



**Expresividad para el modelo actor en los territorios de la pasarela contemporánea, a través
de herramientas de la actuación y el lenguaje corporal.
Curso**

Daniel Esteban Gómez Duque

Licenciado en Arte Escénicas

Asesor

Juan Fernando Vanegas Vasco, Magíster (MSc) en Dramaturgia Y Dirección

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Licenciatura en Artes Escénicas
El Carmen de Viboral, Antioquia, Colombia
2022

Cita	(Gómez Duque, D.E. (2022))
Referencia	Gómez Duque, D.E. (2022). <i>Expresividad para el modelo actor en los territorios de la pasarela contemporánea, a través de herramientas de la actuación y el lenguaje corporal. Curso</i>
Estilo APA 7 (2020)	[Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, El Carmen de Viboral, Colombia.



Biblioteca Seccional Oriente (El Carmen de Viboral)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes.

Decano/Director: Gabriela Mario Vélez Salazar.

Jefe departamento: Lavinia Sabina Sorge Radovani.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

Quisiera aprovechar este espacio para exaltar mi labor como agente activo en este proceso artístico y pedagógico del quehacer teatral, dejando claro de ante mano, que retribuyo a todo aquel que se vinculó en este maravilloso proceso, pero que agradezco a mí mismo por la perseverancia, constancia y sobre todo, por creer en mí mismo, pese a cualquier circunstancia. Este proyecto se ve desde las 11 de la mañana hasta las 3 de la mañana, huele a chocolate y café, sabe arepa con huevo y se escucha como Lady Gaga.

Agradecimientos

Gracias a mi familia, a la Universidad de Antioquia Seccional Oriente y su programa de regionalización, a la Facultad de Artes, Departamento de Artes Escénicas, Programa de Licenciatura en Teatro. Igualmente agradezco a Clara Arango, Juan Fernando Vanegas, Mario Sánchez, Jhon Jairo Jaramillo, Carlos Gabriel Arango, Wilder Lopera, Fernando Arcángel, Beatriz Prada, Jorge Iván Grisales, Yomaira Herrera, Mauricio Celis, Janeth Fernanda Aguirre, Mario Wilson Bustamante, Gerson Góez, Víctor López Cardona, Manuel Ana Milena Restrepo, Michelly Giraldo, Felipe Ortiz, Carlos Darío Caycedo, Juliana Giraldo, Jorge Alberto Pérez, Maribel Ciódaro, Claudia Garcés, Nadine Holguín, Duván Chavarría, Sharon Lilie Ciro, Luz Angélica Romero, María Angélica Serna, a mis compañeros y compañeras, Camila Arboleda, Laura González, Melissa Moreno, Angie Valencia Trujillo, Sebastián García, Mateo Cardona, Stiven García, Mateo Mejía, a mis amigos, Juliana Palacio, Kelly Ramírez, Juan David Cano, Mateo Mejía, Daniela Martínez, Adrián Heredia, Ricardo Lozada

Tabla de contenido

Preámbulo	10
FASE 1. Planteamiento. Diagnóstico	12
Definición del problema.....	13
Pregunta de investigación	17
Objetivo general.....	18
Objetivos específicos.....	18
Justificación	19
Metodología	24
Características y fases de la investigación aplicada.....	25
FASE 2. Ejecución. Investigación	27
Introducción	29
Marco conceptual	32
Pasos para llegar a la ejecución.....	33
Conceptos Claves	34
Teatro	35
Actor	37
Actor bailarín.....	40

Training	42
Pre-Expresividad	45
Expresividad.....	47
Presencia escénica	48
Cuerpo periférico.....	49
Cuerpo escénico	50
Cuerpo y Espacio	51
Espacio dramático	52
Espacio escénico.....	52
Espacio interior	53
Espacio textual	53
Espacio lúdico o gestual.....	54
Cuerpo y vestuario	54
Motores del movimiento	55
Segmentación del movimiento	56
Principio de Alteración del Equilibrio (PAE	59
Memoria corporal	60
Tensiones del cuerpo.....	61
Calidades del movimiento.....	62
Acción	63

Acción dramática	65
Acción-reacción.....	66
Circunstancias dadas.....	67
Máquina corporal.....	68
Combate escénico	69
Conexión y desconexión grupal.....	70
Danza (Coreografía y Teatro-memoria corporal)	71
Danza de las oposiciones	72
Improvisación- Soltura	73
Situación dramática.....	74
Objetivos dramáticos	75
Construcción de personaje	76
Ficha de personaje	77
Ficha personaje.....	78
Descripción de características psicológicas	79
Actuación teatral-Actuación ante cámara (Cine.....	81
Cartografía.....	83
Training Vocal.....	84
Gesticulación	85
Subtexto	86

Entonación.....	87
Compases del habla	87
La acentuación.....	88
La respiración	89
Los resonadores.....	91
Lectura	93
Voz y Cuerpo.....	94
Voz y Emocionalidad.....	94
Actos de habla	96
Interpretación vocal	97
Jerigonza	98
Palabra acento.....	99
Palabra imagen	100
El Movimiento Expresivo	100
Moda	102
Modelo	103
Fashion model	104
Modelo de pasarela.....	104
Modelos promocionales	105
Modelo comercial.....	105

Modelo tallas extra	106
Modelos “Petite”.....	106
Modelo de traje de baño y lencería.....	106
Modelos Glamour	107
Modelos Fitness	107
Modelos “Fit”	107
Modelo de “Partes”.....	108
Modelo Actor	108
Pasarela	110
Pasarela Teatralizada	112
Vestuario escénico	114
Canon de belleza.....	115
FASE 3. Publicación de resultados.....	118
Expresión corporal.....	118
Conceptos transversales	118
Improvisación: soltura y creatividad corporal (5 Semanas)	118
Actuación y voz (5 Semanas).....	119
Sesión aplicada (5 Semanas) Puesta en escena.....	119
Curso de expresividad para el modelo actor en los territorios de la pasarela contemporánea, a través de herramientas de la actuación y el lenguaje corporal.....	121

CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES (DESARROLLO)	130
Conclusiones	145
Bibliografía	149

Preámbulo

Este proyecto surge por una pregunta de investigación desarrollada desde la postura de docente, actor y modelo, la cual propone un curso de expresividad donde se incorporen técnicas de expresión corporal, actuación y voz, para la formación del modelo-actor en los territorios de la pasarela contemporánea de la ciudad de Medellín Antioquia. Brindando de esta manera, otras estrategias metodológicas para ser abordadas en la formación de los Modelos en la actualidad.

Así pues, el proyecto que a continuación se presenta, tiene como objetivo el diseño de un curso de expresividad para el Modelo-actor en los territorios de la pasarela contemporánea, a través de herramientas de la actuación y el lenguaje corporal, basado en mi formación actoral y de modelaje donde he decidido unir estos dos territorios en la búsqueda de una propuesta metodológica y así configurar un compendio de conceptos que le darán cuerpo y fundamento a dicho curso.

En este proyecto el lector se encontrará con una estructura distribuida en tres fases: en primer lugar, se presenta la Fase 1. Planteamiento. Diagnóstico, en segundo lugar, Fase 2. Investigación y de último, pero no menos importante la Fase 3. Publicación de resultados, planteada desde la metodología elegida para el desarrollo de la indagación (investigación aplicada).

Adicionalmente, en el marco del desarrollo del proyecto, el lector encontrará toda una configuración conceptual que le dará claridad a los objetivos propuestos durante la investigación. Así mismo, podrá encontrar una serie de autores que son de suma importancia para destacar, desde sus aportes teóricos y prácticos en las técnicas actorales y de modelaje. No obstante, el lector también podrá encontrar un documento que condensa toda la investigación a modo de diseño del curso que, apoyado en las diferentes bibliografías, proveen las herramientas de formación y estructuración del concepto del Modelo-actor, todo esto puede ser encontrado en las páginas finales del presente proyecto de investigación.

FASE 1. Planteamiento. Diagnóstico

En esta fase se realiza todo el proceso de investigación, documentación y exposición del contexto en cual se encuentra la moda en la actualidad, sus necesidades y la búsqueda de plantear desde la inclusión en sus pasarelas de lo performático y artístico, del mismo modo, en esta fase aparece el diálogo entre el lenguaje de la moda y el lenguaje de lo teatral en convergencia para la construcción del curso de expresividad para el Modelo-actor en los territorios de la pasarela contemporánea, a través de herramientas de la actuación y el lenguaje corporal.

Definición del problema

Desde tiempos inmemoriales el mundo ha sido una variable en constante transformación, el devenir de cada día es un nuevo reto por enfrentar, no obstante, y en referencia al tema de interés a trabajar en este proyecto de grado, podemos denotar del mismo modo como la moda se ha visto en una movilidad constante a través del tiempo y cómo esto se refleja también en la forma que se presenta las pasarelas contemporáneas

Iniciando un recorrido histórico Enrique en su texto *Evolución del modelaje: De los años 20 al instamodels* del año 2020. Procede a relatar cómo históricamente en siglo XIX en Francia, se presenciaba el cuerpo de una primerísima mujer como maniquí para la exhibición de los diseños que confeccionaba su esposo, ante las grandes personalidades de la cultura y del espectáculo del momento.

Posteriormente, las primeras pasarelas eran por parte de las grandes casas de alta costura para un público general, donde actualmente se recurre a los actos performativos, a la teatralidad, cantantes en vivo, al insta-model's, a la motivación de contar a través de la prenda y el cuerpo de quien la porta, se ha evolucionado al punto de la inclusión de otro tipo de cuerpo, que generen nuevas y transgresoras miradas del canon de belleza establecido.

Medellín es catalogada en la actualidad como la capital de la moda, todo esto, no solo por ser la ciudad que le da paso cada año a los grandes acontecimientos de la moda, sino también, por la proyección en la promoción de los productos colombianos con los diferentes países y, por ser el productor textil más reconocido a nivel local.

Así mismo, por el crecimiento nacional en sus escuelas de moda tanto en el diseño como en la producción y el modelaje, lo que la ha puesto en el foco de grandes inversionistas de países desarrollados. A pesar de existir tantas escuelas de formación para Modelos en la ciudad de Medellín, se encuentra la dificultad de que estas aún no están ampliamente capacitadas en el manejo del lenguaje de las artes contemporáneas aplicadas a procesos formativos de los Modelos, los procesos de la moda y las pasarelas expandidas.

No obstante, y gracias al foco que estas características han generado en la ciudad, para el mercado laboral, se ha aumentado la necesidad de expandir el concepto de pasarela a las nuevas tendencias de llevarlo a otros niveles, donde se pueda articular con los lenguajes artísticos y contemporáneos de la época, para ofrecerle al asistente una experiencia que además de ser recordada, cuente con altos parámetros de innovación y calidad.

Además, se ha aumentado la necesidad de formación de los Modelos en pro de estos cambios.

Ahora bien, para hacerle frente a todo este cambio, no solo se necesita la movilidad de pensamiento creativo de los diseñadores, marcas y escuelas de moda. También, en los principales encargados de lograr que el concepto y el valor de la prenda que se está exponiendo, tenga alta repercusión en el público a través de una experiencia que va más allá de la observación del diseño. En este caso, estamos hablando del Modelo, que cómo agente participativo debe expandir su pensamiento tanto como su formación, para enfrentar los retos que demandan las pasarelas contemporáneas.

En la medida que se vincula lo artístico y lo performativo en las pasarelas, aumenta la necesidad de que el Modelo incorpore en su estructura el manejo del lenguaje escénico para maximizar la experiencia; por ende, la búsqueda del Modelo en la formación con conceptos y herramientas actorales y dancísticas, que potencien su expresividad y le posibiliten sus capacidades camaleónicas como las que exige las pasarelas contemporáneas.

Así como el actor se prepara en su disciplina respecto a lo práctico y teórico para hacer sus puestas en escena, el Modelo de la contemporaneidad está en la tarea de fortalecer sus conocimientos previos de la pasarela y la aplicación de las nuevas tendencias a sus procesos, por lo que es necesario, plantear para su formación la integración de talleres formativos, donde los Modelos puedan explorar los conocimientos teatrales y estéticos en el

arte, adquiriendo las técnicas actorales, corporales, vocales y dancísticas que le pueden ayudar a la expansión de su lenguaje expresivo y comunicativo y a su vez, aumente sus probabilidades de alta competencia en el mercado laboral de la moda.

Estudios realizados por la revista Fashions Network, describen que, el consumo de moda en nuestro país no se detiene, ha logrado un aumento del 4% y 5% para el año 2021 en su producción, proyectando de esta forma un crecimiento en el sistema de la moda que representa el 8,5% del PIB industrial del país, convirtiéndose en una base fundamental de la economía de Colombia y una de las principales fuentes de empleo.

De acuerdo con las anteriores cifras, se evidencia como las ofertas laborales para los modelos han crecido, al igual que la demanda en este medio y su necesidad comercial de innovar. Por ende, se parte de esta problemática actual presentada en la ciudad de Medellín Antioquia, para encontrar herramientas actorales que brinden otro tipo de formación, habilidades y propuestas artísticas, al ámbito del modelaje para su expansión y constante transformación, a través de la formulación de la siguiente pregunta.

Pregunta de investigación

La pregunta que se desea resolver en la presente investigación es: ¿De qué manera, se pueden incorporar técnicas de expresión corporal, actuación y voz, para la formación del modelo-actor en los territorios de la pasarela contemporánea de Medellín Antioquia?

Objetivo general

Diseñar un curso donde el Modelo-actor pueda adquirir herramientas básicas de actuación, técnica vocal y expresión corporal, para reestructurar, acondicionar y expandir su lenguaje escénico-expresivo, para desenvolverse en el territorio de los nuevos lenguajes teatrales que son abordados en las pasarelas contemporáneas de Medellín Antioquia.

Objetivos específicos

- Investigar el concepto de modelo con el concepto de actor, para definir y desarrollar las características del Modelo-actor.
- Expandir el concepto del Modelo-actor a partir del conocimiento y la práctica de herramientas básicas de actuación y expresión corporal como medios expresivos para las pasarelas contemporáneas.
- Brindar al actor Modelo elementos teatrales desarrollados en el contenido del curso, para posibilitar una nueva manera de abordar la pasarela.
- Desarrollar un servicio de formación escénica para los modelos, por medio de la creación de un curso expresivo que tendrá como fin expandir sus posibilidades laborales en el medio.

Justificación

Se está en una sociedad cuya transformación es inminente, donde el que quiere destacar o darse a conocer en el mercado, está en la búsqueda de vincularse al llamado de transición del presente sus proyecciones y necesidades, en una búsqueda constante hacia la innovación y la alta competitividad.

De modo que en nuestro contexto actual estamos en la tarea de proponer nuevas o ideas para la apertura de nuevos conocimientos. El mercado laboral colombiano de la moda está permeado indiscutiblemente por agentes, tanto internos como externos, por lo que es muy común apreciar un entorno considerablemente influenciado por las propuestas de países más desarrollados como Estados Unidos y países europeos entre otros.

En ese orden de ideas, si se desea tener un panorama más amplio en oportunidades, se puede afirmar que lo más factible sería encontrar un acople de ideas en común o por lo contrario, buscar las formas de cómo ir más allá de lo que hay establecido en la manera en la que nos educamos y formamos como personas con características destacables para obtener los resultados esperados; no quiere decir, que las nuevas tendencias sean malas, por lo contrario, los grandes cambios siempre traen consigo visiones más frescas de lo instaurado o de lo que se pretende inquirir.

El mundo de la moda, por ejemplo. Viéndolo desde lo macro y lo micro de las categorías en las que se divide, refleja esa forma de transición constante en la que se encuentra. Es muy notorio contemplar el gran cambio que ha tenido la industria de la moda a través de la historia puesto que hoy en día es común divisar la influencia de las nuevas tendencias en todo este sector.

Las grandes pasarelas están implementando en sus eventos cada vez más el lenguaje de lo teatral, dancístico, audiovisual y sonoro, lo que les ha traído no solo una apertura en sus formas ya estructuradas, si no la atracción de todo tipo de público. Del mismo modo, podemos observar cómo están promulgando la ruptura de los cánones de belleza a partir de la inclusión de todos esos cuerpos periféricos que se encuentran reprimidos por los prejuicios de una sociedad anti naturalista.

Lo que conlleva a tener la oportunidad de ver modelos y pasarelas con nuevos códigos y símbolos dialogando no solo con la prenda sino también con el espacio y el cuerpo del sujeto. Ahora bien, cuando hablamos de la influencia del arte en la moda nos referimos a la vinculación directa con el acto performativo. No ajeno a esto, la utilización de las herramientas que provee la disciplina de lo teatral, como, por ejemplo, le puede garantizar al Modelo una adquisición de técnicas actorales, corporales y expresivas para ampliar su registro, garantizando por ende un mejor desempeño en sus audiciones y contratos.

El arte en su objetivo desinteresado de comunicar, transformar y movilizar ideologías de pensamiento se ha convertido en una herramienta de alta efectividad para realizar procesos de convergencia entre los lenguajes de las diferentes disciplinas; no netamente relacionadas con el arte; es así como se encuentra factible relacionar la disciplina del Modelo con la del actor, ya que el teatro es un universo que les permite a los actores transitar por diferentes espacios, sean reales o ficticios; del mismo modo promulga la utilización del cuerpo, la voz, la música y la actuación como parte de un todo complementaria posibilitando la creación de personajes con características físicas y psicológicas que dan cuenta de unos posibles estados en los que se encuentran sumergidos.

Por otro lado, el modelaje en su máxima expresión y partiendo desde la utilización del cuerpo como espacio de comunicación y exhibición de alguna obra de diseño o publicitaria, se encarga de vincular conceptos plásticos y estéticos para promover y potenciar la intención, mirada y concepción de los estándares y tendencias de la moda en la época en que se esté situado.

Ahora bien, este proyecto se sitúa en la etapa actual del modelaje en la ciudad de Medellín donde se evidencian nuevas tendencias y perfiles necesarios, para sostener el nivel que desde hace tres décadas la ciudad de la eterna primavera ha marcado en eventos internacionales como Colombiamoda y Colombiatex. Estos eventos se encargan de aumentar la demanda de modelos y las veinte agencias actuales de modelaje no se encuentran preparadas para las nuevas exigencias del mercado de la moda, estas agencias se caracterizan por manejar perfiles similares y requieren de otro tipo de herramientas al igual que de modelos, para alcanzar nuevas metas en este universo de la moda actual que promueve la alternancia y lo artístico.

Es por todo esto que se puede reafirmar que si el Modelo de la actualidad quiere destacar en su trabajo, debe no solo enfocarse en lucir perfectamente su imagen o tener una caminata de pasarela en gran medida , este debe ser el sujeto que estudia y posee en su estructura formativa el manejo del cuerpo, métodos actorales, enlaza conceptos artísticos con las formas y contenidos, puede proponer desde el buen manejo de lo audiovisual y pictórico, una apreciación estética de la mirada del contexto en el que se encuentra sumergida la propuesta del diseñador.

El Modelo de la contemporaneidad es todo aquel, que desde una mirada más amplia de la sociedad se puede llamar Modelo-actor. Partiendo desde la experiencia en el campo teatral como actor y conocedor de la disciplina del modelaje, se hace de suma importancia tanto en

lo personal como en lo pedagógico vincular el lenguaje de la moda con el lenguaje teatral, ya que el mercado de la moda en la ciudad se expande cada vez más y se presenta de una manera innegable la vinculación de lenguajes performativos como complemento del lenguaje de la moda, del mismo modo porque no hay mucha oferta y menos de gran impacto en la formación del Modelo-actor y así brindar a los Modelos una formación que les permita una mayor competitividad en los lenguajes contemporáneos de la moda.

Metodología

Para la construcción y desarrollo de este proyecto, se aborda la investigación aplicada como guía metodológica traída al contexto de la formación artística, en la búsqueda de la fundamentación de una experiencia de formación que tiene como objetivo, atender una debilidad específica en el sector de la moda y más precisamente en los Modelos, la cual reside en la creciente demanda laboral que existe en el universo del modelaje y la poca capacidad de formación que reciben los modelos, los cuales seguiremos llamando en el marco de este proyecto curso como Modelo-actor. Para mayor claridad, es tomada de manera textual la siguiente definición del sitio web DUOC UC bibliotecas:

La Investigación aplicada se centra en la resolución de problemas en un contexto determinado, es decir, busca la aplicación o utilización de conocimientos, desde una o varias áreas especializadas, con el propósito de implementarlos de forma práctica para satisfacer necesidades concretas, proporcionando una solución a problemas del sector social o productivo. (DuocUC Bibliotecas, 2018).

Características y fases de la investigación aplicada:

1. Planificación
2. Ejecución
3. Publicación de resultados (conclusiones).

Así pues, el siguiente proyecto-curso se desarrolla a partir de las siguientes fases: En la fase de planificación, se hará un diagnóstico del sector de la moda recurriendo a un rastreo de las características que han sido recurrentes en los procesos creativos y formativos con el Modelo, del mismo modo, se analizarán los conceptos fundamentales en el aprendizaje del actor, para encontrar los puntos de convergencia entre las dos disciplinas y, como estas en correlación se complementan para estructurar un concepto del Modelo-actor que tiene en su formación conocimiento en artes escénicas para ser aplicadas en las pasarelas expandidas que se han consolidado con las nuevas tendencias y con la necesidad de innovación.

En la fase de ejecución, se plantea la investigación y construcción de la galería conceptual, donde se pueden apreciar las herramientas y contenidos que respaldan teóricamente los conceptos de formación para el Modelo-actor, equivalente a esto, en esta fase, se distribuyen estratégicamente en dos sesiones de contenidos, para que al lector se le posibilite identificar las definiciones por separado de los conceptos del Modelo y del actor y así pueda encontrar la convergencia de las dos disciplinas.

Finalmente, en la fase de publicación de resultados, se plantea la elaboración de un curso para el Modelo-actor, construido a partir de sesiones que abordan contenidos, que van desde la expresión corporal, actuación, técnica vocal y un ejercicio de puesta en escena a modo de pasarela teatralizada donde podrá aplicar las herramientas exploradas durante el curso, y así posibilitar al Modelo-actor la exploración y desenvolvimiento en un ejercicio de creación que estimule su expresividad y así mismo potencie su competitividad en el marco laboral de la moda y su aplicación durante el curso.

FASE 2. Ejecución. Investigación

En esta fase se desarrolla la investigación que tiene como propósito reunir herramientas y conceptos que fundamentaron el curso y darán cuerpo a su estructura. El objetivo fundamental de esta investigación es la aplicación en el campo de la práctica y en la enseñanza de los conceptos vistos desde el rol como actor, modelo y desde la experiencia laboral en estos dos ámbitos artísticos.

La estrategia usada para la selección de los conceptos fundamentales en el cuerpo del trabajo, como para la construcción del curso de expresividad para el modelo actor en los territorios de la pasarela contemporánea, se construyen a través de las herramientas de actuación y de expresión corporal, haciendo uso de la característica de la investigación aplicada que busca la aplicación o utilización de los conocimientos adquiridos, a la vez que se adquieren otros.

De esta manera, se busca implementar y sistematizar la práctica basada en investigación, recurriendo como primer paso a la revisión de las bitácoras construidas en el proceso de aprendizaje como estudiante, seguidamente se pasa a revisar minuciosamente los planes de estudio otorgados semestralmente por la universidad y los referentes bibliográficos brindados por el asesor, encontrando así la ruta adecuada para construcción del curso.

Del mismo modo se realizó la organización de los conceptos partiendo desde la referencia estructural de los conceptos abordados en el pensum de la carrera, abstrayendo así de los primeros semestre gran parte del material para la construcción del curso, teniendo en cuenta que

en estos se abordan los pilares fundamentales para todo tipo de creación actoral, como lo son la acción dramática, la situación dramática, creación de personaje, interpretación vocal, performance y estructuración.

Como siguiente paso, se hace un proceso de sistematización de la información recolectada, para lograr así a través de la escritura, la reorganización de las ideas y conceptos de las fuentes investigadas, las cuales se había albergado en borradores digitales, blogs, páginas web, el pensum de algunas agencias de modelaje y manuales, para la construcción de este proyecto de investigación aplicada.

Por último, se hizo uso de otro ítem de la investigación aplicada que es el que da cuenta de la publicación de resultados, en donde además, aparecen las reflexiones sacadas desde las técnicas que tienen mayor fuerza en el desarrollo del proyecto y las que no, puesto que la construcción del cuerpo del proyecto se solventó gracias a la escritura de todos los conceptos investigados y seleccionados para que el proyecto cuente con una estructura sólida, donde el lector pueda entender y rescatar el objetivo principal de dicho trabajo de grado; la construcción del curso de expresividad para el Modelo-actor en los territorios de la pasarela contemporánea.

Introducción

El teatro ha sido una herramienta de construcción social a través del tiempo, así como un espacio donde la realidad y lo ficcional toman vida por medio del actor y la representación que este hace de los sucesos dramáticos planteados por el autor en la dramaturgia. Del mismo modo, el teatro ha sido un instrumento educativo, del cual otras disciplinas han tomado herramientas de sus estrategias de aprendizaje, para ponerlas en diálogo con sus pedagogías y así poder encontrar soluciones creativas a sus necesidades.

La inclusión del teatro con otras formas de aprendizaje expande y reapertura las posibilidades y conexiones sociales que se han perdido con la falta de empatía por los procesos culturales en la sociedad. La presente investigación se realizó en el marco de la construcción del proyecto de grado para optar al título de licenciado en teatro de la universidad de Antioquia.

Se plantea mediante el estudio del lenguaje del teatro y la moda, la convergencia de las herramientas formativas del actor en pro de la formación del Modelo. De esta manera, se realiza una indagación y agrupamiento de los conceptos teatrales que le aportan a la construcción pedagógica del Modelo, ya que este, se encuentra en una constante evolución por el devenir de las nuevas formas en las que se están dando las pasarelas.

Así pues, se reconoce el campo de aplicación, que en este caso, surge desde la población de la moda en las escuelas de la ciudad de Medellín, donde se pretende vincular en sus procesos de aprendizaje , la estrategia artístico pedagógica del “Curso de expresividad para el Modelo-actor en los territorios de la pasarela contemporánea, a través de herramientas de la actuación y el lenguaje corporal”, donde el Modelo podrá aprender a raíz de la exploración de los contenidos que se disponen para las áreas de aprendizaje de cada sesión, conceptos derivados desde las técnicas de actuación, expresión corporal, técnica vocal y puesta en escena, para llegar a la consolidación del rol de Modelo-actor que en su estructura formadora, reconoce y construye desde estos conocimientos, una nueva mirada de las pasarelas vanguardistas y por consiguiente propone una ventaja en la oferta y demanda del campo de lo laboral de la moda.

El proyecto que a continuación se presenta en la siguiente forma; se desarrolla en un marco conceptual que toma de manera textual conceptos y herramientas de distintos autores que son fundamentales para la formación de un actor y que, de una manera directa, son las herramientas que le han aportado a la edificación de mi bagaje actoral, el cual he adquirido en el transcurso del programa de la Licenciatura en Teatro desde mi formación tanto teórica como práctica.

Del mismo modo, se incluye en el marco conceptual las definiciones de los términos que sustentan las herramientas formativas de un Modelo. Así pues, desde el rol de Modelo-actor y a partir del conocimiento de las dos disciplinas, se plantea el curso no solo como una estrategia

pedagógica que fundamenta la investigación, si no, que este curso será propuesto como servicio de formación para el Modelo-actor en las diferentes escuelas de la ciudad, en cual más adelante puede hacer parte de un proyecto personal llamado: “Teatralilla”, emprendimiento que me encuentro construyendo como Modelo y artista pedagogo.

Marco conceptual

Grandes aportes hacen a la sociedad investigadores cuando con su legado guían el camino de nuevos procesos. Para este trabajo de grado se considera vital el abordaje de los siguientes teóricos y conceptos que brindaran la posibilidad al lector, de conocer las herramientas que fundamentan y son desarrolladas en el curso y, que además se categorizan como pilares fundamentales en la construcción del bagaje teórico y práctico para la formación del actor y el modelo.

Dichos conceptos son una selección tomada de la experiencia teórico práctico que he podido trabajar en el proceso de formación del programa de licenciatura en teatro y la formación como modelo. Así pues, se plantea el marco teórico a modo de glosario en dos bloques informativos (conceptos teatrales y conceptos de la moda), recurriendo a definiciones tomadas de manera textual el para fundamento y desarrollo de algunos conceptos que darán cuerpo al curso que este trabajo se plantea diseñar como oferta de formación escénica para el Modelo-actor.

Las fuentes para el desarrollo conceptual del trabajo que se presenta a continuación han sido diversas: sitios web, documentales, revistas, libros, bitácoras de clase, libros teatrales y filosóficos, teniendo como referentes de gran importancia para este trabajo autores como: Patrice Pavis, Eugenio Barba, Denis Diderot, Meyerhold, Stanislavski, Grotowski, Lecoq entre otros. De los cuales se toma para efectos del curso, destacadas herramientas para la construcción de los contenidos.

Del mismo modo y como autor destacable en este proyecto, se encuentra Patrice Pavis desde su trabajo del diccionario del teatro, donde se toman en mayor parte las definiciones de los conceptos que le dan forma a la estructura planteada para el curso que se propone elaborar y porque ha sido un libro de gran valor para poder acercar a los participantes del curso a una galería conceptual que aborde los contenidos de una forma más precisa.

No obstante, se plantea precisamente, desde la idea de la textualidad en las definiciones para aprovechar los recursos conceptuales que ya se han definido con antelación a través del tiempo y que de una manera u otra se han verificado a través de múltiples procesos escénicos, así mismo, porque no es de interés del curso buscar, crear o resignificar los conceptos, sino, aprovechar de una manera ágil y concreta estas herramientas para la formación de los asistentes al curso.

Pasos para llegar a la ejecución

A continuación, la definición de los conceptos seleccionados para sustentar el cuerpo del proyecto y la estructuración del curso que se propone y se materializa al final de la investigación. Así pues, el lector se encontrará con un bloque de información, dividido en dos: El concepto del Actor: herramientas de creación y formación de este y el concepto del Modelo: herramientas de creación y formación del mismo, posibilitando de esta forma que el lector pueda tener una apreciación más clara y digerible para el entendimiento de los

conceptos por separado y el cómo funciona cuando los conceptos unificados, respecto a las dos disciplinas, dan cuenta de los conceptos resultantes de esta unión y su convergencia.

Conceptos Claves

Teatro, Training, Actor, Actor bailarín Modelo, Modelo-actor, Pasarela, Pasarela teatralizada, Moda, Canon de belleza, Pre-expresividad, Expresividad, Presencia escénica, Cuerpo periférico, Cuerpo escénico, Cuerpo y espacio, Cuerpo y vestuario, Vestuario escénico.

Estos son los conceptos claves elegidos para dar cuenta de la misma noción de actor y las herramientas de creación y formación que utiliza esté, en sus procesos de apertura en cuanto a la ejecución de la disciplina. De igual manera, son los conceptos que, durante el proceso de formación como actor y pedagogo en la licenciatura en teatro de la Universidad de Antioquia, tuvieron la mayor repercusión no solo en lo práctico, sino también en cuanto a lo teórico.

Teatro

En el sitio WEB *concepto de* se puede apreciar cómo hacen una compilación magistral sobre la definición de este arte tan bello, para realizar esta definición se trajo a la luz a la autora Estela quien dice lo siguiente:

El teatro es una de las actividades culturales y artísticas más antiguas que conoce la humanidad. Es una de las artes escénicas, es decir, aquellas que tienen lugar sobre un escenario, y consiste en la recreación de una o varias historias de distinta índole mediante actores, discursos, música y escenografía.

El teatro ha sido cultivado a lo largo de la historia con muy distintos fines, pero siempre comprendido como una herramienta para comunicar ideas masivamente. De hecho, los antiguos griegos lo empleaban como un instrumento de educación religiosa y ciudadana, poniendo en escena sus mitos y sus célebres tragedias. Por otro lado, también las vanguardias del siglo XX vieron en el teatro un campo de experimentos, en el cual podían someter al público a experiencias y reflexiones de distinta índole. Se trata, pues, de una forma de arte muy versátil, que combina el ejercicio intelectual con la representación de situaciones graciosas, conmovedoras, impactantes, etc. Existen formas muy variadas de representación teatral, algunas de las cuales ni siquiera tienen lugar dentro de un teatro, sino en la calle, y algunas incluso exigen la participación del público. Aunque ambos términos suelen usarse como sinónimos, en sentido estricto conviene no confundir al teatro (la representación escénica) con la dramaturgia (la escritura del texto teatral). El primero es un género escénico, mientras que la segunda es un género literario. Tampoco debemos confundir al teatro en tanto género artístico, con el teatro como edificación en la que tienen lugar este tipo de

representaciones. El teatro en tanto forma artística presenta las siguientes características: Consiste en la puesta en escena, o sea, la representación en vivo, de alguna historia o situaciones, en las que interactúan distintos personajes. Dicha representación tiene lugar generalmente en el escenario de una instalación propicia (un teatro, anfiteatro, auditorio, etc.), aunque también puede darse en otros ambientes, públicos o privados. Generalmente se representa ante un público o audiencia, que dependiendo del tipo de puesta en escena puede verse más o menos involucrado en la pieza, siendo espectadores pasivos o teniendo algún grado de participación (real o simulada) en ella. Requiere de la actuación de profesionales entrenados en la representación (actores), que encarnan a los diferentes personajes del relato y que les dan vida.

Antiguamente, estos actores eran sólo hombres y empleaban máscaras que ilustraban el carácter del personaje, cosa que aún sobrevive en variantes teatrales orientales, como el teatro del No japonés. Los relatos representados siempre ocurren en presencia del público, o sea, en un presente recreado. El espacio teatral puede contener material escenográfico (decoración y ambientación), así como utilería, o puede apelar a la imaginación para suscitarlo todo. Toda pieza teatral consta de los siguientes elementos: Un escenario. Que es el fondo sobre el cual transcurre la acción y que puede o no identificarse con el mundo real. En él suelen hallarse los elementos de la escenografía, que forman parte del decorado, y que le aportan atmósfera a la representación. Muchas piezas, sin embargo, prescinden de escenografía y simplemente usan la actuación para suscitar el fondo, el decorado e incluso la utilería. Objetos de utilería: Que son objetos con los cuales los actores interactuarán: espadas, flores, árboles, vasos, mesas, y un largo etcétera. Pueden hallarse en escena, siendo reales o simulados, o pueden suscitarse mediante la actuación y la imaginación. Los actores: Estela en el año 2020 crea una definición excelente la cual servirá para entender cómo será tomada la palabra actor en las páginas posteriores del texto, así pues: Lo más importante de toda pieza teatral, quienes encaran toda clase de personajes y llevan adelante la obra al representar las acciones de la

trama. El guion. O sea, el texto dramático que contiene las indicaciones para representar la obra y que puede ser más o menos obedecido por el director de la obra. (Estela, 2020)

Actor

Los actores desde tiempos inmemorables han sido los encargados de hacer posible que los personajes de libros, dramaturgias y novelas puedan cobrar vida, del mismo modo, con el pasar de los años se han visto en la tarea constante de reestructurar las herramientas empleadas en el momento de interpretar ciertos personajes.

Gracias a los aportes de grandes teóricos y maestros de la actuación como los autores Stanislavski y Grotowski, el actor ha conseguido ampliar su bagaje artístico y técnico para poner en práctica en la escena y con todos los agentes que intervienen en ella. No obstante, en pro de estas transformaciones, los actores siguen teniendo ciertos aspectos que son innegociables para la interpretación.

Un actor es un sujeto con capacidad de recrear, vivenciar y transmitir emociones a través la Creación de personajes, acciones o situaciones dramáticas, todo esto mediante la disciplina y el trabajo duro tal y como lo dice Stanislavski (2007, Pg. 22), “El actor no menos que el soldado, debe sujetarse a una disciplina férrea”

Es decir, los actores en sus actos más comprometedores con la disciplina de actuar están en la labor de promover, construir y dinamizar formas que le proporcionen un conducto de sus estructuras corporales, actorales, vocales y expresivas para la creación escénica. Anexo a

esto, el actor debe trabajar arduamente en su preparación físico corporal, interpretativo y referencial para poseer conocimientos prácticos, teóricos y de este modo pueda hacer apreciaciones técnicas en las curadurías de sus trabajos.

Un actor, en concordancia con Pavis es “El vínculo vivo entre el texto del autor, las orientaciones interpretativas del director y la mirada y el oído del espectador” (2008, pg. 33), por lo que es de vital importancia que este cuente con la activación de sus sentidos en todos los momentos para recibir las respectivas indicaciones que se le proporcionan para la construcción de la escena.

El equilibrio también es importante, de acuerdo con Denis quien de manera poética expresa este concepto de la siguiente manera:

El actor que sólo posee sentido común y raciocinio es frío; el que sólo posee labia y sensibilidad, está loco. Lo que torna sublime al hombre es cierto temperamento, mezcla de sentido común y de ardor. No tratéis pues nunca de ir más allá de vuestra propia sensibilidad; tratad de que sea exacta. (1999, Pg. 13)

Un actor presta su cuerpo para darle vida al personaje, del mismo modo es el canal entre las emociones que debe sentir el personaje y las acciones que ejecuta cuando las vivencia. Ahora bien, una de las grandes paradojas que enfrentan los actores en su quehacer artístico es el de interponer las emociones del personaje por encima de las emociones subjetivas para la elaboración de los estados físicos y psicológicos en los que se

encuentran sumergidos los personajes, pero es ahí donde toma fuerza la idea de la preparación que hace el actor desde la técnica adquirida en la experimentación, que lo remonta a la habilidad de hacer el respectivo distanciamiento o por lo contrario sacar partido de esto para dar características más reales a las circunstancias dadas en la situación escénica.

El actor es un explorador y observador, debe estar constante alerta del contexto y las personas que lo rodean cuando no está en los espacios donde se da lo representativo, ya que los lugares cotidianos proporcionan material de construcción escénica, sea desde el espacio como tal o las personas que están en estas. Ser un buen observador significa estar presto a la recopilación escrita y memorización de las características que proporcionan los demás para el aprovechamiento y enriquecimiento del propio lenguaje corporal, escénico, vocal y actoral. Los tipos de caminado, como hablan, cuáles son sus propósitos, que le gusta o molesta o de qué manera enfrentaría una situación dada de la vida,

El arte de comunicar para el actor está arraigado a la necesidad de contar historias que sean reales o inventadas, pero que de una manera u otra puedan movilizar e incomodar a quien las observa. En este proceso se presentan varios factores que ayudan al acoplamiento de este lenguaje, la energía que produce el actor en su cuerpo, por el ejemplo, aporta a esa transformación y materialización entre cuerpos y formas corporales de comunicación.

Como menciona Rodríguez es importante que el actor no solo incorpore el movimiento, también él debe ser protagonista de ellos:

actor debería pensar en un cómo, es entonces cuando se entrena a toda una manera de pensar, no busca en la abstracción del movimiento, le da causas a su propia energía, a como transmitir, a como dirigirla, a como externar; y la única vía es el cuerpo en sus múltiples posibilidades movimientos, el ritmo, la dilatación, la fragmentación. (2011, Párr. 18)

Sin duda, se propone la idea de hacer visible lo invisible desde la emergencia y capacidad de suspensión de la acción a través de la no producción de movimiento, para ser llevado después al exterior y evidenciar las oposiciones energéticas y de objetivos que aportan a la producción de acciones y palabras que secundan todo eso que el actor no expresa a través de la oralidad y del subtexto de las cosas.

No todo lo que el actor no dice o expresa, no significa que no lo esté sintiendo... Así mismo, el público debe educarse para aprender y entrar en el juego escénico que proponen los directores y actores por medio de los personajes. El actor también expresa con la utilidad que le da a los objetos y la escenografía. Aprender a hacer un buen empalme con todo lo que compone la escena, promoverá la expansión de su lenguaje y sus referentes.

Actor bailarín

El Actor -Bailarín. Está alejado de realizar simplemente un espectáculo, por el contrario, este pone de sí para la creación de un ejercicio todo de sí, su contexto, sus creencias ideológicas, sus sentires y perspectivas del entorno en que vive trasciende lo superficial

trabajando desde lo real, utilizando el cuerpo como herramienta de expresión y comunicación. Esto se puede inferir de Eugenio Barba:

El actor-(bailarín) es el núcleo insustituible del teatro-(danza) es una unidad fisiológica que durante la función se comunica con los espectadores mediante una actividad física. (...) todo esto permite al actor la conquista de su instrumento, que llegue a ser consciente de todas las partes del organismo, de los mecanismos musculares, del ritmo orgánico del cuerpo (el ritmo del corazón, el pulso, la respiración), de las posibilidades sonoras de la voz y de la capacidad de originar y controlar una intensidad emocional instantánea que dará autenticidad al dinamismo físico. (2004, Pg. 28-32)

Sin olvidar:

de tener claro que la consigna es movilizar, no sólo un espacio pequeño de creación, sino de movilizar absolutamente todo para que lo que se hace lleve a un despertar distinto desde las artes. Que el actor-bailarín con todos los encuentros que ha logrado y el equilibrio no sea un ente pasivo de repetición de una técnica, sino que responda a un contexto donde todo es dialéctico. (Leslye, 2017, Pg. 25).

Así mismo:

(Patrice, El Análisis de los espectáculos, 2018), dice que El bailarín- Actor de la Danza-Teatro, duda entre dos tipos de gestual que practica en forma alternada: el gesto danzado y el

gesto mimético. El cuerpo del Bailarín-Actor transmite al espectador la incertidumbre de su anclaje y cambia continuamente de estrategia: tan pronto se deja llevar por el movimiento muscular como imita y codifica el mundo que representa. La coreografía del movimiento se duplica con una puesta en escena (puesta en espacio, uso de decorados, texto y construcción narrativa) que, por lo general, es la del teatro.

Training

El training que se traduce como entrenamiento, tiene una connotación diferente en ámbito teatral pues se basa en los ejercicios previos de carácter expresivos dentro del ámbito actoral y corporal, adicionalmente es importante tener en cuenta la definición de la universidad autónoma de México la cual es la siguiente:

En el caso de los actores y actrices, el descubrimiento, desarrollo y progreso de sus habilidades permitirá un desenvolvimiento profesional más completo, pues serán competentes no solo al resolver, sino al realizar creaciones enriquecedoras; poseerán la capacidad de proyección y transformación corporal, tanto interna como externamente; tendrán la experiencia para prescindir de una escenografía, música, sonidos grabados, vestuario o iluminación, pues su cuerpo poseerá la energía para hacer frente a la falta de estos elementos, y hará presente lo inexistente, ya sean esencias o formas, gracias a la correcta práctica del training. (Universidad Autónoma del Estado de México, 2016, Párr. 109).

El training hace parte del acondicionamiento físico y emocional que le provee al cuerpo para tener una técnica que le permita estar de una forma activa en la escena. El training se maneja para potenciar todos los aspectos de la formación del actor, incluyendo los conocimientos que se obtienen en las prácticas. El actor puede ampliar su trabajo corporal gracias a la implementación de trainings en su quehacer.

Cuando hablamos de training, específicamente del training del actor no debemos sujetarnos a su significado más simple que se deriva de la acción de entrenarse, si no por lo contrario es en este momento en el que nos expandimos a esa búsqueda de la construcción del actor a través del acondicionamiento de su cuerpo para no solo adquirir habilidades corporales sino también aprender a tener el control sobre cada acción que ejecuta.

La importancia de los ejercicios es notoria así lo muestra la siguiente frase: Los ejercicios no enseñan a actuar... sino a desarrollar ciertos reflejos, a acondicionar una manera de pensar, a forjar un comportamiento escénico... los ejercicios enseñan a pensar con el cuerpo completo, a comprometerse todo, a reflexionar no solo con una parte del cerebro y del sistema nervioso. (Anónimo, 2011, Párr. 1)

He aquí la búsqueda ardua del actor por la construcción y perfeccionamiento de la técnica corporal aplicada a la escena. Un actor que se entrena es un actor que está en óptimas condiciones en el momento de poner en práctica una partitura corporal, que cuenta con una memoria corporal ampliamente estimulada.

La práctica del training es la disciplina que denota el compromiso con la escena, ya que no solo se puede practicar en conjunto sino también individualmente. Para la buena elaboración de un training es indispensable tener en consideración los ejercicios que pueden aportar de una manera adecuada a la construcción de la escena, se deben priorizar los estímulos corporales para el mejoramiento de la memoria del teatro, la relación con el espacio y con el otro. Además, y como propone Meyerhold en su estudio de la biomecánica:

“El actor puede valerse de las acciones que le proporciona su propio entorno” (Teorías de la Actuación, 2011). Es decir, se puede partir desde las acciones cotidianas como barrer, caminar, saltar, palpar para llegar a la estructuración de una secuencia de acciones que compongan dicho entrenamiento. De este modo, el sujeto tiene un amplio panorama de herramientas para destacar en la escena y hacer que esta tenga un alto grado de veracidad.

Lenguaje escénico

El lenguaje escénico son todos los recursos que emplean los actores y directores para comunicar a través de códigos y símbolos una situación, imagen o acción establecida para una propuesta escénica. Por lo general, el lenguaje escénico se diferencia del lenguaje dramático en la idea de ver el segundo, cómo todo ese lenguaje que propone desde la dramaturgia el autor, que van desde la época y las circunstancias dadas.

No obstante, cuando esto es llevado a términos escénicos, se realiza un empalme entre las propuestas de la dramaturgia y del director que realiza la adaptación y se consolida así, un

lenguaje apropiado y comunicador para la buena comprensión del espectador sobre el evento que está presenciando.

El buen manejo y planteamiento del lenguaje escénico, les permite a los espectadores aprender a identificar desde un lenguaje no literal, la comprensión de figuras retóricas y los recursos poéticos que se utilizan en la escena para no ser ilustrativos y consolidar una manera artístico-poética de comunicar las cosas. La época, los códigos de vestuario, circunstancias dadas, acciones y objetivos hacen parte de la construcción y consolidación del lenguaje escénico en una propuesta artística.

Pre-Expresividad

El curso de expresividad para el Modelo-actor en los territorios de pasarela contemporánea a través de las herramientas de actuación y el lenguaje corporal muestra que propuesta artística se puede entender de la siguiente manera:

Un entrenamiento pre-expresivo, se ocupa de investigar, desarrollar y potenciar el comportamiento del cuerpo del ser humano en estado de representación, es decir, del cuerpo del actor-bailarín. · ¿Cómo moldear la energía de nuestra presencia y de nuestras acciones en un escenario a fin de que sean absolutamente expresivas, contundentes y claras al espectador? El entrenamiento pre-expresivo, no se ocupa, por tanto, de el “qué se va a expresar” sino del “cómo disponer mi cuerpo para expresar”. Entonces, se basa en diversos principios básicos, comunes a las artes escénicas de distintas partes del mundo y en los que

se asienta la expresividad del actor-bailarín. Cuando vemos a un gran actor o bailarín en el escenario, algo sucede que consigue captar nuestra atención, y que nos hace seguir cada una de sus acciones sin perder detalle de ninguna, creándonos una expectativa de la siguiente y, por lo tanto, obligándonos a no perder un segundo de atención. La pregunta es ¿cómo lo hace? ¿cómo consigue conciliar la atención de cientos de espectadores?

Es importante hacer notar que al final, lo que el espectador “ve” son únicamente “las acciones” del actor. O sea que con lo único que cuenta el actor es con su “presencia física”.

De manera que, si dicha presencia no es clara, resulta ambigua o se desdibuja, poco importará qué diga, piense o sienta ya que al espectador le será muy difícil seguirlo. Por el contrario, si la presencia física es clara y las acciones contundentes e igualmente claras, el espectador puede seguirlo como un lector ágil que entiende todas las letras de su lectura.

Por lo anterior, es necesario que el actor se entrene a fin de crear “una segunda naturaleza” en su cuerpo, una naturaleza de sí mismo en situación de representación. Una naturaleza que expande su energía y la moldea con la misma naturalidad con la que se comporta en la vida cotidiana. He ahí el enigma del Teatro: Hacer ver natural lo extra cotidiano.

- ¿Qué necesito para aprovechar el entrenamiento?

-Como su nombre lo indica, se trata de un entrenamiento, es decir, no se trata de aprender los conceptos sino de que el cuerpo aprehenda el comportamiento. Y ello se consigue mediante: -La continua exploración de uno mismo

-La investigación sobre el propio comportamiento

-La absoluta disposición durante el entrenamiento

-Procurar “no pensar” o, mejor dicho, permitir que el cuerpo piense.

-La repetición minuciosa de cada ejercicio.

(Anónimo, Curso de Teatro, 2018, Párr. 12)

Expresividad

La expresividad esta arraigada al objetivo de comunicación y exteriorización de las emociones y objetivos del personaje, no obstante, la expresividad busca la organicidad y credibilidad en el acto de expresión generada por la la necesidad de transmitir el mundo interior del personaje, así pues, la importancia de la preparación del cuerpo para afrontar los retos de cada personaje.

Para llegar a estos objetivos Ruiz muestra que:

Stanislavski afrontó la preparación del cuerpo en dos direcciones diferentes: por un lado, mediante la integración de técnicas corporales no teatrales y por otro, a través del entrenamiento en la plasticidad de los movimientos.

1-. La integración de técnicas corporales no teatrales:

Stanislavski se valió de materias como la gimnasia, la acrobacia, la danza, el gesto, la esgrima o la lucha para obtener una disposición corporal idónea en el actor. A través de este tipo de ejercicios buscaba desarrollar un aparato físico "dinámico, flexible, expresivo y sensible". Además de ejercicios puramente físicos, estas disciplinas proveían a Stanislavski de elementos que se podían trasvasar a la esfera dramática del actor. Sirva como ejemplo la acrobacia, que no sólo implicaba el entrenamiento de movimientos ágiles, veloces y de gran dificultad, sino que también desarrollaba una disposición mental necesaria "en los momentos más intensos del impulso espiritual, en la inspiración creadora". O los ejercicios de danza tomados del ballet o de la escuela de Isadora Duncan que permitían corregir la postura corporal y dar a los movimientos "más amplitud, una determinación y un fin"

2-. Plasticidad del movimiento:

Paralelamente, tanto la danza como los trabajos sobre la gimnasia rítmica de Jaques-Dalcroze fueron elementos referenciales para lo que Stanislavski denominó "la plasticidad del movimiento". Stanislavski situaba el origen de todo movimiento plástico en una motivación interna que, transmitiéndose fluidamente por el cuerpo, se dirigía hacia un objeto externo. De esta manera, la plasticidad agregaba una continuidad al movimiento que ayudaba a conformar una línea ininterrumpida también en la expresión externa del actor.

(Ruiz, 2008, Pg. 85)

Presencia escénica

La presencia escénica se deriva desde la búsqueda del actor por conseguir un estado vivo y presente en la escena así no esté ejecutando una acción. Por medio de la energía, el actor condensa un estado de alerta que le permite crear una conexión con el espacio, los personajes y público. De esta manera, el actor tiene pleno dominio y conocimiento de lo que está pasando en la escena. Los espectadores lo ven, así no esté realizando un movimiento. Cuando el actor cuenta con un trabajo de presencia escénica, puede estar inmóvil en la escena y el espectador es capaz de percibir la carga emotiva que tiene el personaje y la veracidad de las acciones que ejecute. La presencia escénica se gana a través del trabajo de entrenamiento y de pre-expresividad que realiza el actor diariamente. En conclusión:

El hecho de que la representación requiera que el actor se enfrente necesariamente al espectador, obliga al primero a desarrollar un cuerpo que posea la cualidad de mantener despierta y alerta la atención del segundo, que pueda hacerle ver claramente los detalles internos y externos del personaje que representa, y hacerle entender también el mensaje expresado por el mismo. A esta

calidad de mantener el interés del espectador para llevarlo a participar de la ficción se le conoce como presencia escénica. (Ruiz, 2008, Pg. 430)

Cuerpo periférico

Feminarian define cuerpo periférico como:

Si existe una periferia es porque hay un centro que desplaza hacia los márgenes todo aquello que no cabe en ese centro. El centro está reservado para el cuerpo varón, heterosexual, blanco y pudiente socioeconómicamente. Al rededor de ese centro se van desplazando aquellas personas que cumplen con un o varias características hegemónicas por excelencia. Hasta llegar los márgenes... allí están los cuerpos periféricos, los que no cumplen con esas características, pero que, además cumplen con otras características que son rechazadas y estigmatizadas en ese reparto injusto de poder. Los cuerpos periféricos son los cuerpos con diversidad funcional, los cuerpos tullidos o mutilado, los cuerpos trans, los cuerpos gordos, los cuerpos pequeños, los cuerpos racializados. Los cuerpos a los que ser cuerpo les duele, empobrece, limita. Y que tienen que hacer malabarismos para sobrevivir a la cotidianidad porque es muy difícil habitar y habitarse cuando la vida se sale por cada costura del patrón de los cuerpos normativos. (Feminarian.es, 2019, Párr. 2)

Cuerpo escénico

El cuerpo es la herramienta que utiliza el actor para comunicar y escenificar un planteamiento, el cuerpo es sin duda la herramienta que presta el actor para darle forma a las ideas y propósitos del dramaturgo y director escénico. Movido por los impulsos, el actor materializa a través de formas corporales el mundo interno del personaje.

Adicionalmente:

El cuerpo humano en el espacio, el gesto como un embate-llevado a la vida como un simple movimiento del cuerpo” movimientos en círculo, en cuadrado, en triángulo, movimientos en exterior e interior, por ejemplo, rutinas de obreros, movimientos sobre un fondo musical, el ritmo como apoyo del movimiento; la música debe ser parte del espectáculo de manera real o imaginaria, como si fuera entonada por el personaje en escena. (Alejandra, 2011, Párr. 5)

Es así como se manifiesta uno de los objetivos del actor en la escena, que debe ocuparse de la realización de cada movimiento para tener una tarea definida, promoviéndose de esta manera partituras precisas y formas hábiles de mostrar el proceso y resignificar todos los símbolos y códigos que se plantean en una situación general. El cuerpo escénico se ocupa de la construcción de códigos y metáforas y a la vez de su tratamiento escénico para configurar nuevos tipos de lenguajes y vínculos con la escena y los espectadores.

Según Meyerhold en su planteamiento de la Biomecánica (Alejandra, 2011, Párr. 1): “todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos”; teniendo en cuenta que a su parecer el trabajo del actor es la creación de formas plásticas en el espacio, debe estudiar y ser un perfecto conocedor de la mecánica de su propio cuerpo, pues cualquier manifestación de fuerza está sujeta a las mismas leyes del movimiento y la interpretación del actor no es otra cosa que una manifestación de fuerza del cuerpo humano.

En consecuencia, de esto, el actor debe explorar todas las posibilidades que tiene su cuerpo escénico, llevarlo al máximo en las exploraciones corporales, reconocer y comprender las fortalezas y debilidades que tiene. Como entrenar desde la idea de no repetirse y encontrar en cada exploración una nueva manera para expresar.

Por medio del entrenamiento corporal el actor adquiere una disciplina que activa constantemente las formas expresivas del cuerpo otorgándole multiplicidad en herramientas de construcción escénica.

Cuerpo y Espacio

El cuerpo y el espacio se complementan entre sí por medio del habitar del cuerpo en el espacio, el estar del cuerpo presente respecto a unas características propias del espacio y una manera del cuerpo poder ser el espacio. Cuando se habla del cuerpo como espacio de representación, se está haciendo una relación directa a la manera en la que el cuerpo puede codificarse como el espacio donde se sitúan símbolos, materiales, formas, referentes y corporalidades para dar grafías del acontecimiento planteado en una dramaturgia o un director escénico.

El espacio siempre cuenta con unas características determinadas, que condicionan de cierta forma el comportamiento del cuerpo presente en este, del mismo modo, el espacio puede transformarse según sean las características del cuerpo. El espacio sea el dramático, interior, textual, escénico, interior, lúdico, gestual o teatral siempre estarán permeados por la energía y las maneras en las que el cuerpo ocupa un lugar en este y tiene unas maneras particulares de comportamiento según sea el espacio.

Espacio dramático:

Uno de los principales escenarios para el actor, el espacio dramático es lugar ficticio en el cual tanto el intérprete como el espectador llegan a acuerdos, que mediante el texto y las acciones permiten narrar historias, así se puede inferir del autor Patrice lo siguiente: “Es el espacio al cual se refiere el texto, espacio abstracto y que el lector o espectador debe construir con su imaginación (ficcionalizando)” (Patrice, 2008, Pg. 175)

Espacio escénico:

En contraste con la definición anterior, el espacio escénico también denominado *las tablas*, no es solo el espacio convencional, es el lugar físico en el que se da a luz la obra gracias a los ensayos y se proyecta ese fruto al público en forma de una obra de teatro. Otra definición más técnica es la que propone Patrice y es la siguiente: “Es el espacio real del escenario donde se mueven los actores, tanto si lo hacen en el escenario propiamente dicho como en el público” (Patrice, 2008, Pg. 175)

Espacio interior:

Se define como: “Es el espacio escénico en tanto que tentativa de representación de un fantasma, un sueño, de una visión del dramaturgo o del personaje” (Patrice, 2008, Pg. 175)

Espacio textual:

Se define como “Es el espacio considerado en su materialidad gráfica, fónica o retórica; el espacio de la “partitura” donde están consignadas las réplicas y didascalidas” (Patrice, 2008, Pg. 175)

Espacio teatral:

Este lugar es donde se juntan todas las definiciones anteriores y entran en una sinfonía, en donde ya hay un pacto ficcional y la obra está lista para cena, por lo que se crea una relación temporal en donde unos disfrutan y los otros a cambio de esa recepción se dejan la piel en el escenario. Así se puede apreciar en el siguiente fragmento: “Es el espacio escénico definido de forma más precisa, como el espacio en cuyo interior, se sitúan el público y los actores durante la representación. Se caracteriza como la relación entre ambos” (Patrice, 2008, Pg. 175)

Espacio lúdico o gestual:

Se define como: “Es el espacio creado por el actor, por su presencia y desplazamientos, por su relación con el grupo, su organización en el escenario” (Patrice, 2008, Pg. 175). En este sentido, el cuerpo y el espacio se condicionan de igual forma a los planteamientos que se presentan en el texto o la manera en la que el espectador modifica las maneras expresivas de dicho cuerpo.

Cuerpo y vestuario

Se define como: "La forma en que te vistes es realmente la forma en que te sientes, la forma en que vives, lo que lees, tus elecciones" (Alessandro, 2020, Párr 9). Adicionalmente, la idea de cuerpo y vestuario van más allá de la simplicidad del vestir por el tamaño de cuerpo que se tenga o las medidas que son más indicadas, cuerpo y vestuario nos hablan de toda una connotación antropológica y social que se ha configurado a través de la historia sobre las maneras en la que el ser humano y la moda evolucionan y configuran un estilo propio de la época, los paradigmas y las tendencias en prendas para vestir.

Así que no solo se trata de la superficialidad del vestuario sino de todas esas historias y mundos internos que se exteriorizan a través de las maneras en las que vestimos un cuerpo y ese cuerpo construye una configuración de sí con la prenda. La manera de vestir configura una realidad social y política que puede hablar del contexto en el que el cuerpo del sujeto está situado, igualmente conforma una condición socioeconómica y una clase distintiva en la sociedad.

Por consiguiente, se puede afirmar que el cuerpo se acondiciona al tipo de vestuario que usa y viceversa, la manera en la que hacen un ensamble adecuado se deriva del entendimiento de la verdadera necesidad, preferencia y comodidad que se busque para vestir.

Motores del movimiento

Se define como:

Manera neutra y común de designar la actividad del actor e incluso su entrenamiento (clases del “movimiento”). El movimiento proporciona una primera aproximación general al análisis del actor y reagrupa la mayor parte de las cuestiones sobre el cuerpo, la gestualidad, la actuación (Patrice, 2008, Pg. 303).

De ese modo, los motores de movimiento se trabajan desde la exploración por partes conjuntas o individuales del cuerpo en consonancia con el movimiento, así el actor en su

labor identifica las particularidades corporales que tienen los personajes en sus estructuras y generan material para la caracterización.

Segmentación del movimiento

Se define como:

Cuando el sujeto se instala conscientemente comienza a descubrir que su cuerpo como objeto es el primer espacio para recorrer en la escena y la herramienta para tal fin es la segmentación. En dicho espacio-cuerpo-objeto el movimiento por segmentación recorre la estructura sin mayores desplazamientos espaciales debido a que estos están ocurriendo sobre su propio eje por la acción de sus partes. (Sergio, 2014, Pg. 149)

La segmentación del movimiento ayuda al actor a identificar y comprender el funcionamiento del cuerpo sectorizado, es decir, en ese orden de ideas, el actor crea movimientos expresivos, imprimiendo en cada uno energía y tonalidad muscular. Algunas exploraciones que el actor puede realizar por partes van desde el tronco, la cabeza, pies, manos entre otros.

Por ende, estas búsquedas generan en el actor un estado vivo de sus partes y generan nuevas formas de corporalidad para la escena. En la segmentación del movimiento también se ve involucrada, la alteración del equilibrio como eje fundante y participativo de las pequeñas micro acciones que genera el cuerpo del actor en acción, aportando un momento de desequilibrio que a su vez el actor lo transforma en estado de alerta.

Algunas particularidades que se presentan en la segmentación, es la producción de movimientos en líneas rectas, arriba, abajo y diagonales en su mayoría, apoyados de impulsos y contra impulsos, que designan el momento exacto donde se produce el movimiento y a su vez se termina.

A modo de conclusión, podríamos decir que la segmentación del movimiento desde la biomecánica de Meyerhold como una sucesión de tres momentos que se definen de la siguiente manera otkaz, posyl, tormos.

Otkaz: La palabra rusa otkaz significa “rechazo” o “retroceso”, en la biomecánica, el otkaz describe el ante impulso previo a la acción; un movimiento que es ejecutado en dirección contraria y que sirve como preparación de la acción misma. Posyl: literalmente “enviar”, el impulso generado en el otkaz se envía y el cuerpo dibuja la acción en el espacio. Entonces, para poder finalizar de forma controlada la acción, el impulso se ralentiza. Tormos: o “freno, este freno puede antagonizar el siguiente movimiento y convertirse en el nuevo otkaz que impulse una nueva acción, aunque también puede desembocar en lo que se denomina otoika, que significa “retener”, el movimiento se fija, queda esculpido. (Ruiz, 2008, Pg 127)

Sats

El actor experimentado su energía, impulsos y contra impulsos físicos, una acción pensada, compromiso del cuerpo hacia un objetivo, posición de alerta del actor, así puede condensarse el concepto de “Sats”, sin embargo, la definición argumentativa que presenta Barba es la siguiente:

El instante que precede a la acción, cuando toda la fuerza necesaria se encuentre lista para ser liberada en el espacio, como suspendida y aun retenida en un puño, el actor experimenta su energía en forma de Sats, o preparación dinámica. El Sats es el momento en que la acción es pensada-actuada desde la totalidad del organismo que reacciona con tensiones también en la inmovilidad. Es el momento en que se decide actuar. Hay un compromiso muscular, nervioso y mental dirigido ya a un objetivo. Es la extensión o retracción de las que brota la acción. Es el resorte antes de saltar. Es la actitud del felino para atacar, retroceder o volver a la posición de reposo. Es el atleta, el jugador de tenis o el púgil, inmóvil o en movimiento, listo para reaccionar (Melissa, 2017, Párr. 4).

Aquí el cuerpo del actor se compromete en todos los sentidos, hace conciencia segmento por segmento del cuerpo, de la energía que le imprime a la acción que ejecuta para obtener un pleno dominio e identificación del inicio y final de esta. Igualmente, el Sats, se produce como ese momento de tensión antes de accionar, donde se hace presente el control de la energía en todo su fulgor, para evitar producir gestos incensarios que pueden afectar la presencia escénica del actor. El Sats también produce ese desequilibrio con alerta y presencia del actor en el accionar.

Principio de Alteración del Equilibrio (PAE)

Se define como:

Un fundamento pedagógico que enseña al intérprete escénico a construir un equilibrio dinámico por oposición al equilibrio estático, es decir aquel que se asienta sobre el eje simétrico del cuerpo y requiere el mínimo esfuerzo. El equilibrio dinámico, es una estrategia pedagógica común de los Maestros que buscan la alteración del equilibrio estático dilatando las tensiones que se generan con la acción del desequilibrio y obligan por tanto al intérprete escénico a reequilibrarse. El actor, el mimo corporal y el bailarín trabajan sobre la dilatación de su energía enraizándose en el equilibrio dinámico antes que buscar el equilibrio extremo, pues a través de esta dilatación se irradia una mayor cantidad de energía producto del trabajo activo y consciente del intérprete sobre su instrumento. (Sergio, 2014, Pg. 146).

He aquí las buenas prácticas del actor por transformar y dinamizar las formas en las que se está presente en la escena, la práctica del PAE otorga a los actores la capacidad de imprimir mucha más energía en el cuerpo, a la vez que se genera la oposición para encontrar un equilibrio, el principio de alteración de equilibrio va mucho más allá de poner el cuerpo en estado precario, este por medio del estado presente del actor en la escena, busca la potenciación de la presencia escénica, de la real condición de los estados emocionales del personaje.

Por medio de la búsqueda de estar en PAE en todos los momentos de la escena, el actor logra un estado de plena conciencia de lo que como personaje le corresponde hacer, está en la capacidad no solo de ser consiente de sí mismo como agente creador, sino del espacio, la

atmosfera, los demás personajes, las maneras en las que la acción dramática se realiza en pro de la situación general.

Cuando se pone el cuerpo en PAE, se obliga al actor a estar verdaderamente presente en la escena así no esté ejecutando acciones, le da un estado vivo que los espectadores pueden notar, así mismo, se produce una extra cotidianidad al reproducir acciones y movimientos de expresión, le brinda una forma diferente de representar la cotidianidad y las formas comunes de poder representar, posibilita el uso de músculos que normalmente no usa o es no consciente de que existen, el estado precario es esa búsqueda de no acomodar el cuerpo y que se pierdan los canales energéticos que se establecen con la disposición para la escena. “Es en la situación límite de cuerpo donde la energía se expande” (Teorías de la Actuación, 2011, Párr. 39)

Memoria corporal

La memoria corporal es la capacidad que tiene el actor para albergar toda la información que es impulsada por el movimiento, a su vez con el espacio, el otro, los objetos. Así pues, es la herramienta que los actores entrenan constantemente en la construcción de sus partituras corporales, la memoria corporal es ese arduo trabajo del actor, el mimo, el bailarín por conseguir en la repetición de las partituras, una fluidez y organicidad en el movimiento, a su vez, este instrumento viabiliza que el actor pueda entrar con mayor facilidad en el personaje y la situación escénica. Trabajar y experimentar la memoria corporal, otorga esa

facultad de ser empático con el otro en la escena, a la medida que se conoce y se es consciente de las acciones que se elaboran para cada parte fundamental de la representación. Por medio del trabajo de la memoria, el actor incorpora en su esquema corporal todas esas aptitudes y actitudes que le son de suma utilidad en el momento de recordar lo que el personaje hace o llegaría a hacer en la escena, consecuente a esto, mejora sus debilidades y fortalece sus capacidades expresivas, de signos, de movimientos que pueden ser aislados, pero que después son agrupados en la repetición de las partituras y le aportan el conocimiento de inicio a fin de todas las acciones que plasma en el espacio.

Tensiones del cuerpo

Las tensiones del cuerpo comprenden todas aquellas fuerzas energéticas que el actor a través de su técnica imprime a su cuerpo para darle un estado vivo al personaje. Las tensiones son también todos esos estados que los autores imprimen en sus dramaturgias, las fuerzas en tensión por parte de los objetivos de los personajes, donde un objetivo se opone al otro generando no solo una tensión en la escena, sino en los cuerpos de los personajes y en algunos casos, de los espectadores.

“La tensión dramática es un fenómeno estructural que une entre sí los episodios de la fábula, y especialmente cada uno de ellos, con el desenlace de la obra” (Patrice, 2008, Pg. 469). Así que, en estos casos, la tensión es producida por la anticipación de la acción, poniendo al descubierto los desenlaces de las acciones y objetivos de los personajes, en

muchas ocasiones esta anticipación la conocen los espectadores y no los actores, por lo que el cuerpo del espectador entra en ese estado de tensión escénica y corporal.

Calidades del movimiento

Las calidades del movimiento nos indican todas aquellas características que posee el movimiento y que de una forma directa apoyan sentido de veracidad y multiplicidad de las acciones que realiza el actor en la escena. Las Calidades de Movimiento le proporcionan al actor la posibilidad de combinar los factores del movimiento (espacio, tiempo, necesidad y peso). Así pues, el movimiento se apoya de las diferentes manifestaciones que aporta la gravedad, como la tensión muscular, el espacio y el tiempo, para generar formas creativas y diferentes del cómo se puede manifestar de la siguiente manera:

Factores: Peso, gravedad, intensidad, espacio, tiempo.

Calidades del movimiento: Ligero, Directo, Indirecto, Fuerte, Suave, Súbito, Sostenido. La gravedad es el elemento del movimiento que lo hace parecer “pesado” o “ligero”, en función de la sensación que transmite de estar más o menos condicionado por la atracción de la gravedad, dando como resultado un movimiento con tendencia hacia abajo (parecido al andar de un elefante) (pesado) y todo lo contrario, ascendente, (liviano o ligero), cuando se realiza sin sensación de gravedad o en contra de ésta (similar al saltar de un pajarito de un lado a otro). (Learreta, Sierra y Ruano, 2005).

El espacio, como factor que influye en la calidad que adquiere un movimiento, hace referencia a la trayectoria que describe el cuerpo, o una parte de él, en el desplazamiento.

La intensidad se puede definir como:

el elemento que hace referencia al grado de tensión muscular o a la cantidad de energía implicada en el movimiento. Este factor nos permite realizar movimientos con mucha tensión muscular, (hablaríamos entonces de un movimiento fuerte), o movimientos con poca tensión muscular, en cuyo caso se trataría de un movimiento suave. La intensidad o el tono sustentan a la postura y ayudan a regular el movimiento, y debemos aprender a controlar la cantidad de energía que le damos en función de la sensación que se quiera transmitir Quintana, (1997).

El tiempo, como factor que modifica la calidad del movimiento, permite realizar movimientos con más o menos velocidad y duración, a lo que Laban denominó, súbito o sostenido. Súbito es un movimiento que comienza de manera brusca y a una velocidad determinada y que termina a una velocidad inferior.

El movimiento sostenido es aquel que mantiene la misma velocidad durante toda su ejecución. De manera natural y orgánica la motricidad humana tiende a hacer los movimientos súbitos rápidos y cortos y los sostenidos de larga duración y sostenido. (Carmen, 2012).

Acción

Serie de acontecimientos escénicos producidos esencialmente en función de comportamiento de los personajes, la acción es, a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en el escenario y, a nivel de los personajes, aquello que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales, la acción viene en primer lugar:

los personajes no actúan para imitar caracteres, sino que por añadidura reciben debido a sus acciones [...] Sin acción no puede haber tragedia, pero puede haberla sin caracteres” (poética, 1950 a). La acción es considerada como el motor de la fábula, y los personajes solo se definen indirectamente.

Las formas de acción se pueden catalogar de las siguientes maneras:

a. Acción ascendente/ acción descendente

Hasta el momento de la crisis, y su resolución en la catástrofe, la acción es ascendente. El encadenamiento de los hechos se hace cada vez más rápido y necesario a medida que nos acercamos a la conclusión. La acción es descendente en recogida en algunas pocas escenas o, si conviene, en algunos versos al final de la obra (paroxismo).

b. Acción representada/acción narrada

La acción es mostrada directamente o se transmite en una narración. En el segundo caso, queda a su vez, mediatizada por la acción y la situación del narrador.

La acción es mediatizada e interiorizada por el personaje, o bien se le impone desde el exterior. c. Acción interior/acción exterior

La acción es materializada e interiorizada por el personaje, o bien se le impone desde el exterior. d. Acción principal/acción secundaria

La primera se centra en la progresión del o de los protagonistas; la segunda se asienta en la primera como intriga complementaria, sin una importancia primordial para la fábula general.

La dramaturgia clásica, al exigir la unidad de acción, tiene a limitar la acción a la principal.

e. Acción colectiva/acción privada

El texto presenta a menudo, en paralelo, especialmente en los dramas históricos, el destino individual de los héroes y el destino general o simbólico, de un grupo o de un pueblo. (Patrice, 2008, Pg. 20, 23,24)

Acción dramática

La acción dramática se define como:

el “Modelo actancial” en un punto determinado a la obra, estableciendo el vínculo entre las acciones de los personajes, determinando el sujeto y el objeto de la acción, así como los oponentes y los adyuvantes cuando este esquema se modifica y los actantes adoptan un nuevo valor y una nueva posición en el universo dramático. Así el motor de la acción puede pasar de un personaje a otro, el objetivo puede ser eliminado o adoptar otra forma, la estrategia de los oponentes adyuvantes puede verse modificada. La acción se produce cuando uno de los actantes toma la iniciativa para provocar un cambio de posición en la configuración actancial, alterando así, radicalmente, el equilibrio entre las fuerzas del drama. La acción es, por lo tanto, el elemento que le permite pasar lógicamente y temporalmente de una situación a otra. Es la serie lógico temporal de las diferentes situaciones. La acción está ligada al menos para el teatro dramático (forma cerrada), a la aparición y la resolución de las contradicciones y conflictos entre los personajes, y entre un personaje y una situación. Es el desequilibrio de un conflicto que obliga al (o los personajes (s) a actuar para resolver la contradicción. Pero su acción (su reacción) suscitara otros conflictos y contradicciones. Esta incesante dinámica crea el movimiento de la obra, sin embargo, la acción no se expresa y manifiesta necesariamente al nivel de la intriga; a veces percibimos en la transformación de la conciencia de los protagonistas, una transformación que no tiene otro barómetro que los discursos (drama clásico), hablar, en el teatro, más aún que en la realidad cotidiana, siempre es actuar (Patrice, 2008, Pg. 20, 21,23)

Acción-reacción

Se conoce como toda esa capacidad que tiene el actor para responder a los estímulos que se presenten en la escena, pueden ser por parte de los demás actores, directores y el espacio. Así como en el Sats, el actor se prepara para reaccionar, conteniendo su energía y por ende ampliando su tono muscular.

El trabajo de la acción reacción le permite al actor evidenciar su estado de presencia en la escena, ya que estará presto a responder con inmediatez a todas las acciones y movimientos que aparecen en la puesta artística. Una acción es un suceso impulsado o materializado por un movimiento que, en su ejecución por el personaje, transforma el contexto en el que está. La reacción no siempre está condicionada a la idea de producirse con otro sujeto de la escena, por lo contrario, en muchas ocasiones son las condiciones del espacio, los objetos escenográficos las que determinan las formas en las que los personajes se comportan, por ende, las maneras en las que los personajes reaccionan a las circunstancias dadas.

Circunstancias dadas

En el teatro de Stanislavski el trabajo creativo del actor está inseparablemente ligado al del autor. El texto y la idea del autor son el patrón sobre el cual se contrasta si la actuación del actor resulta o no veraz. Por eso, para que las acciones del actor sean lógicas y coherentes de acuerdo con el planteamiento del texto, una de las premisas es conocer las circunstancias dadas de la obra, que el maestro ruso las define así:

La fábula de la obra, sus hechos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y directores, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación.

La acción, por lo tanto, vendrá determinada en función de cómo se definan las circunstancias dadas del personaje y de la obra. Dependiendo de cuál sea la época histórica en la que se desarrolla la obra, de la edad del personaje, de las circunstancias de su pasado, de quién se encuentre a su lado o en su pensamiento, de dónde se encuentre en un preciso momento... (El etcétera puede ser infinita), así habrá de mostrar el actor el comportamiento del personaje. El desarrollo práctico de las circunstancias dadas se articula a través de la siguiente hipótesis:

"¿Qué haría yo y cómo me comportaría si estuviera en las circunstancias dadas del personaje?". La respuesta. Activa en escena a esta suposición es lo que Stanislavski llama el sí mágico. A través de la puesta en acción del sí mágico el actor matiza y profundiza las acciones dotándolas de una justificación y de un sentido concreto. Esto es, según cuáles sean las circunstancias dadas, las acciones tendrán una determinada forma exterior (aquello que el espectador ve) y se suscitará la correspondiente vivencia interior (aquello que el actor vive). Para que la vivencia pueda darse a través del sí mágico se hace necesaria una premisa

indispensable: la fe (entendida como capacidad de creer). El actor debe creer en la posibilidad real de las estas circunstancias como si le fueran propias. De esta manera, si se responde mediante acciones y no se fuerza el sentimiento, en el interior del actor surgirá la vivencia progresivamente. Tortsov-Stanislavski se lo resume así a sus alumnos: En la práctica es esto lo que deben hacer: ante todo imaginar, cada cual, a su manera, las "circunstancias dadas" tomadas de la obra, del plan del director y de su propia concepción. Todo este material proporciona una imagen general en la vida del personaje encarnado en las circunstancias que lo rodean. Es indispensable creer en la posibilidad real de esa vida; hay que acostumbrarse a ella hasta tal punto que uno se sienta ligado a esta vida ajena. Si 10 logran, en su interior surgirá espontáneamente la autenticidad de las pasiones o la verosimilitud de los sentimientos. (Ruiz, 2008, Pgs.70, 71)

Máquina corporal

La máquina de Goldberg, Es una máquina que, a través de un mecanismo demasiado complicado, intrincado y de reacciones en cadena da un resultado muy simple de forma indirecta. Estas máquinas tienen como detalle que son muy grandes, muy complicadas y en muchos pasos llevan a cabo procesos que normalmente serían muy simples. Normalmente estos dispositivos tienen un interruptor que los activa y en al menos diez pasos se llevará a cabo el proceso.

Así como la máquina de Goldberg, el actor puede crear a partir de la implicación corporal con materiales, como cuerdas, vasos, sillas entre otros, una forma expresiva para comunicar o conseguir un objetivo del personaje. Con la implementación de este tipo de mecanismos en

sus partituras corporales, se puede conseguir una extra cotidianidad del movimiento, lo que le dará un valor agregado a la puesta en escena. Cuando se presenta una cadena de acciones en reacción, el actor está en una disposición activa con el personaje y con lo que lo acontece en el momento.

Se podría decir que el uso e implementación de esta herramienta, posibilita a la escena, vincular una cadena de acciones con artificios donde los cuerpos de los actores promueven un estado de alteración y lo terminan consolidando en una maquina corporal, que puede desplazarse por el espacio, hacer uso de este como agente a portador entre el vínculo del cuerpo y el andamiaje que lo caracteriza.

Combate escénico

El combate escénico es la herramienta que le permite al actor desde lo corporal resolver los conflictos del personaje con el otro, con el espacio y consigo mismo. Por medio del uso de las habilidades acrobáticas y trainings, el actor se permite la exploración de la emocionalidad del personaje y lo reproduce a través de partituras corporales, que a su vez se expresan coreográficamente, dándole dominio de la escena de lo que en ella sucede y del tratamiento oportuno para que dichas emociones no se desborden, y puedan ser calculados todos los movimientos que a la par, cuidaran del cuerpo del otro y de sí mismo

Adicionalmente el ejercicio acrobático puede permitir al actor de forma que: poner a prueba sus propias fuerzas: al principio se plantea el problema de superar miedo y resistencias, de confrontarse con sus propios límites; luego se convierte en una forma de controlar energías aparentemente incontrolables, como por ejemplo encontrar en las caídas los contras impulsos necesarios para no hacerse daño, para planear contra la ley de gravedad. Son estas conquistas, además del ejercicio, las que dan seguridad al actor: aunque no lo haga, soy capaz de hacerlo. Y esto no puede menos que transformarse en el escenario en un cuerpo decidido. (Orozco Laura, 2014, Pg. 21)

Así pues, la buena preparación e inclusión del combate escénico para la representación, cuando es necesario, aportara credibilidad en las situaciones dramáticas del personaje y al mismo tiempo, posibilitara las interpretaciones del espectador.

Conexión y desconexión grupal

La conexión y desconexión grupal, es todo ese proceso que experimentan los actores en el momento de estar en un ensayo, en la puesta en escena y en la interacción con los personajes, de la misma manera, se experimenta con el trabajo interno del actor hacia su personaje, es un momento donde el actor inicia su adentramiento en las características que definen los estados de ánimo y sus formas de comportarse, poniéndolo así en contexto del mundo interno que rodea su personaje y las maneras en las que este exterioriza.

Por otro lado, en la búsqueda de conexión y desconexión grupal, en términos expresivos y de entrenamiento corporal, los actores adquieren la capacidad de formar un vínculo con el otro, por lo que potencian sus capacidades de atención y anticipación respecto a las acciones que ejecutan los demás, cuando existe un buen tratamiento de estos conceptos, los actores en sus entrenamientos muestran como resultado una sincronía completa en el momento de iniciar y de acabar un ejercicio.

Danza (Coreografía y Teatro-memoria corporal)

La danza como herramienta creadora para un actor, es sin duda una manera de aprender a interiorizar por medio de la coreografía, conceptos tan importantes como el tempo ritmo, la coordinación y la orientación espacial. La coreografía comprende tanto los desplazamientos y los gestos de los actores, el ritmo de la presentación, la sincronización de la palabra y el gesto, como “la disposición fundamental” de los actores en la escena.

Es importante tener en cuenta que:

La escenificación no puede restituir al pie de la letra los movimientos y los comportamientos de la vida cotidiana. Los estiliza, los hace armoniosos o legibles, los coordina en una función de la mirada de espectador, los elabora y los repite hasta que el que el espectáculo queda, por así decir, “coreografiado” (Patrice, 2008, Pg. 98).

Se comprende así un acoplamiento de estas herramientas para que el actor en su función de la práctica las use y pueda irradiar sus conocimientos en las puestas en escena. Así que también se trabaja la condición de la memoria corporal por medio de la incorporación de estas técnicas expresivas.

Danza de las oposiciones

La podemos analizar mediante;

las diferentes técnicas teatrales del actor en los teatros tradicionales reparamos que la construcción de la presencia escénica se fundamenta en el principio de la oposición, es decir en el uso de las fuerzas contrapuestas que crean un contraste en el cuerpo en acción. En la ópera de Pekín el sistema da códigos que sostiene el movimiento al comenzar en dirección opuesta a la que uno se dirige.

Si, por ejemplo, se quiere mirar a la derecha, el actor chino comenzaría mirando a otra parte para, después, súbitamente cambiar de dirección y mirar hacia la derecha. Si quisiese desplazarse a la izquierda, comenzaría el movimiento en dirección opuesta, hacia la derecha para después girar y dirigirse a la izquierda. Este mismo principio lo hemos visto en la mecánica de Meyerhold donde el anti-impulso que se ejecuta en dirección contraria a la acción. Por ambos casos, al comenzar la acción

trazando una trayectoria opuesta a la acción se amplifica, ocupa más espacio y se crea un efecto de sorpresa con quien lo observa. Adicionalmente, es importante tener en consideración que: El principio de oposición también lo podemos encontrar en la tensión de fuerzas contrapuestas que se generan dentro del cuerpo y que gobiernan la presencia escénica de los actores experimentales (Ruiz, 2008, Pg. 432)

Improvisación- Soltura

Técnica del actor que interpreta algo imprevisto, no preparado de ante antemano e “Inventado” en el calor de la acción. En concordancia con Patrice:

En la improvisación hay muchos grados; la invención de un texto a partir de un esquema o guion conocido y muy preciso (al modo de la comedia del arte), “el juego dramático” a partir de un tema o de una consigna, la invención gestual y verbal total sin Modelo alguno en la “expresión corporal” la deconstrucción verbal y la búsqueda de un nuevo “lenguaje físico” (Artaud). (Patrice, 2008, Pg. 246).

Así pues, la soltura va de la mano con la improvisación, ya que esta, por medio de su entrenamiento, posibilita que el actor llegue con una disposición al escenario de creación, apoyándose de la liberación en lo mental, corporal y actoral. La improvisación, no solo va de la mano con la soltura en los aspectos anteriormente mencionados, sino también con la manera en la que los actores en la escena reciben todas las propuestas que los demás hacen desde sus improvisaciones, así que esta es una de las claves importantes para realizar un

buen trabajo de improvisación. Dejar que la imaginación vuele, no pensar y pasar todo por órdenes de la razón; apoyarse de las propiedades que aportan el entorno y sus espacios.

Situación dramática

La situación dramática se puede entender como el:

Conjunto de los datos textuales y escénicos indispensables para la comprensión del texto y de la acción, en un momento dado de la lectura o del espectáculo. Del mismo modo que el mensaje lingüístico no significa nada si ignoramos su situación o el contexto de su enunciación, en el teatro el sentido de una escena depende de la representación, de la clarificación o del conocimiento de la situación. Describir la situación de una obra equivale a tomar una fotografía en un momento dado de todas las relaciones entre los personajes, a “congelar” el desarrollo de los acontecimientos para establecer el balance de la acción.

La situación puede ser reconstituida a partir de las acotaciones, de las acotaciones espacio temporales, de la mímica y la expresión corporal de los actores, de la naturaleza profunda de las relaciones psicológicas y sociales entre los personajes y, de modo más general, de toda indicación determinante para la comprensión de las motivaciones y de la acción de los personajes.

La expresión “situación dramática” produce inicialmente la sensación de contener una contradicción en los términos: lo dramático está vinculado a una tensión, una expectativa, una dialéctica de acciones. En cambio, la situación puede parecer algo estático y descriptivo, como un cuadro de género. La forma dramática procede por una serie de diálogos donde se alternan momentos descriptivos y pasos dialecticos a nuevas situaciones. Toda situación, a aparentemente estática, no es más que la representación del siguiente episodio, participa en la construcción de la fábula y de la acción. (Patrice, 2008, Pg. 425,426)

Objetivos dramáticos

Así como el teatro tiene un objetivo de comunicar, movilizar y buscar la transformación de un concepto, un contexto. El actor dentro de la escena y en la labor del personaje, debe identificar todos esos objetivos que se plantean en la dramaturgia para dicho personaje. Los objetivos dramáticos son todos aquellos propósitos que el personaje tiene en la puesta en escena, de ese modo el personaje en el transcurso de la puesta en escena ejecuta acciones en pro de lograr el objetivo y a su vez el súper objetivo, que es una determinación propiamente impuesta en el texto dramático que estén trabajando. Existen objetivos a corto y largo plazo, el hecho es que a medida que el personaje va transformándose en la situación, en ese orden de ideas, se van cumpliendo estos.

Construcción de personaje

La investigación es el primer paso en el proceso de creación de un personaje. La profundidad de un personaje se ha comparado con un iceberg: el público o el lector solo advierten una parte del trabajo del escrito. La observación, la percepción, se convierten en la base del personaje. La creación de casi todos los personajes exige algún tipo de documentación previa para que la caracterización sea adecuada. Este proceso investigado prepara el terreno para que la imaginación de vida al personaje.

La máxima de *escriba sobre lo que sabe* ya estaba implícita en Unamuno cuando afirmaba que sus personajes eran los mimos. Los entes de ficción no existen en el vacío, son productos de un entorno, por ello se hace imprescindible entender el contexto que les rodea, entendiendo por contexto el espacio que rodea al personaje y que se llena con los datos específicos de la historia. Entre los contextos que más influyen a los personajes se incluyen la cultura, la época histórica, la situación geográfica y la profesión.

Desde la perspectiva cultural, todo personaje tiene origen étnico, social, religioso, educativo... estos aspectos influirán de forma muy amplia en el carácter de los personajes y configuran su forma de pensar, de hablar, sus valores, inquietudes y su vida emocional. La cultura determina el ritmo del discurso, la gramática y el vocabulario.

Ficha de personaje

La ficha de personaje se puede entender como:

una guía eficaz para crear personajes los más cercanos a la realidad, sin contradicciones y fidedigno. Para un guionista es una herramienta imprescindible si desea crear personajes con variedad de matices, y que sienta al espectador que dicho personaje tiene vida propia.

Muchas veces se ha dicho que un guionista cuando crea bien un personaje ya no puede hacer lo que quiera con él, justamente sucede todo lo contrario.

El personaje hace lo que quiera con el guionista. Para un actor también es necesario una ficha de personaje, porque les proporciona un espectro más extenso, sobre todo de sus antecedentes, y hace que el actor pueda entender porque el personaje se comporta de una u otra forma. En el caso del director de fotografía, director de arte, producción, etc.... La ficha de personaje es una referencia excelente para reproducir el mundo interior del personaje, a través de la luz, vestuario, maquillaje etc. En los largometrajes, producción audiovisual o producción de vídeo. La ficha de personaje es una herramienta más que debemos tener en cuenta, si deseamos construir personajes impregnados de realidad. (Julio, 2007, Pg. 225)

Ejemplo de ficha personaje

Ficha personaje

Nombre completo y foto

Características físicas:	Características socio culturales:	Características psicológicas:	Fragmento del diario íntimo:
Sexo:	Estado Civil:	Adaptabilidad:	Escribir un fragmento de su diario íntimo en primera persona: Sueño: Pesadilla: Carta a un tercero: Recuerdo de la infancia: Secreto: Peculiaridad: Opinión sobre si mismo: Opinión sobre otra persona: objetivo: Oponente:
Edad:	Lugar de Nacimiento:	Agresividad:	
Color de Piel:	Nivel Educativo:	Atractivo:	
Estatura:	Profesión	Autoconfianza:	
Peso:	Actividad Actual:	Autocontrol:	
Estado de Salud	Ingresos Económicos:	Autonomía:	
Física:	Nivel de Riqueza	Decisión	
Cara:	Personal:	Disciplina:	
Cabello:	Nivel de Riqueza	Estabilidad:	
Pecho:	Familiar:	Flexibilidad:	
Manos:	Clase Social:	Inteligencia:	
Piernas:	Dominio de Idiomas	Madurez:	
Pies:	Extranjeros:	Liderazgo:	
Vellosidad Corporal:	Posición Política:	Memoria:	
Voz:	Religión:	Placer:	
	Viajes Realizados:	Perseverancia:	
	Nivel Cultural:	Responsabilidad:	

	Pasatiempos:	Sentido psicológico: Sensibilidad: Simpatía Sociabilidad: Tacto social:	
--	--------------	--	--

Descripción de características psicológicas

Adaptabilidad: capacidad para lograr un nuevo equilibrio en situaciones nuevas, tanto positivas como negativas.

Agresividad: capacidad para modificar un estado actual de cosas tanto de sí mismo como del medio ambiente.

Atractivo: capacidad para hacer que las demás personas quieran estar al lado de uno.

Auto-Confianza: capacidad para creer en lo que uno mismo piensa, siente y hace.

Auto-Control: capacidad para controlar los impulsos primarios en un momento o situación determinada.

Autonomía: capacidad para demostrarse independiente en la ejecución de cualquier actividad.

Decisión: capacidad para tomar una determinada vía de enfrentamiento o solución en un momento determinado.

Disciplina: capacidad para seguir toda una normativa impuesta para la obtención de algo determinado.

Estabilidad: capacidad para mantener los valores propios de la personalidad en momentos de gran crisis o tensión.

Flexibilidad: capacidad para comprender desde un punto de vista racional las posiciones de los demás.

Iniciativa: capacidad para emprender las acciones específicas que lleven a la obtención de algo determinado.

Inteligencia: capacidad establecer nuevas y lógicas relaciones entre dos elementos diferentes.

Liderazgo: capacidad para influir de manera determinada en los pensamientos, emociones o conductas de otras personas.

Madurez: capacidad para no dejarse influenciar negativamente por los eventos de la vida, ya sean negativos (fracasos) o positivos (éxitos).

Memoria: capacidad para recordar los eventos del pasado.

Perseverancia: capacidad para mantener un objetivo a lograr a pesar de todos los inconvenientes que sucedan.

Placer: capacidad para generar o generarse bienestar y alegría en las diferentes actividades que realice.

Responsabilidad: capacidad para asumir las diferentes consecuencias de la toma de una decisión determinada.

Sentido Psicológico: capacidad para conocer las realidades de la psicología de las otras personas.

Sensibilidad: capacidad para captar las diferentes realidades de un estímulo determinado.

Simpatía: capacidad para mantener unas buenas relaciones interpersonales con las demás personas.

Sociabilidad: capacidad para iniciar, mantener e incrementar el número y la calidad de las relaciones con los demás.

Tacto Social: capacidad para no herir la sensibilidad de las demás personas.

Tolerancia: capacidad para compartir con personas, grupos o movimientos con los cuales no se está de acuerdo.

Valentía: capacidad para enfrentar los elementos que generan miedo a fin de resolverlos.

Actuación teatral-Actuación ante cámara (Cine)

Evidentemente, actuar para teatro, no es lo mismo que actuar en cine. Eso lo sabe cualquier actor o director. Veamos estas semejanzas y diferencias desde tres categorías diferentes:

PRIMERA - El instrumento del actor.

SEGUNDA - Base técnica de la actuación.

TERCERA - Naturaleza del lenguaje.

En cuanto a la PRIMERA, tanto en el teatro como en el cine, el actor siempre usará su cuerpo como herramienta e instrumento expresivo, lo que cambiara es el modo en que este instrumento se use. Como el teatro se realiza en un amplio espacio cerrado o al aire libre, exigirá del actor una gran energía escénica para que todos puedan contemplarlo, cualquiera sea la distancia en la que estén ubicados.

De igual modo, su voz deberá ser potente, fuerte, audible y sus gestos amplios, visibles, definidos. Pocas sutilezas podrá mostrar el actor de teatro en estos espacios con tantos espectadores. En el cine, en cambio, el actor trabaja para la cámara, la cual está ubicada a muy poca distancia de él (según el tipo de plano que se utilice). El espacio puede ser real o bien, un estudio donde se han reproducido lo más verosímil posible las características del lugar.

No necesitará levantar la voz, pues tendrá un micrófono casi sobre su cabeza, ni hacer gestos ampulosos pues la cámara delatará el más mínimo exceso de energía o exterioridad. Mientras menos haga mejor será su trabajo, mientras más simple e intenso se muestre, mejor será su actuación. Si bien, la escala de una actuación cinematográfica puede ser menor que la de una actuación teatral, ambas en términos de intensidad deben ser igual de grandes.

En el cine, las acciones ejecutadas ante la cámara pronto se confundieron con la vida cotidiana. Hay una suerte de indistinción entre la realidad y la ficción.

Prevalece la ambición por una actuación que se parezca a la vida. Por eso, actuar y no actuar se rozan, se bordean, se mezclan. Respecto a la SEGUNDA, un actor de teatro puede perfectamente utilizar su base técnica en el cine, siempre y cuando la misma se adapte a las condiciones del medio. El cine, mucho más que el teatro exige una naturalidad que el teatro no necesariamente requiere. En este proceso de adaptación, el saber analizar un texto, trabajar en equipo y construir un personaje serán grandes ventajas, pero comportarse de manera realista y veraz delante de la cámara, le será una tarea rigurosa que le demandará una firme disciplina.

Finalmente, la TERCERA, nos sitúa en la especificidad del medio y su lógica. En el rodaje, el actor de teatro no necesariamente tendrá que interactuar con otro personaje, muchas veces le hablará a la cámara sin que haya otro actor detrás de ella o mostrará sus emociones en un primer plano. Deberá entender que su trabajo será una pieza más en el juego de ajedrez que es la filmación de una película y no el eje central, tal como ocurre en el teatro.

Otra gran cosa que deberá aprender es a negociar con la polaridad continuidad–discontinuidad.

En el teatro, el actor cuenta con la ayuda del impulso dramático que da la continuidad de toda la obra, en el cine, se ruedan momentos aislados, lo cual provoca un terrible desajuste de la línea continua de pensamiento que lleva el actor. Por ello, hay que reconstruirla a pesar de la discontinuidad y estar pensando en todo momento, porque la cámara mira dentro de tu mente y el público ve lo que la cámara ve.

Así como el teatro tiene como premisa básica, la acción, y con ella, hay que convencer al público; En las películas, es la reacción la que da la fuerza a cada momento, por eso es tan importante escuchar en las películas, así como el uso de los ojos en el primer plano. Por ello, es indispensable estar relajado para poder expresar cristalinamente lo que al personaje le pasa. Otra diferencia notable es que, en el cine, el actor es como un fantasma, una imagen virtual. No vemos su carne, su sudor, su respiración, ni nada concreto como sucede en el teatro, donde si hay un cuerpo expresando en el aquí y ahora delante de la mirada del espectador. (Miguel, 2012)

Cartografía

La cartografía es una herramienta, que posibilidad de mapear nuestros propios cuerpos, es decir desagregarlos parte por parte para entender que funciones tanto físicas como sociales y espirituales inclusive cumplen cada una de ellas.

La cartografía también se refiere a la capacidad de dejar constancia de lo anterior, de hacer un registro que pueda ir cambiando según vayan cambiando nuestras aproximaciones al cuerpo. Al igual que un mapa, la cartografía permite entendernos, posicionarnos respecto a nuestro

lugar en la sociedad y ayudarnos a descubrir nuevos lugares, nuevas maneras de vernos y por lo tanto jugar con la posibilidad de crear nuevas maneras de representarnos ante los demás, de dar nuevos usos, nuevos símbolos a nuestros propios cuerpos. (Sofía, 2021, Párr. 12)

Del mismo modo, la cartografía corporal, permite la sustitución del lenguaje cotidiano, por el simbólico, posibilitando así un filtrado artístico y poético para la creación. No obstante, cuando se realizan cartografías corporales, el actor tiene la posibilidad de situar lugares específicos del cuerpo y seguidamente deconstruirlos para otorgarle una nueva posibilidad.

El cuerpo, es un receptor de emociones, sensaciones y experiencias que, con el paso del tiempo, por decisión propia o circunstancias de la memoria, el ser humano, puede o decide omitir ciertos recuerdos. Es ahí donde por medio del mapeo corporal, se tiene la posibilidad de identificación de ese tipo de acontecimientos íntimos, y el actor en su trabajo de representación o performático, indaga en dichos acontecimientos, los transforma y por medio del arte, los explora y da una caducidad, para identificar las herramientas de las que se puede valer, en el momento de tener que experimentar nuevamente este tipo de sensaciones.

Training Vocal

Así como para el actor es importante el entrenamiento corporal, del mismo modo, debe ser, igual de importante, el entrenamiento vocal. Para un actor es de vital importancia el trabajo vocal, ya que es en conexión, cuerpo-voz y actuación, que este puede producir actos de habla para comunicar algo al espectador.

El training tiene como característica vital, implementar a su secuencia, ejercicios de respiración, pronunciación, proyección vocal, gesticulación, resistencia, dicción y trabajos para fortalecer las dificultades vocales que tenga el actor.

Para disponer de un aparato externo que transmitiese la vivencia interna del actor, Stanislavski exigía también una adecuada preparación del aparato vocal. Su objetivo último era desarrollar un arte del habla que permitiese "revelar artísticamente, con belleza y fidelidad los matices inefables del pensamiento y el sentir". (Ruiz, 2008, Pg. 87)

Así pues, se dispone el training vocal como una herramienta donde se agrupan varias características del habla y, por medio de ejercicios, se articulan a una secuencia de partitura que el actor entrena y practica antes de una presentación escénica. El actor que articula el training a su entrenamiento tiene la posibilidad de empezar a fortalecer su voz en dicción, interpretación, pronunciación, gesticulación, respiración, pausas interpretativas, voz hablada y cantada por lo que será más creíble para el espectador en el momento que lo escucha. No obstante, en su trabajo de la voz, el actor aprende también hacer lecturas dramáticas, y análisis literarios, por lo que se le facilitara asimilar las formas en que están pensadas la interpretación de los personajes, así mismo, trabaja en la identificación del subtexto de los fragmentos que pronuncia el personaje, otorgándole un conocimiento amplio de las características del mundo interno de este.

Gesticulación

Se llama gesticulación, por lo tanto, al tipo de movimientos de manos y brazos que se presentan de manera espontánea o inconsciente durante la producción del lenguaje. Es el movimiento que corporeiza el significado expresado en el habla oral. Tal espontaneidad o inconsciencia debe

entenderse, en este caso, como la característica del movimiento que se relaciona con la ausencia de planificación para su ejecución y que además ocurre de manera sincronizada y expresiva con el habla.

(Waldo, 2017, Pg. 6)

Es así que el trabajo articulado del actor con la gesticulación en aras de la producción vocal, le permite tener coherencia de sentido del gesto y la palabra, a su vez, expande las formas en las que se pueden interpretar los textos que se generan desde la construcción a partir del gesto del personaje y no necesariamente desde el habla, lo que le dará al actor más formas variadas de producir los actos elocutivos de la voz del personaje.

Por medio del trabajo de la gesticulación, el actor se permite expresar de forma consciente lo que quiere decir, pero a su vez lo que el inconsciente del personaje está viviendo. Además, la gesticulación da cuenta de ciertos códigos de la personalidad, que ayudan a poder hacer una lectura más amplia del personaje, tanto para el actor interprete, como para el espectador.

Subtexto

La voz y la palabra cumplen una doble función primordial en la comunicación: ponen de manifiesto la vivencia interna y están dirigidas a conseguir objetivos concretos. Para que esta función comunicativa, que en la vida cotidiana se da de forma espontánea y natural, pueda trasladarse a la escena, el actor debe conocer el mundo interior del personaje.

Técnicamente, el actor debe visualizar en imágenes el subtexto y también aquello de lo que está hablando el personaje. Esta película interna construida mediante la imaginación condensa el estado emocional, los deseos y el pensamiento del personaje y es con el afán de proyectar este subtexto ilustrado a través de la voz y la palabra que el actor revela su vivencia interna. (Ruiz, 2008, Pg. 88)

Entonación

Cada signo de puntuación (el punto, la coma, la interrogación, la exclamación...) exige una determinada entonación. El estudio de los signos de puntuación en las diferentes frases y fragmentos del papel resulta imprescindible para conformar una entonación lógica en el discurso del personaje. Nuevamente, tal y como ocurre con los compases del habla, este procedimiento analítico está vinculado al mundo emocional del actor y del espectador. (Ruiz, 2008, Pg. 89)

Compases del habla

Antes de emprender el trabajo escénico con un texto, primero hay que entenderlo de acuerdo con la perspectiva del autor. Para ello, una de las recomendaciones que hacía Stanislavski era unir de una manera lógica las palabras del texto en grupos, en los llamados "compases del habla". La agrupación del texto en compases del habla es consecuencia de la utilización de las pausas lógicas. La utilización correcta de las pausas lógicas es una premisa imprescindible para capturar el significado correcto del texto.

¿Saben ustedes que de una u otra disposición de las pausas lógicas puede depender el destino y la vida misma de un hombre? Veamos un ejemplo: "Perdón, imposible enviar a Siberia". ¿Cómo entender esta frase si la frase no está dividida en pausas lógicas? Sólo después de distribuirlas resulta claro el verdadero sentido de las palabras. "Perdón-imposible enviar a Siberia" o "Perdón imposible - enviar a Siberia". En el primer caso se trata del indulto, en el segundo del destierro.

Posteriormente, en el proceso de vivencia, muchas de estas pausas lógicas se convierten en pausas psicológicas, es decir, en pausas a través de las cuales se transmite el subtexto. Stanislavski nos explica la naturaleza de ambos tipos de pausa: Mientras que la pausa lógica forma mecánicamente los compases, las frases enteras, ayudando así a su comprensión, la pausa psicológica da vida a la idea, frase o compás, tratando de transmitir el subtexto. (Ruiz, 2008, Págs. 88,89)

La acentuación

La acentuación es el tercer elemento de gran importancia en el lenguaje. El acento destaca una palabra dentro del compás. Técnicamente, la acentuación no sólo se logra aplicando mayor fuerza a la palabra, sino también a través de la entonación, el ritmo y la colocación de las pausas. Nuevamente es un elemento vinculado a la vivencia: la adecuada colocación y coordinación de los acentos en el texto ayuda a transmitir las ideas y el pensamiento del personaje en función del subtexto.

En última instancia, el estudio de las leyes del habla, así como la proyección del subtexto y de las visualizaciones a través de la palabra, permite que el actor transmita la vivencia interna de su personaje. En este sentido, Stanislavski entendía que la palabra se podía tratar como una acción verbal, esto es, como un acto destinado a la consecución de un objetivo. (Ruiz, 2008, Pg. 90)

La respiración

La respiración es un elemento de gran importancia en la emisión de la voz. De ella dependen, en gran parte, la calidad de la voz y la salud vocal tanto en el habla como en el canto. El funcionamiento del aparato vocal puede asimilarse al de un aerófono, un instrumento de viento.

Como tal, está compuesto de un fuelle, un vibrador y un resonador. A pesar de que el fin biológico de muchos de los sistemas anatómicos implicados en la producción vocal sea ayudar al sostenimiento de la vida, estos han sido también adaptados para funcionar en el mecanismo de la voz.

La respiración vegetativa que utilizamos cuando estamos en reposo constituye una actividad refleja que no requiere ningún esfuerzo físico consciente, mientras que en el habla requiere la participación voluntaria de algunos músculos. No obstante, obtendremos una mejor respiración si aprovechamos los beneficios de la relajación muscular, pues esta predispone a una mejor respuesta a las órdenes motoras, así como a una menor resistencia al alargamiento

muscular. La educación vocal pretende controlar y transformar la respiración en un proceso activo.

En la respiración distinguimos fundamentalmente dos fases: la inspiración y la espiración.

En el mecanismo de la inspiración el cerebro envía un mensaje al diafragma para que

Se contraiga, con el consiguiente ensanchamiento del tórax y dilatación de los pulmones

(Debido a una diferencia entre la presión intrapulmonar y la atmosférica) que provoca una

rápida entrada de aire. Si la inspiración se realiza por la nariz, el aire llega a los pulmones

filtrado, esterilizado, húmedo y a unos 36° C.

Algunos autores proponen, además, una fase de retención antes de la espiración, para preparar

el cierre de las cuerdas vocales y estar en posición activa para la fonación. Si no se va a cantar

o hablar, esta fase es innecesaria, pues el intercambio gaseoso en los alvéolos pulmonares se

realiza en menos de un segundo.

La espiración se produce por una inversión en la presión intrapulmonar: la contracción diafragmática y

los pulmones se relajan, mientras que las vías aéreas y la caja torácica vuelven a contraerse. La

espiración, pasiva en la respiración corriente, se vuelve activa en el habla voluntaria y en el canto,

donde hay que controlar con precisión el flujo del aire. La mejor espiración es la realizada por la nariz,

manteniendo el calor y la humedad de las fosas nasales; durante la fonación, deberemos aprovechar las

pocas ocasiones que tengamos para hacerlo de este modo. (Francisco, 1989, Pg. 54)

Para los actores es de suma importancia la articulación de las técnicas de respiración en sus procesos vocales, corporales y actorales, ya que los capacita para disponer de un buen entrenamiento escénico, cuando el actor está en la escena, se apoya del control de la respiración, genera los debidos silencios y matices que requiere el texto que este pronunciando.

Así mismo, el trabajo de la respiración le ayuda en el proceso de relajación de los músculos para posibilitar la apertura de todas las formas en las que puede decir un texto. Con la implementación de las técnicas de respiración en su entrenamiento, el actor fortalece su aparato respiratorio y, de ese modo los textos salen con la interpretación que debe ser y evita hiperventilarse en la escena. Tipos de respiración: Cutáneo, traqueal, branquial, pulmonar y diafragmática.

Los resonadores

Los resonadores, tal y como los definía Grotowski, son cavidades o áreas del cuerpo hacia donde la voz puede dirigirse y adquirir así una sonoridad diferente. De esta manera, se distinguen el resonador de la cabeza, del pecho, de la laringe, del resonador nasal, del occipital o del maxilar. También pueden combinarse diferentes resonadores dirigiendo la voz simultáneamente a dos de ellos: al de la cabeza y al del pecho, o al occipital y al de la laringe, por ejemplo. Incluso se puede utilizar el cuerpo entero como un resonador. Las posibilidades de resonancia de las diferentes partes del cuerpo y sus múltiples combinaciones son infinitas y, en última instancia, resultan una herramienta que guía la ampliación de la gama expresiva de la voz. (Ruiz, 2008, Págs. 181,182)

El trabajo de los resonadores implica un acercamiento a otras posibilidades de la voz, no enfocadas precisamente a la adquisición de muchas técnicas vocales, sino, al despejar los obstáculos que le impiden el trabajo orgánico. Así mismo se trabaja los resonadores de la mano con la articulación y la buena respiración para lograr asociaciones con diferentes agentes que puedan otorgar estas posibilidades. Imitar animales, personajes animados, usar objetos en diferentes partes del cuerpo para lograr la ubicación del resonador entre otros.

Proyección vocal

La proyección vocal, cantada o hablada, es dirigir la voz hacia adelante en base a la impostación y colocación de la voz en los resonadores para amplificar el sonido. Es regulada por la apertura de la boca, pero principalmente por la presión de aire al igual que la intensidad vocal.

Los recursos facilitadores de esta acción son respiración, postura, apoyo respiratorio, esquema corporal vocal, etc. dentro de un contexto y espacio físico, que puede facilitar o dificultar la emisión.

Para lograr una adecuada proyección vocal, que es siempre requerida por los profesionales de la voz (actores, cantantes, profesores, locutores, periodistas, abogados, expositores, etc.) se necesita de entrenamiento a nivel corporal, respiratorio y vocal. La postura influye directamente en la calidad de la respiración. En el desarrollo de una adecuada técnica de apoyo respiratorio, el énfasis estará en las regiones torácica y abdominal. El manejo de estas estructuras en la técnica respiratoria permitirá el sustento necesario para la columna de aire y el control eficiente en el uso del volumen inspiratorio de reserva.

A nivel vocal, es prioridad controlar la intensidad, el tono y utilizar eficientemente los resonadores regulados siempre por la propiocepción y el oído. La proyección vocal a su vez, estará regulada por la acústica del espacio físico que influirá en la calidad de emisión.

La voz como herramienta de trabajo, en situaciones prolongadas de estrés puede provocar lesiones temporales o permanentes, por este motivo se hace necesario un entrenamiento y asesorías que permitan a los profesionales de la voz desenvolverse en el medio con los fundamentos técnicos apropiados para un óptimo desempeño laboral. (Carme, 2005, Pg. 256)

Lectura

Leer un texto dramático no consiste simplemente en seguir al pie de la letra un texto tal y como leeríamos un poema, una novela o un artículo de periódico, en saber ficcionalizar o crear un universo ficcional (o un mundo posible). La lectura del texto dramático presupone todo un trabajo imaginario que ponga en situación a los enunciados. ¿Qué personajes?, ¿en qué lugar y tiempo?, ¿en qué tono?, son algunas preguntas indispensables para la comprensión de discurso de los personajes. Además, es inevitable acompañar esta lectura de un análisis dramaturgico que ilumine la construcción dramática, la presentación de la fábula. La emergencia y la resolución de los conflictos. Toda lectura se hace desde la perspectiva de unas ubicaciones en el espacio de estos elementos dinámicos del drama, para poner de relieve el esquema director de la acción. (Patrice, 2008, Pg. 272)

Voz y Cuerpo

“La voz es la conjunción del cuerpo y del lenguaje articulado; es una mediación entre la pura corporeidad no codificable y la textualidad inherente al discurso, “cruce del cuerpo y del discurso” (Bernard, 1976, Pg.53). Así pues, la voz se sitúa en el lugar de un encuentro o de una tensión dialéctica entre cuerpo y texto, juego del actor y signos lingüísticos.

Gracias a su voz, el actor es al mismo tiempo pura presencia física y portador de un sistema de signos lingüísticos. En él se realizan a la vez una encarnación del verbo y una conversión de cuerpo en sistema.

De modo que la voz articulada con el cuerpo en acción propicia el dinamismo en la escena, ya que la acción no va desvinculada de acto vocal y por ende se llenan los espacios de posible silencio en la escena.

Para tener un buen manejo de voz y cuerpo, es necesario que el actor se entrene desde la respiración y la resistencia, de esa manera podrá realizar ejercicios acrobáticos y no se agotara su respiración, así como podrá realizar acciones físicas con la condición de encontrar nuevos acentos en las palabras y su vez, matices en la corporalidad.

Voz y Emocionalidad

Muchas veces no somos conscientes del reflejo de nuestras emociones en nuestra voz. Tanto en aquellas emociones positivas, como en las negativas, nuestra voz termina adaptándose a ellas.

La capacidad de reconocer a través de la voz las emociones en las otras personas, es primordial para comunicarnos con quienes nos rodean. Esto es posible gracias a que nuestro cerebro recibe toda la información a través de los canales perceptivos que permiten advertir las emociones que sienten los demás.

La voz nos transmite información respecto al estado de ánimo, las emociones, los sentimientos. Las personas, generalmente adoptamos diferentes matices en nuestra voz, adaptados a nuestro estado de ánimo. La información que nos brinda es tan rica que, gracias a ella, podemos detectar el tono emocional básico en la voz (por ejemplo: enfado/alegría, diferenciar entre sentimientos positivos/negativos) y así distinguir también entre los diferentes matices como por ejemplo: el enfado del miedo o la tristeza; temor por compasión, interés y vergüenza Esta capacidad de percibir los matices en las voces es en el ser humano altamente especializada, incluso ocupa un lugar diferente en nuestro cerebro, al de la región que se encarga del reconocimiento facial de las emociones.

Esto sucede porque los seres humanos estamos provistos de un aparato fonador que nos permite emitir sonidos. Gracias a las variaciones que somos capaces de realizar en la respiración, ritmo, volumen, tono y velocidad, acompañamos nuestras palabras de emociones. (Carolina, 2018)

Por su parte, el actor es un sujeto que constantemente debe trabajar con las emociones del personaje, así que este se prepara constantemente para adquirir una técnica que le posibilite llegar rápidamente a los estados de ánimo que requiere su personaje, sin afectar el estado emocional subjetivo. En este proceso, el actor aprende a llegar a las emociones desde la utilización de posturas corporales, desde el trabajo con la respiración y la entonación.

El actor es una gente vivo que debe buscar veracidad en los sentimientos que expresa y la manera corporal que adquiere cuando lo hace, ya que el espectador que es un juez implacable tendrá credibilidad en la representación en la medida que tenga coherencia y organicidad todo lo que pasa en esta.

Actos de habla

La teoría de los actos de habla se basa en la idea de que el lenguaje no solo sirve para describir el mundo, sino que con él también se realizan ciertas acciones, además de la de decir algo. La unidad básica de la comunicación no son entonces las palabras o frases, si no los actos de habla. En este sentido, cada vez que empleamos el lenguaje, podemos transmitir una información (hoy martes), pedir algo (acércame la sal), aconsejar (deberías trabajar más), o demandar información (¿Cuándo vas a venir?), etc. Pero, en todos los casos, llevamos a cabo actos de habla, es decir, hacemos cosas con palabras.

Desde el punto de vista de cómo hacer cosas con palabras, Austin plantea originalmente una distinción entre las emisiones realizarías y las constatadas; las emisiones constatadas son las que describen el mundo o un estado de las cosas; de este modo, son capaces de ser evaluadas como verdaderas o falsas. Por el contrario, las emisiones realizarías llevan a cabo ciertas acciones al ser emitida y, al mismo tiempo, no son ni verdaderas ni falsas.

No obstante, la distinción plantea muchas dificultades, existen problemas para distinguir entre estos dos tipos de emisiones, por ello, Austin rechazó la distinción entre las emisiones realizarías y las constatadas y distinguió tres actos de habla simultáneos en cualquier emisión lingüística: el acto locutivo, el ilocutivo, y el perlocutivo. El acto locutivo corresponde con lo que se ha dicho, el ilocutivo, juntamente con las fuerzas ilocutivas, se refiere a la intención, propósito u objetivo del hablante, y el perlocutivo es el efecto que el acto ilocutivo produce. Además, según Austin, hay cinco

tipos de verbos, de acuerdo con sus fuerzas ilocutivas: los judicativos, los ejercitativos, los compromisorios, los comparativos y los expositivos. (Xin, 2016)

Interpretación vocal

El arte de la interpretación vocal artística es una de las habilidades de la voz actoral. Estepreciado recurso permite proyectar talento y arte. Adquirir dicha capacidad es posible por medio de la práctica y el entrenamiento vocal constante. La fuerza de voluntad en el maravilloso trabajo de interpretar vocalmente es primordial para quien guste de tener una buena voz actoral.

La voz es el vehículo en el que trasladamos nuestras emociones y pensamientos a los demás. Su correcto manejo y desarrollo artístico toma vida cuando la voz sale del alma, enriqueciéndose del buen aprendizaje que apliquemos.

Como resultado del correcto uso y desarrollo del aparato fonador propio, se crea la magia de la voz y - con ello- se logra la perfecta interpretación artística vocal. (Casimiro, 2020, Párr. 11)

Para un actor es de suma importancia aprender a interpretar, cuando este lo hace, está brindándole al espectador un estado puro de la persona, un estado donde el espectador se involucra en el mundo ficcional de la representación, por medio del buen trabajo de interpretación vocal, el actor hace conciencia plena de las intenciones y estados emocionales planteados en el texto. Saber interpretar es, sin duda, sumergirse en la dramaturgia y escarbar en todos esos posibles estados que el dramaturgo ha planteado, es investigar y comprender el

contexto y las circunstancias dadas, no solo las que aparecen en el texto, sino también las del autor en el momento que decidió escribir tal dramaturgia.

El actor que tiene un buen trabajo e interpretación es todo que incorpora a la elocución de sus textos, todas esas tesituras de la voz, que parten desde la regulación del volumen, las pausas interpretativas, los silencios, los clímax, las emociones, susurros y subtextos.

Jerigonza

La jerigonza, jeringonza o jeringozo es una variante lúdica del habla en la que se intercalan sílabas entre medio de una palabra en forma reiterada. Originalmente se denominaba jerigonza cualquier lenguaje de mal gusto, complicado y difícil de entender, pero con el tiempo su significado varió a la modalidad específica de intercalación.

Además del entretenimiento, también puede usarse como un modo de codificar el mensaje (criptolalia) de forma que otras personas cercanas a los hablantes no acostumbrados a esta forma de hablar no consigan entender lo que los hablantes dicen.

Después de cada sílaba se agrega el sonido "p" y se repite la vocal.

Después de cada vocal se agrega el sonido "i" y se repite la vocal.

Después de cada vocal se agrega el sonido "f" y se repite la vocal. En varias regiones de México, esta última variante lúdica es muy popular entre los niños, recibiendo incluso el nombre de «hablar en efe».

(Colaboradores de Wikipedia, 2021)

Ahora bien, la jeringonza como estrategia de creación para un actor, es una herramienta que le posibilita la soltura en la escena, de este modo el actor puede explorar libremente los textos y su

interpretación. Por medio de este instrumento, los actores trabajan las modalidades del habla identificando los acentos de las frases, las maneras en las que estos pueden generar un discurso entendible para un espectador, desde las correctas posturas y entonaciones de la voz. También se identifican los melismas que se producen cuando se está trabajando un acento de un país determinado.

Palabra acento

Se trata de la articulación de la voz para resaltar, con la pronunciación, una sílaba de la palabra. Esta distinción se produce a través de una mayor intensidad o gracias a un tono más elevado.

En el caso de la lengua hablada, a este relieve de la pronunciación se lo conoce como acento tonal. En los textos escritos, el acento puede ser ortográfico e incluir una tilde, que es una pequeña raya oblicua que, en español, baja de derecha a izquierda de quien lee o escribe. (Pérez Julián, 2012)

La palabra acento en el trabajo vocal e interpretativo del actor, hace referencia a todas esas entonaciones que producen los signos de puntuación en las dramaturgias, así los actores encuentran otras formas para exponer sus textos, es decir, estos, para dar una variabilidad a sus interpretaciones y que no se escuchen planos, acentúan en ciertas partes donde hay una información importante, que el espectador debe comprender y de esa manera se presenta una jocosis que permite que las puestas en escena tengan ciertos puntos de clímax, contrastes sonoros diferentes para cada escena y, sobre todo una constante rítmica que mantiene al espectador conectado con la representación todo el tiempo.

Palabra imagen

Esta herramienta creativa le permite al actor hacer asociaciones de los textos con una imagen, produciendo en la memoria y el cuerpo, un referente que le permite expresar los textos de la obra, con la intención que le genera esta. Así pues, las imágenes albergan una infinidad de características, que, expuestas a las personas, pueden variar su forma de ver e interpretar el mundo; la imagen es un recurso visual que da cuenta de un sinnúmero de connotaciones artísticas, políticas y de contextos. Al llevarse la imagen al trabajo de la palabra, brinda miles de características que, puestas en la voz, producen matices, entonaciones, ritmos, diferencias, musicalidades y particularidades que amplían la forma en la que el actor puede enunciar sus textos.

El Movimiento Expresivo

A pesar de que su sistema, tal y como enfatizó el propio Bode [Rudolf Bode) insistentemente, no estuviera diseñado en sentido alguno para resolver el problema del movimiento escénico, sí que contiene sin embargo todos aquellos prerequisites mecánicos necesarios para la correcta organización del movimiento escénico. Esta teoría no hace más que subrayar nuestra afirmación básica, que es la siguiente: la expresividad máxima (afectiva) del movimiento escénico, (aquella que afecta). Sólo puede acontecer en aquellos momentos en los que el actor, en vez de copiar con exactitud el resultado de los procesos motores (movimiento de la pierna, mueca, gesto). Realiza el proceso motor en sí mismo con la debida corrección

orgánica. Como resultado de ello, el diseño afectivo (aquel que afecta) se alcanzará por sí mismo.

Todo movimiento ideal cargado de intención (movimiento-estándar) puede considerarse un movimiento expresivo. Pero si de lo que hablamos es de movimientos escénicos, es decir, de movimientos específicos que tengan como objetivo afectar, crear cargas y descargas emocionales, entonces, a diferencia del resto de movimiento mientras, podemos afirmar que la cualidad específica de este tipo de movimientos será su expresividad, que tendrá la capacidad de evocar en el espectador una reacción predeterminada, de crear una impresión (el potencial de atracción de los movimientos).

Además de cumplir completamente con la exactitud del "esquema mecánico, cualquier movimiento escénico, para ser también atracción, deberá contar con cierta acentuación. No basta con realizar correctamente una voltereta, o con sentarse en una silla, caminar sobre una cuerda, realizar un gesto de amenaza. Hay que "vender" el movimiento, tal y como lo expresan los artistas circenses. El movimiento debe subrayarse. Y existe gran variedad de mecanismos a través de los cuales lograr tal subrayado, en particular, cada uno de los instantes que conforman el llamado retroceso [otkazj, que sirve para acentuar la aproximación a un movimiento, son un mecanismo que sirve para subrayar el movimiento. Llegados a este punto debemos decir que esta enfatización realiza la atracción de todos los movimientos escénicos en general, pero que tiene un significado decisivo en aquellos movimientos que presentan cambios complejos (acrobacia) y que no tienen una función decisiva a la hora de significar la trama, tales como son, por ejemplo, el andar, elevarse, dar un empujón, un golpe con una mano o curvar el cuerpo. Si el movimiento se produce correctamente, entonces, involuntariamente y sobre la base de la unidad orgánica, surge una condición determinada que es únicamente característica de ese proceso motor en concreto y que Bode llama sentimiento de plasticidad. Esta condición puede

reforzarse mediante la música y, bajo la influencia del autocontrol, logra definir la expresividad plástica del más simple de los movimientos. (Ruiz, 2008, Pg. 139)

A continuación, teniendo en cuenta la importancia del movimiento expresivo no solo en el cuerpo del actor sino también del modelo, se procede a describir los conceptos del universo del modelo. Cabe aclarar que, estos son los conceptos seleccionados para el proyecto ya que no solo han sido parte fundamental en la exploración como modelo, sino que también son los conceptos de lenguaje universal de la moda que van a permitir que el lector comprenda que es un modelo y del mismo modo, pueda conocer las herramientas de creación y formación que esta emplea en su quehacer profesional.

Moda

La moda, tradicionalmente vista como la industria encargada de idear, materializar y comercializar prendas de vestir con un significado cultural aceptado, representa todas las corrientes que implican patrones de comportamiento populares dentro de un grupo social específico, que pueden lograr una diferenciación significativa en comparación con las costumbres de otro conjunto de personas. Sin embargo, la conducta y razonamiento de ciertos individuos puede estar ligada a las que fueron establecidas en épocas anteriores o países que conservan una cultura con peculiaridades únicas. (Aurora, 2021)

Así mismo, la moda se ha consolidado como una forma de expresión a través del tiempo, una manera por la cual una sociedad puede ser identificada. La moda cambia según el contexto y la época en la que se esté situada, también genera tendencias respecto a los tipos de colores y telas que se deben usar de acuerdo con los gustos de los compradores, según la historia de la moda en el artículo

“De acuerdo con el estrato, los estilos eran distintos para cada grupo. Existieron reglamentos que dictaban qué vestimenta podía utilizar los plebeyos, ya que existían ciertos tipos de telas y colores que estaban reservados exclusivamente para el uso de la nobleza” (Aurora, 2021, Párr. 5).

Asunto que la actualidad se ha transformado, ya que con la gran demanda que se ha presentado desde la revolución industrial, para las personas, se volvió más factible la adquisición de todo tipo de prendas y accesorios complementarios a los diseños. La moda de una forma indirecta genera inclusión y aceptación entre los diferentes grupos de personas, debido a que promueve cierto tipo de seguridad en las personas y se les es más fácil generar la socialización entre sí y con el otro. La moda sin excepción alguna ha construido a raíz del vestuario, los accesorios y los sucesos de esta, una memoria colectiva que da cuenta de la historia y la evolución de los contextos y los paradigmas establecidos en la época.

Modelo

Un modelo es el sujeto encargado de prestar su cuerpo e imagen para ser el vínculo entre la prenda de exhibición y la idea que quiere comunicar el diseñador o marca, no obstante, es de

gran importancia destacar que los modelos ya sean hombres o mujeres deben poseer ciertas cualidades para destacar en la industria, por lo que es indispensable que un modelo tenga conocimientos de glamur, etiqueta y protocolo, actuación, pasarela, maquillaje, estilismo, comunicación y expresión fotográfica.

Según el artículo de la agencia expo edecanes existen 11 tipos de modelo, (Anónimo, 2018, Párr.1), que, aunque la palabra modelo los agrupa, las características que cada uno posee la diferencia de las otras categorías.

Fashion model:

Las “Fashion models” también conocidas en el medio como modelos de alta costura son modelos que trabajan para los diseñadores más reconocidos en la industria de la moda. A este tipo de modelos las encontrarás en revistas como Vogue o Harper’s Bazaar y que realizan trabajos para reconocidas marcas tales como Giorgio Armani, Prada, Valentino y varios más. Las modelos de alta costura tienen una estatura promedio entre 1.75 m y 1.82 m y son muy delgadas. En lo que a medidas se refiere; el ideal para una modelo top ronda los 86 cm de busto, 58 cm de cintura y 86 cm de cadera; debajo del “ideal conocido” 90-60-90. (Anónimo, Expo Edecanes, 2018, Párr.2)

Modelo de pasarela

Las modelos de pasarela miden entre 1.75 m y 1.80 m. Deben tener el tipo de cuerpo, medidas y proporciones precisas que requiere la marca. Los diseñadores buscan modelos que vayan bien con el corte de la prenda ya que no adaptarán la prenda a la modelo. Este tipo de trabajo ofrece flexibilidad y

oportunidades de trabajo muy difíciles de igualar en otras profesiones. Este tipo de modelos suelen viajar mucho y hacerse de contactos muy interesantes. (Anónimo, Expo Edecanes, 2018, Párr. 3)

Modelos promocionales:

Las modelos promocionales son mejor conocidas como Edecanes. Los edecanes AAA son las más solicitadas. Ellas suelen obtener trabajos con marcas que desean promover sus productos o servicios en ferias, exposiciones, convenciones y eventos en vivo. Los edecanes AAA deben tener una personalidad extrovertida y amable. Deben tener facilidad de palabra en incluso dominar un segundo idioma. Los edecanes AAA deben tener muy buen conocimiento del producto que va a promover ya que se les puede requerir que hablen acerca del mismo y responder a las dudas que el posible comprador pueda tener. (Anónimo, Expo Edecanes, 2018, Párr. 4)

Modelo comercial

Las modelos comerciales pueden ser de cualquier edad, cualquier talla y cualquier estatura. Son modelos que se pueden ver como una “persona promedio” pero que obtienen trabajos para publicitar productos de comida, utensilios del hogar, destinos turísticos, y cualquier tipo de producto o servicio que vemos en TV o comerciales impresos. Las modelos comerciales no necesitan llevar capacitación de modelaje, pero sí necesitan un poco de clases de actuación, expresión facial y cómo trabajar en el set de grabación. (Anónimo, Expo Edecanes, 2018, Párr.5)

Modelo tallas extra

El mercado de tallas extra se ha convertido en una parte importante en la industria de la moda. Varias agencias reconocidas a nivel mundial ya incluyen una división de modelos de tallas extra. A este tipo de modelos lo determina su talla y no sus medidas. Para las agencias una talla 12 ya es una talla extra. (Anónimo, Expo Edecanes, 2018, Párr. 6)

Modelos “Petite”

Las modelos “petite” suelen medir menos de 1.72 m de estatura. Las modelos petite no suelen realizar trabajo en pasarela, pero generalmente se les contrata para sesiones de traje de baño y lencería. También se les contrata para modelar partes específicas del cuerpo como pies, manos, piernas o cualquiera que sea la necesidad y las características fuertes de la modelo. Como este tipo de modelos tienen manos y pies más pequeños, son más populares para modelar calzado o relojes. (Anónimo, Expo Edecanes, 2018, Párr. 7)

Modelo de traje de baño y lencería

Las modelos de traje de baño y lencería suelen tener curvas más pronunciadas y son más voluptuosas que las modelos de alta costura. Este tipo de modelos pueden obtener trabajos para modelar trajes de baño, lencería, ropa interior, fajas moldeadoras, pijamas, ropa de verano y también se les contrata para showrooms. (Anónimo, Expo Edecanes, 2018, Párr. 8)

Modelos Glamour

Las modelos glamour tienen curvas y figuras más pronunciadas. También trabajan con trajes de baño y lencería con la distinción que el modelaje de glamour generalmente se refiere utilizar poses más sugestivas y con mayor carga sexual en sus fotografías. Además, las modelos glamour van dirigidas a un mercado principalmente masculino. Kate Upton, Carmen Electra y Pamela Anderson son famosas Glamour Models. En México, cualquier modelo que haya salido en la revista H se puede considerar una modelo glamour. (Anónimo, Expo Edecanes, 2018, Párr. 9)

Modelos Fitness

Las modelos fitness son modelos muy atléticas y con cuerpos tonificados. Muchas modelos comenzaron como atletas y después hicieron el cambio al modelaje fitness aprovechando sus características físicas. Este tipo de modelos suelen trabajar para marcas de bebidas energéticas, marcas de suplementos alimenticios, y marcas deportivas como Nike. Adicionalmente también pueden trabajar como modelos comerciales. (Anónimo, Expo Edecanes, 2018, Párr. 10)

Modelos “Fit”

No se debe confundir con modelos “Fitness”. Las modelos fit son modelos que trabajan tras bambalinas en casas de modas probándose prendas y con los confeccionistas para asegurarse que las prendas tengan las tallas correctas. Prácticamente cualquiera tipo de cuerpo y talla puede trabajar de modelo fit. (Anónimo, Expo Edecanes, 2018, Párr.11)

Modelo de “Partes”

Los modelos de partes se especializan en modelar partes del cuerpo. Pueden modelar manos, pies, ojos y piernas. Un modelo de manos puede trabajar para marcas de joyería, uñas y productos relacionados con la belleza. Los modelos de pies pueden trabajar con marcas de calzado y los modelos de piernas pueden trabajar con productos de belleza como cremas y geles corporales.

Como es de notar existen múltiples formas de modelar. Del mismo modo, es correcto identificar los tipos de perfiles que pueden servir en cada categoría, no obstante, el modelo debe buscar la ampliación de sus cualidades para destacar y ser considerado un modelo completo y con grandes contratos en la industria. (Anónimo, Expo Edecanes, 2018, Párr. 12)

Modelo Actor

En la actual sociedad es muy común escuchar expresiones como “el modelo y actor” o “el actor y modelo...” pero ¿Qué es el modelo actor? en consonancia con el objetivo de esta investigación. El modelo actor es todo sujeto que, en su estructura formativa, posee conocimientos actorales y de modelaje, a la vez, estudia el lenguaje de la moda y el arte por lo que puede sustentar de una forma práctica y teórica los conceptos de las disciplinas por separado y en convergencia.

Para esta propuesta investigativa se ha propuesto que todo aquel que alardee de ser modelo actor, tiene que tener incorporado en su estructura un entrenamiento que parte desde las teorías artísticas, específicamente desde la rama del teatro, por ende, desde las técnicas actorales y corporales que ayudan a la expansión del lenguaje del modelo y a su acople entre disciplinas. El

modelo actor está en la capacidad de crear su propio training actoral, corporal y vocal para acondicionar su cuerpo en la expresividad y pre-expresividad.

Así mismo, adquiere y propone desde saberes artísticos y estéticos las formas adecuadas de hacer juicios de gusto puro o juicios estéticos en pro del aumento y productividad del mercado laboral. El modelo actor tiene la capacidad de entender conceptualmente las propuestas de diseñadores o directores de actores, gracias a la comprensión de las herramientas de las circunstancias dadas que se proponen en campos de acción o situación dramática.

Al mismo tiempo que el modelo actor explora todo lo que su cuerpo puede, encuentra nuevas formas para abordar las pasarelas y sesiones fotográficas. Pasa de tener un canon ya establecido al encuentro con nuevos lineamientos que aumentan sus posibilidades entre los demás modelos. Los grandes diseñadores, casas de moda y hacedores de la moda, están en la búsqueda de nuevas e innovadoras formas de exponer sus productos, por lo que ya no solo se preocupan por el impacto y grandilocuencia de sus propuestas, sino por tener en estas, personas que puedan potenciar sus ideas y que de alguna manera rompan con los estereotipos instaurados en la sociedad. He aquí donde el concepto de modelo actor también toma fuerza, por la proposición desde lo performativo que para los actores es un lenguaje ampliamente indagado y que bien conjugado con la disciplina del modelaje, resulta de gran importancia para el mejoramiento de los eventos de moda.

Aprender a hacer diferencia entre lo que se dice y lo que hace cuando se están ejecutando acciones es una herramienta que ayuda al modelo actor a no redundar en cuestiones actorales y que, a su vez, lo vuelven un ente participativo en las propuestas. Hoy en día, gracias a los avances tecnológicos la oferta y demanda de Apps que promulgan la utilización de las artes representativas podemos encontrarnos con una gran cantidad de contenido en línea donde se hace escaso la buena utilización de los símbolos y los analices semióticos para brindar una experiencia artística de buena calidad, por lo que es del modelo actor tener esa capacidad teórica de poder intervenir en ese tipo de procesos si se le es contratado para realizar este tipo de intervenciones

El modelo y el actor, lejos de estar en divergencia de sus disciplinas, por el contrario son complementos que se integran en formas adecuadas, los dos poseen un cuerpo que es un eje central de vinculación y además lo utilizan como la herramienta que expresa lo que interna o externamente se busca comunicar, igualmente se entrenan desde ejercicios que ayudan a transponerse de sus rangos corporales y lo más importante, los dos están la indagación constante de diversificar sus niveles de aprendizaje. Así mismo y como característica de mayor importancia, el modelo actor es esa persona que le suma a las tareas técnicas del modelaje, el juego dramático donde es capaz de crear personajes que ayuden al entendimiento y conceptualización de los lenguajes de las pasarelas.

Pasarela

En moda, la pasarela se categoriza por ser el espacio en el que se produce la exposición de diseños de moda por parte de grandes marcas y diseñadores a través de modelos. La pasarela se caracteriza por ser un pasillo estrecho y elevado, para que los asistentes puedan contemplar a los

modelos al pasar, esta puede tener variaciones en su estructura según sea la necesidad del evento de moda o el concepto artístico que este interviniendo

Al pensar en un desfile de moda, la imagen que le vendría a la mente a la mayoría de la gente sería la de un lujoso salón, probablemente situado en el centro de una de las grandes ciudades epicentro de la moda, en el que la exquisita decoración sirve de marco para que unas personas sentadas de una forma más o menos original en función de las posibilidades del espacio, atiendan al paseo de las modelos.

(Anónimo, Tendencias, 2016, Párr.1)

No obstante, las grandes casas de moda se encuentran en una reinención por lo que, en las mayorías de las ocasiones optado por recurrir a espacios no convencionales para la realización y presentación de sus propuestas, tratando de esta manera, sobrepasar los límites posibles en los diseños de los espacios escenográficos y que esta manera se puedan apreciar espacios de grandes dimensiones y con tintes teatrales muy marcados. De este modo el concepto de pasarela se expande y toma fuerza la innovación y la atracción de todo tipo de público.

Pasarela Teatralizada

La pasarela teatraliza se caracteriza por ser un evento de moda que está permeado en su ejecución por el lenguaje artístico en consonancia con el concepto escogido por el diseñador o marca para el desfile, esta se complementa en su estructura con actos performativos, dancísticos, actorales, expresivos y musicales.

Una pasarela teatralizada es la oportunidad que tiene el diseñador para transformar y renovar las maneras en la cuales los modelos presentan sus colecciones, asimismo la pasarela teatraliza es el foco de múltiples opiniones por las rupturas que presentan en las estructuras establecidas.

Cuando hablamos de una pasarela teatralizada, estamos haciendo énfasis en la implementación de las prácticas artísticas en el proceso de producción de un evento de moda, por lo que es común ver a los modelos interactuando extra cotidianamente con el cuerpo, la prenda el espacio, los ambientes sonoros y en muchos de los casos, con los espectadores.

La met gala es un evento de moda que se celebra cada año en el museo de arte moderno de new york donde se puede evidenciar el arte performativo en todo su esplendor, una mezcla de vestuario con teatralidad y muchas celebridades desfilando costosos diseños suman a la creación escénica desde una temática asignada por evento.

No sólo es el evento más esperado de la industria de la moda; sino que es una fiesta, cuyo objetivo es recaudar fondos para la exposición anual del Costume Institute del Museo Metropolitano de Arte. Lo cual eleva la moda a una connotación artística, antropológica e histórica.

Liderada y organizada por Anna Wintour, esta gala se realiza el primer lunes de mayo cada año. Es uno de los eventos más esperados gracias a las celebridades invitadas, quienes muestran creaciones sumamente extravagantes y elegantes en la alfombra roja. (Andrea, 2020, Párr.3)

Así pues, la pasarela teatralizada se convierte en una expresión donde el modelo y el diseñador se permiten explorar otras posibilidades de interacción y acoplamiento entre los lenguajes de las artes representativas y los códigos de la moda, por ende, comprenden en una ruptura canónica de las formas comunes en las que se manifiestan. Las pasarelas se nutren de todas estas propuestas artísticas que surgen desde la puesta en escena de referentes pictóricos, corporales, cinematográficos, actorales, musicales y per-formativos, entendiéndose por per-formativo al evento de presenciar y evidenciar a través de códigos y simbolismos los conceptos del artista en convergencia con la idea de producción, reflexión e integración del cuerpo del modelo, para un estado vivo y constructor en la pasarela.

Rihanna por ejemplo, desde su propuesta vanguardista bajo la marca de Savage x Fenty, ha logrado movilizar los códigos de la moda, por medio de la implementación de los cuerpos periféricos, todos esos cuerpos que rompen con los estándares de belleza, del mismo modo, desde la integración en sus desfiles de cantantes y bailarines, que aparte de exhibir las prendas que la marca confecciona, integran sus puestas en voz y dancísticas con el dinamismo de las caminatas de las modelos realizando así todo un acto teatralizado.

“La inclusión para mí siempre ha sido algo instintivo. Lo único que podía pensar era en incluir a todos”. Esta frase pronunciada por Rihanna en el show de Savage x Fenty Vol.2. (Cristina, 2020, Párr. 1). En esa misma línea ha aumentado la demanda por consumir pasarelas que se

transforman constantemente y ofrezcan a sus asistentes experiencias únicas en cada momento, por tal motivo la oportunidad de aprovechar las herramientas creativas que a portan las ramas del arte es una oportunidad que no se puede desaprovechar.

Cabe resaltar que la inclusión de los lenguajes artísticos en las pasarelas no pretende desviar la importancia que tiene la prenda que se está exponiendo, sino por el contrario es una forma de expansión con las vanguardias que están presentes en la época situada y que de una manera u otra posibilitan la apreciación de los escenarios de la vida real donde se van a usar estos diseños.

Vestuario escénico

El vestuario escénico bien podría ser el acontecimiento en el que la prenda se convierte en agente vivo para la escena teatral, performativa, pictórica, cinematográfica, construyendo una manera artista y poética de la representación. El vestuario, es el conjunto de prendas, complementos y accesorios utilizados en un espectáculo para definir y caracterizar a un personaje en su contexto. En el teatro cine o televisión juega un papel importante en la creación de personajes, en la estética visual e incluso en los elementos prácticos en una producción.

El vestuario escénico debe siempre cumplir con varias funciones a un mismo tiempo para podersele considerar exitoso. Las principales funciones son:

- Indica edad, sexo y cultura del personaje.
- Estado emocional del personaje.
- Responde a una época determinada, nacionalidad o pertenencia a una región.
- Distingue clases, castas y estratos sociales.

-Puede actuar como signo de estado civil: esclavo/libre, soltera/ casada.

-Diferencia profesiones: uniformes y ropa de trabajo.

-Indica el clima en el lugar en que se desarrolla la escena, así como el paso del tiempo.

En la actualidad, la función meramente descriptiva del vestuario escénico ha sido sustituida por el logro de una integralidad que conjugue diversos aspectos. El primero y más importante de ellos es su vinculación con el resto de los signos visuales de la representación (escenografía, iluminación y en el caso del cine, fotografía) para integrarse a un código visual general. Luego el maquillaje y los peinados también deben coordinarse para que coincidan con la ambientación de la obra, a pesar de que se pueden realizar algunas concesiones en cuanto a estilos de maquillaje en función de evitar la imagen descolorida. (CIAI, 2013)

De manera análoga y hablando desde la concepción a raíz de la historia, el vestuario escénico ayuda a la documentación e ilustración del modo en la que una sociedad poco conocida estaba establecida, sus costumbres, ideologías y formas de proyección en lo que querían.

Canon de belleza

El canon de belleza representa lo que una comunidad interpreta como agradable estéticamente, o lo que se ajusta a los parámetros establecidos para un conjunto de personas o cosas. Aplicado al cuerpo humano, el canon de belleza se refiere a la idea del ‘cuerpo perfecto’, al que se le atribuyen una serie de características. Los cánones de belleza dependen mucho del espacio y el tiempo en el que se construyen, por lo que han variado a lo largo de la historia. Si bien parece que ya desde la prehistoria el ser humano tenía ciertas preferencias estéticas, no es hasta la Antigua Grecia cuando surge un canon de belleza muy bien definido. (Anónimo, Belleza ideal, 2019, Párr. 2)

Así pues, el canon de belleza ha variado desde la época griega a la actual. El canon griego estaba establecido por un conjunto de matemáticas, donde las porciones debían ser exactas y se implementaba la simetría como característica fundamental para establecer quien era bello. Del mismo modo el canon de belleza griego estaba regido por la regla de que el cuerpo debía medir 8 veces la cabeza y por lo tanto obtener porciones perfectas. Las mujeres debían ser, mujeres de senos pequeños, caderas y piernas de buena proporción, los hombres, eran sujetos altos de cuerpos atléticos y fuertes para soportar las batallas. Se cuidaban en la alimentación de no consumir alimentos que contuvieran mucha grasa y por consiguiente de que sus cuerpos fueran de alta destreza.

Por otro lado, el canon de belleza actual cuenta con características similares al canon griego, aun se siguen considerando la idea de tener un cuerpo en perfecto estado físico y con una buena alimentación, pero ha variado en el sentido de la búsqueda e integración de las medidas 90-60-90, por lo que las mujeres bellas son todas a aquella que son altas, delgadas, ojos grandes, nariz pequeña, vientre plano, labios gruesos, piernas largas y piel bronceada. En los hombres se encuentran las características del bello corporal, delgadez, altura y un cuidado especial por el buen trato en la piel.

Cabe resaltar que las formas de pensar en la actualidad también están en constante transformación y a pesar de que se puede seguir apreciando la implementación de la búsqueda del cuerpo perfecto por medio de los avances tecnológicos, como las cirugías plásticas y retoques de belleza en centros estéticos, la promulgación de la aceptación de todos los tipos de cuerpo que

pueden existir en un sociedad está avanzando considerablemente, llevando a una expansión y apertura de las maneras en las que se puede ser bello desde la variedad de corporalidades.

FASE 3. Publicación de resultados

Basado en los objetivos del proyecto en su tercera fase de resultados, se presenta, el diseño general del curso de expresividad para el modelo actor en los territorios de la pasarela contemporánea, a través de herramientas de la actuación y el lenguaje corporal por contenido programático lo que permite identificar de manera simplificada la estructura del curso.

Intensidad horaria 4 horas a la semana

27 sesiones

54 horas

Expresión corporal

Conceptos transversales: Training, improvisación soltura, creatividad, memoria corporal, expresividad, concentración, acción-reacción, conexión y desconexión.

Improvisación: soltura y creatividad corporal (5 Semanas)

- 1. Sesión:** Motores de movimientos - Segmentación del movimiento
- 2. Sesión:** Sats –Principio de Alteración del Equilibrio (PAE)
- 3. Sesión:** Tensiones del cuerpo
- 4. Sesión:** Cuerpo escénico
- 5. Sesión:** Cuerpo y vestuario
- 6. Sesión:** Calidades del movimiento
- 7. Sesión:** Máquina corporal
- 8. Sesión:** Principios del Combate escénico
- 9. Sesión:** Danza Coreográfica

10. Sesión: Oposiciones

11. Sesión: Creación y construcción de ejercicio: movimiento por asociación

Actuación y voz (5 Semanas)

Conceptos transversales: Training vocal, Respiración, apoyos, columna de aire, Soltura, creatividad.

1. Sesión: conceptualización - referentes.

2. Sesión: Entonación- Compas del habla- Acentuación- Gesticulación- Proyección vocal.

3. Sesión: Improvisación- Lectura de Texto

4. Sesión: Resonadores

5. Sesión: Acción- Voz y acción - Voz y Emocionalidad

6. Sesión: Acción dramática - circunstancias dadas

7. Sesión: Situación dramática - objetivos dramáticos

8. Sesión: Construcción de personaje- Actos de habla (Interpretación vocal – Jerigonza- Subtexto)

9. Sesión: Actuación teatral - actuación ante cámara

10. Sesión: Cartografía Palabra acento- Palabra imagen

11. Sesión: creación de sketch teatral

Sesión aplicada (5 Semanas) Puesta en escena

1, 2,3. Sesión: Creación de puesta en escena

4. Sesión: Ensayo general

5. sesión: Muestra final

El texto que a continuación se presenta es una propuesta metodológica que sirve como punto de partida y herramienta didáctica para el docente, es por eso que se plantean los ejercicios a partir de los cuales se pueden desarrollar los contenidos propuestos y que a su vez el encargado de dictar el curso podrá elegir libremente si usa los ejercicios que a parecen para explorar los conceptos o modifica las actividades para realizar los entrenamientos de modelo actor.

Curso de expresividad para el modelo actor en los territorios de la pasarela contemporánea, a través de herramientas de la actuación y el lenguaje corporal

INFORMACION GENERAL

Horas teóricas-prácticas semanales	Teórica: Una hora Prácticas: Tres horas
Horas de clase por taller	54 horas

INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA

Propósito del taller:	El despertar Corporal, Actoral y Vocal del modelo, para el reconocimiento y aplicación de las técnicas artísticas en las pasarelas.
Justificación:	<p>Para iniciar al modelo en un proceso de formación actoral, es indispensable que este aprenda a reconocer su esquema corporal, vocal y representativo para la aplicación en la escena laboral o artística de dichas técnicas.</p> <p>A medida que este reconoce sus capacidades expresivas, fortalece su presencia escénica, su postura corporal, su ritmo, armonía, disponibilidad, limitaciones y habilidades del movimiento.</p> <p>Cuando el modelo reconoce e incorpora estas herramientas a su lenguaje expresivo, adquiere la capacidad discursiva y practica para abordar los conceptos artísticos estéticos que se proponen en una pasarela, aumentado a la vez, su productividad, versatilidad y demanda en el mercado laboral de la moda.</p> <p>Iniciar al modelo en un proceso actoral es un asunto de toma de conciencia, en todos sus sentidos; que se redescubra, se asuma en su corporeidad y su ser más lúdico en la escena, en tener un cuerpo que no solo le sirve como espacio de exhibición de una prenda, sino en tener un cuerpo más vivo, presente,</p>

	dispuesto y activo para enfrentarse a una pasarela teatraliza y sus circunstancias dadas.
Objetivo General:	Introducir al modelo en el reconocimiento de sus capacidades expresivas, a través de la exploración y entrenamiento de lo corporal, actoral, vocal y la puesta en escena.
Objetivos Específicos:	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Responder de una manera viva y espontánea a diferentes estímulos escénicos. ▪ Identificar la convergencia del lenguaje teatral y el lenguaje de la moda. ▪ Percibir el cuerpo como herramienta creativa para el modelo actor.
Contenido resumido	<ul style="list-style-type: none"> . La actuación y expresión corporal . Análisis e identificación de las capacidades expresivas del modelo. . La creación escénica como herramienta de comunicación. . El cuerpo del modelo como agente vivo en la pasarela. . Auto imagen y esquema corporal

Metodología

La manera en la que se constatará la praxis de la metodología escogida del curso de formación para modelos, parte desde la aplicación y duración del curso de cincuenta y cuatro horas, fragmentado en tres módulos, dos de diez sesiones y uno de cinco, con la aplicación de dos horas por clase y dos días a la semana. Del mismo, la metodología de cada sesión será teórico práctica, alternado de este modo en cada sesión, herramientas transversales de entrenamiento que son consideradas importantes y utilitarias para cada ejercicio expresivo que realiza el modelo actor.

De manera análoga, para las clases que comprometen la utilización directa del cuerpo, se propone la asistencia de los modelos con ropa de trabajo neutra y cómoda, como camisetas, tenis de suela no plana, camisillas, trusas, pantalones aladinos y medias antideslizantes que le permita realizar todos

los ejercicios de clase. Se recomienda llevar hidratación (agua). Para los cierres de las clases, se realizan estiramientos corporales que permitan la relajación y fortalecimientos de los músculos.

Los módulos están compuestos por expresión corporal, actuación y voz y, una sesión aplicada. En estas sesiones, los modelos podrán contar con una formación distribuida estratégicamente para abordar los bloques de conocimientos de una forma continua y que se posibilite la capacidad de asimilación y comprensión de los contenidos que se verán a partir de la indagación.

En ese orden de ideas, se abordara la expresión corporal como primer eje central para el despertar corporal, acondicionamiento y conocimiento de las capacidades y limitaciones expresivas que posee un actor, seguidamente se abordará el módulo de actuación y voz donde se buscara que el modelo interactúe con las técnicas básicas actorales y vocales, como la improvisación, respiración, actos de habla, resonadores, circunstancias dadas, la acción y la situación dramática, entre otras, promoviendo en este, la capacidad de responder a los estímulos que se necesitan y son importantes en el momento de enfrentarse a una puesta en escena.

Por último, se abordará el módulo de sesión aplicada, donde los modelos a través de la puesta en escena construirán un ejercicio escénico donde se apliquen los conceptos y herramientas vistos en las sesiones anteriores y que son las bases fundamentales para el modelo actor.

Estrategias de Evaluación

La evaluación del curso se realizará de modo cualitativo, donde se tendrá en cuenta que cada participante apruebe cada una de las unidades ofrecidas en el curso, así pues, se debe considerar, que el participante muestre comprensión y aplicación de los contenidos, asistencia, creatividad y riesgo. Cada fase es requisito para continuar en el curso.

En cada unidad se sugiere tener en cuenta los siguientes Parámetros:

Objetivo cognitivo, saber conocer: Donde se tendrá en cuenta relación que establece el modelo a nivel intergrupal y con los conceptos trabajados en cada sesión.

Objetivo procedimental, saber hacer: Donde se tendrá en cuenta la capacidad del modelo de aplicar los contenidos propuestos para cada unidad. La elaboración, participación en la práctica, lo conceptual del ejercicio, mediante la interpretación, argumentación y sustentación.

Objetivo actitudinal, saber ser: La relación del modelo con la escena, con los elementos escénicos propuestos. La verosimilitud, la escucha, la relación y comunicación grupal, lo expresivo (cuerpo voz) y la creación en la escena.

UNIDADES DETALLADAS

Sesión No. 1

Tema(s) a desarrollar	<ul style="list-style-type: none"> -Motores de movimientos - Segmentación del movimiento. -Sats –Principio de Alteración del Equilibrio (PAE). -Tensiones del cuerpo. -Cuerpo escénico. -Cuerpo y vestuario. -Calidades del movimiento. -Máquina corporal. -Principios del Combate escénico. -Danza Coreográfica. -Oposiciones. -Creación y construcción de ejercicio: movimiento por asociación.
Subtemas	Conceptos transversales: Training, improvisación soltura, creatividad, memoria corporal, expresividad, concentración, acción-reacción, conexión y desconexión.
No. de semanas que se le dedicarán a esta unidad	Cinco semanas

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA correspondiente a esta unidad:

- CIAI. (08 de Noviembre de 2013). *Moda argentina Cia indumentaria*. Obtenido de El vestuario escénico: <https://www.ciaindumentaria.com.ar/plataforma/?s=VESTUARIO+ESCENICO>
- Anonimo. (30 de Noviembre de 2011). *Teorías de la Actuación*. Obtenido de Training: <http://tactuacion.blogspot.com/2011/11/el-training-del-actor.html>
- Anónimo. (30 de Noviembre de 2011). *Teorías de la Actuación*. Obtenido de El actor en ejercicio: <http://tactuacion.blogspot.com/2011/11/el-training-del-actor.html>
- Universidad Autónoma del Estado de México. (2016). *La importancia del training para ser actor teatral total*. Obtenido de Contribuciones desde Coatepec: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/281/28150017010/html/index.html#fn27>
- La acrobacia como herramienta para la composición teatral*. (s.f.).
- Le Breton, D. (2000). El cuerpo y la educación . *Revista Complutense de Educación* , 35-42.
- Leslye, E. (27 de Octubre de 2017). *UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR*. Obtenido de El Actor-Bailarín como sujeto creador: <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/15148/1/T-UCE-0002-ISIP0003-2018.pdf>
- Melissa, R. (18 de Noviembre de 2017). *Investigandoconarte*. Obtenido de Sats, elemento de la antropología teatral de Eugenio Barba: <https://investigandoconarte.wordpress.com/2017/11/18/sats-elemento-de-la-antropologia-teatral-de-eugenio-barba/>
- Anónimo. (23 de Marzo de 2018). *Taller de Teatro*. Obtenido de preexpresividad: <https://teoriatallerdeteatro.blogspot.com/search?q=expresividad>

Carmen, U. (14 de Enero de 2012). *Emásf*. Obtenido de Taller de expresion corporal sobre las calidades del movimiento: file:///D:/RESALDO/Downloads/Dialnet-TallerDeExpresionCorporalSobreLasCalidadesDeMovimi-3859408.pdf

Sesión No. 2

Tema(s) a desarrollar	<ul style="list-style-type: none"> -Conceptualización - referentes. -Entonación- Compas del habla- Acentuación- Gesticulación- Proyección vocal. - Improvisación- Lectura de Texto. - Resonadores -Acción- Voz y acción - Voz y Emocionalidad. -Acción dramática - circunstancias dadas. -Situación dramática - objetivos dramáticos. -Construcción de personaje- Actos de habla (Interpretación vocal – Jerigonza- Subtexto). -Actuación teatral - actuación ante cámara. -Cartografía Palabra acento- Palabra imagen. -Creación de sketch teatral.
Subtemas	Conceptos transversales: Training vocal, respiración, apoyos, columna de aire, Soltura, creatividad.
No. de semanas que se le dedicarán a esta unidad	Cinco semanas
<p>BIBLIOGRAFÍA BÁSICA correspondiente a esta unidad:</p> <p>Boal, A. (2001). <i>Juegos para actores y no actores</i>. Barcelona: ALBA EDITORIAL, S.I.U.</p>	

Carme, T. (2005). *Cantar y hablar [versión Pdf]*. Barcelona: Paidotribo .

Waldo, C. (18 de Marzo de 2017). *Gesticulación y calidad de la interpretación simultánea* .

Obtenido de Gesticulación :

http://repositorio.udec.cl/bitstream/11594/2810/3/Tesis_Gesticulacion_y_calidad_de_la_interpretacion.pdf

Xin, Y. (1 de Mayo de 2016). *Universidad de Oviedo-Centro internacional de postgrado*. Obtenido de Las teorías de los actos de habla:

https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/42654/TFM_Yin%20Xin.pdf;jsessionid=C1A26C5D05D167C23031C77A17AC5DA4?sequence=6

Pérez Julián, G. A. (24 de Marzo de 2012). *Definición.de*. Obtenido de Definición de acento:

<https://definicion.de/acento/#:~:text=La%20palabra%20acento%20deriva%20del,a%20un%20tono%20m%C3%A1s%20elevado.>

Rodriguez Isabel, L. R. (17 de Noviembre de 2011). *Teorías de la Actuación*. Obtenido de Principios de la antropología Teatral: <https://tactuacion.blogspot.com/search?q=actor>

Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo xx [versión PD]*. Madrid: Artezblai.

Sofía, R. (15 de Abril de 2021.). *Ichan Tecolotl*. Obtenido de Cartografía del Cuerpo:

<https://ichan.ciesas.edu.mx/cartografia-del-cuerpo/>

Stanislavski. (2007). *Un actor se prepara*. Bogotá D.C Colombia: Skala.

Patrice, P. (19 de Marzo de 2008). *Diccionario del Teatro [versión PDF]*. Obtenido de Lectura:

<https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf>

Sesión No. 3

Tema(s) a desarrollar	-Puesta en escena -Ensayo general -Muestra final
Subtemas	Espacios de la representación
No. de semanas que se le dedicarán a esta	cinco semanas
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA correspondiente a esta unidad:	
Denis, D. (1999). <i>La paradoja del comediante</i> [versión PDF]. Buenos Aires: Ediciones elaleph.com. Obtenido de https://ddooss.org/libros/Diderot_Denis.PDF	
Estela, R. (30 de Septiembre de 2020). <i>Concepto de teatro</i> . Obtenido de ¿Qué es el teatro?: https://concepto.de/teatro/	
Miguel, C. (11 de Abril de 2012). <i>AMR Producciones</i> . Obtenido de ACTUAR EN TEATRO ó ACTUAR EN CINE ¿Cuál es la diferencia...?: https://amrproducciones.blogspot.com/	

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Sesión No.1	Anónimo. (8 de Abril de 2019). <i>Feminarian.es</i> . Obtenido de Cuerpos periféricos: https://feminarian.es/2019/04/08/cuerpos-perifericos/ Enrique, B. (28 de Mayo de 2020). <i>Evolución del modelaje:De los años 20 al instamodels</i> . Obtenido de EOB- FASHION,LUXURY & RETAIL: https://enriqueortegaburgos.com/evolucion-del-canon-de-belleza-y-modelaje/
--------------------	---

<p>Sesión No.2</p>	<p>Anónimo. (15 de Febrero de 2016). <i>Tendencias</i>. Obtenido de El desfile no es una simple pasarela, la grandilocuencia de la moda: https://www.tendencias.com/disenadores/el-desfile-no-es-una-simple-pasarela-la-grandilocuencia-de-la-moda</p> <p>Anónimo. (24 de Agosto de 2018). <i>Expo Edecanes</i>. Obtenido de once tipos de modelo: http://expoedecanes.com/blog/11-tipos-de-modelos/</p> <p>Anónimo. (24 de Agosto de 2018). <i>Expo Edecanes</i>. Obtenido de Fashion model: http://expoedecanes.com/blog/11-tipos-de-modelos/</p> <p>colaboradores de Wikipedia. (16 de Marzo de 2021). <i>Wikipedia, La enciclopedia libre</i>. Obtenido de Jerigonza: https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Jerigonza&oldid=134024946</p> <p>Cristina, S. (02 de 10 de 2020). <i>La vanguardia</i>. Obtenido de El show con el que Rihanna ha hecho olvidar a Victoria's Secret: https://www.lavanguardia.com/de-moda/moda/20201002/483790858501/rihanna-desfile-savage-fenty-volumen-2-amazon-prime-video.html</p>
<p>Sesión No.3</p>	<p>Rodriguez Isabel, L. R. (17 de Noviembre de 2011). <i>Teorías de la Actuación</i>. Obtenido de Principios de la antropología Teatral: https://tactuacion.blogspot.com/search?q=actor</p>

CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES (DESARROLLO)

EXPRESIÓN CORPORAL

Conceptos transversales: Training, improvisación soltura, creatividad, memoria corporal, expresividad, concentración, acción-reacción, conexión y desconexión

Semana (1)	Contenido	Actividad	Descripción
Sesión (1)	<p>-Motores de movimientos</p> <p>-Segmentación del movimiento.</p>	<p>-Cancha de futbol</p> <p>-Guerrero</p> <p>-Yo dirijo</p> <p>-Pinocho camina</p>	<p>-La actividad de “cancha de futbol”, consiste en que los participantes, bajo la condición de que están jugando un partido de futbol, van a golpear el balón con diferentes partes del cuerpo (pies, Cabeza, manos, pecho, codo etc.).</p> <p>-En la actividad del “Guerrero”, los participantes, bajo la premisa de ser luchadores, usaran sus partes del cuerpo para producir movimientos por todo el espacio, consigo mismos o con los demás.</p> <p>-En la actividad del “Yo dirijo”, los participantes en dúos, realizar por medio del tacto, la activación del motor de movimiento del otro, buscando despeamientos en todo el espacio y, en todas las direcciones (Arriba, abajo, de agonal etc.)</p> <p>-La actividad de “Pinocho camina”, consiste en que los participantes en grupos de a dos, se dispondrán a jugar con el cuerpo como si este fuera una marioneta segmentada, buscando otras corporalidades y desplazamientos.</p>

Sesión 2	-Sats -Principio de Alteración del Equilibrio (PAE).	-Guerra -Animal depredador -Hechiceros	-La actividad de “Guerra”, consiste en que todos los participantes pueden competir entre sí, con la premisa de estar en un campo de combate deberán buscar el estado del cuerpo en alerta para atacar el enemigo. -En la actividad de “Animaldepredador”, los participantes podrán escoger un animal de su preferencia, sean vertebrados o invertebrados, estos en el campo de entrenamiento, deberán interactuar con los demás y el espacio, planteando sus estados de alerta, como se preparan para atacar y como atacan. -Los “Hechiceros”, es una actividad donde el participante, bajo la premisa de estar en un bosque, empezaran jugar a lanzar hechizos, por medio de tocar con la mano a los demás participantes. El hechicero que sea tocado por un hechizo, se deberá quedar en stop, buscando una posición del cuerpo con los menores puntos de apoyos posibles.
Semana (2)	Contenidos	Actividades	Descripción
Sesión (3)	-Tensiones del cuerpo.	-Niveles de tensión de Lecoq	-En esta actividad los participantes tendrán la posibilidad de experimentar los niveles de tensión que comprenden siete niveles: 1. Ausencia de la tensión casi total 2. Relajación

			<p>3. Neutro</p> <p>4. Levedad</p> <p>5. Explosión</p> <p>6. Naturalista</p> <p>7. Total</p> <p>.</p>
Sesión (4)	-Cuerpo escénico.	-Ha pasado un...	-En la actividad de “ha pasado un”, los participantes, bajo la premisa que el director de la clase manifestara, irán creando acciones y reacciones de tensión de las situaciones que se planteen para la escena.
Semana (3)	Contenido	Actividad	Descripción
Sesión (5)	-Cuerpo y vestuario.	-Vestiré a mi cuerpo de...	-En la actividad de “Vestiré a mi cuerpo de...”, los participantes, llevarán vestuarios para vestirse y seguidamente empezar a improvisar como camina el personaje con el vestuario, como habla, objetivos etc.
Sesión (6)	-Calidades del movimiento.	-El cuerpo de...	-En “El cuerpo de”, los participantes experimentarán a través de una exploración corporal, el cuerpo

			atravesado por diferentes calidades, como fuerte, pesado, liviano etc.
Semana (4)	Contenidos	Actividades	Descripción
Sesión (7)	-Máquina corporal.	-El circo -El cementerio -El tren	-En estas actividades de espacios, se propondrán a través de estos, que los participantes empiecen de una manera mecánica a construir las características de estos, como objetos, personas, animales etc. La idea es que se incorporen corporalmente como la parte de un todo central del espacio o la máquina.
Sesión (8)	-Principios del Combate escénico.	Bastones	-En estas actividades los participantes experimentaran los principios del combate escénico con un juego de bastones en consonancia con la acción reacción, y la manera del participante proponer desde lo corporal, la resolución de conflictos en la escena. Combatirán con los bastones en escena en pequeños enfrentamientos con los demás participantes.

Semana (5)	Contenidos	Actividades	Descripción
Sesión (9)	-Danza Coreográfica. -Oposiciones.	-El gusano -El ascensor	-En estas actividades los participantes tendrán la oportunidad de experimentar las técnicas básicas de la danza con la construcción de pequeños segmentos de movimientos individual y por parejas. Construirán cinco movimientos que luego serán enlazados para formar las coreografías. -Para las oposiciones, se trabajarán los movimientos que se oponen uno al otro en la medida que se ejecutan por medio de la coreografía. Una parte del cuerpo va hacia arriba y la otra parte del cuerpo que va hacia abajo.
Sesión (10)	-Creación y construcción de ejercicio: movimiento por asociación	-El cadáver exquisito	-Para esta actividad de cierre, se propone que los participantes, construyan un pequeño ejercicio escénico de pequeños fragmentos corporales que se entrelazan con las demás secuencias de los participantes. Podrán agregarle musicalidad, vestuario, maquillaje etc.

ACTUACIÓN Y VOZ

Conceptos transversales: Training vocal, Respiración, apoyos, columna de aire, Soltura, creatividad.

Semana (1)	Contenido	Actividades	Descripción
Sesión (11)	- Referentes y Conceptualización	-El cadáver exquisito	-Para esta actividad, él participante deberán investigar en clase, unos conceptos asignados por el docente a cada uno, seguidamente se expondrán estos y, se empezará a formar un cuadro de agrupación para formar una estructura que defina la actuación y la voz como herramienta creadora para el actor.
sesión (12)	-Entonación- Compas del habla- Acentuación- Gesticulación- Proyección vocal.	-Punto fijo en la pared -Corcho vocal - A una sola vocal -Canción	-Para el “Punto fijo en la pared”, los participantes después de realizar un calentamiento de voz, se parrarán frente a la pared, y deberán escoger un punto para observar, el participante se colocará a una distancia que ira variando. Este a partir de las vocales, ira pronunciándolas, bajo la consigna de proyectar la voz hasta el punto escogido

			<p>para mirar fijamente. Se deberá ir alejando cada vez más de la pared, la trabajar las diferentes proyecciones vocales.</p> <p>-Con el ejercicio “Corcho vocal”, el participante con un corcho en la boca, deberá leer un texto asignado por el docente, deberá hacerlo hasta que los demás participantes logren escuchar con claridad lo que está leyendo.</p> <p>-En el ejercicio de “A una sola vocal”, los participantes deberán leer pequeños párrafos, donde las vocales deberán irse alternando, es decir, todas las vocales del texto se intercambian por la vocal asignada, en ese caso, todo el párrafo debe ser leído reemplazando las vocales, ejemplo: “la vaca es gorda”, si se lee el texto solo con la vocal “e” quedaría así “Le veque es gerde”.</p> <p>-Para la canción, los participantes deberán cantar un pequeño fragmento mientras caminan por el espacio,</p>
--	--	--	--

			articulando la voz y el cuerpo. Buscaran estar afinados y entonados.
Semana (2)	Contenidos	Actividades	Descripción
Sesión (13)	- Improvisación- Lectura de Texto.	-La tostadora -La radio -Camina -Toca toc -Poema	-En “la tostadora”, los participantes se deberán colocar en una hilera en el espacio, en posición de guerrero abajo, por medio de una palmada que ejecutara el docente, el participante podrá saltar como si fuese un pan saliendo de la tostadora, y empezara a improvisar libremente, si saltan dos participantes, deberán proponer una situación entre estos, del mismo modo, aplica para toda la cantidad de participantes que salten. -En la “radio”, los participantes se colocarán en hileras, y deberán empezar a improvisar bajo la premisa de estar informando al público sobre un tema determinado, el discurso lo deberán hacer en orden alfabético, es decir, la noticia debe empezar por la letra “A”, y el compañero del lado seguirá improvisando con la letra “B” y, así

		<p>sucesivamente hasta darle vuelta al abecedario y haber concluido la noticia.</p> <p>-Para la actividad de “Camina”, los participantes se situarán en un extremo del espacio donde estén, deberán avanzar de un lado a otro diciendo todo lo que primero se le venga a la mente. De ida y vuelta...</p> <p>“Toca toc”, en esta actividad los participantes se colocan en forma circular por el espacio, cada uno debe proponer tener un espacio donde habite el personaje, y construir las características de este, de ese modo, el participante que dese ingresar a la casa del otro, debe entablar una conversación y diferentes acciones para lograr que lo dejen entrar a la casa.</p> <p>- “Poema”, por medio de la lectura del poema, los participantes plantearan diferentes formas de interpretación de este, variando tonalidades y pausas</p>
--	--	---

			interpretativas. Podrán desplazarse por el espacio.
Sesión (14)	- Resonadores	-Mega drop	-En esta actividad, los participantes, bajo la premisa de subir y bajar, irán alternando su voz en cada zona donde se ubica el resonador, pecho, cabeza, diafragma y zona nasal. Podrán cantar y leer poemas.
Semana (3)	Contenidos	Actividades	Descripción
Sesión (15)	-Acción- Voz y acción - Voz y Emocionalidad.	-Montaña rusa	-En esta actividad, los participantes, bajo la premisa de estar en un parque de diversiones, construirán diferentes acciones, alternadas con la voz, estados emocionales y la actuación. El propósito es que cada uno plantee una acción, la realice por un tiempo determinado, seguidamente le asignaran una voz y emocionalidad para ser representada con el cuerpo.
Sesión (16)	-Acción dramática - circunstancias dadas.	-Parada de bus -Tierra de	- “La para de bus”, consiste en que los participantes, bajo la premisa de estar esperando un bus, trabajaran personajes, la espera en escena, la escucha y como

			<p>estos se van transformando y transforman al otro por medio las acciones que ajustan sus personajes. La idea es que todas las acciones estén en pro de ejecutar acciones que transformen al otro y así mimos.</p> <p>-En “La tierra de”, los participantes trabajaran bajo la premisa del planteamiento de diferentes espacios, donde tendrán que reproducir todas las características que se dispongan para estas, clima, época, tipo de voz etc.</p>
Semana (4)	Contenidos	Actividades	Descripción
Sesión (17)	-Situación dramática - objetivos dramáticos.	-Análisis de obra	-En esta actividad, los participantes deberán elegir una obra para analizarla y seguidamente encontrar la situación dramática que está en ella, después la representar. Pueden usar vestuarios, música, maquillaje. Trabajarán y harán visibles los objetivos dramáticos del personaje.
Sesión (18)	-Construcción de personaje- Actos de habla (Interpretación	-Desfile -Diario de campo	-Se realizará un evento de moda. Donde los participantes construirán, vestirán,

	vocal – Jerigonza-Subtexto).		maquillaran a sus personajes, adicional, crearán toda la forma en la que estos hablan. En el desfile presentarán a su personaje, por medio de un discurso, donde se apreciará, su interpretación vocal y como este luce. -Los participantes deberán hacer un trabajo de diario de campo, donde escogerán un personaje de la cotidianidad y lo deberán replicar todas las características de comportamientos que tengan.
Semana (5)	Contenidos	Actividades	Descripción
Sesión (19)	-Actuación teatral - actuación ante cámara.	-Casting Day	-Para esta actividad, los participantes deberán investigar previamente las características de la actuación para teatro y la actuación para cine, continuo a eso, bajo la premisa de presentar un casting, mostrarán personajes actuando bajo los dos lenguajes.
Sesión (20)	-Cartografía Palabra acento- Palabra imagen. -Creación de sketch teatral.	-Mapa corporal -Texto	-En esta actividad los participantes deberán dibujar sus cuerpos completamente en un papel y en el

		<p>-Espacios extra-cotidianos</p>	<p>ubicar ciertos puntos donde seguidamente se reemplazarán por un símbolo que haga alusión a ciertos puntos donde se encuentre un acontecimiento que haya marcado la. Después de eso deberán hacer un registro visual de esta experiencia.</p> <p>-Los participantes escogerán un texto de su agrado, donde ubican para cada palabra, una imagen que le produzca una intensión diferente a su interpretación, del mismo modo lo harán con el acento marcado para las palabras.</p> <p>-Para esta actividad de cierre, los participantes deberán crear un ejercicio de actuación donde pongan en práctica lo visto en el curso, lo harán en un espacio al aire libre.</p>
--	--	-----------------------------------	---

SECCION APLICADA

Conceptos transversales: Espacios de la representación

Semana (1,2,3)	Contenidos	Actividades	Descripción
Sesión (21,22,23,24,25)	-Puesta en escena	-Dramaturgia (obra teatro) -Maquillaje -vestuario -Espacio -Personajes -Asignación de personajes -Musicalidad -Estructura	-Para esta actividad representación, se hará una mesa de trabajo donde se resuelvan entre todos, por medio de la creación colectiva, todas las actividades propuestas para la elaboración de la obra. En esta parte se debe dejar bocetado la obra como tal.

Semana (4)	Contenidos	Actividades	Descripción
Sesión (26)	-Ensayo general	-Calentamiento -Repaso de acciones -Repasos estructura	-Para los ensayos, todos los participantes deben asistir y repetir la estructura de la obra todas las veces que sea necesario. -En esta parte, se debe dejar completamente estructurada la puesta en escena y el espacio donde se llevará a cabo la representación.

Semana (5)	Contenidos	Actividades	Descripción
Sesión (27)	-Muestra final	-Ensayo en espacio -Adecuación técnica	-En esta parte de cierre se presentará la puesta en escena a público general y al final se hará una evaluación con el público para recibir aportes críticos para mejorar la obra.

Materiales:

- Bastones
- Libros
- Vestuarios
- Maquillaje
- Camisas
- Pantalones
- Cuaderno, lápiz, borrador, saca punta

Los materiales varían según la clase, de ese modo a medida que avanzan, se les pedirá los materiales a los participantes.

Conclusiones

Este proceso parte de la necesidad de incorporar técnicas de expresión corporal, actuación y voz a los procesos de formación del modelo en los territorios de la pasarela contemporánea, y a la vez plantear un mecanismo que posibilitara integrar dichos lenguajes para hacerle frente a los nuevos retos del mercado laboral y las nuevas tendencias e innovación, se logra entonces plantear y diseñar un curso que agrupa las herramientas actorales que se utilizan como estrategia pedagógica y formativa dándole así al Modelo en su estructura corporal, una formación expresiva secundada en las herramientas formadoras de un actor, llamándose así “Curso de Expresividad para el Modelo-actor en los territorios de la pasarela contemporánea, a través de herramientas de la actuación y el lenguaje corporal”.

Así pues, el diseño del curso permite que en su estructura y contenidos se evidencie el dialogo entre el lenguaje escénico y el lenguaje de la moda, ya que esta estratégicamente planteado desde una introducción previa al lector o al practicante en la exposición de los conceptos elegidos que seguidamente dan cuerpo y veracidad de su convergencia.

Del mismo modo, gracias a dicha estructuración y a la forma orgánica y amena del lenguaje usado, tanto lector como el aspirante a modelo-actor adquiere la capacidad de comprender el cómo hacer uso de las herramientas y como incorporar dichos conocimientos durante lo teórico y lo práctico en su estructura expresiva para ser usados en el campo de la acción.

El método empleado en este proyecto pedagógico permite desde la idea como autor, investigador y pedagogo, desarrollar una ruta en la cual se puede explorar más el rol de docente y replicador de los conocimientos adquiridos durante el transcurso académico universitario, a su vez, permite que en el proceso como Modelo-actor tenga la oportunidad de crear esa estrategia que unifica todos los conocimientos adquiridos en las dos disciplinas, abriéndome paso también, en el mercado laboral en cuanto a la creación de servicios y programas académicos donde muchas más personas podrán formarse y tener un acercamiento con las herramientas estéticas y simbólicas que aparecen en el contexto de lo escénico.

Los procesos de formación son indispensables para la construcción educativa de una persona, así pues, el arte como agente movilizador y precursor de las nuevas formas de educación, se convierte en una estrategia pedagógica que transforma y agrupa diferentes conocimientos, posibilitando así la edificación de nuevos saberes.

De este modo y para efecto de este trabajo, se integra la apertura y las nuevas didácticas que propone el arte, la mezcla del lenguaje de la moda con el lenguaje teatral para la expansión del concepto del modelo actor y la comprensión de este. De la misma manera, se devela a través de la investigación, la necesidad del

modelo, respecto a estar ampliamente capacitados para la asimilación y aplicación de los conceptos estéticos que aporta el arte, convirtiéndose de esta manera la indagación, en la herramienta pedagógica y artística que promueve la formación de los modelos, aumentando la competitividad en el mercado laboral y la capacidad conceptual y aplicativa para enfrentar los desafíos que proponen las pasarelas contemporáneas.

Desde la proposición del diseño de la estrategia pedagógica para que el Modelo se forme, se logra entonces que este, como el sujeto que directamente está involucrado con la manipulación y La exposición de los diseños en las pasarelas, tengan el acercamiento con las herramientas propuestas a trabajar a lo largo de unidades de contenidos del curso y que, con la posibilidad de la práctica de estos, tengan la capacidad de entender las formas de abordar y trabajar las características que rodean el contexto de la propuesta del diseñador y en consonancia, se diversifiquen sus cualidades expresivas y aumente su versatilidad y competencia en el mercado laboral de la moda.

Gracias a esta investigación se logra entender por separado el concepto modelo, el concepto actor y sus herramientas de formación, para llegar a la unificación de estos, en el concepto del modelo-actor, no obstante, se logra a cabalidad todo lo propuesto, gracias a la apropiación del tema y de todo lo que a esto lo rodea. Durante un proceso investigativo, no hay nada más certero para lograr un objetivo, que el pleno conocimiento y gusto del tema de interés a trabajar, es por esto, que todo resultado obtenido en esta investigación, no solo parte desde la averiguación y la experiencia,

sino también, de ese gusto nato por las dos disciplinas y por el deber como pedagogo y precursor de las nuevas generaciones de crear nuevos caminos que posibilitaran la apertura de nuevas puertas del conocimiento para otros, y porque no, nombrarlo así, las puertas que harán que el camino sea mucho más fácil y llevadero.

En el desarrollo de este proyecto, desde el rol de pedagogo se permitió hacer el ejercicio educativo en el cual se puede poner mis conocimientos al servicio de procesos de formación, así como, la construcción de una metodología particular, donde por medio del proceso, se permite analizar por separado los conceptos, seguidamente se pueden combinar y finalmente, obtener ese producto resultante de dicha mezcla, que contiguo a esto puede ser usada y puesta al servicio del público objetivo de la investigación, no obstante, este proyecto está abierto a ajustes que tengan que ver con los cronogramas de posibles territorios de donde se vaya a compartir el proyecto.

Bibliografía

CIAI. (08 de Noviembre de 2013). *Moda argentina Cia indumentaria*. Obtenido de El vestuario escénico:

<https://www.ciaindumentaria.com.ar/plataforma/?s=VESTUARIO+ESCENICO>

Alejandra, S. (4 de Diciembre de 2011). *Teorías de la Actuación*. Obtenido de La biomecanica de Meyerhold: <https://tactuacion.blogspot.com/2011/12/la-biomecanica-de-meyerhold.html>

Alessandro, M. (28 de Diciembre de 2020). *Tendencias* . Obtenido de Las mejores frases de Alessandro Michele: el diseñador nos enseña que en lo diferente reside la verdadera belleza: <https://www.tendencias.com/disenadores/mejores-frases-alessandro-michele-disenador-nos-ensena-que-diferente-reside-verdadera-belleza>

Andrea, O. (23 de Marzo de 2020). *Met Gala: todo lo que tienes que saber sobre el evento más importante de la moda*. Obtenido de ¿Qué es la Met Gala?: <https://www.admagazine.com/agenda/met-gala-todo-lo-que-debes-saber-20200323-6621-articulos.html>

Anónimo. (30 de Noviembre de 2011). *Teorías de la Actuación*. Obtenido de Training: <http://tactuacion.blogspot.com/2011/11/el-training-del-actor.html>

Anónimo. (30 de Noviembre de 2011). *Teorías de la Actuación*. Obtenido de El actor en ejercicio: <http://tactuacion.blogspot.com/2011/11/el-training-del-actor.html>

Anónimo. (15 de Febrero de 2016). *Tendencias*. Obtenido de El desfile no es una simple pasarela, la grandilocuencia de la moda: <https://www.tendencias.com/disenadores/el-desfile-no-es-una-simple-pasarela-la-grandilocuencia-de-la-moda>

- Anónimo. (24 de Agosto de 2018). *Expo Edecanes*. Obtenido de once tipos de modelo:
<http://expoedecanes.com/blog/11-tipos-de-modelos/>
- Anónimo. (24 de Agosto de 2018). *Expo Edecanes*. Obtenido de Fashion model:
<http://expoedecanes.com/blog/11-tipos-de-modelos/>
- Anónimo. (23 de Marzo de 2018). *Taller de Teatro*. Obtenido de preexpresividad:
<https://teoriatallerdeteatro.blogspot.com/search?q=expresividad>
- Anónimo. (27 de Noviembre de 2019). *Belleza ideal*. Obtenido de Qué es el canon de belleza:
<https://belleza.ideal.es/2019/11/el-canon-de-belleza-griego-y-el-actual/>
- Anónimo. (8 de Abril de 2019). *Feminarian.es*. Obtenido de Cuerpos periféricos:
<https://feminarian.es/2019/04/08/cuerpos-perifericos/>
- Aurora, M. (3 de Febrero de 2021). *Concepto Definición*. Obtenido de Hitoria de la moda:
<https://conceptodefinicion.de/moda/>
- Boal, A. (2001). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: ALBA EDITORIAL, S.I.U.
- Carme, T. (2005). *Cantar y hablar [versión Pdf]*. Barcelona: Paidotribo .
- Carmen, U. (14 de Enero de 2012). *Emásf*. Obtenido de Taller de expresion corporal sobre las calidades del movimiento: <file:///D:/RESALDO/Downloads/Dialnet-TallerDeExpresionCorporalSobreLasCalidadesDeMovimi-3859408.pdf>
- Carolina, V. (22 de Octubre de 2018). *Nuestra voz delata nuestras emociones (parte 1)*. Obtenido de <https://www.diadapsicologia.es/2018/10/22/nuestra-voz-delata-nuestras-emociones-parte-1/>
- Casimiro, D. (06 de Julio de 2020). *Vozalia*. Obtenido de Voz Actoral. La voz del actor y de la actriz: <https://www.vozalia.com/formacion/voz-actoral-la-voz-del-actor-y-de-la-actriz/>

- colaboradores de Wikipedia. (16 de Marzo de 2021). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Obtenido de Jerigonza: <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Jerigonza&oldid=134024946>
- Cristina, S. (02 de 10 de 2020). *La vanguardia*. Obtenido de El show con el que Rihanna ha hecho olvidar a Victoria's Secret: <https://www.lavanguardia.com/de-moda/moda/20201002/483790858501/rihanna-desfile-savage-fenty-volumen-2-amazon-prime-video.html>
- Denis, D. (1999). *La paradoja del comediante [versión PDF]*. Buenos Aires: Ediciones elaleph.com. Obtenido de https://ddooss.org/libros/Diderot_Denis.PDF
- DuocUC Bibliotecas. (2018). *Centro de recursos para el aprendizaje y la investigación*. Obtenido de cual es el proposito de la investigación aplicada: <http://www.duoc.cl/biblioteca/crai/definicion-y-proposito-de-la-investigacion-aplicada>
- Enrique, B. (28 de Mayo de 2020). *Evolución del modelaje: De los años 20 al instamodels*. Obtenido de EOB- FASHION, LUXURY & RETAIL: <https://enriqueortegaburgos.com/evolucion-del-canon-de-belleza-y-modelaje/>
- Estela, R. (30 de Septiembre de 2020). *Concepto de teatro*. Obtenido de ¿Qué es el teatro?: <https://concepto.de/teatro/>
- Francisco, E. (1989). *Educación de la respiración : pedagogía para el rendimiento físico y la fonación [versión PDF]*. Barcelona: INDE. Obtenido de La respiración: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11533/1/respiracion_canto.pdf
- Jorbas y Casellas. (1997). *La regulación y la autorregulación de los aprendizajes*. Madrid: Síntesis.
- Julio, G. A.-C. (2007). 50 años de teatro contemporáneo [Versión PDF]. En G. A.-C. julio, *Aproximación a la construcción del personaje* (págs. 201-258). Madrid: Dialnet.

La acrobacia como herramienta para la composición teatral. (s.f.).

Le Breton, D. (2000). El cuerpo y la educación . *Revista Complutense de Educación* , 35-42.

Leslye, E. (27 de Octubre de 2017). *UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR*. Obtenido de

El Actor-Bailarín como sujeto creador:

<http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/15148/1/T-UCE-0002-ISIP0003-2018.pdf>

Melissa, R. (18 de Noviembre de 2017). *Investigandoconarte*. Obtenido de Sats, elemento de la

antropología teatral de Eugenio Barba:

<https://investigandoconarte.wordpress.com/2017/11/18/sats-elemento-de-la-antropologia-teatral-de-eugenio-barba/>

Miguel, C. (11 de Abril de 2012). *AMR Producciones*. Obtenido de ACTUAR EN TEATRO ó

ACTUAR EN CINE ¿Cuál es la diferencia...?: <https://amrproducciones.blogspot.com/>

Orozco Laura, G. Y. (2014). *La Acrobacia Como Herramienta Para La Composición Teatral*

Aplicada En Escenas De La Obra Biodiversi-Bar. Obtenido de 1.3 Creadores Escénicos

De Vanguardia:

<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/9814/CB->

[0494713.pdf;jsessionid=C6A21CCC90EBEAB198D3A34C12AADCFF?sequence=1](https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/9814/CB-0494713.pdf;jsessionid=C6A21CCC90EBEAB198D3A34C12AADCFF?sequence=1)

Pabon, C. (s.f.). *Construcciones de cuerpo*. Obtenido de Scribd:

<https://es.scribd.com/doc/45332816/Pabon-Consuelo-Construcciones-de-Cuerpos>

Patrice, P. (19 de Marzo de 2008). *Diccionario del Teatro [versión PDF]*. Obtenido de Lectura:

<https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf>

Patrice, P. (2018). *El Análisis de los espectáculos*. Argentina : Paidós.

Pérez Julián, G. A. (24 de Marzo de 2012). *Definición.de*. Obtenido de Definición de acento:
<https://definicion.de/acento/#:~:text=La%20palabra%20acento%20deriva%20del,a%20un%20tono%20m%C3%A1s%20elevado.>

Rodriguez Isabel, L. R. (17 de Noviembre de 2011). *Teorías de la Actuación*. Obtenido de Principios de la antropología Teatral: <https://tactuacion.blogspot.com/search?q=actor>

Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo xx [versión PD]*. Madrid: Artezblai.

Sergio, S. (5 de Mayo de 2014). *Las acciones corporales dinámicas. Interpretación del trabajo corporal del intérprete escénico en el teatro*. Obtenido de La segmentación, el cuerpo como instrumento para actuar:

http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicas/downloads/artesescenicas8_13.pdf

Sofía, R. (15 de Abril de 2021.). *Ichan Tecolotl*. Obtenido de Cartografía del Cuerpo:

<https://ichan.ciesas.edu.mx/cartografia-del-cuerpo/>

Stanislavski. (2007). *Un actor se prepara*. Bogotá D.C Colombia: Skala.

Universidad Autónoma del Estado de México. (2016). *La importancia del training para ser actor teatral total*. Obtenido de Contribuciones desde Coatepec:

<https://www.redalyc.org/jatsRepo/281/28150017010/html/index.html#fn27>

Waldo, C. (18 de Marzo de 2017). *Gesticulación y calidad de la interpretación simultánea* .

Obtenido de Gesticulación :

http://repositorio.udec.cl/bitstream/11594/2810/3/Tesis_Gesticulacion_y_calidad_de_la_interpretacion.pdf

Xin, Y. (1 de Mayo de 2016). *Universidad de Oviedo-Centro internacional de postgrado*.

Obtenido de Las teorías de los actos de habla:

https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/42654/TFM_Yin%20Xin.pdf;jsessionid=C1A26C5D05D167C23031C77A17AC5DA4?sequence=6