20VII%20.pdf](http://portalabrace.org/Memoria%20ABRACE%20VII%20.pdf)

⁶ *Tesis sobre Stanislavski*. Serrano, R. (1996). Escenologia: México.

1. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL TEXTO TEATRAL Y LA OBRA DE SANCHIS SINISTERRA

1.1 Sujeto y Texto en el teatro moderno

Raúl Serrano al referirse sobre la Estructura Dramática⁷, señala sus cinco elementos constituyentes: *conflictos, entorno, acción, sujeto y texto*. Para el desarrollo de esta investigación hare énfasis en dos de esos elementos: el Sujeto y el Texto.

- a) El *Sujeto* de la acción, real y presente del arte teatral es el Actor. Este se ubica en distintos niveles de existencia tanto en el psicológico, en el verbal, en el ideal y en lo físico, lindando siempre entre dos territorios el real existente y el representado. Este sujeto puede abordar el proceso creador por un lado desde la profundidad de su imaginación, y la perfección de un arte imitativo que copie los movimientos y las inflexiones de voz de ese ser imaginario llamado personaje. En éste teatro de la representación los instrumentos del actor quizá sean tan sólo su voz y su cuerpo, y el sujeto sea su personalidad psicológica. Y por otro lado puede abordar la creación desde una conducta en parte real y en parte convencional, que se apoye en una estructura dramática que el actor va creando a su paso. El actor, visto desde una concepción del teatro de la vivencia, es a la vez sujeto y objeto de su propio quehacer, se halla sumergido en su propia creación y justamente de ésta identificación depende la creación misma.

El autor fundamenta el análisis sobre el trabajo del actor, desde una mirada Stanislavskiana que acepta que al iniciarse el proceso creativo, el personaje posee tan sólo una existencia literaria mientras que al actor posee ya un *status real*. La creación de un personaje es un proceso que parte de la realidad del actor, de sus comportamientos más objetivos, en su camino hacia la corporización del personaje, en otras palabras, el actor al hacer lo que hace el personaje se irá transformando en

⁷ Ídem.

él. El actor real concebido como un *personaje social o persona* será el material con el que se construye el personaje, que al inicio del proceso deberá adoptar tan sólo un rol, es decir desempeñar una función dentro de la estructura dramática. A medida que el actor vaya objetivando en su trabajo de un modo individualizado en el aquí y ahora ese rol, ira asumiendo una personalidad concreta. Este proceso de construcción de personaje se demarca por el tránsito general de: actor, rol o función abstracta, trabajo con acciones, personalidad concreta, lo que dará como resultado la suma dialéctica del actor "X" haciendo el personaje "Y".

En palabras del mismo Raúl Serrano éste proceso estaría resumido en que el sujeto en el método de las acciones físicas es el actor que en la medida en que realiza la estructura dramática con su accionar, se va convirtiendo en el personaje, auténtico sujeto de la situación.

- b) El *texto* dramático, para Serrano, constituye el punto de partida del proceso creativo y se convierte en un material que el actor utilizará en su creación. El texto es base del desarrollo tan sólo en lo que tiene de condicionante de la conducta total del personaje. Visto como literatura no tiene espacialidad real, está cargado de puros acontecimientos y nos presenta un sujeto ideal (*personaje virtual*), y será trabajo del actor darle una existencia espacio-temporal que deberá ser alcanzada en un proceso que se alimenta de los comportamientos humanos. El texto teatral plantea una interacción verbal y extraverbal entre personajes, lo que se convierte en un acto comunicativo estableciendo además una interacción entre Actor-Espectador, siendo el personaje el medio por el cual se realiza ésta relación comunicativa.

Toda comunicación verbal para ser comprendida debe entenderse desde el vínculo con otros tipos de comunicación gestual, social, espacial. La *palabra hablada* tendrá un significado que se determina no solo por las formas lingüísticas que lo contienen, sino también por todos los componentes extra verbales que tienen lugar en el mensaje. Será entonces tarea del actor recibir íntegros los elementos lingüísticos de la situación y construir los factores restantes que no aparecen definidos específicamente. Visto desde esta perspectiva el lenguaje en el teatro es a

la vez la premisa y la consecuencia del trabajo del actor.

La condición del personaje en relación con el conjunto de la dramaturgia en la que se inscribe, nos presenta al Autor quien presupone y prevé los elementos que articulen la dialéctica teatral: El texto es una imagen provisional que el autor ha creado y colocado en esa situación de zona intermedia. El personaje virtual es llevado al teatro, perdiendo en la operación lo esencial de sus calidades, su psicología, esto debido a que el personaje teatral se mueve en la frontera de ese mundo ficcional y real, y necesita ser reconocido en carne y hueso, por un público. En ésta serie de operaciones el actor proyecta veladamente sobre el escenario lo que ha referenciado, aprendido o entendido del personaje virtual.

1.2 El Texto como material expresivo

Continuando con la importancia que tiene el texto teatral como material expresivo, considero apropiado referirme al término que enuncian Chevallier y Mével en su artículo “Texto Fuerte. Texto Débil”, publicado en la Revista Colombiana de las Artes Escénicas (2010), en el que exponen que desde ésta noción del Texto Débil, se permite explorar y crear a partir de los huecos que éste deja, pensando la idea de situación abierta y fragmentaria del personaje, el cual se presenta como portador de un discurso que busca producir resonancia entre los planos referenciales de la realidad y la ficción, siendo un texto que permite ser habitado de manera diferente por cada espectador.

Chevallier y Mével se refieren al cambio que sufrió la escritura dramática contemporánea, desde las nuevas formas teatrales, en las cuales la atención se desplazó hacia la presencia de los cuerpos, hacia la materialidad que se presenta en el Aquí y Ahora. Desde ésta perspectiva el texto es uno de los elementos que se relacionan en el proceso creativo, pensado desde la dualidad como materia-sonido y como medio transmisor de palabras y significaciones.

Lo dicho es líquido: se evapora, se reagrupa en nubes de palabras y vuelve a caer sobre nosotros bajo forma de lluvia fina. Ya no se preocupa por ideas ni por su comunicación sino por perceptos (principios de percepciones) y lo que ellos despiertan en nosotros: afectos (lance de afecciones). (Chevallier y Mével. 2010.)

Al reconocer el teatro como evento convivial que se presenta mediante una materialidad escénica, la dramaturgia contemporánea se fue desarrollando como una forma de escritura desde la escena, desde la acción-práctica, presentando características como la ruptura de la ficción y la estructura dramática aristotélica, la fragmentación de escenas, mixtura de diálogos, imágenes, sonidos, ideas, lo que contribuye al des-dibujamiento del personaje teatral, ahora visto desde el texto como un material más, de los que intervienen en el hecho creativo. Como resultado de la lucha en contra de la forma explícita empleada en el teatro del siglo 20, en la que los personajes se configuran según la ideología del autor, el texto teatral invita a que el espectador llene dichos desde la libertad de su propia experiencia, en pro de la configuración del personaje progresivamente en el curso de la acción.

1.3 El teatro de José Sanchis Sinisterra

Él, autor, dramaturgo, director, adaptador, profesor y gestor teatral, nacido en Valencia (España) en 1940, Licenciado en filosofía y letras, es uno de los autores más premiados y representados del teatro español contemporáneo y un gran renovador de la escena. Ha ganado el Premio Nacional de Teatro del Ministerio de Cultura Español en 1990, el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2004, entre otros. En la década de los '50 comenzó a dirigir teatro en la universidad de Valencia, y se inició en la escritura y la investigación teatral. Ya en los '60 funda y dirige el Seminario de Teatro en la Universidad de Valencia. Y para los '70 funda el "Teatro Fronterizo de Barcelona", y desde 1988 es director de la Sala Beckett.

En 1977 aparece en la obra de Sanchis la noción de *frontera-límite*, al ser utilizada en la "Escena Sin Límites" texto planteado como manifiesto de su grupo con el "Teatro

Fronterizo”, en el que se refiere a la *Frontera entre el arte y la ciencia*, teniendo en cuenta que la indagación sobre el pensamiento científico nutre permanentemente su trabajo creativo, pues mantiene un interés profundo en las publicaciones científicas en libros de divulgación, lo que le permite ampliar el espectro de su visión.

Como estudioso de la literatura, Sanchis aborda sus textos desde la Lingüística pragmática, es decir se interesa por el modo en que el contexto influye en la interpretación del significado, entendiendo el contexto como situación comunicativa en la cual los factores extralingüísticos condicionan el uso del lenguaje. En ese sentido su obra está influenciada por el cientificismo, pues es un autor que busca verificar la teoría mediante la práctica, rectificando una mediante la otra y manteniendo ambas abiertas. Planteando que la ciencia inspira el gesto creador y le dicta los medios para ser eficaz.

Sanchis expresa: “*la noción de frontera me permite una deriva entre distintas instancias de la propia teatralidad*”⁸, reconociendo a Brecht como una de las mayores influencias en su obra, visto desde lo que Sanchis plantea como la *Frontera Genérica*, ese límite entre las formas literarias de lo narrativo -epicidad: la figura del narrador que se refiere directamente al público- y de lo dramático -dramaticidad: la concepción de una cuarta pared, donde se genera un dialogo entre personajes-. Es desde esta frontera que se establece un cuestionamiento de la noción de identidad de personaje, buscando poner al espectador en una postura crítica sobre lo que ve representado.

Surge en su vida creativa la pregunta de si *¿Puede existir un teatro que no cuente historias?*, dicho cuestionamiento lo llevaron a considerar que el teatro no está obligado a contar historias, que este tiene otras posibilidades y está liberado de la obligación de seguir un sistema de acontecimientos ordenado de manera determinada. Generando un nuevo camino en su trabajo en el cual los usos de la palabra y de la acción no se articulan necesariamente en torno a la fábula, donde “*el discurrir del pensamiento, de la palabra flotante y divagante*”⁹ se convierte en pieza clave al incluir formas narrativas que ayuden a cuestionar las formas dramáticas.

⁸ Sanchis Sinisterra, J. (2009). *Conferencia la Escena sin Límites*. Recuperado de <http://www.march.es/conferencias/antiores/voz.aspx?p1=22563>

⁹ Ídem.

Sanchis se encuentra en zona fronteriza, al ser director y escritor teatral, que con influencias del realismo moderno, tendrá cuidado de no distraer al lector de su situación particular imponiéndole sus propios espejos. Su labor como Autor-Director, *hombre de teatro*, será distinguir que las figuras que emplea el teatro aunque están construidas a partir de la realidad, no están extraídas directamente de ella. Destronando la acción en beneficio de la narración, se encargará de llevarnos frente a un escenario que se anuncia como teatral, dotando los elementos con un índice de teatralidad redoblado.

De éste modo aparece como aspecto fundamental en la obra de Sanchis, lo que propone Brecht en su teatro épico: desarticular el modelo dramático aristotélico, de representación regido por la causalidad y la continuidad, mezclando la representación y el relato, generando historias que se representan y se narran. Y es desde esta modalidad que esboza en sus obras un doble distanciamiento entre, actor-personaje y personaje-espectador, estableciendo en la relación actor-personaje-público un trabajo con distintos niveles de ficción, ésta figura del teatro en el teatro con el fin de poner en evidencia la ficción.

En la década de los 80 tras su actividad desarrollada investigativa con en “La Sala Beckett”, la cual fue inaugurada como sede de la compañía “El Teatro Fronterizo” en 1989, y que desde sus inicios se caracterizó por el interés en la dramaturgia contemporánea, Sanchis fue encaminando su producción dramática reconociendo los síntomas del “agotamiento” de las formas y formulas del arte dramático, en búsqueda de dejar la dominancia y el protagonismo del Director-Creador, renovando la función dramática como garantía de la coherencia del espectáculo, y de este modo el retorno a la *palabra dramática*, al Teatro de Texto, donde la relevancia está en la figura del Autor, en búsqueda de combatir la tendencia acomodaticia que el teatro moderno a impuesto al espectador, el cual se presenta como consumidor.

Es entonces donde esta doble herencia dramática: El estudio riguroso de la tradición dramática occidental antigua y reciente; y el conocimiento directo de la práctica escénica inmediata marcada por la conciencia de la fisicalidad del hecho teatral, se

establece como una especie de laboratorio de investigación en el que se busca el retorno a la palabra dramática esa que, como diría el mismo Sanchis: “*pugna por hacerse escuchar desde la escena, así como su sombra, el silencio*”¹⁰.

Para dotar a la escena de un discurso poderoso y complejo, la escritura dramática de Sanchis se vale de recursos narrativos, del saber que las ciencias del lenguaje y teoría literaria aportan a su funcionamiento expresivo y comunicativo, teniendo en cuenta la materialidad del lenguaje, planteada desde una noción instrumental, como un vehículo inocente de la comunicación y una correa de transmisión del sentido, donde el lenguaje es un sistema que contiene en sí mismo una representación-significación del mundo, del hombre y de su propia naturaleza.

Será entonces la capacidad de los personajes mostrar dosificadamente la información, los datos que debe transmitir, aprovechando la distorsión de la pretendida transparencia comunicativa, estimulando al espectador a ejecutar la desconfianza y el desciframiento de las palabras, a buscar el subtexto agudizando su atención para develar lo que las palabras ocultan. Entonces visto desde ésta concepción se disuelve la noción de personaje, convirtiéndose en una máscara sin rostro, definiendo que la identidad del sujeto es la que el espectador le atribuye al *actor- portador de discurso*.

El texto *Vacío*, que es un monólogo o secuencia dramaturgica en la que el discurso es asumido por un único sujeto, es decir toda emisión verbal instauro automáticamente la figura del receptor, generando una diada comunicativa básica de emisor-receptor. Texto en el cual según la clasificación del monólogo hecha por Sanchis en *El arte del Monólogo* (2004), se utilizan las modalidades de un *locutor* que interpela a otro personaje presente para él, pero ausente para el público por poseer una existencia virtual. Y que además interpela al público como público real de teatro, factor del que la dramaturgia occidental del teatro moderno se ha valido, configurando a un actor-personaje que interpela a la colectividad allí congregada que por no pertenecer a su mismo nivel de realidad solo puede transmitirle información que el autor necesita poner en conocimiento.

¹⁰ Ídem.

José Sanchis Sinisterra plantea el texto teatral como una estructura abierta que desarma la estructura aristotélica, que busca romper la empatía del espectador para que llegue a conclusiones propias. Como el teatro moderno que busca un retorno a la palabra dramática la cual discurre en otra lógica el subtexto que demanda al espectador a agudizar su atención para develar lo que las palabras ocultan, y de éste modo antes que desarrollar una fábula, el texto teatral usa su temática para provocar la recepción auto reflexiva del espectador. Visto desde éste punto el discurso se reconoce como materialidad que construye el significado del texto “en el acto”, en la experiencia de un proceso específico, que bajo la influencia de estrategias discursivas como la intertextualidad y la metateatralidad produce una exploración de los límites de la teatralidad.

1.3.1 Comunicación Teatral en la obra de Sanchis

En los textos de Sanchis se instaura una distinción entre *enunciado* (palabra escrita) y *enunciación* (palabra hablada) desde la especificidad del acontecimiento teatral, como proceso comunicativo que se realiza utilizando diferentes signos escénicos empleados en el proceso creativo, tales como: la corporeidad¹¹ de los actores, los modos de interpretación, los elementos escenográficos, entre otros.

La *actualización escénica del texto* supone la recuperación de la inmediatez comunicativa, habitando desde dos ámbitos de comunicación, el *Intraescénico* (relación comunicativa entre *autor-personaje-actor*), y el *Extraescénico* (relación comunicativa entre *actor-personaje-espectador*).

En lo propuesto por Santiago Sánchez y Francisco Sánchez en su texto *Estrategias de comunicación teatral en la obra de José Sanchis Sinisterra* (2007), encontramos que en

¹¹ Basándome en lo que escribe Alicia Grasso en su artículo “*La palabra corporeidad en el diccionario de educación física*”. (2008). Describí el concepto Corporeidad como: la integración permanente de múltiples factores (*psíquico, físico, espiritual, motriz, afectivo, social e intelectual*) que constituyen una única entidad, el ser humano. Y en el ámbito teatral como el uso particular y específico del cuerpo como unidad psicofísica, la forma en que actúa, hace y la manera cómo interviene en un espacio-tiempo, determinando la dinámica y el ritmo de sus acciones físicas.

el acontecimiento teatral intervienen en un mismo espacio comunicativo los *sujetos de enunciación internos* (actores que dan voz a una *instancia discursiva*-personaje) y los *sujetos de enunciación externos* (público espectador). Y que en estas relaciones comunicativas los personajes funcionan como polos de interlocución, que van asumiendo una individualidad conforme avanza el intercambio comunicativo.

En las obras de Sanchis se observa que el origen de la enunciación se inicia en la búsqueda de comunicación entre el autor y el receptor, a través de las *instancias discursivas o personajes*: El *autor* crea un mundo de ficción que se concreta en un texto o *enunciado*, el cual se actualiza en el espectáculo por medio de los *actores*, los cuales valiéndose de las *instancias discursivas* generan en el *público* un efecto de autenticidad, en un proceso de comunicación inmediata, aquí y ahora.

La relación entre el texto y el espectáculo en la obra de Sanchis, se ve marcada por el interés en el espectador y la necesidad de combatir una actitud acomodaticia característica del espectador-consumidor. Para tal fin el mismo autor plantea tres fases comunicativas en la relación con el receptor: *despegue* (ingreso a la realidad ficcional), *cooperación* (el espectador rellena los huecos de la representación), *mutación* (se resuelven expectativas despertando el pensamiento crítico).

Atendiendo a ese carácter híbrido de textualidad y espectacularidad que la literatura dramática tiene, reconocemos que se presenta como *Enunciación creativa* (textual), y como *Enunciación escénica* (espectacular). Es por esta razón que para la creación del hecho escénico se realiza una “traducción” del texto al espectáculo, la cual estará mediada por la mirada del director, la relectura del actor y la interpretación del espectador. Es decir que en gran medida la comprensión del hecho escénico dependerá del contexto socio-cultural en el cual se ubique.

En la mayoría de las obras de Sanchis se presenta una apertura de la *comunicación intraescénica* (interna de la obra), por medio de una activación directa de la recepción del receptor extraescénico, es decir: los personajes interpelan directamente al espectador. Esta participación de los *sujetos de enunciación internos* con el receptor

extraescénico se plantea como una forma de superar la soledad a la que se ven abocados los personajes. Esta condición comunicativa permite que se dé una identificación entre espacio argumental y espacio escénico generando un extrañamiento del acontecimiento teatral.

1.3.2 Teatro en el teatro

Basándome en lo que Alfredo Hermenegildo, Javier Rubiera, Ricardo Serrano plantean en su texto *Más allá de la ficción teatral: el Metateatro* (2011). El fenómeno del teatro en el teatro (TeT) en la obra *Vacío* de Sanchis, es un recurso artístico que sirve para saltar al abismo que separa la *realidad* de la *ficción teatral*. De ésta forma se concibe la Metateatralidad como las distintas formas de presentar en escena la ficción de la realidad y la realidad de la ficción, donde el espectador está convencido de que lo que se representa en la pieza teatral es ficción.

Toda ésta metateatralidad se desarrolla dentro de una *obra marco* de la que surge una segunda, la *obra enmarcada* que absorbe la condición fingida o elementos ficticios de la obra, liberando las connotaciones de fingimiento que caracterizaban a la obra. De ésta manera la *obra marco* adquiere un “desdoblado” tinte de realismo o verosimilitud desde el cual, el espectador, ve como la acción teatral se acerca mucho más a su propia condición, al considerar que es la *obra enmarcada* la que se ha empapado con toda la carga ficticia que se está presentando en la escena.

El objetivo fundamental de esta operación escénica es adjudicar la sensación de realismo a la *pieza marco*, obra que congrega a personajes, actores y público. Para lograr ese TeT es necesario que en escena haya: “un mirado” o personaje de la *obra enmarcada*, “un mirante” o personaje de la *obra marco* que tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos, y “un archimirante” o el público espectador.

Este fenómeno también se puede abordar desde lo que expone Sandra Santana Mora en su texto *Pensamiento Analógico y Mise en Abyme* (2006), quien plantea como la noción

de linealidad de las unidades teatrales aristotélicas se ve cuestionada en el teatro de Shakespeare y así mismo en el teatro moderno, en el cual la No-linealidad exige al espectador la suspensión de la credibilidad ilusionista a las que tendían las reglas aristotélicas de las unidades teatrales, y donde la participación activa del público en la creación y sostenimiento de la ilusión es pieza fundamental.

La mise en abyme produce en el receptor de la obra, efectos como: la toma de conciencia de un cambio de niveles en el plano ficcional, mediada por un subterfugio (refugio) interpretativo que no se preocupa por ocultar su carácter de artificio. (Sandra Santana Mora, 2006)

La utilización de efectos como la *Mise en Abyme* que produce una iteración de diseños textuales, desde la representación dentro de la representación hasta la reduplicación de situaciones en diferentes registros y niveles, provocando esa crisis del personaje teatral.

2. OTROS ELEMENTOS DE ANALISIS

2.1 Teatro como Acontecimiento

Desde la premisa de que el teatro es praxis, lo que implica que deba ser pensado desde la observación de sus prácticas y sobre el pensamiento que los artistas generan sobre y desde estas prácticas, se fueron enmarcando los procedimientos creativos actorales de la obra *Vacío*, los cuales estuvieron basados en la consideración del teatro como algo que acontece y se va construyendo históricamente en un aquí y ahora.

El teatro como acontecimiento en el que el trabajo-esfuerzo humano produce entes poéticos efímeros que inciden en una zona de experiencia y de subjetividad que implica el compartir con el otro, lo que implica un desplazamiento desde un universo propio y conocido hasta un nuevo universo desconocido.

Acontecimiento en el cual la comunicación, relación e interacción con el público es lo que va delimitando, ajustando y afirmando la puesta en escena, considerando lo que Jorge Dubatti afirma en su texto *“Introducción a los estudios teatrales”* (2011), en el que se refiere a la singularidad del acontecimiento teatral, desde la manifestación de la triada de sub-acontecimientos: “Convivio”, como el encuentro convivial entre actor y espectador; “Poiesis”, como el acto poético-lingüístico del trabajo del actor; y “Expectación” como la condición de un acontecimiento en el que uno mira y el otro es mirado.

2.2 Del Monólogo al Unipersonal

De igual manera al considerar que la obra *Vacío*, fue escrita para la realización de un montaje ejecutado por un actor-actriz, también creo importante lo que expone Nerina Dip, en su libro *Solo en la escena*¹², diferenciando el Unipersonal y el Monólogo, distinguiendo que son dos modalidades que comparten el hecho de *ser interpretadas por un solo actor*, en el que se unifican la función narrativa y la función representativa, produciendo un desdoblamiento entre *la lírica*, que ofrece un mundo interior o las vivencias de otro mundo, y *la épica* en la cual el autor se expresa a través de un personaje o personajes, proceso en el que el cuerpo del actor-actriz se puede transformar en varios personajes, donde uno de los personajes asume el papel de narrador creando una trama unificadora.

El Monólogo es una estructura lingüística compleja, de una sola voz, donde un personaje habla para sí mismo. Pero también es una forma potencial de diálogo entre un personaje y su interlocutor el cual puede ser virtual o real. En palabras de Nerina *“el monólogo fue concebido como un puente entre el escenario y el espectador”*, como caudal informativo ofrecido al espectador.

¹² Dip, N. (2010). “Solo en la escena”. *Cuadernos de picadero n° 20*. Ed. Instituto Nacional Teatro de Argentina.

El Unipersonal aparece como una “modalidad monologal contemporánea” que propone en la escena la presencia de un “real”, y que según la autora tiene como característica que el individuo cumple las funciones de autor, director y actor. También busca generar una condición de participación activa de los espectadores en la realización de experiencias. Los espectadores ven el doble lugar de la ficción y de la fabricación de esta ficción, ven la condición de la persona en acción frente a ellos, como ejercicio creativo del artista, por lo tanto “real”.

Al observar un actor que solitariamente ocupa la escena, manipula los objetos y emite un texto que solamente resuena en la audiencia, el espectador tiene la clara dimensión de la condición performativa del actor. (Dip. 2010. Pg. 4)

El sujeto en la modernidad era reconocido como alguien que tenía una concepción de su identidad más o menos estable. Pero la sociedad contemporánea creó una amplia gama de servicios que estimulan la idea de soledad. La posmodernidad obligó al sujeto a descentrarse, abrirse y fragmentarse, a vivir individualizado. Es así como el personaje se nos presenta desde su dualidad, como una noción textual, y como un soporte/cuerpo de signos del discurso espectacular, desde un relato escénico que expone el mismo cuerpo de un actor a transformarse en varios personajes, ya no se trata de la estructura estable del personaje de la modernidad, sino una nueva concepción de personaje, desde la fragmentación del sujeto. La modalidad escénica del unipersonal se despliega como una nueva intervención del sujeto solo en escena, que desde el momento en que impulsa el contacto con el espectador propone la coexistencia de dos lógicas: la de la fragmentación (del sujeto) y la de la cohesión (relacional entre actor y espectador).

El unipersonal como formato escénico logra recuperar algunos rasgos del monólogo, el soliloquio y el aparte, pero al mismo tiempo toma otro rumbo desde el momento en que cuestiona la noción de diálogo y el lugar del Otro. Permite un intercambio dialógico que permite al actor hablar con sus personajes, y los personajes como el actor con el espectador. La fragmentación del sujeto en la posmodernidad se hace visible en el teatro y en específico en el actor cuando varios personajes atraviesan el mismo cuerpo, que ya no es solamente soporte de signos, sino también signo en sí mismo, material experiencial.

Desde el momento mismo en que el actor cambia de personaje frente al espectador, se observa un mismo cuerpo y diferentes personajes, y por lo tanto ya no se trata de la estructura estable de personaje de la modernidad, sino de una nueva concepción de personaje, más próxima a un sujeto posmoderno. (Dip. 2010. Pg. 16)

2.3 El Personaje en el Teatro Moderno

Para lograr una concepción más amplia de la situación que atraviesa el personaje del teatro occidental moderno, me basare en lo expuesto en el libro *“La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno”* de Robert Abirached¹³, quien para delimitar los elementos específicos del personaje teatral hace su análisis desde las obras literarias a las condiciones de su representación; desde las teorías a las practicas escenográficas, del personaje al actor, y del actor al espectador.

Siguiendo la ruta de análisis de esta categoría teatral, presentada por Luis Fernando Loaiza en su Tesis de Maestría en Educación, *“LA POÉTICA DEL DOCENTE: Reflexiones en torno a la presentación del rol de docente de actuación en las aulas de clase de Artes Escénicas”* (2010).

2.3.1 Recorrido histórico

Abirached hace un reconocimiento de como desde el siglo ´18 se plantea la noción de personaje desde la primacía del carácter, el cual hacía referencia a oficios de gente real, exhibiendo la condición social. Así aparece un personaje como hombre miembro de la colectividad, desde los papeles estereotipados, dentro de un Teatro Burgués que busca individualizar los tipos y tipificar los individuos.

¹³ Abirached, R. (1993). *“La crisis del personaje en el teatro moderno”*. Traducción de Borja Ortiz de Gondra. Serie teoría y práctica del teatro. No 8. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. Imprenta de la comunidad de Madrid.

Al entrar en la era burguesa, el teatro quiere cada vez más disimular su naturaleza teatral, siendo un teatro que se convierte en espejo que invita al espectador a reconocer a su semejante. Entonces la escritura dramática se encamina desde la premisa de no dar una personalidad por sí mismos a los personajes, sino colocarlos en circunstancias que la muestren progresivamente. Tenemos pues la presencia de un Teatro Moderno Burgués y el dominio del escritor sobre los elementos de la representación.

Uno de los aportes más significativos fue el trabajo de Denis Diderot (1713-1784), quien bajo la dominancia de una “dramaturgia del reflejo”, evidenció la insuficiencia del lenguaje para enmascarar la incapacidad del pensamiento en demostrar y convencer al espectador desde el espectáculo. La dramaturgia hacia 1870 se encuentra fosilizada, condenada a una repetición estéril y perpetua bajo un teatro burgués volcado sobre sí mismo en medio de un mundo en plena mutación, y es aquí donde el movimiento de “la burguesía intelectual” generó un cambio fundamental en el teatro occidental, al cuestionar sus orientaciones. En palabras de Abirached, *“solo queda una solución para regenerar al teatro: reestablecer la verdad y la vida, volver al flujo que desde el siglo ’18, y en especial desde Diderot avanza hacia el porvenir, reconciliar el arte dramático con el conocimiento moderno”* (Abirached. 1993. pg. 156).

En el siglo ’19 nos encontramos con una burguesía que busca imponerse como modelo, y así proteger el orden hegemónico. Se establece el teatro como un objeto de producción dentro de la sociedad burguesa. Junto a éste suceso surgirá también una línea de pensamiento en búsqueda de hacer un teatro que permita razonar, un teatro que lucha en contra de un realismo que tiene como objetivo solo el entretenimiento. En la era industrial se instala entonces en el teatro un imperialismo del actor-personaje, al considerar la escritura dramática en sus relaciones con la *materialidad* del escenario, lo cual se plantea como la condición básica. Y es de la relación del pensamiento del autor-director-actor que surge la materialización de ese discurso en la escena. El objetivo del teatro moderno es construir unos personajes vivos, que permitan apreciar las limitaciones del hombre moderno.

El nacimiento de la Puesta en Escena Moderna, trae consigo un personaje cuantificable, en un teatro que se renueva intelectualmente, estimando la reformulación del concepto del director de escena que surge desde el año de 1880. André Antonin (1858-1943) y Constantin Stanislavski (1863-1938), referentes importantes del naturalismo en el teatro, buscaron reformar la escena burguesa, planteando preguntas sobre el personaje, lo que contribuyó a revisar aspectos de la dramaturgia de la ilusión y de las relaciones escénicas de los individuos, desde la búsqueda de lo verdadero-verosímil en conformidad con el movimiento de los intereses e ideas contemporáneas.

El teatro naturalista intenta instaurar una adecuación total entre lo real y su representación, los derechos del imaginario sobre el escenario y todo el juego de distancias que implica en la mimesis teatral, desde una:

Teatralidad que engendra el teatro cuando se toma así mismo por objeto, cuando hace del manejo de su técnica materia de representación y cuando deriva hacia un delirio paródico su rechazo a herir a la sociedad tal como es... sus personajes abiertos a la interpretación porque permiten establecer una circulación y un intercambio entre el mundo y el escenario. (Abirached. 1993. pg. 162)

Las nuevas ideas sobre el individuo, sus relaciones, y la nueva forma de comprender el mundo sugirieron la revisión general de valores, y es aquí desde donde se cuestiona la tradición dramática europea, sus presupuestos estéticos, finalidades y modalidades de ejercicio. El progreso científico y filosófico, el concepto de causalidad, la fragmentación del tiempo, la fluidez movediza de lo real, la dificultad de comunicación, las teorías sobre el inconsciente, la vida del Yo y su relación con el arte, constituyen una crisis de la modernidad que abre vía a la convulsión de dramaturgias, donde el Teatro Tradicional Burgués se encuentra frente a los teatros que fueron surgiendo en paralelo, como resultado de una sociedad que se ha fragmentado violentamente y en la cual coexisten modos de sensibilidad diferentes. Y es en éste tiempo de cambio y rupturas en el que los autores empiezan a desligar al personaje de sus lazos con el mundo, enfrentándolo a fuerzas ceñidas a la teatralidad en un espacio descubierto de la historia.

El personaje es aquí el fundador y el héroe de su propia leyenda, suscitada por las grandes marejadas del lenguaje: su universo lo crea a su medida mediante las imágenes del sueño y mediante las construcciones del deseo y lo erige en un resplandeciente teatro mental, autosuficiente, que no se exhibe más que a sí mismo y que emplea el verbo como único material. (Abirached. 1993. pg. 176)

La interrogación que surge desde los finales del siglo '19 y que en el siglo '20 se ha instaurado como parte de un pensamiento general, se ve claramente en el aporte surgido en un ámbito de movilidad intelectual que hace Luigi Pirandello (1867-1936). Su obra se caracteriza fundamentalmente por tener un lenguaje influenciado por la desconfianza respecto al entendimiento. Encontramos la predominancia de las acotaciones descriptivas del texto naturalista, el juego relacional de roles-personajes, y la adaptación del empleo de la mimesis al mundo moderno: mundo descrito como un caos de apariencias al cual es imposible referirse, y en el que el teatro se define como el universo de la única autenticidad accesible mediante el contorno de las formas.

Un teatro que desde el desarrollo intelectual busca criticar al mundo, dominar al Yo, descalificar el lenguaje y volverse seguidamente contra sí mismo para poner en escena su propia derrota. Para lo cual Pirandello emplea simultáneamente dos registros de la teatralidad: la reproducción ilusionista de lo real y el libre juego de las convenciones escénicas. Este teatro expone su decadencia, y se vale de esa doble teatralidad para reivindicar su irrealismo y su artificialidad.

La influencia del pirandellismo sobre tantas dramaturgias europeas, sobre todo entre los años treinta y sesenta... de ella se retuvo a la vez una temática que, a través de múltiples variaciones, ha incitado a redefinir la relación mantenida por el personaje teatral con el mundo y el Yo, y un cierto número de técnicas para poner en escena este juego de relaciones ambiguas. (Abirached. 1993. pg. 229)

Abirached a lo largo de su análisis nos invita a ligar la crisis de la representación a las convulsiones del mundo que se considera que reproduce. Evidenciando como a lo largo de la historia del teatro occidental prevalece el intento de sustraer el teatro de la dominancia burguesa, el interés de reconciliarlo con el progreso y devolverle la

capacidad de representar al hombre y las cosas ante un público nuevo. No se trata de cuestionar la *mimesis* sino de arrancarla de su degeneración burguesa, y emplear de la manera más armoniosa posible los reflejos que esta proporciona.

Ya entrando al siglo 20 el personaje teatral se pensará como una abstracción andante, como una máscara autónoma, vacío de toda pretensión figurativa. La dramaturgia de los autores de la década de los 30 a los 60, retuvo una temática que a través de múltiples variaciones ha incitado a redefinir la relación mantenida por el personaje teatral con el mundo, el Yo, y un cierto número de técnicas para poner en escena este juego de relaciones ambiguas. Sustentando una dramaturgia traducida sobre escenarios diferentes al teatro a la italiana, que reclama los espacios fragmentados, las construcciones abstractas, el trabajo artesanal y las experiencias del maquinismo moderno, para emplear el imaginario y aplicarlo al mundo de las ideas.

2.3.2 Personaje teatral

Según Abirached el personaje teatral se halla dividido entre la palabra y el cuerpo, entre potencia y acto, entre ilusión y realidad. Y será ese estado de tensión, esa zona intermedia en la que se mueve el personaje lo que constituye la originalidad de su ser. El personaje puede convertirse en una cosa u otra según las encarnaciones de sus sucesivas puestas en escena, gracias a su condición fantasmagórica de ente que transita los límites de la realidad y la imaginación, de ente que transita entre el *personaje virtual* que se basta a sí mismo desde su condición Textual, y la *relación* que se establece entre *personaje – actor – espectador*. “Únicamente en el escenario encuentra el personaje su materialidad, el signo su significación y la palabra su destinatario.” (Abirached. 1993. pg. 14).

El personaje teatral hace un recorrido desde la imaginación del Autor, dispuesto como “palabra escrita” para poder pasar a la mente del Director, quien se encargará de su inscripción en el escenario, como “palabra hablada” que sirviéndose del espacio corporal dispuesto por el Actor, podrá pasar de la memoria colectiva del espectador, al imperio de los signos de la sociedad. Tenemos entonces un Personaje teatral que

inmerso en la práctica del teatro en occidente, siempre ha obedecido a la misma definición global, considerado como “persona ficticia”, que separa la concepción del “hombre real” y las imágenes de sí mismo obtenidas por imitación y sometidas a reconocimiento.

El personaje se concibe a la vez como figura surgida de la realidad y como una entidad autónoma que actúa en un espacio concreto y ficticio al mismo tiempo. Palabra y cuerpo, movimiento que se ofrece para ser mirado y forma que se hurta. (Abirached. 1993. pg. 15)

Abirached para hacer su análisis parte de la definición de Mimesis según Aristóteles, delimitándola como *la representación e imitación de la realidad, y el conjunto de leyes que rigen su ejercicio en el teatro*. Considerando que el teatro es mimesis, es imitación que aplica unas estructuras para relacionar desde sus diferencias al mundo y el escenario, este autor nos plantea en su análisis que cuando la humanidad entra en un momento histórico como lo es la Modernidad, la noción de representación entra en crisis, pues es difícil ajustarse a los contornos de un mundo en convulsión, y de un Yo que duda de sus propias fronteras y de su propia naturaleza.

Es así como el “Nuevo Teatro” que surge en la década de los 50, como diría Abirached, busca “*retornar a los mecanismos primordiales de la teatralidad*” quitando del teatro la exuberancia tradicionalista del teatro burgués. Es así como los dramaturgos más que destruir al personaje, han quebrantado su definición burguesa y su condición literaria, al observar el funcionamiento del personaje teatral y el conjunto de procedimientos que rigen su actividad del texto al escenario y del escenario al texto, considerando que no se puede aislar del conjunto de representación pues para hacerse teatral el personaje debe ser puesto en disposición de materializarse.

De los diversos *modelos* de personaje teatral que se han presentado a lo largo de la historia del teatro occidental, para reflexionar sobre éste proceso creativo, nos basaremos en los siguientes:

- **Personaje Sujeto de la Inmovilidad:** Perteneciente al teatro realista del siglo ´19, visto desde el método stanislavskiano. Personaje que rompe con la estética naturalista, adentrándose en niveles de realidad. Son personajes que están basados en la incertidumbre de lo cotidiano, que se preguntan por su identidad, sumergidos en la incomunicación de un lenguaje banal, presentándose como un tipo de personaje que trabaja desde la interioridad del actor-actriz a partir de sensaciones.
- **Personaje en búsqueda de la Identidad:** Pirandello en su obra *seis personajes en busca de un autor*, plantea la discusión de los personajes en contra del autor y de los actores que no comprenden su razón de ser. Partiendo de la premisa de que existe una *verdad absoluta* como la realidad que queremos conocer, a la cual nos aproximamos por *verdades relativas*, nos ofrece una doble lectura del personaje como: *Personaje Pasivo* de naturaleza fijada en la figura de un estereotipo, ese que vive en un sentimiento sin progresión y que no adquiere conciencia de su vida y condición como personaje, y se presenta como personaje sin pensamiento crítico. Y como *Personaje Activo* ese que expresa como suya la inquietud del autor, el cual es consciente de su condición de personaje, que necesita de su propio drama en el que puede imaginarse, pero en cambio es puesto por el autor en una situación “imposible”.
- **Personaje Post-Identitario:** Esta figura aparece en la década de los ´60, cuando social e ideológicamente la identidad del sujeto se fragmenta, desdibujando la figura del personaje. En el teatro moderno no se puede pretender fijar una sola configuración de *lo real*, ni mucho menos fijar las técnicas que hay que poner en práctica para reproducirlo, debido a que éste se inscribe en un mundo caracterizado por el progreso de la historia y la transformación de las relaciones, costumbres, sensibilidades y comportamientos sociales del hombre.

Bertolt Brecht (1898-1956) propone un realismo que se basa en restituir lo real a través de la percepción privilegiada de un punto de vista, que para ponerse en escena se vale de diversas técnicas narrativas o dramáticas para producir una identificación del lector-espectador con el personaje. Un teatro que es susceptible de recurrir a una extrema diversidad de técnicas y formas de acomodarse perfectamente, a lo ficticio, a lo

abstracto e incluso a lo fantástico, que permite una facilidad de contextualización desde la definición de las condiciones que lo harían operativo para el mundo actual.

Uno de los aportes más relevantes de la obra de Brecht sea quizá el efecto de distanciamiento, una técnica de representación que tiene por objetivo alterar las apariencias de las cosas habituales y el orden de las ideas dominantes establecidas. Este distanciamiento corresponde a la intervención del imaginario que se ha descrito en la mimesis desde Aristóteles, que en lugar de llevar la huella de lo real, el teatro y sus personajes retienen de sí mismos fragmentos desfigurados y yuxtapuestos, que al distanciarlos rompen el efecto representativo del teatro. En otras palabras el centro de la mimesis pasa de estar en el personaje del escenario, al observador del espectáculo desde afuera.

El papel del espectador se convierte así en hacerse cargo de la mimesis, cuando ésta está en pleno movimiento y en el curso mismo de su trabajo, sin darle tiempo a osificar las imágenes que está suscitando. (Abirached. 1993. Pg. 269)

Abirached plantea que en el Teatro Épico el personaje está sometido a un incesante trabajo de fragmentación que le impide unificarse en un todo armonioso y menos aún constituirse en individuo. Se ve regido por la desaparición de su personalidad, la pérdida de su identidad y hasta los rasgos distintivos de su ser, dividido entre un Yo individual y un Yo social, teniendo la contradicción de un hombre que es parecido a los demás sin serlo verdaderamente, la división interior que le coloca en abierta disputa consigo mismo, y que obliga a verlo como una escultura móvil, en torno a la cual el espectador se vería impulsado a modificar su modo de acercamiento.

Parece como si el autor épico diera juntas varias series de imágenes divergentes del personaje elaboradas en registros diferentes, portadoras cada una de huellas enigmáticas y apenas esbozadas, apelando al espectador a añadir otras. (Abirached. 1993. Pg. 279)

El personaje épico se presenta entonces como un campo de fuerzas en pleno trabajo, que puede ser objeto de innumerables intervenciones, sin fijarse jamás por sí mismo en una estructura estable. Hecho de gestos y de palabras, distribuidos en escenas aisladas, es

apartado de su actor, al cual se le obliga a menudo a quitarle la palabra, a contradecirlo y a comentarlo. Al pasar del libro al escenario, el personaje virtual no necesita completarse en un doble carnal, como en el teatro aristotélico, lo que hace falta es simplemente un *presentador* al que corresponde concluir el montaje del papel, con el pleno empleo de todos los recursos del teatro, sin simular ni disimular nada. El actor en el Teatro Épico, se mueve en una zona fronteriza entre el “narrador” que interviene como testigo del personaje, y entre el “mimo” que lo sustituye en calidad de doble, actuando como interrogador de ese material inacabado y polivalente del personaje.

Para comprender un poco este fenómeno en el que la figura del personaje teatral se halla influenciada según la época y el entorno en el que se realiza, vale la pena describir las “dimensiones constitutivas del personaje” que Abirached nos propone, desde la concepción de la figura de personaje como presencia esquematizada de un patrón original, como un falso rostro entre el hombre y el mundo, que se constituye básicamente de tres modalidades particulares de la acción:

- a) En primer término entiende a la “*Persona*” como la máscara donde el actor pierde su identidad para transformarse todo él en una especie de ideograma en movimiento. Su máscara se ofrece como signo de una realidad diferente a la vida cotidiana. La máscara es imagen que espera para convertirse en lo que presente el cuerpo sometido a la metamorfosis de un gesto. El autor continúa expresando que el acto teatral es un acto mimético que representa, reproduce y activa un mundo, en un espacio y tiempo singulares. Es imitación que se presenta como una actitud ante lo real y ante las imágenes. Es un acto que se vale de la amplificación, concentración, resumen y distancia respecto al mundo, que actuando como un espejo concentrador, facilita la presencia del personaje en acción. El acto teatral se vale de un lenguaje lleno de huecos, alusivo, discontinuo, que demanda su traducción en ritmos físicos. El personaje así se nos aparece “abierto”, como un conjunto de relaciones entre lo real y lo imaginario, la imagen y el mundo, el lenguaje y la palabra, la representación y el sentido.

El lenguaje teatral se basa en un sistema de desviaciones que lo aleja de la práctica vivida de las palabras. Funciona respecto a la palabra cotidiana como una máscara y como un conjunto de moldes: el lenguaje teatral es Persona-mascara. (Abirached. 1993. pg. 28).

- b) En segundo término el “*Character*” o Carácter debe ser considerado como aquello que muestra la línea de conducta general de un personaje. “*Algo dado desde el principio, que determina la palabra y la acción*”. Se trata de un rasgo distintivo, un conjunto cualidades y de índices de caracterización que fundamentan un comportamiento, señalando una identidad y función del personaje. El carácter se refiere a la condición de que el personaje de teatro presente un perfil psicológico que le dicta su comportamiento, y será este un dato fundamental que se someterá a prueba siempre en escena, pues “*un personaje teatral conoce su profundidad gracias al actor en su acción y gracias a sus actos*”. Es un personaje en un estado intermedio y condición polisémica, donde su personalidad se presta a infinidad de interpretaciones.

El comportamiento del personaje obedece a una cadena de causalidades que fundamentan su lógica en el espacio escénico: la verosimilitud controla la naturaleza de las relaciones del personaje con la realidad. (Abirached. 1993. pg. 36).

- c) Y por último el “*Typus*” o Tipo, Marca, Signo de escritura, Representación general. El personaje teatral, siempre singular, se halla siempre duplicado por una sombra, la subjetividad del autor trazada por las marcas del imaginario colectivo. El Personaje se presenta concebido como esquema al que hay que llenar de vida, que se muestra inacabado, como un esbozo, un rol concebido como una huella de lo real. “*Ausentes y presentes en sí mismos, todos tienen por tarea primordial hacer vivir materialmente una imagen del mundo, de la sociedad y de los hombres*” (Abirached. 1993. pg. 24)

Ahora bien para éste proceso creativo, también se tuvieron en cuenta los planteamientos y definiciones del personaje teatral como la de Santiago García en su libro *Teoría y*

*Práctica del Teatro*¹⁴, plantea que el personaje es una creación ficcional, resultado del trabajo actoral, y que responde a una condición o acción específica, cuya función está al servicio de la fábula. El personaje entonces deberá sufrir un proceso de transformación, es decir, pasar por una situación que rompa su carácter o un proceso de individualización y singularidad.

De igual manera lo que plantea Fernando Duque Mesa en el texto *El personaje teatral en la dramaturgia colombiana*¹⁵, quien afirma que el personaje teatral trata de independizar y particularizar al estereotipo, ir de lo general a lo particular, proceso en el que el aspecto exterior, es decir la vivencia con los límites externos que lo rodean, y la ejecución de determinadas acciones en su proceder exterior, irán dando forma y condicionando al personaje teatral.

Duque plantea que el *Personaje Social o Persona* es la materia prima a procesar mediante la función poética para convertirse en *Personaje Teatral*. En otras palabras, la *Persona* como materia prima debe trascender esas acciones o situaciones transgresoras más allá del marco referencial fijado en el *Personaje Virtual*, ese que pertenece al código literario-textual y que se presenta como una partitura de creación con funciones actanciales, dando paso a ese mundo simbólico de la representación.

El personaje se convierte para el actor en un simple instrumento, como todos los demás de los que se sirve para activar y modelar su propio proceso expresivo. (De Marinis, 2005, pg. 36.)

El personaje teatral sobreviviente a la fragmentación de estructura, al cuestionamiento de sus funciones, continua vivo, buscando ser y estar presente, en un tipo de teatro que se interesa por volver a lo esencialmente teatral, la presencia, el encuentro con la otredad. Quizás esta figura de personaje va tomando los matices del momento histórico en el que se ubique, de este modo, es necesario reconocer desde que conceptos abordamos la creación escénica.

¹⁴ *Teoría y Práctica del Teatro*. García, Santiago. 1989. Ediciones La Candelaria, Bogotá.

¹⁵ “El personaje teatral en la dramaturgia colombiana”. *Investigación y Praxis teatral en Colombia*. Duque M, Fernando. 1994. Colcultura, Bogotá.

2.4 Breve mirada al Teatro Contemporáneo

En el teatro contemporáneo la escena ya no está definida por su “función representativa”, en cambio explora su “función presentativa” o “función de exhibición”, en términos de Denis Guénoun¹⁶, lo que conlleva al actor-actriz a estar presente en el escenario, *estar allí* desarrollando una actividad que trata de entregar una “experiencia del existir”, lo que ocurre mediante el trabajo-esfuerzo actoral de construcción de una alteridad (personaje, ente, acción) como instrumento para poder entregar un estímulo movilizador al pensamiento del espectador.

En “*Hacia un teatro del presentar*” Jean-Frédéric Chevallier¹⁷ hace la introducción de las *actas del primer Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*, dejando en manifiesto que en el actual contexto posmoderno, caracterizado por la diversidad y la inestabilidad de los múltiples relatos locales, en el quehacer teatral se le da mayor importancia a la actividad del espectador, quien construye su propio relato basado en lo que percibe durante el acto teatral y del cual forja una interpretación sobre su lugar en el mundo. Y es desde esta visión teatral que la “actuación” creíble y realista ya no es lo que se busca, sino una “presencia” y un “presentar” auténticos.

La actividad del actor-actriz se enfoca ya no en la representación sino en la *presentación*: en lo que se expone, sucede y es percibido en un aquí y ahora, ese evento o conjunto de condiciones iniciales y finales que están a merced de las capacidades perceptivas del público que asiste y participa del acontecimiento teatral, el cual deja de *existir del escenario hacia la sala y se vuelve del escenario y de la sala*.

¹⁶ ¿*Todavía teatro?* Guénoun, Denis. Ponencia en *El teatro sin el drama: elementos teóricos*. 10 de Noviembre 2004. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

¹⁷ *Introducción: hacia un teatro del presentar*. Chevallier, Jean-Frédéric. *Actas del primer coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. 10 de Noviembre 2004. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Hasta el invitar a (los espectadores, cada espectador) es diferente del imponer (a todo el público). Lo que buscamos es una práctica real, efectiva y no imaginaria. Puede ser que disfrute la actuación de un personaje, pero lo que disfruto es la actuación, o sea la práctica real del actor. (Chevallier. 2004. Pg.10).

Cabe resaltar las intenciones teatrales específicamente contemporáneas, las cuales en palabras de Chevallier, se resumen en las tres siguientes:

- *El teatro después del drama: elementos teóricos.* En el cual habla de la importancia de la versatilidad de la actividad teórica en su propósito de conceptualizar lo existente caracterizado por la diversidad de experiencias teatrales y su condición cambiante. Se trata de *Re-inventar* la articulación entre lo teórico y lo práctico, de establecer un diálogo entre la actividad teórica y la actividad práctica: *si la primera puede ayudar a desplazar la segunda, vice-versa: la segunda es el material concreto a partir del cual se puede constituir la primera.*
- *Investigaciones escénicas:* Existen prácticas escénicas que hacen presente el diálogo dentro del mismo acto teatral. Se puede hablar de investigaciones escénicas hechas sobre el escenario, las cuales se realizan para tener efecto sobre las prácticas escénicas, en particular para cambiar la naturaleza de la relación entre actor y espectador.
- *Teatro posdramático y resistencia al neoliberalismo:* El sistema en el cual vivimos hoy está definido por el egoísmo de la lógica mercantil de la *sociedad del espectáculo*, y es aquí donde el Gesto Teatral Contemporáneo puede aparecer como alternativa, como práctica humana que conlleva a la alteridad.

2.5 De la Palabra Escrita a la Palabra Hablada

Enfocando la mirada del *Teatro de personaje*, como lo plantea Marco de Marinis, desde el cual la relación teatral de Actor-Personaje se ve expuesta a rupturas y desequilibrios característicos del siglo '20, dando como resultado la emancipación del actor, la

disolución del personaje y la superación del espectáculo, encontramos la obra de José Sanchis Sinisterra, que introduce personajes que sujetos de la inmovilidad buscan su identidad en un mundo pos-identitario, un personaje que deja de lado su carácter e individualidad para que sea el público quien le otorgue esa identidad según su propio proceso de comprensión del universo de ficción al que asiste como cómplice.

Sanchis es sin duda un autor apegado a la literatura, a la “palabra escrita”, reconociendo que éstas mismas y las imágenes no se ofrecen sino como “trampolines” a la mente del espectador. Así el teatro transmite una experiencia modificándola mediante sus propios dispositivos o elementos constitutivos del lenguaje escénico, entre los cuales hay algunos que dependen estrechamente de la técnica como el sonido y la luz, y otros como la interpretación y materialización de la palabra en escena donde la imaginación y la relación actor-espectador es lo principal.

La palabra encontrara como medio transportador a la Voz humana, la cual apoyada en un texto es susceptible de producir mediante el tono y el volumen o la frecuencia una gama increíblemente extensa de sonoridades y dotada de un poder provocador en el que escucha. Retomando el estudio de Abirached en su libro “*La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno*”, este autor expone que a lo largo de la historia del teatro occidental para muchos autores y creadores este factor vocal ha sido elemento de expresión fundamental, encontrando autores como Jean Louis Barrault (1910-1994) quien no tardo en señalar el “solfeo respiratorio”, que Grotowski hacia la década de los ‘60 iba a establecer basándose en un estudio científico de los *resonadores*.

Fue así como en el proceso de montaje de la obra *Vacío* se le dio importancia a la labor de la actriz sobre su cuerpo como *unidad psicofísica*, su instrumento, resaltando el sistema respiratorio y fonador: éste dispositivo extraordinariamente complejo, entendiendo que si la actriz habla no es para producir significado, sino para distribuir la frecuencia y fuerza del aire entre las sílabas, acentuar y modular vibraciones, y que gradualmente todo su cuerpo irá acompañando ésta expresión sonora, influenciado por la respiración que repercute en toda el cuerpo tanto anatómica como psicológicamente.

3. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL TRABAJO ACTORAL

Los siguientes conceptos fueron apareciendo en el proceso creativo, tras la necesidad de realizar un análisis sobre los aspectos que más dudas e inquietud generaron. Dichas inquietudes fueron apareciendo durante el proceso, en diversos tiempos y momentos, y fueron influyendo en los procedimientos creativos, en las etapas de entrenamiento, el montaje y la puesta en escena y la etapa de espectáculos.

3.1 Voz

En la primer etapa de este proceso creativo que inicia desde un texto dramático, se le dio importancia al análisis del mismo, considerando lo que dijo Constantin Stanislavski quien en su texto *La construcción del personaje*¹⁸, afirma que una palabra puede poner en tensión los cinco sentidos, sugiriendo que en el escenario las palabras no deben estar divorciadas ni de las ideas ni de la acción. Este autor expone que para poder reproducir el *significado esencial* de un texto, el cual será mediado por la lectura del director y la interpretación del actor, se necesita de una actividad actoral ideada desde la utilización de la imaginación, que mediante el uso de imágenes mentales irán construyendo el subtexto.

Lo que fue encaminando el trabajo actoral desde lo presentado por Stanislavski, quien propuso que el actor-actriz seguirá una corriente subtextual, es decir una línea de acción, la cual le permitirá actuar no solo con el cuerpo, también con el sonido y las palabras. Dicha corriente surgirá del análisis del texto, el cual se basa en leer estableciendo secuencias de palabras, identificando: las *Pausas lógicas* dadas por los

¹⁸ “Capítulo 7 Dicción y canto”. *La construcción del personaje*. Stanislavski, C. (1999). Alianza Editorial. España.

signos de puntuación los cuales exigen una determinada entonación vocal. Las *Pausas psicológicas* pertenecientes al terreno del lenguaje no verbal, las cuales están llenas de actividad y contenido interior. Y la *Pausa respiratoria* dichas entonaciones y pausas irán marcando el tempo-ritmo que sostiene el significado interno de la obra, que como compases de lenguaje irán marcando un ritmo, explorando la sensibilidad rítmica del actor quien al hablar debe conceder a cada sonido, silaba, palabra, su tiempo y regular las relaciones rítmicas entre frases.

El trabajo vocal que se realizó como resultado de las necesidades encontradas en el análisis del texto, se fue construyendo en un entrenamiento desde la adaptación y realización de ejercicios de respiración y trabajo de resonadores, los cuales en la mayoría de los casos se iniciaron de manera intuitiva, y luego tras la indagación teórica fueron confrontados con los postulados de autores como:

Jerzy Grotowski (1933-1999) quien en su libro “*Hacia un Teatro Pobre*”¹⁹ comparte su concepción de Vía Negativa y una serie de ejercicios psicofísicos que según el mismo autor son un pretexto para trabajar en una nueva forma de entrenamiento en el cual el actor-actriz debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden desarrollar plenamente una tarea creativa, siendo consciente de sus posibilidades expresivas vocales y capaz de desarrollarlas de una manera espontánea e inconsciente, es decir mediante un acompañamiento que no genere tensión ni preocupación sobre el aparato vocal, lo cual se convertiría en un acto violento contra de sí mismo.

Grotowski propone utilizar la voz en ejercicios que comprometan todo nuestro ser y en los que la voz se libere por sí misma, entendiendo la voz como la prolongación de nuestro cuerpo hacia el exterior y que puede considerarse como una especie de órgano material con el cual se puede “tocar-llegar” hacia el otro. Considerando que es el aire el que transporta la voz, propone proyectarla mediante una columna de aire, que en su paso por los resonadores-vibradores fisiológicos lograra amplificarla, dicho autor expone que al basarse en la actitud, la atención y las asociaciones imaginarias orientadas

¹⁹ “*Hacia un Teatro Pobre*”. Grotowski, J. (1970). Siglo XXI editores. México.

hacia el exterior o un objetivo específico, ciertos impulsos corporales darán como resultado determinadas reacciones vocales.

Los siguientes autores fueron estudiados luego del estreno de la obra *Vacío*, es decir en la etapa de espectáculos, cuando al confrontar la puesta en escena con el público, se fueron hallando inquietudes desde el aspecto vocal, tomando estudios y propuestas de autores como:

Gabriela Auz Bowen quien en su tesis “*La incidencia del trabajo vocal del actor vinculado a la corporalidad a través de las cualidades de la voz y del movimiento*”²⁰ habla de la importancia del estudio del trabajo vocal del actor, desde el cuerpo en movimiento, y las conjugaciones entre las cualidades del movimiento (Espacio: directo, indirecto. Tiempo: rápido, lento. Peso: pesado, ligero) y las cualidades de la voz (Frecuencia o Tono. Amplitud o Volumen. Timbre o coloración del tono), para desarrollar distintos niveles de expresividad y producción de vocalidades en la creación. Entendiendo la Vocalidad como la producción de voz y palabra por parte de un grupo dado en un tiempo y lugar determinados, o las múltiples formas de producción de la voz implementada por un grupo humano específico. La autora habla de la voz desde dos espectros: *la voz como acto*, que no se restringe a comunicar ni a hacer mediaciones entre cuerpo y lenguaje, y que es producida en un cuerpo que abandona para afectar a otros cuerpos y retornar eventualmente, a través de la escucha, al cuerpo en donde se generó. Y *la voz como sonido* que se da en una esfera de 360 grados, en diversos planos, fijos y móviles, perceptibles incluso a través de las paredes. Expone la condición de una voz que habita el cuerpo y el lenguaje, una voz que puede situarse en planos verbales y no verbales, diferenciándola de la palabra hablada que se sitúa en el plano del discurso.

En su estudio presenta los siguientes tipos de enfoques de abordaje vocal:

- **Enfoque en la mecánica y fisiología vocal (cientificista)**- la resonancia de la voz como fenómeno acústico. La voz como un fenómeno medible y cuantificable.

²⁰ “*La incidencia del trabajo vocal del actor vinculado a la corporalidad a través de las cualidades de la voz y del movimiento*”. Auz Bowen, Gabriela. 2015. Universidad Central del Ecuador, Facultad de Artes. Quito.

- **Enfoque en el habla - dicción**, articulación, pronunciación fonética del idioma (habla escénica-corporalidad-imaginación)
- **Enfoque en la autoconciencia vocal-corporal-** exploración propioceptiva de las experiencias corporales (impulsos, tensiones, sensaciones, modificaciones, asociaciones, imágenes, modos de hacer) en función de enlazarlas con la producción de vocalidades. Llegar a una conciencia del propio hacer con la que se pueda comprender la simpleza y complejidad de la experiencia vocal.
- **Enfoque integral y transdisciplinar** (mente-cuerpo-emoción-voz) en el cual influyen los aportes de otras disciplinas para el manejo holístico de la voz. *“el trabajo vocal del actor debe atender no solo a la anatomía y mecanismo de fonación sino también y con igual importancia, a sus cualidades acústicas, a la musculación para el habla, a la autoconciencia y expresividad desde/con el cuerpo”*. (Auz Bowen, G. 2015).

Yoshi Oida quien en sus publicaciones²¹, en colaboración con Lorna Marshall, reúne las culturas occidental y oriental, desde su experiencia teatral en Japón con las artes marciales, el Teatro Noh, y en el Centro Internacional de Investigación Teatral con Peter Brook (1925) en Francia. Oida se refiere a la importancia de la observación de la propia vida interna y externa, física e intelectual como personas sociales para el trabajo actoral, sirviendo de estímulo para que la presencia del actor-actriz en el escenario sea mediadora de la experiencia vivida. Dice que la inteligencia del artista parte de la observación, la experimentación, el razonamiento y el análisis de la información y del conocimiento ya establecido, pero hace énfasis en la intuición ese *conocimiento que emana desde el interior*.

Se refiere a la Emisión Vocal Elaborada que se utiliza en la actividad actoral, refiriéndose a la expresión y la proyección vocal y física, que involucra todo el organismo, en la cual la actividad relajada de Columna Vertebral tiene gran importancia al aparecer como eje vertical de conexión, en el cual se encuentra el sistema nervioso central del cuerpo, y que en palabras del mismo Yoshi aparece como: *“un puente entre*

²¹ *Los trucos del actor*. Oida, Yoshi. Marshall, Lorna. (2007). España: ALBA. Y *El actor invisible*. Oida, Yoshi. Marshall, Lorna. (1997). España: ALBA.

el cielo y la tierra”. También habla de la importancia del Hara como ese centro de gravedad del cuerpo humano, y del Ki o energía–fuerza vital invisible, en la cual se unen Respiración, Imaginación y Cuerpo Físico.

Incluso las zonas de tensión o desequilibrio más imperceptibles afectan no solo a nuestra capacidad de movimiento y nuestra apariencia externa, sino también a nuestro estado emocional. Cada pequeño detalle del cuerpo corresponde a una realidad interna distinta. (Oida. 1997. Pg. 45).

En sus textos se refiere a los *Patrones vocales* utilizados para la caracterización del personaje, habla de las formas (papeles–roles–personajes) que adquiere el ser humano denominado actor, como unidad psicofísica en la cual mente, cuerpo y emociones están disponibles desde el compromiso absoluto y la concentración total sobre las sensaciones interiores y las acciones físicas, con el objetivo de crear una actuación verosímil, natural, humana y real. Para tal fin Oida plantea que cualquier ejercicio físico debe convertirse en un ejercicio de la imaginación, empleando imágenes abstractas, sensaciones e intenciones para enfatizar la conexión interna. Además expone que los ejercicios de respiración propuestos por Él son para investigar la capacidad pulmonar, basándose en los modelos básicos de respiración de la vida cotidiana: Inspirar – Espirar – Retener, que en el teatro son utilizados con el fin de evocar la experiencia genuina de la vida real.

... los cambios en la respiración tienen un fuerte impacto interno... probablemente notaremos que la sensación física y emocional es un poco distinta... descubriremos que cada patrón se corresponde con un estado anímico diferente o una sensación diferente. (Oida. 1997. Pg. 154).

Para Oida el objetivo principal de la actuación es crear vida en el escenario, vida que está en permanente cambio. Por lo tanto la necesidad de que el trabajo actoral se fundamente en el cambio tanto en: la forma, el tiempo, texto (tono – ritmo - volumen) y la emoción. Y en lo que respecta al trabajo vocal sobre un texto, se puede resumir el abordaje propuesto por este autor de la siguiente manera:

1. Trabajo corporal a partir la Concentración, la Imaginación y la Respiración: desde un cuerpo disponible, una postura erguida, activa y relajada.
2. Flujo de energía en el cuerpo (hara – esternón) (pies – cabeza) (cóccix - coronilla)
3. Texto o Lenguaje Textual: abordado desde su condición como sonido y como sentido básico de una lengua (sentido literal). Y en palabras de Yoshi Oida *“las palabras pueden ser el disparador de las conexiones más profundas... el cuerpo en posición neutra... la emoción surgirá porque la palabras son, por lo visto, una forma de encantación mágica”*.
4. Degustar los sonidos de las palabras del escritor, los cuales tienen sus propias resonancias o significados.
5. Potenciar los sonidos, desde la ampliación de la versatilidad vocal.
6. Dar vida a los parlamentos desde la experiencia. *“La palabra es una especie de trampolín que nos permite alcanzar otro estado”*.

Jacques Dropsy , autor que en su libro *“Vivir en su cuerpo”*²², hace una reflexión sobre el trabajo vocal desde el uso de conceptos como “espacio-formas”, “tiempo-ritmos” y “energía-fuerzas”, y la implementación de imágenes mentales e intenciones que afectan la unidad corporal: entendida como forma y estructura del organismo humano, que se presenta en forma de estrella de cinco (5) puntas (pentágono viviente) formada por la cabeza que se prolonga en el eje vertical, las extremidades móviles y sensibles y un centro relativamente inmóvil, nombrado “Hara”, un punto virtual en el vientre que hace referencia al “centro de gravedad física”, el cual es susceptible de cambiar de lugar, según la intencionalidad. Dropsy al señalar la importancia de la disponibilidad del instrumento-cuerpo en el momento presente, introduce el concepto de “Actitud fundamental” el cual se refiere a la coordinación postural (estado cero: apoyo hacia abajo e impulso hacia arriba) y al estado de ánimo (realidad psicofísica del ser: el conjunto de elementos psicológicos), afirmando que *“nuestro cuerpo es el instrumento de la expresión de nuestra vida psíquica”*.

²² *“Vivir en su cuerpo. Expresión corporal y relaciones humanas”*. Dropsy, J. (1987). Buenos Aires: Paidós.

Serge Wilfart quien en su libro “*Encuentra tu propia voz*”²³, realizó sus estudios sobre el fenómeno vocal desde la aplicación de doctrinas tradicionales orientales como artes marciales, teoría de los chakras, yoga, etc. Refiriéndose a la necesidad de volver a la naturaleza original, el “pensar con el cuerpo”, mediante un proceso gradual y global de reconstrucción basado en la respiración-sonido-voz como acto que realiza el cuerpo como unidad individual y universal. Utilizando conceptos como el aliento, la energía, la verticalidad y la presencia en uno mismo aquí y ahora. Wilfart describe dicho proceso mediante los siguientes pasos: Primero aprender a respirar (Inhalar – apneas – exhalar), segundo concentrar el aliento y respiración, tercero dejar que el instrumento vocal vibre mediante la utilización de los resonadores, cuarto la expansión del sonido según la dirección e intensidad, quinto la liberación de la voz para el canto y por último el uso de la voz para el habla.

Por sí solo, este arte puede conmover al individuo en profundidad, no únicamente en el aspecto mental, sino en su ser completo: ni teatro intelectual, ni teatro emocional, sino arte total que incluye el canto, la expresión corporal y la composición pictórica, que transforma a los espectadores en participantes modificando su estado vibratorio. (Wilfart. 1999. Pg. 82)

Además tomé como referencia el estudio sobre la expresión oral del actor, que hizo Inés Bustos en el capítulo “Diferentes enfoques holísticos cuerpo-mente” del libro “*Tratamiento de los problemas de la voz*”²⁴, y su reflexión sobre el ser humano desde la integralidad donde “el cuerpo”, “la mente” y “la energía” están relacionados y por lo tanto cualquier variación en uno de estos niveles intervendrá en los otros. Considerando que la “emisión vocal” es una manifestación del comportamiento muscular y motriz del cuerpo, y está sometida a las características psíquicas y expresivas de cada persona.

Asimismo lo que propone el docente de Educación de la voz de la Carrera de Teatro de la Facultad de Arte de la UNCPBA Rubén Maidana en su artículo “*Fundamentos para*

²³ “*Encuentra tu propia voz*”. Wilfart, S. (1999). España, Barcelona: Ediciones Urano.

²⁴ Capítulo 7 “Enfoques holísticos cuerpo-mente”. *Tratamiento de los problemas de la voz: nuevos enfoques*. Bustos Sánchez, I. (1995). Madrid: CEPE, S. L.

un entrenamiento vocal del actor”²⁵, en el que se refiere a la especificidad del uso de la voz en el teatro, desde la condición de fugacidad que presenta la palabra hablada pues no hay posibilidad de corrección, y de la artificialidad y extra cotidianidad del lenguaje teatral, considerando que la comunicación parte de un texto escrito por el autor, el cual demanda un uso exigente del aparato fonador del actor-actriz, quien deberá encontrar los matices y posibilidades de cada texto, para respectiva caracterización del personaje, desde la exploración de tonos, volúmenes y ritmos distintos a los que utiliza en la vida cotidiana.

También usé nociones como las que Alejandro Jodorowsky expresa en su video “*El Uso de la Voz*”²⁶, planteando que en la voz va nuestra personalidad, que cada ser humano tiene varias voces, es decir, la voz surge en ciertas partes del cuerpo o el cuerpo entero, y hay que saber usar la voz con significados diversos. En palabras del mismo Jodorowsky: “*Se puede hablar desde los sentidos, para comunicarse. Imagínate que hablas desde tal órgano o parte del cuerpo. La intención sale desde ese lugar*”. (Cabeza: intelecto – uso mental. Pecho: sentimiento – uso terapéutico. Sexo: poder – uso instintivo real. Piernas: fuerza física – uso autoritario).

De igual manera tomare como referencia uno de sus ejercicios expuestos en sus redes sociales²⁷:

Ejercicio para liberar tu mente. Si nos observamos pensar veremos que la mente es como un remolino donde giran sin cesar las mismas cosas, angustias, esperanzas, miedos. Si quieres detener esta pescadilla que se muerde la cola, canta las 5 vocales. Hazlo así: canta las cinco vocales A, E, I, O, U; cada una durante un minuto o más (si así lo necesitas). Realízalo con profundas respiraciones, entre una y otra. Imagina que resuena en todo tu cuerpo, tu país, el planeta, la galaxia, el Universo. Cada una de las vocales y su vibración te llenara de energía a la vez que tendrá un efecto terapéutico sobre todo tu organismo: El sonido A, actúa sobre lo alto de la garganta, de los

²⁵“Fundamentos para un entrenamiento vocal del actor” Maidana, R. (2002). *La Escalera. N 12*. Facultad de arte. Universidad Nacional del centro de la provincia de Buenos Aires. Tandil.

²⁶“*Usos de la Voz*”. Jodorowsky, A. (s. f). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BeSj6igmQKE>

²⁷Jodorowsky, A. (s. f). Recuperado de <https://www.facebook.com/alejandrojodorowsky/?fref=ts>

pulmones y todo tu cráneo. El sonido E, tonifica las glándulas tiroides. El sonido I te desamarras del ego, y te da alegría si lo emites con una sonrisa en los labios. El sonido O va hasta el fondo del abdomen, y te abre a la creatividad. Cuando la cantes, termina agregándole una M. Te dará OM, la sílaba sagrada hindú que dicen es el origen del universo. El sonido U penetra profundamente en el tórax y el vientre, y proporciona fuerza vital. Al terminar la serie, contempla tus pensamientos como si fueran hojas que flotan en la corriente de un río, o nubes que cruzan el cielo.

Para el análisis de la construcción y armonización de la voz en los procedimientos vocales usados en éste proceso creativo, me serví de emplear la noción del cuerpo humano como un “todo” simbólicamente separado en partes-bloques según la resonancia o intensión expresiva atribuida a la palabra escrita-hablada, y algunos elementos de la Teoría Oriental de los Chakras²⁸

1. “Yo veo” – glándula pineal: entrecejo / zona espiritual del cuerpo / color dorado / nota musical B (Si)
2. “Yo comprendo” – glándula pituitaria: coronilla-centro de control primario-mente / zona intelectual del cuerpo / color violeta / nota musical A (La)
3. “Yo digo” – glándula tiroides: garganta-sistema fonatorio / cruce de ejes (cintura escapular) – paso del aliento a la voz / zona afectiva del cuerpo / color amarillo / nota musical G (Sol)
4. “Yo amo” – glándula el timo: corazón / zona afectiva-psicológica / color rosa / nota musical F (Fa)
5. “Yo soy” – glándulas suprarrenales- acción / fuerza vital-fuerza sexual / color naranja-amarillo / nota musical E (Mi)
6. “Yo hago” – glándula páncreas: poder-fuerza interior (cintura) / color naranja / nota musical D (Re)
7. “Yo siento” – glándula gónadas / aliento-grito-orden animal-instinto / color rojo – verde / nota musical C (Do)

²⁸ Casanova, L. (s. f). “Hatha-Yoga”. Recuperado de <https://www.facebook.com/lucas.casanova.yoga/?fref=ts>

Encontrando que los autores anteriormente nombrados, en su mayoría se refieren al cuerpo del actor como unidad psicofísica de la cual la voz es un aspecto fundamental tanto en su capacidad comunicativa, como en su función de reconocimiento de uno mismo, reconoceremos la importancia del trabajo vocal en el trabajo creativo teatral. Pensando la voz como extensión de nuestro cuerpo y como herramienta de entrenamiento expresivo, medio por el cual la palabra escrita lograra su transformación en palabra hablada. Implementado la consideración de que un estado psicofísico condiciona el organismo, y como mediante modificaciones en el organismo se puede reconfigurar un estado psicofísico o calidad energética.

3.2 Cuerpo

El trabajo se centró en lo que el actor-actriz puede ofrecer en escena, desde su capacidad expresiva, tomando como referente a Peter Brook quien en su libro *el espacio vacío*²⁹ hace una reflexión en torno al teatro visto desde las siguientes cuatro perspectivas:

- Teatro mortal: un teatro comercial. Un teatro del aburrimiento. Diversión.
- Teatro sagrado: teatro de lo invisible hecho visible. Rituales, ceremonias.
- Teatro tosco: un teatro popular. Se ocupa de las acciones humanas y busca un cambio social.
- Teatro inmediato: en el cual el escenario es un reflejo de la vida.

Entendiendo como elementos básicos para el desarrollo del teatro son, un espacio vacío, un actor y un espectador. Llegando a plantear que cualquier espacio se puede servir como escenario, pues lo realmente necesario para crear el hecho teatral es la relación del actor con el espectador. El teatro nace de un impulso, de una necesidad de expresión, por producir un teatro vivo, el cual siempre está en constante cambio y evolución, sin embargo existen elementos perpetuos y principios fundamentales, los cuales se van definiendo a lo largo de la historia, pues todo periodo de tiempo demanda y/o produce su propio estilo. Teniendo en cuenta que el teatro responde a las necesidades propias de

²⁹ *El Espacio Vacío*. Arte y Técnica del teatro. Brook, P. (1986). Nexos: Barcelona.

cada sociedad y época. Hoy en día estamos en un tiempo de cambio y transformación, y en un momento de cambio total surge automáticamente la búsqueda de una nueva forma de expresión, valiéndose de la deconstrucción de antiguos lenguajes y la experimentación de unos nuevos, partiendo del elemento básico del hecho escénico: el actor.

Considerando la necesaria presencia corporal del actor-actriz, referenciamos a Patrice Pavis³⁰ quien propone que dependiendo de los múltiples estilos interpretativos, el cuerpo del actor está situado entre la espontaneidad y el control absoluto, entre un cuerpo natural o espontáneo y un cuerpo-marioneta soporte de la creación teatral. En este sentido el cuerpo está jerarquizado, es decir está definido por el estilo interpretativo o estética en el que se enmarque.

Toda utilización del cuerpo del actor, tanto en el escenario como fuera de él, necesita una representación mental de la imagen corporal... el actor tiene la intuición inmediata de su cuerpo, de la imagen emitida, de su relación con su entorno y, especialmente, con sus interlocutores escénicos, con el público y con el espacio. Al dominar la representación de sus gestos, el actor permite que el espectador perciba el personaje y la “escena”, se identifique fantasmagóricamente con él. (Pavis. 1998. Pg. 107)

El cuerpo como material, herramienta, actividad y obra, reflexionando lo que dice Jorge Dubatti³¹ se refiere a los siguientes cuerpos del actor-actriz:

- *Cuerpo natural-social*: el cuerpo biológico y cuerpo social, que habita en la realidad cotidiana. La Persona como materia prima.
- *Cuerpo afectado o en estado poético*: el cuerpo modificado por el trabajo y generación del cuerpo poético. El cuerpo del actor-actriz inmerso en la esfera de la actividad creativa.
- *Cuerpo poético*: el cuerpo de la Poiesis, como objeto resultante que se integra a la metáfora.

³⁰ “Diccionario del teatro”. Pavis, P. (1998). Ediciones Paidós. España.

³¹ “Introducción a los estudios teatrales”. Dubatti, J. (2011). México: Libros de Godot.

De igual manera será valorado lo propuesto por Chevalier, quien en la Revista Colombiana de las Artes Escénicas (2012) plantea una serie de “*Modalidades Actorales, o siete maneras de estar presente*” en escena, refiriéndose al cuerpo desde la materialidad del acontecimiento. En dicho artículo referencia estas siete modalidades, dejando en claro que pueden ser más, dependiendo de la multiplicidad de estéticas teatrales que pueda llegar a haber, desde la diversidad del mundo actual. Estas modalidades actorales, maneras de operar o *estrategias estéticas* corresponden al efecto sensitivo que se busca producir sobre el espectador, según el tipo de teatro que se desee hacer, dejando en claro que pueden ser muchas más, pero aquí el autor solo hace alusión a las siguientes:

1. Cuerpo coreográfico o coreografiado: desde una partitura de movimientos para compartir la presencia.
2. Cuerpo cotidiano: presencia cotidiana.
3. Cuerpo lúdico: potencias de lo falso.
4. Cuerpo disonante: busca estremecer desde el movimiento interior, aminorando la representación.
5. Cuerpo aminorado: La presencia desde un carácter agujereado. Presencia en menor.
6. Cuerpo singular: peculiaridad de la presencia, su punto de exaltación al máximo.
7. Cuerpo sobrecodificado: Se vale de acciones repetitivas, para jugar desde la gracia y agilidad del cuerpo.

Para Antonin Artaud (1896-1948)³², el actor es un atleta del corazón, en el cual aunque en diferentes planos de existencia, actúan en paralelo: su *organismo físico* y su *organismo afectivo*. Siendo estos los recursos de los cuales dispone para su actividad escénica. Este autor expone que existen bases orgánicamente análogas al movimiento de las pasiones, es decir que tienen los mismos puntos físicos de sustentación. El cuerpo del actor se apoya en la respiración, siendo está concebida como materialidad fluida del alma. Será entonces a partir de localizaciones del pensamiento afectivo que el actor-

³² Capítulo 12 “Un Atletismo Afectivo”. *El teatro y su doble*. Artaud, A. (1996). Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. [Paco Porrúa]. Edhasa. Barcelona.

actriz edifique su actividad escénica. El esfuerzo físico apoyado en los puntos del cuerpo como trampolín para la emanación de pensamiento afectivo.

Ocurre así que cualquier actor, puede aumentar, por medio de este conocimiento físico, la densidad interior y el volumen de su sentimiento, y a esta toma de posesión organiza sigue una expresión plena. (Artaud. 1996. Pg. 154)

Son varias las calidades expresivas o modalidades que el actor-actriz deberá manejar en el desarrollo de su actividad de creación escénica, las cuales estarán condicionadas por el contexto socio-cultural en el que se presente, por el espacio y el tiempo en el que se lleve a cabo el acontecimiento escénico, por el estado anímico de la persona, entre muchos otros factores que estarán condicionando la calidad energética que el actor-actriz presente, considerando que como seres humanos somos seres cambiantes.

3.3 Elementos expresivos

Es en el proceso de montaje y puesta en escena donde tendrá lugar la materialización de las ideas, momento en el cual el director se desempeña como unificador del universo estético del espectáculo, poniendo a prueba todos los materiales que se relacionan en el hecho teatral, como: el texto, el vestuario, la iluminación, la escenografía, el maquillaje, los elementos escenográficos (utilería), y la presencia de los actores.

Aunque tradicionalmente y no por eso la única manera de elaborar una puesta en escena, el texto dramático ha presentado sus demandas espaciales y temporales, de las cuales el director y el actor-actriz harán una interpretación, generando el material (ideas, imágenes, sonidos, textos, acciones) para construir el concepto dramático, el cual ira definiendo los requerimientos técnicos necesarios.

Una vez definida esta ideología, durante el proceso de diseño se realizara el pasaje del concepto dramático al concepto plástico. Dicha materialización requerirá de una producción técnica, en la cual los aspectos técnicos se dividen en reproducción y

producción. El trabajo técnico en la fase de preproducción está destinado a la construcción de los elementos expresivos. En la fase de producción se realiza un trabajo técnico, en su mayoría realizado por especialistas en esta área (iluminación-música-sonorización).

Pavis³³ expone que objeto puede ser: *objeto naturalista*, el cual es auténtico como un objeto real. *Objeto realista*, solo reconstituye un número limitado de características y funciones del objeto imitado. Y *objeto simbolista*, que establece una contrarrealidad que funciona de manera autónoma. Expone también el caso del *objeto abstracto*, no figurativo, para el cual su utilidad no está definida según su uso social, lo cual le permite tomar un valor poético, por medio de una serie de convenciones dadas según la puesta en escena, en la que el objeto se transformara en signos de las cosas más diversas.

Serán entonces los elementos expresivos, todos los recursos de los que el lenguaje teatral dispone para generar un acto comunicativo, configurando un universo de ficción que será completado por la mirada reflexiva e interpretativa del público que asista al acontecimiento escénico, en un aquí y ahora determinado. Todos dichos objetos actuarán como elementos auxiliares, que acompañan al actor-actriz en el desarrollo y progreso de la acción.

³³“Diccionario del teatro”. Pavis, P. (1998). Ediciones Paidós. España.

CAPÍTULO TRES

ANÁLISIS CRÍTICO GENÉTICO DE LA OBRA *VACÍO*

1. CONSIDERACIONES GENERALES DEL GRUPO CREATIVO

Introducción

Con el ánimo de comprender como se ejecutaron los procedimientos creativos en la obra *Vacío*, es preciso profundizar en el proceso creativo identificando las bases teóricas y los elementos técnicos que se emplearon en el montaje teatral. Este estudio Crítico Genético se basa; en el análisis desde mi rol como actriz, refiriéndose a la figura de artista-investigadora que supone la labor simultánea desde el discurso artístico e investigativo. Los datos para efectuar esta investigación fueron de tipo grupal y de tipo personal, registrados por mí persona a partir de la recolección de información del proceso en la que se incluyen los recuerdos, dudas e intereses que fueron surgiendo, permitiendo reconocer posibles relaciones con diversos conceptos, así como entrecruzar reflexiones e interrogantes durante el desarrollo del proceso.

En el primer cuatrimestre del 2016 (enero-abril), iniciando durante mi estadía en la ciudad de San Juan de Pasto, realice un trabajo de creación unipersonal contando con la ayuda de Mario Narvárez (director), con quien comenzamos una actividad simultánea realizando una indagación teórica sobre textos y autores, y la estructuración de una propuesta de entrenamiento actoral, ligado a la práctica escénica y a la construcción espectacular de dicho texto, proceso que se continuaría y terminaría de concretarse en la ciudad de Manizales lo cual comentare más adelante.

Tras la lectura de diversos textos y autores tomamos la decisión de trabajar sobre el texto dramático *Vacío* de José Sanchis Sinisterra, autor que fue propuesto por Mario Narváez, y texto elegido por mi persona, ciertamente influenciados por el trabajo que éste autor hace sobre la palabra, quizá por ser un hombre que se mueve en una *zona fronteriza*, entre la escena y el papel, como autor y como director, logrando tener una visión más amplia del hecho teatral contemporáneo. Igualmente muy influenciado por la concepción de éste personaje fragmentado que le impide unificarse en un todo armonioso, más bien convirtiéndolo en un contenedor de múltiples voces, nos presenta un personaje enfrentado *al vacío, el miedo, la nada, el silencio, los recuerdos y la excitación*.

Reflexionando que este proceso se realiza dentro de una sociedad contemporánea, marcada por el individualismo, y la condición de ser una coproducción entre dos grupos de ciudades diferentes, con pensamientos, miradas, conocimientos y procedimientos diferentes, se fue integrando este grupo, en el que intervinieron diferentes personajes dejando sus aportes, los cuales nombraré continuación:

En la ciudad de Pasto

- Ciro Ángel Paz, técnico encargado de la preproducción y la elaboración de algunos de los elementos – objetos electrónicos.
- María Inés Santander, Maestra en Artes Escénicas con énfasis en Actuación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB, Bogotá, Colombia. Quien hizo su aporte desde el abordaje vocal sobre el texto en la etapa de entrenamiento.
- Jonathan Burbano Valencia, Licenciado en Música con énfasis en Canto Lírico de la Universidad de Nariño, Pasto, Colombia. Quien iniciaría el proceso de musicalización de la obra.

Y en la ciudad de Manizales

- Nacor Quintero, músico, compositor y actor autodidacta, quien acompañó el proceso creativo desde la composición musical, arreglos y la parte técnica de musicalización de la obra.
- Edwin Narváez, músico y técnico escénico, quien acompañó desde la parte técnica-luces.
- Alexander Devia, Licenciado en artes escénicas con énfasis en teatro de la Universidad de Caldas, Manizales, Colombia, quien hizo aportes desde la parte actoral.

Por la importancia de la mirada del director en el proceso creativo, sus aportes tanto en la puesta en escena como en el trabajo actoral, considero necesario hacer énfasis en el pensamiento desde el que Mario concibió este proceso:

1.1 Mario Fernando Narváez López, director escénico en Pasto

El director fue Mario Fernando Narváez López, sociólogo de la Universidad de Nariño, de la ciudad de San Juan de Pasto, y licenciado en Arte Dramático de la Universidad del Valle, de la ciudad de Cali, actualmente se desempeña como director artístico de la Fundación Escénica y Cultural El Muro Teatro en la ciudad de Pasto. Según sus propias palabras, su producción escénica se caracteriza por sus puestas en escena desde un teatro minimalista que *“intenta reducir al máximo sus efectos, sus representaciones o sus acciones, como si lo esencial residiese en lo que no es dicho”*³⁴, teniendo como punto de partida el espacio vacío en el cual predomina el uso de la palabra y la importancia de “como se dice” cada texto.

Una de las influencias más importantes en su actividad como hombre de teatro es la que realizó al desempeñarse durante 4 años (2002-2006) como actor de la “Asociación Colectivo Teatral Matacandelas” de la ciudad de Medellín, la cual es una entidad sin ánimo de lucro creada en el año de 1979 y que a lo largo de su existencia ha producido más de 50 montajes. Un teatro con una versatilidad teatral y escénica, para todos los

³⁴ “Diccionario del teatro”. Pavis, P. (1998). Ediciones Paidós. España. Pg. 457.

públicos, desde el que viene demandando show-espectáculo, hasta el público que permite un tipo de teatro que se basa en explorar otros lenguajes. En las puestas del Matacandelas, en palabras de su director y creador Cristóbal Peláez, se nota la importancia que tiene la literatura, la palabra viva y la voz humana en sus creaciones.

El punto de partida de un montaje casi nunca se da en el escenario. Va emergiendo de diversas maneras, se cuela de manera extraña en nuestras conversaciones, nos persigue, a veces obsesivamente, viene a veces en forma de tema, o de autor, o simplemente en el tono de algún texto literario que sometemos a la prueba del tiempo, esos largos periodos en que a partir de hablar, leer, conversar, analizar, nos pueden llevar al desencanto o a la reafirmación (Peláez, C.)³⁵

Durante el proceso, cuando a manera de entrevista le preguntaba ¿Cómo definiría su actividad desde la dirección escénica? Mario Narváez siempre me respondía por medio de las palabras de autores, por ejemplo:

Hablo desde las palabras de Peter Brook en “Provocaciones”: Nunca he creído en una verdad única, ni propia ni ajena. Creo que todas las escuelas, todas las teorías pueden ser validas en determinado lugar, en determinado momento. Pero a la vez he descubierto que uno solo puede vivir si posee una absoluta y apasionada identificación con un punto de vista. Sin embargo a medida que ha pasado el tiempo, y vamos cambiando y el mundo va cambiando, los objetivos se modifican y los puntos de vista cambian. Cuando reflexiono sobre tantos ensayos escritos, de ideas expresadas en infinidad de lugares, en incontables ocasiones, hay algo que me golpea con contundente certeza. Para que cualquier punto de vista sea útil, uno debe comprometerse con él totalmente. Incluso debe defenderlo hasta la muerte. No obstante al mismo tiempo, hay una voz interior que nos murmura: “No lo tomes tan en serio. Afírmalo con fuerza. Abandónalo con ligereza”.³⁶

Fue así como poco a poco las influencias teatrales de Narváez fueron definiendo lo que sería el rumbo de este proceso creativo, brindándome la oportunidad de abordar el

³⁵ “Creación en el Teatro Matacandelas”. Peláez, C. (s. f.) Recuperado de <http://www.matacandelas.com/CreacionEnMatacandelas.html>

³⁶ Mario Narváez citando a Peter Brook. (s. f.) Recuperado de <https://www.facebook.com/mariofernando.narvaezlopez?fref=ts>

quehacer teatral desde perspectivas diferentes a las que hasta el momento yo había desarrollado como actriz. Dos de los autores de referencia al inicio del proceso fueron Cesar Brie (1954), quien en su texto *“Reflexión lírico-práctica sobre el actor”* expone la importancia para la creación escénica de ciertos principios (ejercicios físicos, mirada, peso, caminar, inmovilidad, dirección y ritmo...), de los cuales para el proceso creativo de la obra *“Vacío”* el director hizo énfasis en lo que Brie expone sobre la voz del actor:

La voz es la mitad del actor. Lo menos tangible del cuerpo, y aún más potente. Con la voz hablamos, cantamos, susurramos, llamamos, anunciamos. Por un lado trabajamos para ampliarla través de los bajos y los altos. Aumentamos el registro y la potencia. Por otro lado le infundimos color y forma. Parte del secreto está en el oído, en el escuchar y percibir el mundo de los sonidos para después reproducirlo. La voz es puro sonido, pura forma musical y sonora antes de ser texto o sentido. Antes de ser concepto o respuesta. Podemos pronunciar un texto siguiendo la lógica, o partiendo del sonido y la melodía que evoca. O ambas cosas juntas, como si nos encontráramos al mismo tiempo en dos ríos que confluyen. Podemos usar un texto para decir otra cosa de lo que dice pronunciando sus palabras mientras pensamos en otras. El subtexto está en el tono, y es el tono el que gobierna. Cada actor posee por naturaleza y cultura un timbre propio de voz ese timbre es el punto de partida: alejarse de casa cada día para retornar descubriéndola cambiada. (Brie, C.)³⁷

Y otro autor que Narváez tomó como referente fue Leonard Cohen (1934) quien en *“Como decir poesía”* expresa sus ideas sobre la voz y la interpretación de un texto de la siguiente manera:

No representes las palabras. No representes nunca las palabras... ¿Qué expresión podría definir a nuestra época? Nuestra época no tolera expresión alguna. Todos hemos visto fotografías de madres asiáticas desoladas, así que no nos interesa la agonía de tus órganos achacosos. Nada de lo que puedas expresar con tu cara tiene parangón con el horror de nuestro tiempo. Di las palabras, transmite los datos y hazte a un lado... ¿Qué necesitamos? Estar cerca del hombre natural, estar cerca de la mujer natural. Las bombas, lanzallamas y demás mierdas han destruido algo más que árboles y poblados.

³⁷ *“Reflexión lírica-práctica sobre el actor”*. Brie, C. (s. f.) Recuperado de <https://textosteatrales.wordpress.com/2015/07/06/reflexion-lirica-practica-sobre-el-actor-de-cesar-brie/>

También han destruido los escenarios. El poema no es un slogan. Las palabras mueren cuando las representas, se marchitan, y no nos queda más que tu ambición... El poema es mera información... Piensa en las palabras como ciencia, no como arte. Son un informe.³⁸

Mi interés por trabajar con él, fue la capacidad que tiene de imaginar con facilidad, la puesta en escena. Esta fue el motivo por el cual lo elegí para acompañarme en éste proceso desde la dirección, pues desde mi parecer es un hombre que aunque hermético posee una mente capaz de concebir una idea-obra, incluso en lo fugaz de éste proceso.

1.2 Sasha Eraso Villota, actriz

Desde mi proceso actoral, gracias a las experiencias tanto de tipo académico como de tipo autodidacta e independiente, he podido comprobar que la actividad del actor-actriz, se basa en tres momentos: Primero la preparación psicofísica, preparar todos los recursos expresivos de los que se valdrá el actor para proyectar el lenguaje teatral. Segundo el estudio intelectual e imaginativo, tanto desde la obra literaria pensada como material expresivo, hasta la observación del mundo real, y la repetición y el ensayo de la estructura escénica. Y tercero el momento del espectáculo, al presentar la obra frente a un público.

Es así como me valdré de estos tres momentos (entrenamiento, montaje, espectáculo) para realizar el análisis de los procedimientos creativos en la obra *Vacío*, proceso creativo que surge como una *ruta de experiencia*, donde diversos acontecimientos y experiencias aportan a mi proceso de formación actoral. A continuación un recuento de mi proceso de formación actoral:

Mi nombre es Sasha Eraso Villota. A manera de recuento de los antecedentes de mi formación actoral puedo nombrar mi paso por la Licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en Teatro de la Universidad de Caldas de la ciudad de Manizales, en la cual hice

³⁸ “Como decir poesía”. Cohen, L. (s. f.) Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7078-2011-06-05.html>

un abordaje teórico práctico de la disciplina teatral desde el núcleo de formación disciplinar: actuación, dirección, cuerpo, voz, diseño escénico, historia, y el núcleo de formación pedagógica. Además de los procesos académicos llevados a cabo en el núcleo de actuación, he tenido la oportunidad de participar desde un enfoque autodidacta o independiente, en talleres, grupos y festivales.

Una de las experiencias más gratificantes es la actividad artística y pedagógica desarrollada con la agrupación teatral de la “Corporación Caza Retazos” de la ciudad de Manizales, en la cual tras el desarrollo de diversos procesos creativos, abordados desde varias poéticas y/o técnicas³⁹, se llegó a considerar al actor-actriz como “instrumento e instrumentista”: su mente, su cuerpo y su experiencia vivida como persona son la biblioteca que da sustento al personaje. Igualmente se indaga en la construcción de puestas en escena nutridas por elementos musicales y plásticos escenográficos que surgen en relación a la realidad de ficción.

Este es el ambiente en que fui y voy cultivando mi camino como mujer de teatro, y es al revisar mi paso por estos escenarios teatrales que he encontrado diferentes formas de ver el mundo y la escena, confrontando mi propio pensamiento, y generando cambios en este mismo, identificando procesos y estrategias escénicas con las que se logra una mayor afinidad, buscando sacar el mayor provecho de las personas con las que se comparte, conociendo la experiencia y procesos de hombres y mujeres de teatro que han teorizado su experiencia práctica proporcionando conceptos básicos que facilitan la vida escénica; todo esto me ha llevado a pensar que un actor-actriz, o una persona que trabaja para ello, tiene la posibilidad de crear su propia estrategia de entrenamiento actoral, que más le funcione tomando información de otras personas y adaptándolas a sus propias condiciones. Es por esto que al revisar mi proceso considero que en el he encontrado muchos elementos para fortalecerme en la disciplina escénica, y que también he encontrado vacíos y experiencias conflictivas que me han servido para reconocer “las dos caras de la moneda” aunque en éste caso la moneda tenga mil caras, pues por un lado se encuentran propuestas afines de las que aprendes como hacer las cosas, pero sin duda alguna son esas experiencias complicadas las que logran poner en la balanza tus

³⁹ Entre las que se destacan técnicas circenses, teatro de calle, teatro gestual, el clown e intervenciones en espacios no convencionales. Y la influencia de autores como Michael Chejov, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Jacques Lecoq, Jesús Jara, entre otros.

herramientas y ver de qué manera las puedes aplicar, siempre buscando un mismo fin, crecer en las tablas.⁴⁰

2. DESARROLLO DEL PROCESO CREATIVO DE LA OBRA *VACÍO*

2.1 En la ciudad de Pasto, Colombia

Para describir esta parte del proceso me referiré al análisis del texto, el entrenamiento y montaje escénico, y por último las primeras funciones de la etapa del espectáculo. La siguiente descripción está basada en los documentos que comencé a recolectar durante el proceso, como diario de campo, textos editados, imágenes, fotos, videos.

2.1.1 Selección y Análisis del texto

NO TAN VACÍO. Ocurre a veces que el teatro, cansado de hablar del mundo y sus locuras, necesita mirarse el ombligo y hablar de sí mismo. Dejar de lado, si, por uno o dos momentos, el enorme abanico de grandes y pequeños temas que la vida humana – llena de ruido y de furia- le exige tratar, y preguntarse por sus propios hilos, por su urdimbre, por su magia y sus trucos, por su poder y sus debilidades. Y por sus cuatro puntos cardinales: el vacío, el silencio, la oscuridad y la quietud. Mas, ¡oh, fatalidad!, también ocurre a veces que, al hablar de sí mismo, al pretender tan solo jugar con sus recursos, interrogarse burlescamente sobre la trama de convenciones y artificios que lo constituyen como arte, poner al descubierto los mecanismos de la ficción y otras travesuras por estilo, el mundo se le cuele por las bambalinas y acaba por hacerse escuchar, por hacerse ver, por imponer inexorablemente sus temas grandes y pequeños. Algo así sucede, me temo, en este pequeño tríptico que, fingiendo expulsar del teatro todo lo que no sea la propia esencia de la teatralidad, jugando a desmontar el entramado de la ilusión escénica –la acción, el texto, el personaje, el actor, el decorado, el autor, el público...-, no puede evitar darse de bruces con alguno de los temas cardinales de la

⁴⁰ “Tomado del diario de campo, a manera de recuento la experiencia de la actriz Sasha Eraso.

vida humana: el ser y el tener, el origen y el fin, la muerte y la pervivencia. (Sanchis. 2009)

El proceso en la ciudad de Pasto, se llevó a cabo en 3 meses del año 2016 (febrero, marzo, abril), inicialmente el análisis del texto que se realizó en sesiones donde yo leía en voz alta el texto, estas lecturas se realizaron sugiriendo no hacer ningún tipo de interpretación. Tras nuevas lecturas se identifican algunas palabras, que por el texto estar escrito con expresiones españolas, se tornaban como elementos de distracción en un contexto como el colombiano (Latinoamérica), pensando que podrían desviar la atención del espectador, se hizo una edición del texto (ver anexo 1).

Adentrándonos un poco en éste texto dramático, encontramos que en él concurren la *voz autor*, la *voz actor-actriz* y la *voz personaje*, evidenciando la necesidad del autor por demostrar los procedimientos comunicativos del teatro, valiéndose del concepto del *vacío* como ese lugar cruzado por la triada del espacio argumental, el espacio escénico y el espacio real. Definiendo el uso de los signos de puntuación, los *silencios* de la palabra dramática como elemento fundamental en la actualización escénica del texto dramático, y específicamente en esta puesta en escena que se establece desde la *oscuridad* y la *quietud* a la que se ve forzado el personaje como instancia discursiva y como herramienta del actor, para divulgar los datos y la información que el Autor quiere transmitir al público-espectador.

De esta manera se realizó un trabajo de mesa activo, el cual se caracterizó por basarse en la práctica, la observación y el análisis de lo que ocurría en escena, a partir de la lectura y el análisis dramático del texto. Dicho análisis dramático se enfocaría en el objetivo, acción y situación.

Después de subir ese interminable número de escalones, Mario llegaba a casa de mi tía, donde yo lo esperaba, subíamos al salón que nos prestaban. Él se sentaba, tomaba un poco de agua, mientras yo me disponía a comenzar el trabajo. Mario cerraba los ojos y solamente escuchaba, quizá en su cabeza dibujando un esbozo cuya forma se iría definiendo a medida que el proceso avanzaba.

De las lecturas en común fuimos dividiendo el texto, por momentos en los que se trataba un tema en común, teniendo al final cinco (5) unidades de sentido:

1. Momento inicial en el que “La persona” va entrando al mundo ficcional. Y “La actriz” busca ayuda para llenar el vacío. Insinuación de la invitación al acontecimiento. Una atmosfera de: Miedo, Oscuridad, Silencio.
2. “La actriz” reconoce su condición ficcional y la presencia del “autor” que ha escrito para ella. El Sub-Momento Demóstenes demuestra la transición entre “la actriz” y “el personaje”. Aquí “la actriz” hace reproches a la forma de escribir del “autor”.
3. “La actriz” vuelve al conflicto de reconocerse como ser ficcional. El vacío entre “la persona” y la “actriz-personaje”. Se produce una observación de las relaciones teatrales: “Autor – actriz - personaje – público” en un tiempo-espacio teatral compartido.

El impulso insinuado de la excitación, desde la intuición del espíritu creador.

4. Excitación, ese espíritu creador en el aquí y ahora.
“La actriz” se cuestiona por su condición de personaje. “Persona – actriz”.
5. “La actriz” vuelve a reprochar al “autor”, ahora haciendo referencia a la excitación: como las historias que quieren ser contadas. “Actriz- personaje –autor”.⁴¹

El director y yo volvimos sobre el texto ya editado en disposición a este proceso creativo, identificando que en este texto está involucrada más de una voz (*autor – actriz - personaje*), decidiendo, interpretando que es una actriz-persona consciente de su existencia como *personaje teatral*, que comunica las palabras del autor, que en medio de la representación cuestiona y entra en discusión con el Autor, y que por momentos se cuestiona ella misma.

Mario ya tenía la obra en la cabeza. Él iba concibiendo de a poco la puesta en escena, construyendo el discurso de montaje a partir de los materiales con los que contábamos. Para mí como actriz, era y aún sigue siendo un reto, notaba las resistencias y debilidades, en específico con el texto, siempre me cuestioné ¿cómo comprenderlo y poder interpretarlo de una manera adecuada? ¿Cómo diferenciar las voces que comienzan a aparecer en el texto?⁴²

⁴¹ “Observaciones y comentarios en el Diario de campo de la actriz Sasha Eraso, los primeros días de entrenamiento y ensayo.

⁴² Ídem

Para plantear la puesta en escena hicimos uso de las Voces o Personajes Virtuales (autor, actriz, texto), las cuales por medio de una actualización teatral, se abordaron desde una *caracterización física sutil-insinuada* y la *Caracterización de la voz*. Se tomó la decisión de trabajar la actuación desde una concepción psicofísica en la cual la imaginación cumple un rol fundamental, mediante el uso de imágenes-sensaciones-impulsos generadas según los signos de puntuación y silencios dispuestos en el texto por el autor, además de hacer énfasis en las *preguntas sinceras* que aparecen en el texto, esas en las que ocurre el rompimiento de la actriz y hace preguntas directas al público, invitando a la excitación y a la sensibilidad de la creación.

Por otro lado el director sugiere incorporar un texto literario que haga alusión a lo propuesto por Sanchis en su dramaturgia, con el objetivo de musicalizarlo e ir definiendo la puesta en escena, para lo cual escogimos el poema: “*Abismo*” de Charles Baudelaire, esto llevó a que se comenzará a trazar una partitura de “la musicalización de la obra” que consistió en crear atmósferas sonoras y musicales, que enriquecieran la puesta en escena, en pro del ritmo-tiempo de la obra. Este trabajo inicialmente se realizaría de manera improvisada e intuitiva, con una guitarra acompañando en vivo, éste fue el momento del acercamiento a la *voz cantada* el cual se inicia con Jonathan Burbano Valencia⁴³, quien con más de 10 años de experiencia musical y teatral fue desarrollando su actividad artística desde la idea que *la voz está ligada íntimamente a la palabra y que hay que tener alma para comprender y expresarla*⁴⁴. Él desde su experiencia como cantante, actor y músico, me acompañó en esta aventura y compartió conmigo logrando en un par de encuentros hacer salir mi voz.

Hay que resaltar que la musicalización de la obra en éste instante, aun no estaba cien por ciento definida, fue una improvisación contra reloj. Esta y otras cuestiones se irían a concretar en la ciudad de Manizales, en la cual con el apoyo de algunos miembros del grupo artístico de la “Corporación Caza Retasos”, se revisarían y modificarían cuestiones de la puesta en escena como: la musicalización, la plástica escénica, y el abordaje vocal.

⁴³ Jonathan Burbano Valencia, Licenciado en Música con énfasis en Canto Lírico de la Universidad de Nariño, Pasto, Colombia.

⁴⁴ Palabras de Jonathan Burbano Valencia.

2.1.2 Etapa de entrenamiento

El trabajo actoral se abordó desde la búsqueda de un cuerpo libre de movimientos innecesarios, indagando desde distintas posturas corporales y distintos registros vocales, debido a la propuesta de puesta en escena, hecha por el director, la cual fue planteada desde la importancia de diferenciar las voces presentes en el texto. Es entonces como el tratamiento de la palabra escrita para llegar a ser palabra hablada, fue generando inquietudes y dificultades, induciendo a profundizar el entrenamiento actoral con el objetivo de lograr diferenciar sutilmente las voces que interactúan en la puesta en escena (Autor, Actriz, Personaje, Voz Cantada).

Al inicio del proceso el director propuso las siguientes consignas desde las cuales se iría nutriendo la puesta en escena: la búsqueda de imágenes, elementos, textos literarios y música que evocaran en mi cuerpo como actriz la sensación del texto *Vacío*. También sugirió empezar a abordar el texto, desde la Voz, dando importancia a la *palabra hablada* y a su resonancia en el espacio, desde un cuerpo neutro-natural, concepto que nos llevó a “neutralizar” el cuerpo, notando una resistencia en mi cuerpo como actriz a la hora de vaciar el Gesto.

Al ser el primer monólogo al que me enfrento desde mi actividad actoral, siento temor al silencio, a la pausa, me percibo apresurada y con temor a arriesgarme a entrar sola a escena, como si la única forma de no caer al “abismo” a ese “vacío” fuera gesticular y agarrarme de los lugares comunes, valerme de los caminos ya recorridos, lo que quizá se evidencie mediante la presencia de gestos viciados.⁴⁵

A la par se lleva a cabo un entrenamiento, el cual se enfoca en el interés de dar peso y presencia a la actriz en la escena, trabajando conceptos como: vacío, quietud, oscuridad, silencio. Tomando como referencia la individualización de la práctica actoral propuesta por Grotowski, desde sus planteamientos sobre el concepto de *vía negativa*, en la cual la práctica es concebida de acuerdo a las necesidades personales de cada actor, fuimos

⁴⁵“Observaciones y comentarios en el Diario de campo” de la actriz Sasha Eraso.

organizando una ruta de entrenamiento actoral, el cual se planteó inicialmente desde un abordaje corporal, en busca de desarrollar y ampliar la fuerza, la resistencia y la flexibilidad del cuerpo desde la exploración del movimiento en el espacio desde la premisa de una “atmosfera de levedad”, partiendo de la idea de un personaje que aparece y desaparece, como una especie de fantasma, de recuerdo que se niega a desaparecer. Para lograr éste objetivo se indagó desde:

- Tensión y distensión del cuerpo.
- Respiración y emisión de voz.
- Degustar, estar presente, recorrer cada atmosfera y característica.
- Disociación de cuerpo-movimiento y sonido-voz.

Comenzamos con improvisaciones a partir de un ejercicio al que llamamos el *Abecedario Poético*: representar frases, palabras, letras desde la invención de un abecedario desde posturas corporales y movimientos, en el cual se juega con el ritmo, la atmosfera, el peso y la resonancia en el escenario, el cual lo dividimos en 3 espacios:

- Fondo: pasado – ritmo lento – atmosfera pesada y de recuerdo.
- Centro: presente – ritmo natural – atmosfera fluida.
- Proscenio: futuro – ritmo rápido – atmosfera liviana y de ensoñación.

En un segundo momento, tomando como referencia algunos ejercicios planteados por Grotowski⁴⁶ se inicia una caminata por el espacio, poco a poco se irán planteando premisas como, no mirar el piso, no caminar en círculos por el espacio, controlar el peso, que no se haga ruido al pisar. Todas las condiciones y premisas que se sugieren se hacen en búsqueda que desde mi rol de actriz, estar presente, generando una presencia pre-expresiva. Paso a seguir se busca generar cambios o variantes en los “comportamientos estructurales del ser humano”, desde los siguientes aspectos, a los que se les puede variar desde la velocidad y los niveles espaciales:

Elegir la velocidad de desplazamiento (1 – 10, siendo 5 la velocidad instintiva-tempo natural)

⁴⁶Grotowski, J. (1970). *“Hacia un teatro pobre”*. México: Siglo XXI editores.

Elegir los niveles de desplazamiento (alto – medio - bajo).

1. Apoyo: ¿Cómo caminamos? El contacto físico con el espacio. El apoyo de los pies desde puntas, talones, cara interna, cara externa del pie.
2. Mirada: ¿Cómo miramos? La mirada abierta que registra el afuera. Fijar un punto en el espacio y elegir dirección de desplazamiento con la mirada.
3. Respiración: ¿Cómo respiramos? Se inhala y exhala solo por la nariz.

En este entrenamiento identifiqué ciertas resistencias que presentaba mi cuerpo-herramienta, como resultado de la falta de experimentación, y la dominancia del intelecto sobre el instinto. Se notaba demasiada atención intelectual sobre mi cuerpo como actriz, provocando tensión en el movimiento y en la acción, razón por la cual en un tercer momento el director encamina el entrenamiento para reducir la gestualidad y darle mayor importancia al texto, desde la consideración que tienen *los signos de puntuación* en la escritura de Sanchis, y como los silencios y las *pausas* son pautas para la actuación y para la interpretación.

Al ser una puesta en escena que se plantea por el director Mario Narvéez desde la quietud, la oscuridad y desde una concepción minimalista, la sutilidad del gestomovimiento se presenta como forma fundamental a la hora de resaltar la importancia de la palabra y el dialogo con el espectador, ese que se convierte en ese compañero de escena.

2.1.2.1 Trabajo vocal

El trabajo con el texto inicialmente se realizó desde la memorización mediante una lectura silenciosa y la re-escritura, transcribir el texto varias veces. Igualmente mediante la aplicación de ejercicios vocales, aplicados en un Entrenamiento actoral intensivo realizado en la ciudad de Pasto en el mes de Marzo 2016, dirigido por María Santander⁴⁷, quien abordo ejercicios de técnica vocal en los cuales el objetivo principal

⁴⁷ María Inés Santander, Maestra en Artes Escénicas con énfasis en Actuación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB, Bogotá, Colombia.

era aumentar la capacidad respiratoria, emitiendo la mayor cantidad de fonemas en una toma de aire. “Trabajando la proyección, la disociación, la dicción y la neutralidad del texto, desde la premisa: debe entenderse cada letra de tal manera que se la memorice técnicamente, y una vez abordados esos aspectos y aprendido el texto se pueden dar matices con intenciones e inflexiones, dividiendo el texto en párrafos extensos que preferiblemente abarquen una idea completa”.

En este trabajo surgieron ciertos hallazgos, con respecto a la interpretación vocal de este texto que expone la naturaleza del teatro como hecho comunicativo: donde el emisor-actor por medio de la figura-forma del personaje entrega dosificadamente la información escrita por el autor, por medio de palabras-datos. El actor dice las palabras, transmite los datos, para despertar ese paisaje interior-privado del espectador.

Siendo el aspecto de mayor dificultad, desde lo actoral y por lo tanto desde la visión de la dirección: *lo vocal, la palabra dicha, palabra hablada*, surge la necesidad de profundizar en ello, en que fue lo que paso en el proceso de la puesta en escena, desde los ensayos-entrenamiento-expectación, desde el aspecto vocal y la interpretación del texto. Surgieron preguntas como:

¿Desde qué aspectos vocales se abordó el tratamiento de la palabra en la obra *Vacío*? Y
¿Cómo fue el desarrollo de los procedimientos creativos vocales?

Obteniendo como respuesta los siguientes elementos:

Caracterización física sutil-insinuada

- Caracterización física – postura corporal

Caracterización de la voz

- Respiración - Resonadores – Energía
- Cualidades vocales acústicas (timbre, tono, intensidad, duración) y registro vocal (tono, dinámicas, colores)
- Articulación, Pronunciación e Interpretación

La forma de abordar estos elementos dependería de ¿qué personaje habla o qué voz habla? Me referiré con el término *personaje*, a las figuras que van surgiendo en el análisis como *voces*. Desde la primera lectura del texto surge la inquietud-resonancia sobre esas voces que aparecen interactuando entre ellas, en este caso el *autor*, *actriz*, *personaje* (Ver anexo 2), los cuales tendrán determinada caracterización tanto física como vocal, partiendo de mi estado natural como persona.

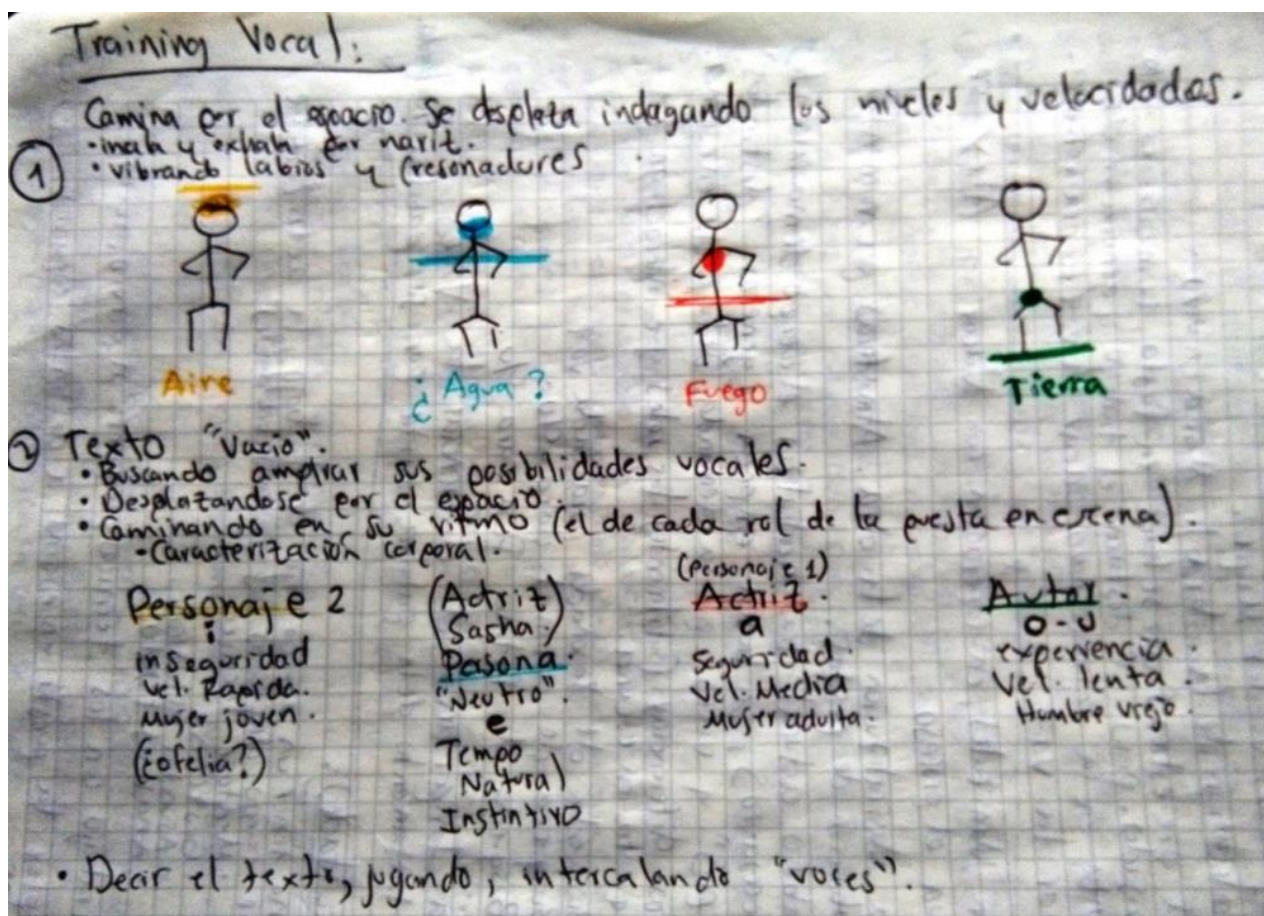


Imagen diario de campo Sasha Eraso

En la imagen podemos observar cómo se fue registrando la idea de diferentes voces, desde la indagación con resonadores vocales, colores, tiempos e intenciones, otorgando un elemento de la naturaleza a cada voz con el objetivo de generar un estado expresivo, una atmosfera que hiciera posible la materialización de dicha voz, según sus características:

Autor – tierra – verde – resonador vocal “U – O”

Actriz – fuego – rojo – resonador vocal “A”

Personaje – aire – amarillo – resonador vocal “I”

Persona – agua - azul – resonador vocal “E”

2.1.2.2 Trabajo corporal

La ruta de éste entrenamiento planteado por mi persona y el director Mario Narváez se basó desde la premisa: el actor-actriz se reconoce como la suma de cuerpo y sonido. Fue así como consideramos la importancia que tiene la exploración corporal-vocal para la creación de un personaje y la realización de una puesta en escena. El sonido sería entonces el camino para buscar el personaje, desde la ampliación de la versatilidad⁴⁸ vocal y la producción de sonidos por medio de la indagación corporal.

Para la realización de los siguientes ejercicios se parte de una posición corporal cero (pies al ancho de caderas, rodillas levemente flexionadas, torso erguido, rodillas hacia afuera), la cual ira cambiando según los requerimientos de cada figura – voz, los cuales fueron registrados de la siguiente manera:

➤ PERSONA

Caminata natural: apoya cara externa del pie-talón. Movimiento de cadera de un lado a otro. Tendencia del pecho hacia adentro. Hombros hacia adelante.

Voz Cantada (Resonador con la vocal E) identificando que éste resonador es el que uso habitualmente en la vida cotidiana, generando mayor comodidad. La sensación es que la voz se apoya en el hara⁴⁹, proyectando la intención hacia la parte superior de la caja torácica.

➤ AUTOR

Caminata lenta: apoya toda la planta del pie (talón-punta), rodillas flexionadas, hara hacia abajo. Caminata como resorte hacia abajo. Pies apertura al ancho de cadera.

⁴⁸ Siendo la versatilidad la capacidad de adaptarse a distintas funciones, la capacidad de juego de cada intérprete, a la riqueza de matices y sonoridades que un actor es capaz de utilizar para expresarse.

⁴⁹ El *Hara* según la sabiduría japonesa es un punto virtual que se ubica en el vientre, y que actúa como centro de gravedad física del cuerpo humano y como centro vital y energético. (Fuerza-Energía-Aliento-sonido).

Pesadez en el cuerpo. Respiración más lenta. Brazos pendulando hacia abajo. Elemento: Tierra.

Voz: (Resonador con la vocal O) intención hacia el hara – piernas, una postura cerrada. Calma-seguridad.

➤ ACTRIZ

Caminata fluida, velocidad natural. La intención está desde la caja torácica. (Gesto del pecho y brazos más libres, como alas). Apoya casi que solo la punta del pie, posición en cuarta de ballet. Hara en su centro-empujando. Conexión hara-esternón hacia arriba (mentón-cabeza hacia arriba). Movimientos más libres. Convexo. Elemento: Fuego.

Voz: (Resonador con la vocal A) Intención hacia el pecho, una postura abierta y firme. Seguridad-serenidad-firmeza

➤ PERSONAJE

Caminata segmentada, pero a mayor velocidad. Pies en paralelo, juntos, apoyo puntas y talones. Hara en conexión con el esternón, pecho y coronilla. La intención esta puesta en la cabeza-coronilla. Cabeza y mentón hacia adentro-abajo. Pecho hacia adentro, contraído, cóncavo. Elemento: Aire.

Voz: (Resonador con la vocal I) Intención hacia la coronilla, una postura semi-abierta. Inseguridad-ansiedad-alteración⁵⁰

Antes de agotar la capacidad pulmonar se vuelve a inspirar y con la lengua en posición de bostezo, exagerando el gesto se busca resonar con las vocales o moldes vocales, recordando estar presente con los sentidos abiertos y receptivos, prestando atención a todas las variables que se ponen en juego durante el entrenamiento:

- Se busca hacer vibrar el cuerpo, indagando en los distintos resonadores variando con las consonantes: M – N – B – D – L – R – S
- Para relajar se hace vibrar los labios, sin emitir un sonido.
- Ahora con la lengua hacia afuera se busca resonar con las vocales: A – E – I – O – U
- De desplaza por el espacio, teniendo en cuenta apoyo, mirada y respiración. Sacando sonido (vibrando y vocalizando). Se varía los ritmos y niveles de desplazamiento.

⁵⁰ “Observaciones y comentarios en el Diario de campo” de la actriz Sasha Eraso, en durante la etapa del entrenamiento.

- Se hace la lectura del texto en voz alta, vocalizando y articulando.
- Se dice el texto variando la velocidad de emisión del sonido.
- Se desplaza por el espacio, sacando el texto, variando la velocidad de movimiento y velocidad de emisión del sonido.
- Disociación del movimiento y emisión del sonido.
- Se dirige la emisión del sonido a un punto específico en el espacio.
- Se intercalan frases del texto, por velocidades y direcciones de emisión.
- Se emite el texto con diferentes intenciones: golpear, acariciar, tirar, empujar, etc.

El director hace entrar en situación a la actriz, a partir de los siguientes ejercicios psicológicos:

- Caminata por el escenario teniendo en cuenta la división del espacio en los tres tiempos y atmosferas (pasado-presente-futuro).
- Emisión del texto inicialmente en un volumen normal, luego del susurro al grito y por último del grito al susurro.
- En la oscuridad caminar por el espacio y decir el texto, haciendo movimientos cotidianos ajenos a la puesta en escena.
- Decir el texto como un niño, como adulto, desde diferentes posturas corporales.
- Decir el texto variando el tono, desde diferentes resonadores.

Los Ejercicios mencionados tenían como objetivo generar un registro vocal-corporal desde diferentes sonidos, explorando desde: El lugar hacia el que se emite el sonido, la velocidad de emisión del sonido, la postura corporal, y la intención con la que se emite el sonido. De esta indagación sobre dichos ejercicios, se iría obteniendo como resultado el material creado en el entrenamiento, con el que luego se iría construyendo la puesta en escena.

La configuración física-vocal de este *personaje* fragmentado y compuesto por diversas *voces* que se relacionan, requería de una capacidad técnica vocal que permitiera tratar la palabra escrita desde la sutileza y la importancia de la palabra hablada, tocar con la palabra, por medio de la voz.

2.1.3 Etapa de montaje y puesta en escena

En palabras de Cristóbal Peláez⁵¹: “*el montaje es revestir de apariencia material el drama, es un acuerdo entre actor y espectador para que entre ambos, desde la acción y la imaginación se reconstruya un evento*”.

Esta etapa del proceso creativo estuvo condicionada por los factores externos de lugar y tiempo, donde la realidad social y geográfica en la que se enmarcó dicho proceso fue elemento clave a la hora de definir el montaje y sus características estéticas, determinando que el tipo de teatro en el que nos embarcamos estuvo marcado por la importancia del encuentro convivial en un aquí y ahora, de las propias condiciones y experiencias del director como mías, siguiendo un tipo de actuación naturalista, pero también una actuación atravesada por el distanciamiento entre el personaje y el actor-actriz, el cual adoptara un actividad de reflexión crítica sobre el texto que va a interpretar.

2.1.3.1 Trabajo con elementos expresivos

Desde los primeros encuentros, lecturas, discusiones sobre el texto e improvisaciones que se realizaron, hasta las conversaciones fuera de ensayo, se fue extrayendo la materia prima que luego serviría para la elaboración de la puesta en escena, en la cual se hizo énfasis en la elaboración de elementos expresivos desde la idea de la “presencia fantasmagórica de la figura *actriz-personaje* en un “espacio vacío” claramente definido como espacio teatral, y el juego con la iluminación (Ver anexo 3), privilegiando el espacio oscuro desde el cual dependiendo la *voz* o *figura* que apareciera, se iría definiendo la atmosfera que regiría en cada momento de la obra.

⁵¹ Peláez, C. (1996). “*La puesta en escena*”. Cuaderno de Reflexiones sobre la cosa teatral. Medellín. Recuperado de <http://www.matacandelas.com/LaPuestaEnEscena.html>

Aunque ensayábamos en un salón el cual se habitaba solo en las reuniones familiares, y no contábamos con muchos elementos técnicos, los ensayos siempre fueron con la absoluta cercanía del público, en este caso el director y una que otra vez algún invitado. De este modo el espacio escénico siempre fue pensado desde la cercanía del actor-actriz y el público, como necesidad de generar una atmosfera de complicidad, donde casi se pudiera sentir la respiración del espectador encima de ti.⁵²

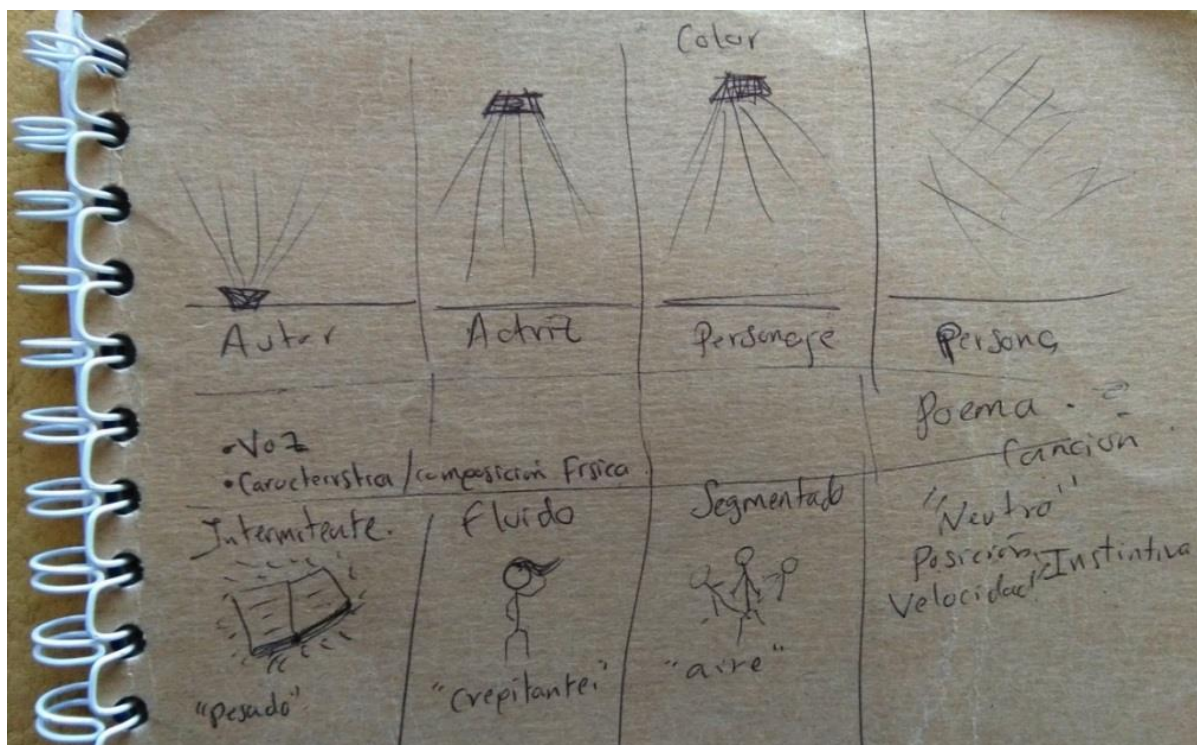


Imagen diario de campo Sasha Eraso

En la anterior imagen se puede ver como durante el proceso de montaje se fue diseñando la idea de la iluminación, pensando en cómo generar una atmosfera según las características definidas para cada una de las voces:

- Autor: intermitente-pesado. Con una iluminación en contra-picada, de abajo hacia arriba, intentando generar la sensación de grandeza. Ya aquí aparece la idea de que el autor fuera representado por un objeto, en este caso un libro del que “sale luz”.
- Actriz: fluido-crepitante. Con una iluminación frontal, de arriba hacia abajo.

⁵² “Observaciones y comentarios en el Diario de campo” de la actriz Sasha Eraso, en durante la etapa del entrenamiento.

- Personaje: segmentado-súbito. Con una iluminación frontal, de arriba hacia abajo, con un color ámbar, intentando generar una atmosfera mas teatral.
- Persona: neutro. Para los momentos del poema musicalizado, una iluminación tenue.

La puesta en escena se planteó desde la idea de un “teatro de valija”, un espectáculo transportable y que puede llevarse a cabo en diferentes espacios escénicos, de éste modo gracias a los aportes creativos, (análisis del texto y el uso de elementos-objetos en las improvisaciones) realizados desde la perspectiva del director y mi rol como actriz, se fueron cristalizando los objetos.

Considerando el concepto de *objeto abstracto* para el cual su uso no está definido según su uso social, y que gracias a su potencial poético y metafórico, fragmentos del mundo cotidiano son transformados en “actantes o sujetos virtuales”, que cumplen una función auxiliar al actor-actriz en la soledad del monólogo o unipersonal.

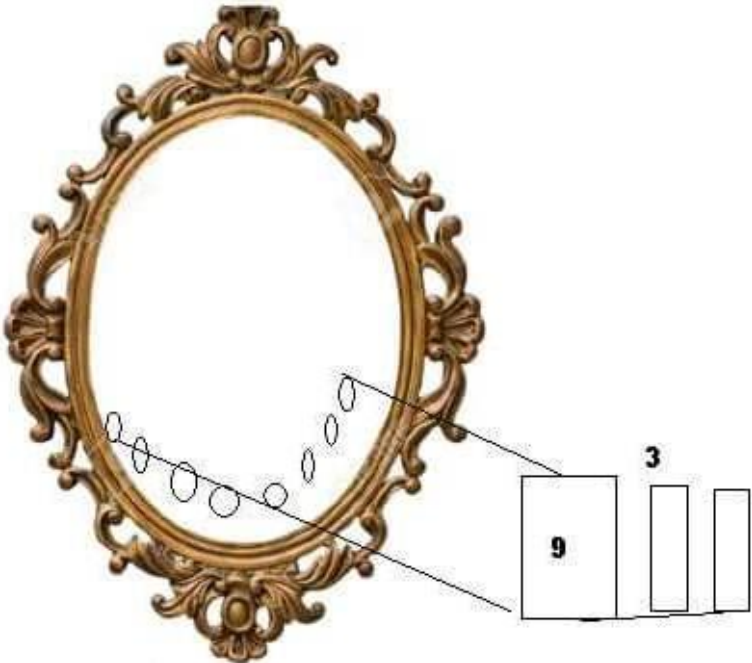
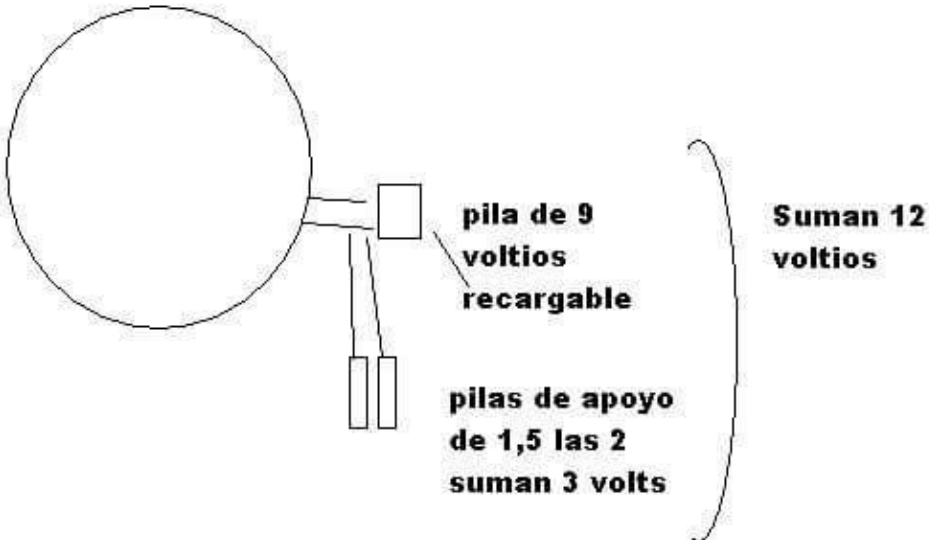
En la etapa de preproducción se buscó que la idea que el director tenía en su cabeza se fuera materializando mediante la construcción de objetos que “emanen luz propia”, desde la importancia que tuvo la luz-iluminación en la propuesta estética con el objetivo de evocar esa presencia fantasmagórica, y teniendo en cuenta los pocos recursos económicos disponibles.

En éste aspecto Mario ya tenía en su mente la idea de la puesta, poco a poco se fue materializando desde conceptos como el contraste de la oscuridad y la luz, aparece la idea de un “libro del que sale luz”, haciendo referencia al Autor, ésta imagen se convierte en un refuerzo de la voz.⁵³

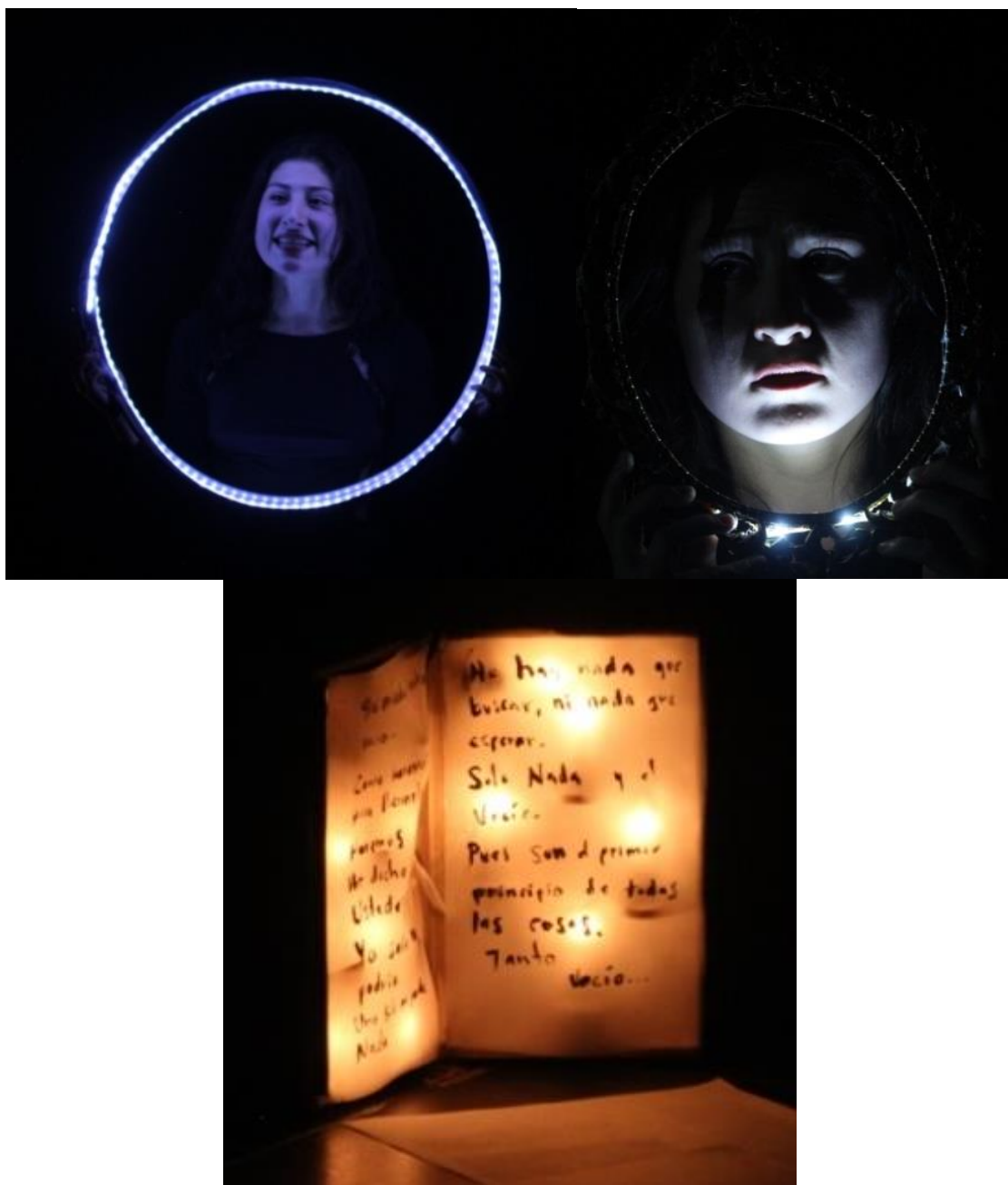
A continuación podemos ver los bocetos realizados por Ciro Ángel Paz quien hizo parte del proceso desde la preproducción y producción técnica, explicando los requerimientos electrónicos para que los elementos pudieran generar luz propia.

⁵³“Observaciones y comentarios en el Diario de campo” de la actriz Sasha Eraso.

esquema aro

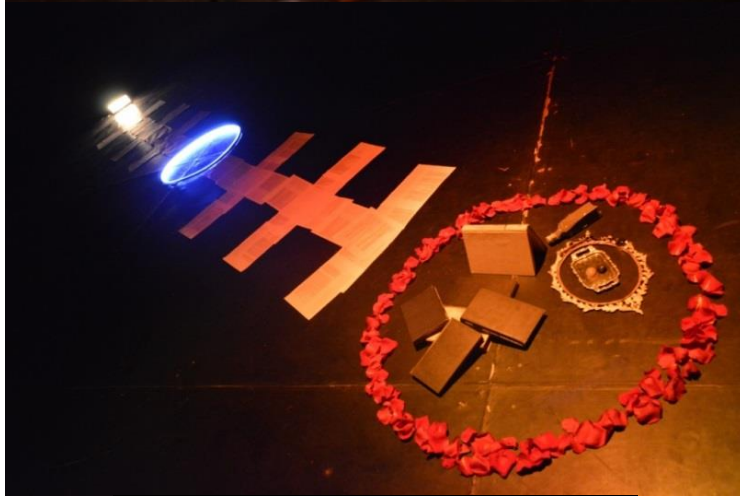


Imágenes bocetos de los elementos – objetos



Imágenes de los elementos-objetos

Con los objetos de circuitos electrónicos, los cuales fueron realizados de manera artesanal, se presentaron ciertas dificultades técnicas, pues al ser elementos delicados desde la forma de transportar hasta el uso y la actividad escénica fue generando un desgaste, razón por la cual en cada lugar al que me desplazaba, necesité de gente especializada o por lo menos con las herramientas necesarias para arreglar dichos elementos.



Imágenes de los elementos-objetos

Por otro lado para la recreación de la escena en la que se hace referencia a el orador griego, Demóstenes, también se utilizaron elementos como: pétalos de rosa delimitando un espacio circular, libros y hojas sobre los cuales se arma un escenario, la cabeza de Demóstenes, la cual fue hecha por mi persona aplicando la técnica de papel mache y yeso, todo esto con el objetivo de recrear un escenario dentro del escenario.

2.1.4 Etapa de espectáculos

En el estreno realizado los días 8 y 9 de abril 2016, en la ciudad de Pasto en la sala de la “Fundación Aleph Teatro”, fue la primera función de mi primer trabajo unipersonal en mi ciudad natal, con la alegría de compartir lo que elegí como camino de vida con mi familia y seres más cercanos.

El inicio de esta nueva etapa de confrontación con el otro, y la prueba de la puesta en escena en un escenario teatral convencional, una caja negra frente a la tribuna donde se ubica el público.

Al público estar más lejos yo tendría que ampliar mi calidad expresiva, radiando energía, intentando llenar todo ese espacio vacío.

Estaba muy nerviosa, al amanecer al segundo día de función, desperté con una terrible amigdalitis, por lo que debí tomar medicamentos, ya me sentía más segura con la utilización del espacio, pero el aspecto vocal me dejó una gran inquietud.⁵⁴

De las dos primeras funciones de ésta obra, lo registrado en mi experiencia como actriz, en el diario de campo y lo registrado en video, se identificaron deficiencias en la musicalización de la obra, con lo que se refiere a la música incidental la cual se presentó de manera improvisada debido a la condición de poco tiempo de ensayo musical, y en la voz cantada por mi falta de práctica y la poca familiarización con la armonía de notaron insuficiencias en la afinación y entonación.

Por otro lado se registra en la voz, una indagación en la expresividad, al emitir la palabra cargada de intenciones. En estas funciones se nota el *acento pastuso* marcado en

⁵⁴ “Observaciones y comentarios en el Diario de campo de la actriz Sasha Eraso. Después del estreno.

los momentos en los cuales yo, como actriz demostraba mayor comodidad, dado que es lo más cercano a mi experiencia cotidiana.

Quizá, desde mi rol como actriz en *Vacío*, aún falta indagar en el texto y comprender quien habla y se expresa en cada frase en cada momento, por ésta misma razón no es fácil diferenciar completamente las voces.⁵⁵

En lo que refiere a la expresividad en el cuerpo, desde la caracterización física se logran diferenciar los personajes en mi cuerpo como actriz, percibidos como registros energéticos dependiendo la voz desde la que hablaba.

2.2 En la ciudad de Manizales, Colombia.

Luego del estreno de la obra en la ciudad de Pasto, viajé a la ciudad de Manizales donde continuaría con éste proceso, con el interés de darle continuidad y de profundizar en mi camino actoral, contando con el apoyo de algunos integrantes de la “Corporación Caza Retasos”, entre ellos Nacor Quintero, Edwin Narváez y Alexander Devia⁵⁶, quienes hicieron sus aportes, siempre respetando la idea original del director Mario Narváez.

En éste intercambio pude notar que después de venir haciendo un teatro como el de “Caza Retasos” basado en el gesto, la comicidad, la expresividad corporal, y enfrentarme a una forma de teatro como el de “El Muro”, un teatro de texto *para los oídos*, donde la interpretación del texto es lo fundamental, como actriz me puso frente a una situación compleja, debido a que las acciones debían ser teatrales pero resultar naturales. Al principio se notaban forzadas, impuestas, se notaba mucho la “marca”, dificultándose la disociación entre movimiento y texto, esbozada antes por el director

⁵⁵ “Observaciones y comentarios en el Diario de campo de la actriz Sasha Eraso, después de las primeras funciones.

⁵⁶ Integrantes de la “Corporación Caza Retasos” que participaron en el proceso de la obra *Vacío*:
Nacor Quintero, músico, compositor y actor autodidacta, quien acompañó el proceso creativo desde la composición musical, arreglos y la parte técnica de musicalización de la obra.
Edwin Narváez, músico y técnico escénico, quien acompañó desde la parte técnica-luces.
Alexander Devia, Licenciado en artes escénicas con énfasis en teatro de la Universidad de Caldas, Manizales, Colombia, quien hizo aportes desde la parte actoral.

para la puesta en escena. De éste modo se plantea indagar aún más en la caracterización física sutil según cada voz, de que no sea demasiado evidente, insistiendo la importancia de la naturalidad del texto, el apropiarse de las palabras y lo que hay más allá de las palabras.

Al cambiar de lugar-contexto, se hizo necesario neutralizar el *acento*, con el ánimo de no distraer al espectador y dar un estatus de universalidad para la obra, indagando en la diferenciación de voces desde la *Vocalización*, *Articulación* y el trabajo con los *Resonadores*. En ésta búsqueda de un acento más natural-neutro se indaga en la emisión del texto y en la gama de voces posibles.

Todo esto me llevó a una “desnaturalización” del texto que había conseguido hasta el momento, considerando observaciones hechas por el director Mario Narváez y por los integrantes de “Caza Retasos”, en las cuales se resaltaba la importancia de degustar e incorporar el texto desde una naturalidad, sentirnos cómodos con el texto pero sin viciarlo con los manierismos-acentos de la vida cotidiana. Sin embargo con el paso del tiempo fui descubriendo que el *acento pastuso*, me serviría a la hora de definir los distanciamientos entre las voces o figuras planteados en el texto.

2.2.1 Etapa de entrenamiento

Para el análisis de la construcción y armonización de la voz en los procedimientos vocales usados en éste proceso creativo, me serví de la noción del cuerpo humano como un “todo” simbólicamente separado en partes-bloques según la resonancia o intensión expresiva atribuida a la palabra escrita-hablada, y algunos elementos de la Teoría Oriental de los Chakras:

1. “Yo veo” – glándula pineal: entrecejo / zona espiritual del cuerpo / color dorado / nota musical B (Si)
2. “Yo comprendo” – glándula pituitaria: coronilla-centro de control primariamente / zona intelectual del cuerpo / color violeta / nota musical A (La)

3. “Yo digo” – glándula tiroides: garganta-sistema fonatorio / cruce de ejes (cintura escapular) – paso del aliento a la voz / zona afectiva del cuerpo / color amarillo / nota musical G (Sol)
4. “Yo amo” – glándula el timo: corazón / zona afectiva-psicológica / color rosa / nota musical F (Fa)
5. “Yo soy” – glándulas suprarrenales- acción / fuerza vital-fuerza sexual / color naranja-amarillo / nota musical E (Mi)
6. “Yo hago” – glándula páncreas: poder-fuerza interior (cintura) / color naranja / nota musical D (Re)
7. “Yo siento” – glándula gónadas / aliento-grito-orden animal-instinto / color rojo – verde / nota musical C (Do)

De ésta manera fui elaborando un entrenamiento en el que refinaría la materia prima para la puesta de la obra *Vacío*, desde la concepción de un personaje fragmentado, y desde la búsqueda vocal y corporal, del ritmo, el peso, el elemento natural (agua, aire, tierra, fuego), el color, la conducta respiratoria y el resonador vocal, para cada voz que interactúa en este mismo cuerpo:

En la imagen se puede apreciar cómo se fue estructurando la idea de la caracterización física y vocal de cada voz. Reflexionando desde la figura de este “personaje fragmentado”, un solo cuerpo en el que confluyen diferentes voces, y del que el actor-actriz interprete se vale para producir hecho escénico. Para tal fin entendemos que desde la actividad actoral psicofísica podemos indagar, despertar y generar potencias expresivas, mediante imágenes, estados e intenciones.

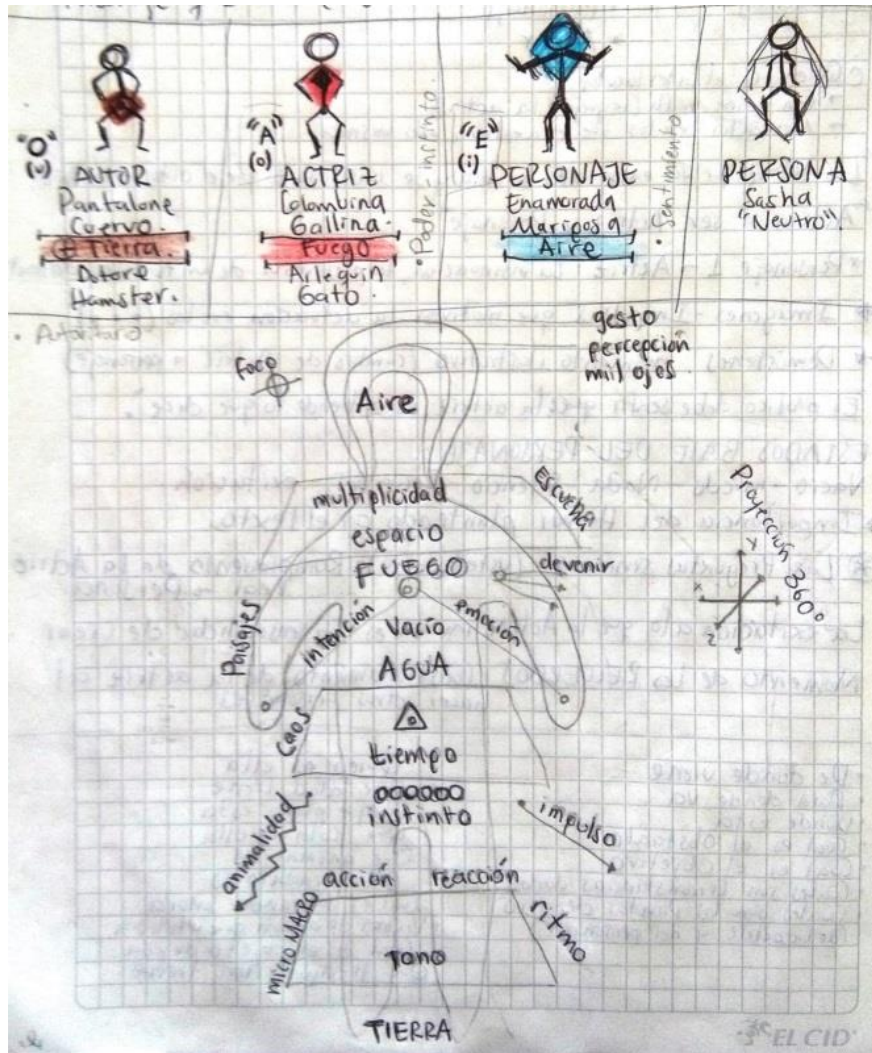


Imagen diario de campo Sasha Eraso

- Actriz (resonador vocal A) Intención hacia el pecho, una postura abierta y firme. Características: Seguridad-serenidad-firmeza. Elemento: fuego. (Chakras 4 - 5)
- Personaje (resonador vocal I) Intención hacia la coronilla, una postura semi-abierta. Características: Inseguridad-ansiedad-alteración. Elemento: aire. (Chakras 1 - 2)
- Autor (resonador vocal O) intención hacia el hara – piernas, una postura cerrada. Características: Calma-seguridad. Elemento: tierra. (Chakras 6 - 7)
- Voz cantada (resonador vocal E) identificando que éste resonador es el que uso habitualmente en la vida cotidiana. Más comodidad. La sensación es que la voz

se apoya en el hara, proyectando la intención hacia la parte superior de la caja torácica. Como un cono hacia arriba. (Chakra 3)

2.2.1.1 Trabajo vocal

En ésta etapa se hizo énfasis en el trabajo vocal desde las falencias respiratorias, de proyección y entonación percibidas en las presentaciones de la obra:

La sutilidad de movimientos para cada una de las voces que se relacionan en el texto, da riqueza a los matices vocales y a la caracterización del personaje. Aun así se notan movimientos involuntarios con la cabeza y las manos, además de una tensión en la cintura escapular de la actriz, tensión que perjudica la emisión de la voz.

Hay momentos durante la representación que el cambio entre voces (autor, actriz, personaje) se hace inconscientemente, y cuando se vuelven conscientes se siente que la emisión del texto se hace de manera forzada, como si la intención fuese impuesta intelectualmente.

Mi experiencia con la voz cantada es limitada, pues aunque he ido conociendo poco o lo básico, en mi proceso de formación tanto en la academia como en escenario independientes, no he llevado un proceso continuo por lo que se presentan problemas en la proyección, el apoyo y la afinación.

En la canción, al ser una pista pre-grabada, se nota la dificultad de llevar el ritmo-tiempo impuesto externamente. En éste caso la respiración se debe regular para manejar el tempo de la canción, afinadamente, independientemente de la actividad física o movimientos previamente hechos.

Con el paso de los días y de las presentaciones se nota en la actriz una mayor confianza en el poema-canción, debido a que hay una mayor apropiación de la melodía. Este trabajo que se realizó supone un trabajo de adaptación, asimilación e incorporación musical de la propuesta en el cuerpo, que poco a poco fue generando mayor confianza con la voz cantada.

Yo no sabía cantar, pero vi que era cuestión de hacerlo, de atreverse, que la voz vibre y se conduzca por medio del aire hacia afuera. Cantar con la sensación de extrema felicidad.⁵⁷

No solo todo el mundo tiene la posibilidad de cantar, sino que recuperar la voz cantada exige restaurar la voz hablada, desarrollar la función respiratoria, rectificar la verticalidad corporal y en un sentido más amplio, que el ser regrese a su verdad inicial. (Wilfart. 1999. Pg. 13)

Razón por la cual decidí abordar mi trabajo actoral y la puesta en escena desde de la aplicación y adaptación de ejercicios vocales, de la siguiente manera:

- a. Se adopta del yoga la rutina del “saludo al sol” para preparar el cuerpo, estirar los músculos y ampliar la capacidad pulmonar, acompañando la respiración sin intervenirla.
- b. Desde una postura neutra (posición cero: apoyo pies enraizados a la tierra, rodillas flexionadas, cóccix/hara abierto, columna erguida, esternón abierto, coronilla hacia el cielo) se imagina que el aire entra por el “centro del espíritu-entrecejo” hacia el “centro de energía vital-hara”.
- c. Se continúa con la activación de los resonadores, la intensión sale desde el hara (conduciendo la energía desde la tierra) y se dirige el aire para producir sonido hacia-desde-por medio de cada resonador. Inicialmente se realiza una vibración de los labios, como sirena empezando desde el registro medio hacia registro bajo, luego y hacia los registros altos, luego vibración con cada resonador sin sonido y después dejando fluir el sonido.

(M) boca cerrada / vibración en todo el cuerpo

(A) boca cerrada – abierta / vibración en el pecho

(E) boca cerrada – abierta / vibración en la caja bucal

(I) boca cerrada – abierta / vibración en la coronilla

(O) boca cerrada – abierta / vibración en parte baja de la espalda

(U) boca cerrada – abierta / vibración en el hara

⁵⁷“Observaciones y comentarios en el Diario de campo de la actriz Sasha Eraso.

Al ir variando de resonador, el cuerpo adopta posiciones diferentes:

- **E** = en mi caso éste es mi resonador de uso cotidiano. Apoyo firme, rodillas estiradas. Intención desde el rostro, cavidad bucal. Fuerza proyectada hacia al frente.
- **O – U** = apoyo base enraizado al suelo, rodillas flexionadas, tensión desde el hara hasta el entrecejo. Intención desde el hara, fuerza proyectada hacia abajo.
- **A** = apoyo base firme, rodillas semi flexionadas, tensión desde el hara hasta el entrecejo. Intención desde el pecho, fuerza proyectada hacia arriba y al frente.
- **I** = apoyo base firme, rodillas semi flexionadas, tensión desde el hara hasta el entrecejo. Intención desde la coronilla, fuerza proyectada hacia arriba.

2.2.2 Etapa de ensayo y puesta en escena

De los ensayos realizados en “Caza Retasos”, y del conversatorio con los técnicos y compañeros sus aportes desde la mirada externa, se comienza a evidenciar la necesidad de que el gesto en mi cuerpo apareciera de manera más expresiva, pues para ese entonces el gesto se tornaba muy “neutro”, es decir se hacía necesario que cada voz apareciera desde una caracterización corporal más elaborada.

Atendiendo a ese reclamo de dicho proceso sobre la caracterización corporal de las voces, que se inició en la ciudad de Pasto y quedó inconcluso, tomé la decisión de indagar dichas posturas físicas con el apoyo de algunas técnicas de teatro gestual, una de ellas la técnica corporal de Jacques Lecoq, quien plantea un trabajo técnico que procura “caos desde la lógica”, la libertad creativa desde la disciplina de la técnica, es decir la configuración de un “personaje tipo”, desde la caracterización exterior. Es así como se hace uso del juego de roles de la “Comedia del Arte Italiana”, donde a partir de calidades energéticas se construye un personaje tipo.

Todo éste trabajo se realizó teniendo en cuenta siempre la sutilidad de los movimientos expresivos que demandaba la puesta en escena antes concebida por el director Mario Narváez.

<i>Algunos personajes de la comedia del arte italiana</i>			
<i>Personajes tipo</i>	<i>Animal</i>	<i>Característica</i>	<i>Atmosfera – estado</i>
<i>Pantalone</i>	<i>Cuervo</i>	<i>Viejo – encorvado</i>	<i>Pesado</i>
<i>Polichinela</i>	<i>Rata</i>	<i>Huidizo – bandido</i>	<i>Ágil</i>
<i>Brigella</i>	<i>Pato</i>	<i>Elegancia</i>	<i>Flotante</i>
<i>Capitán</i>	<i>Caballo – gallo</i>	<i>Imponente</i>	<i>Pesado</i>
<i>Dotore</i>	<i>Hámster</i>	<i>Asustadizo</i>	<i>Rápido</i>
<i>Colombina</i>	<i>Gallina</i>	<i>Chismosa</i>	<i>Atención – atenta</i>
<i>Enamorados</i>	<i>Mariposa</i>	<i>Jóvenes – enérgicos</i>	<i>Flotante</i>
<i>Arlequín</i>	<i>Gato</i>	<i>Sigiloso</i>	<i>Ligero</i>



Imagen personajes tipo comedia del arte – Italia

De este modo con los aportes tomados de los personajes tipo, fui caracterizando corporalmente a cada voz según las características encontradas, de la siguiente manera:

Autor – Pantalone y capitán.

Actriz – Arlequín y Brigella.

Personaje – Enamorado y colombina.

Fue gracias al trabajo con Nacor Quintero que se realizó de manera más profunda la exploración de la parte sonora de la obra, creando una partitura de la musicalización, donde se crearon pistas musicales y efectos de sonido tanto para atmosferas como para la musicalización del poema *Abismo* de Baudelaire, logrando una sonorización que respondía de manera más acorde a la propuesta estética hecha por el director: la oscuridad, lo líquido de las palabras, lo efímero de los rayos de luz, la presencia fantasmagórica de los personajes teatrales.

A continuación algunos comentarios realizados por Quintero realizados después de su experiencia en este proceso creativo:

Para comenzar, debo decir que desde mi experiencia con la música incidental o la realización de piezas musicales para el teatro, ésta ha sido la más compleja ya que fue a contra reloj. Al principio debí leer y releer la obra para hacerme a una idea de que ambientes podrían resultar más apropiados. Encontré que en general el ambiente era de silencio, miedo, oscuridad, vacío. Y aferrándome a éstas sensaciones comencé con la composición de atmosferas densas y sutiles.

Continué con la parte de musicalizar algunas estrofas y el poema que desde la actuación y dirección se propusieron, indagando en varias armonías y melodías, pero dado el poco tiempo con que contaba, entregue la que me pareció más pertinente, encontrando la aprobación por parte de la actriz.

Utilicé sonidos de ambientes y realicé grabación de instrumentos digitales (teclados midi) los cuales fueron un excelente complemento para éste reto. Me apoye de melodías y armonías menores buscando generar los ambientes más apropiados a la lectura que hice y a las recomendaciones por parte de la actriz.

El resultado final, viéndolo en la puesta en escena, me dejó un sinsabor, pues la estrofa musicalizada, quedo muy monótona y creo que puede seguirse indagando, para darle un mejor cuerpo y un mayor sentido. Con respecto a las demás pistas y atmosferas, siento

que fueron apropiadas y apoyan la puesta en escena en todo su concepto de quietud, silencio, oscuridad y vacío.⁵⁸

2.2.3 Etapa de espectáculos

De los espectáculos realizados en Manizales en el 2016, los días 29 de abril en “El Jardín”, y el 5 y 6 de Mayo en el “Teatro El Escondite” y “Caza Retasos” respectivamente, se encontró que dependiendo del espacio y sus características morfológicas se irían modificando tanto el tiempo de realización de algunas acciones, como la calidad energética demandada en cada lugar, dependiendo de la distancia existente entre el escenario y el público.

De igual manera se probó que ésta puesta en escena se adapta fácilmente a cualquier espacio escénico, sea de tipo convencional y/o no convencional, aprovechando la facilidad de transporte y de montaje, considerando que cuenta con objetos electrónicos, que gracias a su capacidad de emitir luz, y con el “tratamiento” que recibe de la actividad actoral, es decir la introducción a un mundo ficcional o metafórico, se puede generar una atmosfera teatral.

Desde mi rol como actriz, por las sugerencias hechas por los técnicos y los comentarios realizados por el público en los conversatorios (espacio abierto al espectador) después de cada función, se notaron ciertas inconsistencias en la voz cantada debido a la poca disociación de movimiento y voz, quizá por falta de entrenamiento y de concentración. Sin embargo fui notando como con el paso del tiempo, el ensayo, al irme familiarizando con la melodía del texto y la melodía del texto musicalizado, cada vez me sentía más segura, cargando la voz cantada de intención, sin pretensión de una interpretación abarcada desde el virtuosismo.

⁵⁸ “Observaciones y comentarios hechos por Nacor Quintero”

ASPECTOS CONCLUSIVOS

En la revisión de los procedimientos creativos realizados en el proceso de la obra *Vacío*, podemos resaltar como hallazgos significativos las siguientes consideraciones:

Si tenemos en cuenta que el teatro occidental proviene de una tradición de artistas-creadores (Stanislavski, Brecht, Meyerhold, Chejov, Grotowski, Brook, entre muchos otros) que han reflexionado a la par de su práctica artística, cuestionando y modificando el hacer artístico, comprenderemos el valor que tiene la Crítica Genética emprendida desde la implementación de la figura del artista-investigador, con el objetivo estudiar la propia obra en construcción y la indagación de la práctica escénica simultáneamente a su realización, lo cual en este caso particular permitió comprender los procedimientos creativos utilizados en la construcción de la obra.

Si además reconocemos que el acto creativo como objeto de estudio, es producto de un proceso inacabado, flexible y cambiante, encontraremos que la tarea investigativa consiste en estar atentos a las dudas y conflictos que se van presentando a lo largo del desarrollo del proceso creativo. De esta manera la Crítica Genética nos permite describir, analizar y comprender nuestro hacer teatral, revelando el pensamiento, las técnicas y metodologías que asumimos como artistas. Y de este modo permitir espacios desde los cuales se puedan relacionar críticamente la praxis teatral con la teoría.

Este proceso creativo se caracterizó por ser inesperado y fragmentado, por estar inmerso en un contexto regido por la globalización, la diversidad, y en cierto modo por la velocidad acelerada de éste mundo contemporáneo, debido a los tiempos entrecortados y fugaces en los que se desarrolló: entrenamiento, montaje y espectáculos en 3 meses. Es así como la idea del unipersonal que introduce Nerina Dip, como formato escénico permite la individualización, y por lo tanto una mayor rentabilidad del tiempo de trabajo, aunque implica también ciertas complicaciones en el sentido que debo desempeñarme como actriz y como “directora”, dificultando la objetividad en el

desarrollo del proceso, pues por más miradas externas y aportes que pueda tener, los cambios los haría yo, siempre respetando la idea original del director de por si implícita.

Al no tener un grupo fijo, fue un trabajo independiente e individual, en el cual yo como actriz debí hacerme cargo de todas las responsabilidades (montaje técnico, gestión, asuntos estéticos, evolución de la puesta en escena), y buscar en cada lugar al que me desplazaba alguien que me acompañara desde la parte técnica (luces-música). Motivo que me generó gran dificultad al no tener una mirada externa, dirección, fija o estable, lo cual me hizo preguntar *¿cómo puedo abordar éste proceso desde una visión externa-objetiva sin perder el rumbo establecido desde la dirección de Mario Narváez y sin comprometer la espontaneidad de mi actividad como actriz?*

En ese sentido el apoyo y el dialogo con las personas que han asistido como técnico de luces y música, además de las conversaciones con algún espectador después de cada espectáculo, es lo que se ha ido configurando como una mirada externa.

El problema básico es que no puedo verme a mí mismo en acción. Ni siquiera una grabación de video es suficiente, puesto que no llega a reflejar todos los detalles y los matices de la actuación en vivo. (Oida. 1997. Pg. 104)

Una de las ventajas al encaminar éste proceso como un monólogo fue la facilidad de desplazamiento, y la posibilidad de realizar una indagación en otros espacios y escenarios. Entendiendo que las condiciones y disposición de cada espacio condicionan, estimulan y propician diferentes formas y oportunidades de relacionarse con el otro, ese ser que asiste al hecho teatral. En ese sentido el espacio es un territorio enunciativo que está determinado por la mirada del espectador y por las fuerzas primarias y expresivas de los que actúan.

Puedo destacar como *medios de expresión* en mi rol como actriz: el organismo, la voz, la emoción, el intelecto o racionalidad, que nutren mis cuerpos (*natural-social, cuerpo en estado poético y cuerpo poético*)⁵⁹, teniendo en cuenta que el elemento básico en la

⁵⁹ Dubatti, J. (2011). *“Introducción a los estudios teatrales”*. México: Libros de Godot.

construcción escénica es el cuerpo del actor-actriz previo a la composición del personaje más allá de los requerimientos técnicos y estéticos que demande el espectáculo.

Retomando lo que propone Chevallier sobre las modalidades actorales⁶⁰, el cuerpo que demandé, como actriz de *Vacío* estaría contenido desde el *cuerpo disonante*: ese que propone que el actor-actriz debe permanecer frágil en el sentido de dejarse atravesar por las fuerzas, para permitir que las sensaciones afloren, el trabajo actoral es más interno y contenido. Y el *cuerpo aminorado*: desde el que se plantea quitar los elementos estables que vuelven rígido al acontecer escénico, aquí la presencia del actor se vuelve otro elemento en la composición del espectáculo. Considerando que en el trabajo teatral, el actor-actriz desde el cuerpo, su herramienta y *unidad psicofísica*, puede hacer uso de uno, o varios de los distintos cuerpos o modalidades actorales nombradas por Chevallier.

La actividad del actor-actriz es un proceso que tiene como condición ser una actividad que tiende a ser transformada, reelaborada y reflexionada constantemente, de acuerdo a las exigencias que plantea el mundo actual, poniendo en juego las formas como el actor-actriz emplea sus recursos expresivos en un contexto social que se encuentra en proceso de construcción. Es por eso que en este proceso creativo siempre estuvo presente la necesidad de un entrenamiento actoral que se aborde desde las necesidades específicas de cada individuo y la relación de su corporalidad, movimiento y emisión vocal, con el objetivo de explorar y mejorar dichos recursos expresivos.

En el trabajo vocal trabajamos con todo el entramado de relaciones y producciones diversas de la voz humana que no están determinadas por un texto: La voz como *sonido expresivo* (la calidad de sonoridad de la voz como proceso psicofísico) y la voz como *discurso* (la calidad fonética de la voz en la pronunciación de palabras). Encontrando de igual manera que en el aspecto vocal se presentó una mayor dificultad, o por lo menos se generaron mayores inquietudes que despertaron el interés desde la praxis y la teoría actoral. Identificando que ésta puesta en escena tiene sus bases desde la impronta textual (palabra escrita) que pasará a ser voz-sonido (palabra hablada), dichos procedimientos

⁶⁰ Chevallier, J-F. (2012). "Modalidades Actorales o Siete maneras de estar presente". *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* Vol. 6. Universidad de Caldas. Manizales, Colombia.

creativos vocales se enfocaron en ampliar la versatilidad de la capacidad vocal expresiva, desde el desarrollo de aspectos como:

- Relajación.
- Capacidad Respiratoria.
- Dicción (articulación – vocalización).
- Proyección (emisión sonido – intención).
- Entonación (ritmo – tono - volumen).

La aplicación creativa-expresiva de la capacidad vocal, tanto en la emisión de la palabra-hablada como de la palabra-cantada, fue asumida desde las *cualidades del movimiento*, y desde las *cualidades del sonido vocal*, que desde su exploración otorgan una variedad de matices y calidades expresivas a la voz:

Cualidades del movimiento:

- Espacio: directo, indirecto.
- Tiempo: rápido, lento.
- Peso: pesado, ligero.

Cualidades del sonido vocal:

- Frecuencia o Tono (altura – ondas sonoras – resonancia) Agudo / grave.
- Amplitud o Volumen: intensidad de la onda sonora. (variación auditiva del sonido vocal) Alto / bajo.
- Timbre o coloración del tono (tipos de fonación).

Ahora bien éste proceso creativo se basó en la importancia que tiene el texto teatral como material expresivo, considerándolo en términos de Chevallier y Mével, como un “texto débil” que permite explorar y crear a partir de los huecos que deja, retomando la idea de la situación abierta y fragmentaria del personaje, el cual se presenta como portador de un discurso que busca producir resonancia entre los planos referenciales de la realidad y la ficción, un texto que permite ser habitado de manera diferente por cada espectador.

El intérprete conoce y devela una situación extraordinaria: el desplazamiento – transito, traslado, traducción- de lo escrito a lo oral. Todo su aparato fisiológico enriquece y apoya y refuerza la capacidad de transmisión de la voz: no se trata solo de repetir palabras antes memorizadas sino de entregarse a esa energía vocal que recorre todos los sentidos y los traspasa. (Schvartz. 2007. Pg. 7)

En éste caso en específico, como actriz tuve que desenvolverme entre la sumatoria de los distintos materiales expresivos y la búsqueda de un personaje teatral a partir de su forma de hablar, valiéndome de imágenes mentales y corporales para generar sonidos-vozes extra-cotidianos.

La palabra dicha no significa solo por la palabra misma, sino también por el acento, el tono, el gesto.

Para el actor, en el proceso de crear un personaje, todo lo que se imagina, lo que se pone en funcionamiento a partir de la imaginación, deja su huella en la voz y en la manera de hablar.

En el trabajo sobre el personaje: La voz aparece como efecto inconsciente del trabajo de imaginación e identificación. También uno elige la voz. –capacidad de encarnar, de sostener esa voz con organicidad, de instalarse en ella. La elección misma de cierto timbre o modo de hablar en concordancia con el estilo o poética del espectáculo. Puede ser una voz que subraye algún rasgo del personaje, o al contrario.

(Pelicori. 2007. Pg. 33 – 49)

El gesto, la acción y la voz fueron las modalidades técnicas de la puesta en escena, que me permitieron (y permiten) proporcionar al texto, desde la palabra hablada-cantada, una gama de interpretaciones y posibilidades, donde el uso de la voz: su tono, frecuencia e intensidad, fueron elementos fundamentales a la hora ir ajustando una partitura física y vocal, para crear y mantener al personaje de *Vacío*, en la situación fragmentaria y abierta en la que fue pensado.

BIBLIOGRAFÍA

Abirached, R. (1993). “*La crisis del personaje en el teatro moderno*”. Traducción de Borja Ortiz de Gondra. Serie teoría y práctica del teatro. No 8. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. Imprenta de la comunidad de Madrid.

Artaud, A. (1996). Capítulo 12 “Un Atletismo Afectivo”. *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. [Paco Porrúa]. Edhasa. Barcelona.

Auz Bowen, G. (2015). “*La incidencia del trabajo vocal del actor vinculado a la corporalidad a través de las cualidades de la voz y del movimiento*”. Universidad Central del Ecuador, Facultad de Artes. Quito.

Banegas, C. Aldaburu, M. Pelicori, I. Herrero, L. (2007). “*Caligrafía de la voz*”. Editado por Claudia Schvartz. Buenos aires: Leviatán.

Baumgärtel, S. Trad. Zamorano. Basaure. (2012). “El sujeto de la lengua sujeto a la lengua: Reflexiones sobre la dramaturgia performativa contemporánea”. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*. Número 25, pg. 71-88. Brasil.

Benjamin, W. (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En W. Benjamin. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Brie, C. (s. f). *Reflexión lírica-práctica sobre el actor*. Recuperado de <https://textosteatrales.wordpress.com/2015/07/06/reflexion-lirica-practica-sobre-el-actor-de-cesar-brie/>

Brook, P. (1986). *El Espacio Vacío*. Arte y Técnica del teatro. Nexos: Barcelona.

Bustos Sánchez, I. (1995). Capítulo 7 “Enfoques holísticos cuerpo-mente”. *Tratamiento de los problemas de la voz: nuevos enfoques*. Madrid: CEPE, S. L.

Cardona G, M. (2006). “Enrique Buenaventura” A cerca de un hombre de teatro que transformo la enseñanza teatral en Colombia. *Papel Escena*. N.6. Revista Anual de la Facultad de Artes Escénicas. Bellas artes. Cali. pg. 6 – 19.

Calais-Germain, B. (2006). *La respiración: anatomía para el movimiento. Tomo IV. El gesto respiratorio*. España: La liebre de marzo.

Casanova, L. (s. f). “*Hatha-Yoga*”. Recuperado de <https://www.facebook.com/lucas.casanova.yoga/?fref=ts>

Castañeda, C. (2004). “¿Hablar otra vez sobre Pedagogía Teatral?” *Revista de Estudios Sociales*. No. 17. Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales. Bogotá. Pg. 34 – 41

Cerón Solarte, B. Ramos, M. (s. f.) *Pasto: Espacio, Economía y Cultura*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/pasto/parte1/cap5-38.htm>

Chevallier, J-F. Mével, M. (2010). “Texto Fuerte. Texto Débil”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* Vol. 4. Universidad de Caldas. Manizales, Colombia.

Chevallier, J-F. (2004). “Introducción: hacia un teatro del presentar”. *Actas del primer coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México D.F.

_____ (2012). “Modalidades Actorales o siete maneras de estar presente”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* Vol. 6. Universidad de Caldas. Manizales, Colombia.

De Marinis, M. (2005). “*En busca del actor y del personaje: comprender el teatro II*”. 1ª Edición, Buenos Aires: Galerna.

Díaz, N. (1988). “Noveno festival internacional de teatro (Manizales 1987)”. *Latin American Theatre review*. Vol. 21. No. 2: spring 1988. University of Kansas. USA.

Dip, N. (2010). “Solo en la escena”. *Cuadernos de picadero #20*. Ed. Instituto Nacional Teatro de Argentina.

Dropsy, J. (1987). “*Vivir en su cuerpo. Expresión corporal y relaciones humanas*”. Buenos Aires: Paidós.

Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.

Duque M, F. (1994). “El personaje teatral en la dramaturgia colombiana”. *Investigación y Praxis teatral en Colombia*. Colcultura, Bogotá.

Garavito, L. (2000). “El teatro colombiano: caleidoscopio de nuevos rostros, nuevas voces.” *Latin American Theatre review*. Vol. 34. No. 1: fall. University of Kansas. USA.

García, S. (1989). “*Teoría y Práctica del Teatro*”. Ediciones La Candelaria, Bogotá.

Grasso, A. (2008). “La palabra corporeidad en el diccionario de educación física”. *Revista Portal deportivo*, Año 1, N° 4. Recuperado de https://www.academia.edu/4789452/La_palabra_corporeidad_en_el_diccionario_de_educacion_fisica

Grotowski, J. (1970). “*Hacia un teatro pobre*”. México: Siglo XXI editores.

Guénoun, D. (2004) “¿Todavía teatro?”. Ponencia en *El teatro sin el drama: elementos teóricos. Actas del primer coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México D.F.

Hermenegildo. Rubiera. Serrano. (2011). “Más allá de la ficción teatral: el Metateatro”. *Teatro de palabras, revista sobre teatro áureo. Número 5*. Université du Québec a Trois-Rivieres, Canadá. Recuperado de <http://uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Intro.pdf>

Jodorowsky, A. (s. f). “*Usos de la Voz*”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BeSj6igmQKE>

Loaiza, L. (2010). “*LA POÉTICA DEL DOCENTE: Reflexiones en torno a la presentación del rol de docente de actuación en las aulas de clase de Artes Escénicas*”. Tesis de Maestría en Educación. Universidad de Caldas.

_____ (2015). Juegos de imaginación o la errancia de voces fragmentadas. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* Vol. 9. Universidad de Caldas. Manizales, Colombia.

Maidana, R. (2002). “Fundamentos para un entrenamiento vocal del actor” Pg. 217. *La Escalera. N 12*. Facultad de arte. Universidad Nacional del centro de la provincia de Buenos Aires. Tandil.

Mescia, M. (2014). *Puntos de Oído: entrevistas y conversaciones sobre música y sonidos con directores y autores del teatro argentino*. Buenos Aires: Corregidor.

Montilla, C. (2004). “Del Teatro Experimental al Nuevo Teatro. 1959 – 1975”. *Revista de Estudios Sociales*. No. 17. Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales. Bogotá.

Peláez, C. (2002). *La imagen, el texto, la palabra, la acción*. Recuperado de <http://www.matacandelas.com/LaImagen.htm>

_____. (2013). *Una Mirada Histórica al Teatro de Medellín. 1970 – 1999*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KcmaarXsU68&feature=youtu.be>

Pirandello, L. (1926). *Seis personajes en busca de autor*. Traducción y Prologo por Azzati, F. Valencia: Editorial SEMPERE.

Revista Gestos. (Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico). Año 19, numero 37. (2004) University of California. Irvine, USA.

Reyes, C. (1974). “La Creación Colectiva: Una Nueva Organización Interna del Trabajo Teatral”. *Recopilación de Textos sobre: El Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*. (1978). Centro de Investigaciones Literarias. Cuba: Casa de las Américas. Compilación y prólogo de Francisco Garzón Céspedes. Pg. 75 – 107

_____ (1996). “El Teatro: Las Últimas Décadas en la Producción Teatral Colombiana”. *Colombia Hoy*. Coordinador Jorge Orlando Melo. Bogotá: Biblioteca Familiar, Presidencia de la Republica. Recuperado de Biblioteca Virtual-Biblioteca Luís Angel Arango <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo11.htm>

Rodríguez, E. (2012). *Capítulo 5: Teatro*. “Ciudad Recreada”. Programa de televisión del Centro de Comunicaciones de la Universidad de Nariño. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AJbApqn-2cw>

Rosso, M. (2002). “*Matrizes Estético-Conceituais na análise da Composição da Personagem Teatral*”. Mestrado em Artes Cênicas Universidade Federal Da Bahia. Salvador, Bahia, Brasil.

_____. (2011). *Estudios de crítica genética en las artes: una experiencia del grupo IPROCAE de Argentina*. Publicado en: “Materialidade e virtualidade no proceso criativo” / José Cirillo y Marie-Helene Paret Passos (orgs.) – Vinhedos, Brasil. Ed. Horizonte.

Salles, A. Cecilia. (2008). “*Critica genética. Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*”. 3ª Edición, Edue. PUC – SP. São Paulo.

_____. (2008). “*Redes da criação. Construção da obra de arte*”. 2ª Edición, São Paulo: Editora Horizonte.

Sanchez Jiménez, S. Sanchez Salas, F. (2007). “Estrategias de comunicación teatral en la obra de José Sanchis Sinisterra”. *Pandora: revue d’etudes hispaniques. Número 7, pg. 49 – 64*. Francia.

Sanchís Sinisterra, J. (2004). *El arte del Monólogo*. Madrid.

_____. (2005). La palabra alterada. *Cuadernos de picadero Año 3, #7*. Instituto nacional del teatro, Argentina.

_____. (2008). “*Teatro menor (50 piezas breves). Pervertimiento. Misero próspero. Vacío*”. Ciudad Real ESPAÑA: Ñaque.

_____. (2009). *Conferencia la Escena sin Límites*. Recuperado de <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22563>

Santana Mora, S. (2006). “Pensamiento analógico y Mise en abyme”. *Literatura inglesa. Notas. Facultad de filosofía y letras. Universidad de buenos aires*. Recuperado de <http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/litinglesa/sitio/pensamiento analogico.pdf>

Sarrazac, J.P. (2006). “El impersonaje: una relectura de La crisis del personaje”. *Literatura: teoría, historia, crítica. Número 8. Universidad nacional de Colombia. Departamento de literatura. Bogotá. Pg. 353-369*. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/14118/1/3-7906-PB.pdf>

Serrano, R. (Septiembre 1986). *La estructura dramática*. Bucarest.

Soler, A. (2015). *Análisis del proceso creativo de la obra “mutar y transmutar”, desarrollado por el grupo Latinaja*. UNICEN, FA. Tandil, Argentina.

Oida, Y. Marshall, L. (1997). *“El actor invisible”*. España: ALBA (2010).

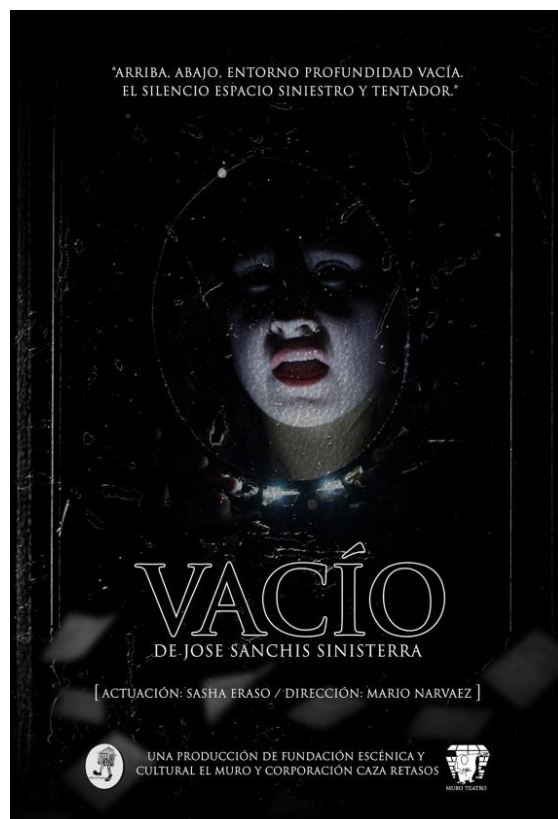
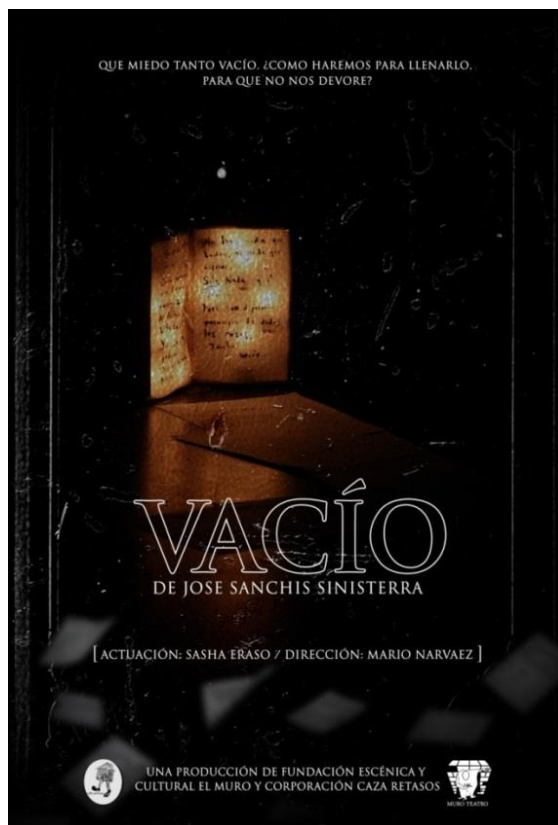
_____. (2007). *“Los trucos del actor”*. España: ALBA.

Pavis, P. (1998). *“Diccionario del Teatro”*. España: Editorial Paidós.

Stanislavski, C. (1999). “Capítulo 7 Dicción y canto”. *La construcción del personaje*. Alianza Editorial. España.

Trastoy, B. (2002). *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Nueva Generación, Buenos Aires.

Wilfart, S. (1999). *“Encuentra tu propia voz”*. España, Barcelona: Ediciones Urano.



Afiches de la obra Vacío