



**Conceptos básicos para la instalación del personaje a partir de la metodología de la
dramaturgia del acontecimiento íntimo**

Juan Camilo Valencia Polanía

Trabajo de grado para obtener el título de

Maestro en Arte Dramático

Asesor

Jorge Iván Grisales Cardona

Comunicador – Periodista. Especialista en dramaturgia (Universidad de Antioquia)

Magíster en Dramaturgia y Dirección Universidad de Antioquia

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Arte Dramático

Medellín, Antioquia, Colombia

2023

Cita

(Valencia Polanía, 2023)

Referencia

Estilo APA 7 (2020)

Valencia Polanía, J. C. (2023). *Conceptos básicos para la instalación del personaje a partir de la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

 creative commons



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

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

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.

Agradecimientos y dedicatoria

Agradezco y dedico este trabajo a mi familia por su apoyo en el estudio de esta carrera tan maravillosa, a mis amigos, compañeros de clase y profesores que enriquecieron mi mundo creativo y mi experiencia académica en la Universidad.

Índice

Resumen	6
Abstract.....	7
Introducción	8
Justificación	10
Pregunta generadora	12
Objetivo general.....	13
Objetivos específicos	14
Marco teórico	15
Estado del arte	15
Contexto histórico.....	17
El arte del actor.....	18
El rito	19
Grecia	20
Roma.....	21
Cristianismo	22
Acontecimientos históricos que evolucionaron el teatro	23
Comedia del arte.....	25
Teóricos, actores y directores de teatro	26
Momentos históricos del arte y movimientos teatrales	28
Evolución del cine, la cámara y los medios audiovisuales.....	33
Aspectos metodológicos	35
Capítulo 1	37
El camino de la percepción.....	37
Acontecimiento íntimo	39
La transición de lo social a lo íntimo	40
Capítulo 2	42
Metodología	42
En busca de la memoria mítica del actor	42
La memoria mítica	42
Los movimientos.....	42
El animal.....	43
La personificación.....	43
Lo onírico.....	44
La pesadilla.....	44

Los arquetipos	44
Capítulo 3	45
Training	45
Respiración del árbol	46
Exploración con una bolita interna imaginaria	47
Cambio de peso.....	47
Desplazamiento	48
Gramáticas del cuerpo.....	48
La oración en el espacio de la representación	49
Llenar el recipiente.....	49
Las acciones físicas.....	51
Capítulo 4	53
La expresión corporal como extensión del lenguaje	53
El saludo al sol.....	53
Asanas.....	53
El viaje al abrevadero	54
Vínculos.....	55
Animal.....	56
La tarea de la fruta y la semilla	57
El actor como creador de historias.....	58
Puntos de partida de creación del personaje	59
Partitura física.....	60
Las neuronas espejo.....	61
Conclusiones	63
Referencias.....	66
Anexos.....	72
Observación de campo	72
Entrevista.....	75
Testimonios	76
Análisis de material escrito	79

Resumen

Esta investigación aborda la instalación de un personaje escénico mediante la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo, tomando como base los cursos de “Actuación III Personaje” y “Expresión Corporal III” impartidos en la Universidad de Antioquia. Se enfoca en la instalación de un personaje, destacando la importancia de la preparación del cuerpo del actor y su disposición para dar vida a un personaje ya existente.

Se contextualizan técnicas teatrales a lo largo de la historia, desde las prácticas de imitación hasta el enfoque más orgánico del siglo XX, resaltando la relevancia del entrenamiento del actor. Se explora la evolución del teatro y su adaptación a distintos contextos culturales, políticos y sociales.

La metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo se presenta como una herramienta que conecta al actor con sus experiencias personales más íntimas, permitiéndole acceder a la autenticidad emocional en sus representaciones.

Se concluye que esta metodología proporciona al actor una comprensión más profunda de la psicología humana, permitiéndole explorar las motivaciones y emociones de los personajes de manera más auténtica. Se detallan los pasos guía propuestos por Jorge Iván Grisales, que abarcan desde la exploración del “Yo” hasta la conexión del personaje con arquetipos y mitos, creando así una poética única que impacta al espectador.

Este trabajo de grado recopila conceptos fundamentales para la instalación de personajes escénicos a través de la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo, ofreciendo una visión integral del proceso creativo del actor y su relación con la condición humana en el teatro.

Palabras clave: dramaturgia del acontecimiento íntimo, instalación de personajes escénicos, metodología teatral, arte dramático, actuación teatral, técnicas de interpretación actoral, entrenamiento del actor.

Abstract

This research addresses the staging of a scenic character through the methodology of intimate event dramaturgy, based on the courses "Acting III Character" and "Body Expression III" offered at the University of Antioquia. It focuses on character staging, emphasizing the importance of actor body preparation and their ability to bring an already existing character to life.

Theatrical techniques are contextualized throughout history, from imitation practices to the more organic approach of the 20th century, highlighting the significance of actor training. The evolution of theater and its adaptation to various cultural, political, and social contexts are explored.

The methodology of intimate event dramaturgy is presented as a tool that connects the actor with their most intimate personal experiences, enabling access to emotional authenticity in their performances.

It is concluded that this methodology provides actors with a deeper understanding of human psychology, allowing them to explore character motivations and emotions more authentically. The outlined guiding steps proposed by Jorge Iván Grisales range from exploring the "Self" to connecting the character with archetypes and myths, thus creating a unique poetics that resonates with the audience.

This degree work compiles fundamental concepts for staging scenic characters through intimate event dramaturgy, offering a comprehensive view of the actor's creative process and their relationship with the human condition in theater.

Keywords: intimate event dramaturgy, staging of scenic characters, theatrical methodology, dramatic art, theater acting, acting techniques, actor training.

Introducción

Este trabajo de grado realiza una recopilación de elementos importantes para la instalación de un personaje escénico basándose en la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo, implementado en los cursos de “Actuación III Personaje” y “Expresión Corporal III”, brindado en la Universidad de Antioquia en la carrera de Arte Dramático en el semestre comprendido entre el 02 de noviembre del 2021 y el 18 de marzo del 2022.

La metodología y la investigación de este trabajo se concentró en el enfoque del objetivo propuesto en el programa para el semestre III: que el estudiante adquiriera las bases técnicas teatrales para el momento de instalar un personaje escénico. Partiendo del hecho de que es diferente crear a instalar, debido a que la creación implica partir desde cero, imaginar y producir algo de la nada, construir la identidad y las características de un personaje como lo hace un dramaturgo al momento de escribir una obra de teatro. Por otro lado, la instalación se refiere a cómo el actor dispone su cuerpo, su voz y sus habilidades interpretativas para un personaje que ya está creado, cómo logra desarrollar sus acciones en el espacio, sus interacciones con los demás personajes, cómo logra darle vida a un ser mientras se desenvuelve en una situación escénica determinada.

En este trabajo escrito se realizó una breve contextualización de las técnicas de interpretación teatral creadas por maestros, dramaturgos y directores, a lo largo de la historia, resaltando la preparación del cuerpo del actor en cada momento, enfoque escogido debido a que “el training”, concepto que se explicará más adelante, es un punto vital desde la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo.

Además, se requirió mi asistencia como observador de los cursos con el fin de tomar la mayor cantidad de información de cada uno de los pasos metodológicos que se realizaban y detallar la evolución del proceso, los estudiantes y la construcción e instalación del personaje que cada uno desarrolló. También, fue necesario indagar técnicas que permitieran la instalación de personajes en situaciones escénicas de diferentes autores.

Con el ánimo de mejorar mis capacidades interpretativas como actor, el objetivo personal de este trabajo investigativo es alcanzar una contextualización sobre la evolución de las técnicas y el trabajo del cuerpo del actor, ampliar mi perspectiva sobre la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo, y lograr una mayor consciencia de las diversas capas y dimensiones que se pueden explorar al desarrollar un personaje, y de esta manera,

obtener múltiples herramientas para la instalación del mismo en cualquier situación escénica, ya sea en teatro, televisión o cine.

Debido al tema de investigación, tomaré como referencia las recopilaciones: "Meyerhold on Theatre" donde se encuentran escritos de Vsévolod Meyerhold, "Jerzy Grotowski, 1973 interview" donde aparecen reflexiones de Jerzy Grotowski, los libros: "Un actor se prepara", "La construcción del personaje" y "La creación de un rol" de Konstantín Stanislavski, "A canoa de papel: Tratado de antropología teatral" de Eugenio Barba, y los escritos del docente universitario Jorge Iván Grisales: "Método para el manejo de la voz escénica de la memoria de la voz a la imagen de la palabra", "Dramaturgia del Acontecimiento Social I" y "Dramaturgia del Acontecimiento Social II". Documentos importantes porque nos contextualizan sobre la metodología a trabajar, y/o se encuentran en ellos la visión teatral y los elementos esenciales, que según estos autores, deben tener presente los actores al momento de instalar un personaje escénico. (Braun, 1977) (Creative Arts Television, 2007) (Stanislavski, 2011) (Stanislavski, 2022). (Stanislavski et al., 1988) (Barba & Alves, 2012) (Grisales, 2006) (Grisales, 2012) (Grisales, 2013)

Justificación

A finales del año 2019 cuando cursaba cuarto semestre de la carrera Arte Dramático de la Universidad de Antioquia tuve clases de expresión corporal con el docente Jorge Iván Grisales, con quien descubrí otra manera de interpretación teatral. Este proceso de creación artística, que tenía como base la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo, logró expandir mi mente, desarrollar nuevas capacidades físicas y acercarme más a la organicidad y verdad escénica.

No sólo noté crecimiento en mí, sino también en las habilidades expresivas de mis compañeros de clase; poco a poco sus ejercicios avanzaban, sus formas de actuar evolucionaban con respecto a lo que conocía de ellos anteriormente; sus maneras cotidianas de ser y habitar un espacio se iban desdibujando permitiendo el ingreso de nuevos personajes con otras cualidades corporales y calidades de movimiento diferentes, potenciando así, la situación escénica trabajada.

Como reflexión de mis experiencias académicas, noté la importancia de que un actor tenga suficientes herramientas interpretativas para la instalación de cualquier tipo personaje, ya que de esta manera logrará credibilidad, profundidad y coherencia en su interpretación, desarrollando así, una capacidad de conexión más efectiva con el espectador.

El proceso actoral es complejo por naturaleza pues transcurre entre seres humanos, además, un ejercicio teatral es la suma de condiciones internas o externas que afectan positiva o negativamente el instante de la puesta en escena. El ser humano expresado en cuerpo, mente y espíritu genera y reacciona de maneras diversas frente a muchas circunstancias de la vida. Es decir, las situaciones emocionales, afectivas o de salud pueden reflejarse en una actuación y causar dudas o decepción en lo personal o en el público.

Independientemente de lo que ocurra en el momento de la presentación, ante el espectador, me llama más la atención los procesos de crecimiento artístico que desarrollan los actores involucrados, de creación de un sujeto de acción que está envuelto en una situación determinada y también las rutas que encuentra cada actor guiado bajo unas premisas y parámetros de alguna metodología que busque aumentar sus capacidades de expresividad. De allí surge la pregunta de esta investigación: “¿Cuáles son los conceptos básicos que debe tener en cuenta un estudiante de Arte Dramático para la instalación de un

personaje a través de la metodología que desarrolla la dramaturgia del acontecimiento íntimo?”.

Al identificar estos conceptos básicos, un estudiante de Arte Dramático podrá profundizar en el conocimiento de las técnicas y herramientas interpretativas utilizadas para instalar personajes sólidos y auténticos desde la perspectiva de la dramaturgia del acontecimiento íntimo. Esto le permitirá una consciencia mayor sobre los procesos emocionales, afectivos y físicos del personaje, y a su vez, mejorará su relación con la situación escénica y la interacción con otros personajes.

Este tema tiene relevancia disciplinar porque está relacionado con el estudio de técnicas teatrales que brindan a los estudiantes herramientas y conocimientos necesarios al momento de realizar una interpretación teatral, y además, porque en su realización se registra y analiza el proceso formativo del estudiante que voluntariamente acepta participar.

Al momento de estudiar las posibilidades de instalar un personaje a una determinada escena o situación dramática, la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo permite profundizar en la comprensión de las complejidades humanas debido a que aborda sensaciones, emociones y sentimientos en contextos personales y sociales que permiten al actor crear una mayor conexión con el espectador, ya que sus interpretaciones estarán basadas con la esencia de la condición humana.

Esta metodología invita al actor a realizar un encuentro consigo mismo, con sus propios pensamientos, motivaciones y experiencias que al ser comprendidas, de una manera más consciente, permite mejorar la psicología de los personajes dándole más sentido a las acciones y reacciones que realizan dentro de una situación determinada.

Además, la indagación y exploración de esta metodología permite al actor desarrollar una sensibilidad y una empatía respecto a la condición humana, y a su vez, hacia las dinámicas y problemáticas sociales con la posibilidad de expresar y transmitir esos niveles de consciencia al espectador mediante sus actuaciones.

El objetivo de este trabajo es realizar una recopilación de conceptos básicos para la instalación de un personaje que se extraen de la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo, a través del acompañamiento del proceso académico de un grupo de estudiantes que están aprendiendo las técnicas teatrales, en el marco del tercer semestre de la carrera de Arte Dramático de la Universidad de Antioquia que tiene como tema principal, la construcción del personaje escénico.

Pregunta generadora

¿Cuáles son los conceptos básicos que debe tener en cuenta un estudiante de Arte Dramático para la instalación de un personaje a través de la metodología que desarrolla la dramaturgia del acontecimiento íntimo?

Objetivo general

Identificar conceptos básicos para la instalación de un personaje a partir de la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo.

Objetivos específicos

- Recopilar material escrito y visual de estudiantes, que hayan experimentado el planteamiento metodológico de la dramaturgia del acontecimiento íntimo aplicado en el semestre comprendido entre el 02 de noviembre del 2021 y el 18 de marzo del 2022 de la carrera de Arte Dramático de la Universidad de Antioquia, los aspectos que determinan en ellos la eficaz instalación de un personaje escénico.
- Revisar libros y material escrito por dramaturgos y directores escénicos sobre la definición de los aspectos metodológicos que sean susceptibles de ser tenidos en cuenta para una eficaz instalación de un personaje escénico por parte de un estudiante.
- Identificar y analizar detalladamente las herramientas teatrales y los pasos de la ejecución de la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo.

Marco teórico

Estado del arte

Al referirse a las técnicas de interpretación actoral para la instalación de un personaje, los creadores del teatro del siglo XX consideraron necesario trazar una metodología en progresión orgánica que permitiera conectar el cuerpo, la mente y el espíritu del actor-dramaturgo con el acontecer interno-externo. “Lecoq comparte en su búsqueda junto a otros creadores y pedagogos del siglo XX, la voluntad de restituir el cuerpo al teatro en una reflexión que se desborda y que se encuentra compartida con otras áreas del pensamiento, de las ciencias y de las artes, enraizada en la tradición de la historia y la cultura occidental. Su concepción del mimo, del actor y, en fin, de toda su enseñanza basada en el movimiento, desemboca una reflexión sobre el ser humano desde el teatro dirigida a crear un desequilibrio compensador en el sentido contrario.” Esta metodología va más allá de la imitación, lo simple y lo reduccionista, buscando la elaboración de referentes reales que conduzcan al encuentro con la dimensión poética de la interpretación. (Salvatierra, 2006)

A lo largo de la historia del teatro, desde los inicios en la antigua Grecia y su evolución en Roma hasta el siglo XVIII, se buscaba principalmente reproducir resultados actorales a través de la imitación, ese era el modelo interpretativo que aplicaban los actores de la época. Sin embargo, a partir del siglo XX se empieza a desarrollar un conocimiento más estructurado sobre la metodología de la interpretación actoral gracias a directores de teatro como Konstantín Stanislavski, quien introduce el concepto de “Training” o entrenamiento del actor. Este enfoque se compone de diferentes estrategias didácticas, como ejercicios e improvisaciones dirigidas, que permiten el desarrollo de la interpretación actoral. (Moore, 1966)

Antes del siglo XX, todo lo que se aprendía en el teatro se basaba en la imitación y debía tener una utilidad directa en el texto o en el espectáculo. Como lo indica la página de web Wikipedia, a lo largo del siglo XX, el teatro experimentó diversas modalidades y transformaciones “en todas sus dimensiones, desde el texto escrito, sus elementos, su estructura, a las particularidades de la puesta en escena, las actuaciones y todos los elementos que entran en juego a la hora de representar una obra.” Sin embargo, las técnicas de entrenamiento mencionadas no tenían una función utilitaria directa en la dramaturgia o en el espectáculo, sino que se enfocaban en los cuerpos biológicos y

naturales de los actores, los cuales, a través de estas prácticas, adquirirían una nueva dimensión interpretativa. (Wikimedia Foundation, 2022 párr. 1)

Durante la realización de los ejercicios, el actor recibe información contenida en la propia actividad. Esta información se encuentra tanto en su enciclopedia personal, interna y externa, como en la estructuración de un estado complejo de emociones al fusionar el cuerpo, la mente y el espíritu. Esta progresión orgánica se construye a través de la información que los ejercicios contienen, la cual es aprehendida por el actor de manera inconsciente.

Por lo tanto, el "entrenamiento" o "training" se convierte en una técnica que busca que el alumno adquiera conocimientos y los reconozca de manera inadvertida, más que memorizarlos, para utilizarlos sin preconcepciones. Los grandes maestros del teatro establecieron una continuidad de ejercicios e improvisaciones, inventaron sus propios trainings que contienen conocimientos filosóficos y éticos implícitos, que permiten a los alumnos aprender el qué y el cómo. A estos maestros no les interesaba encontrar la explicación de las fuentes de aquellos conocimientos, sino que tomaban supuestos de la ciencia y creaban a partir de ellos.

Para ejemplificar algunas de las técnicas que se basan en supuestos científicos, podemos tomar el caso de Stanislavski y sus continuadores, Vsévolod Meyerhold, Michael Chéjov, Sanford Meisner, que entran en el mundo de la psicología y el psicoanálisis para tomar la teoría del inconsciente personal freudiano. Sin embargo, era muy difícil que en ese entonces ellos pudieran confirmar la existencia de esa teoría. Es más, ni siquiera el mismo Sigmund Freud lograba comprender a totalidad este concepto como es demostrado en el ensayo de antropología teológica llamado "Psicología profunda y salvación". Otras técnicas, como las de Antonin Artaud, se fundamentan en el supuesto de que el inconsciente es colectivo, basándose en las ideas de Carl Gustav Jung. (Quintana et al., 2013)

Además, hay técnicas interpretativas que se basan en estudios políticos y económicos, especialmente en las teorías de Karl Marx sobre los procesos de transformación social, como las utilizadas por Bertolt Brecht y Augusto Boal, que permiten que los actores aprendan y estudien gestos sociales. Estas técnicas suponen que el mundo político y económico funciona según las ideas de Marx, aunque, como se explica en el libro: "La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas" es algo a hoy en día no se le puede confirmar su validez. (Borón et al., 2010)

Por otro lado, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y Peter Brook, sin ser antropólogos, desarrollaron técnicas interpretativas basadas en la antropología materialista de Marvin Harris y la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss. Estas técnicas estudian principios comunes a todas las culturas a nivel biológico, como la pre-expresividad, pero no se sabe con certeza si estas teorías son ciertas y si realmente se enfocan en desarrollar la expresividad individual del actor. En el libro “La filosofía oculta en la antropología estructuralista” logramos ver a profundidad por qué ninguna de estas teorías es completamente cierta por sí sola. (Gómez García, 1983)

Finalmente existen unas técnicas interpretativas basadas en argumentos filosóficos y estudios de la teatrología, que se fundamentan definiendo al teatro como la colocación del actor en un espacio y tiempo frente a un público. Yoshi Oida y Anne Bogart, por ejemplo, creen profundamente en esta idea y a partir de ella sus alumnos estudian principios escénicos básicos y su sistematización conceptual.

Como podemos ver, las técnicas interpretativas se fundamentan en supuestos científicos y en estudios previos que exploran la naturaleza humana y su interacción con el entorno. Por ende, resulta difícil identificar una técnica de interpretación teatral correcta y universalmente aplicable. Es en este contexto que surge la relevancia de la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo, la cual se caracteriza por su enfoque orgánico y su arraigo en el propio actor. Esta metodología se basa en la conexión profunda del actor con su ser más íntimo, aprovechando lo más cercano que una persona tiene al momento de crear. Y para lograr el objetivo del trabajo de grado es fundamental realizar un recuento histórico de los diferentes “trainings” que han existido a lo largo de las distintas etapas evolutivas del teatro. Recuento que permitirá identificar los conceptos básicos que han influido en la instalación de un personaje y que se enmarcan en la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo. Al comprender cómo han evolucionado las prácticas actorales a lo largo de la historia, podremos establecer un diálogo con los teóricos y pensadores expertos en el tema, proporcionando un sólido respaldo conceptual a las ideas que se construyen y exponen en este trabajo de grado.

Contexto histórico

Las técnicas de interpretación actoral que conocemos en la actualidad han sido influenciadas por el contexto histórico, las necesidades expresivas y las tendencias artísticas de cada época. En este trabajo de grado, nos enfocaremos en explorar este

contexto histórico desde la perspectiva de la construcción de entrenamientos y técnicas interpretativas que nos llevan al entendimiento e identificación de los conceptos básicos para la instalación de un personaje, y además, nos permite tener una perspectiva más amplia para explorar y desarrollar de una mejor manera nuestra metodología de trabajo.

Es importante mencionar que el estudio del pasado del teatro se ve limitado por la escasez de textos que relaten las experiencias de los actores. Se cuenta con algunos registros, como las bitácoras de trabajo del actor Bertolt Brecht que contiene entrevistas a actores de sus experiencias y registros del proceso didáctico e investigativo; y el método del actor desarrollado por Konstantin Stanislavski en su libro "Un actor se prepara", que aunque es un material que nos arroja bastante información, es preciso aclarar que no es un registro de las vivencias de un actor como tal, puesto que son ejemplos, los personajes que aparecen en su libro, tanto el instructor Tortsov como el estudiante Kostya, son representaciones de las experiencias que tuvo Stanislavski como actor y director. (Stanislavski, 2022)

Los videos grabados en el siglo XIX se realizaron con pocos recursos y los escasos documentos críticos teatrales tienen percepciones muy subjetivas que no representan una visión completa de la historia del teatro. Sin embargo, gracias a la evolución de la tecnología, para los tiempos actuales ya contamos con más material, documentos escritos, fotografías y videos en alta calidad.

El arte del actor

En el estudio del arte del actor, surge la pregunta sobre qué entendemos por proeza, rigor, talento y técnica, así como por qué se considera que un actor es una persona sensible, y qué papel juegan la razón, la intuición y el pensamiento en el arte del actor. Desde mi perspectiva, la actuación es una profesión en constante cambio y adaptación, y este proceso de cambio se vuelve aún más evidente desde el año 2020 debido a la pandemia. El arte del actor se reinventa continuamente, y es importante reconocer que las teorías de interpretación teatral no son estáticas, sino que se contradicen, critican y enriquecen mutuamente.

Un tema curioso para tener en cuenta es que en el único idioma del mundo que se refiere a la actuación con la palabra "actuar" es el español, en los otros idiomas se relaciona con la palabra "juego", se le llama "el juego del actor". Este tema lingüístico es interesante

porque de entrada ya estamos diciendo que “jugar” es diferente a “accionar”. Para mí, el arte del actor es jugar el mundo y ser consciente de ese juego.

En lo particular, algo que me agrada de la Universidad de Antioquia es que tiene un enfoque naturalista, trabaja la acción, situación y estructura escénica. Tiene un curso llamado “teatralidades expandidas” que invita a la reflexión y la autocrítica de los procesos de formación, a expandir el lenguaje dramático mediante la indagación y experimentación de otras poéticas teatrales. No es una academia de un solo tipo de actor ni de un tipo de teatro, sino de todas esas contradicciones, por lo cual, lo veo enriquecedor.

El rito

El teatro tiene sus raíces en los ritos y ceremonias que se repetían de forma invariable en diferentes culturas. Estas costumbres y actos fueron los cimientos para el nacimiento del teatro. La representación y la ficción estaban intrínsecamente ligadas a la cotidianidad en los ritos, lo que implicaba un tipo de atención y trabajo corporal muy específico. Las pinturas parietales y los monumentos monolíticos nos dan indicios de cómo el cuerpo del actor era tratado de manera extra-cotidiana, con desequilibrios, contorsiones y una relación especial con los animales.

De estos encuentros grupales místicos y culturales de nuestros antepasados podemos destacar la observación, elemento clave en el ejercicio del teatro que nace del estudio del comportamiento de los animales y los elementos de la naturaleza para la creación de estos mismos ritos.

Como vemos en el artículo “Historia del teatro: griego, romano... ¡descubre sus orígenes!”, estos rituales que comenzaron en zonas de Mesopotamia y África, posteriormente se transformaron en tradiciones de la teatralidad desarrollándose en Grecia y Roma, las dos culturas fundadoras del pensamiento de la humanidad, aquí es donde emerge la expresión pictórica visual, de lo que pasa en la sociedad, desde las artes plásticas. (Málaga, 2021 párr. 4)

Grecia

El teatro en Grecia surgió a partir del rito dionisiaco, dedicado al dios del vino, Dionisio. Es importante destacar el cuerpo ebrio y "entusiasmado" en este contexto, ya que el término "entusiasmo" proviene de la palabra griega "entheos", que significa "en Dios" o "poseído por el Dios". La expresión teatral se originaba en ese estado de posesión divina del cuerpo del actor. "Entusiasmo". (Editorial Etecé, 2021)

Las representaciones visuales que tenemos de las festividades dionisiacas son recreaciones de la Edad Media, siglos después de que ocurrieran. Hay poco vestigio de lo que realmente fueron estas fiestas, menos mal quedan las máscaras, que nos hablan de lo que sucedió, nos marcan la diferencia entre actor, rito y personaje, y la preparación que debía tener el cuerpo de los actores para interpretar. Puesto que debían usar máscaras que pesaban más de 25 kilos durante cinco u ocho horas de representación. Además, debían proyectar sus voces, debido a que tenían que recitar los textos, que en su mayoría eran escritos extensos y en verso, en espacios amplios y abiertos, lo que requería una preparación física y vocal específica para encarnar a los personajes. (Solís Hernández, 2009)

La máscara es el objeto simbólico por excelencia del teatro y de la transformación del cuerpo del actor, al cambiar el rostro, se cambia el cuerpo. Esa es la gran riqueza que la máscara le aportó y le sigue aportando al teatro. Y ahora, gracias a Jacques Lecoq, hay una re significación de la máscara importante, pero es un tema que abordaremos más adelante.

Otro elemento a tener en cuenta son los coturnos, una especie de zapatos con plataformas altas que permitían a los actores destacarse del coro. Al usar máscaras y coturnos, los actores parecían seres gigantes y deformes. Estos coturnos, que más tarde dieron origen a los zancos, requerían que el actor tuviera equilibrio y control del cuerpo, ya que a veces los zapatos no eran simétricos y un pie podía estar más alto que el otro. (Solís Hernández, 2009)

Las obras griegas solían contener poesía en verso y dejaban una moraleja o una lección social para el público. Se consideraba que el teatro era una forma de educar a la gente, ya que a través de las representaciones se compartían los comportamientos de los dioses que reflejaban cómo debía ser el actuar de los humanos para convivir y construir sociedad armoniosa.

Dado que los mensajes en el texto eran de gran importancia, los actores tenían que hacerse entender en espacios inmensos frente a aproximadamente doscientos cincuenta

mil espectadores. Y aunque algunos de estos espacios tenían cierta resonancia, era difícil proyectar la voz debido a que la mayoría eran lugares abiertos. En el libro "Grecia para todos" podemos encontrar una visión general de esta época y un contexto de cómo se desarrollaban las obras teatrales. (García Gual, 2022)

En conclusión, los actores de la época griega debían contar con una preparación física, vocal y con una buena memoria para la cantidad de textos que se manejaban en las obras. No existían clases formales, el aprendizaje se transmitía a través de la imitación y la observación constante. Tradición formativa que es difícil de mantener en la actualidad, ya que nuestros métodos pedagógicos y de entrenamiento son diferentes.

Roma

En contraste con Grecia, el origen del teatro en Roma no tuvo el mismo propósito social, si bien en Grecia el actor era alguien reconocido por la sociedad y respetado por los poetas, considerado un ser extraordinario por las habilidades que desarrollaba para la realización de sus obras, en Roma, el actor estaba al servicio de lo que sucedía en temas políticos. El rito no fue el detonador del teatro, sus antecedentes fueron los combates de gladiadores en el circo romano, las peleas entre animales y posteriormente la inmolación de los cristianos. (Gujarro Hernández, 2023)

La famosa frase "pan y circo para el pueblo" hace referencia a lo que sucedía en esa época, en la que los emperadores romanos cubrían hechos conflictivos, problemas sociales o escándalos con alimento gratuito y espectáculos visualmente llamativos, para que el pueblo se olvidara de lo malo y adorara a su gobernante. (Alcaraz, 2022)

Los emperadores, con el fin de exhibirse ante la sociedad, creaban espectáculos despampanantes que incluían malabaristas, guerreros y contorsionistas. Estos espectáculos eran visualmente impactantes, se realizaban en espacios con más de cien mil espectadores alrededor, y debido a que era muy difícil escuchar los textos de los actores, las obras en verso perdieron su continuidad, y la expresividad gestual ganó más importancia; el propósito de los actores también cambió, ya no tenían que ser comprendidos, sino divertir al pueblo. (Requena Fraile, 2020)

Cristianismo

Con la llegada de la era cristiana, la realidad se dividió en dos: lo relacionado con Cristo, el hijo de Dios que vino a perdonar los pecados, se consideró "sagrado", mientras que lo demás se consideró "profano". Esto marcó un cambio radical en el teatro, ya que los artistas se volvieron itinerantes, trabajaban con hambre y se escondían de las autoridades, la política y la iglesia. Esta situación tuvo un gran impacto en la profesión teatral en el siglo XX. Los actores, percibidos como individuos marginales y enfrentando a las restricciones sociales y a las limitaciones en sus procesos creativos, elaboraron búsquedas de nuevas formas de expresión, rutinas y técnicas que se basaban en el dominio de su propio cuerpo como herramienta fundamental para la representación. (Eliade, 2014)

Al tiempo que se crean esas líneas de trabajo, también se impone un cambio significativo en la teatralidad, durante este periodo, el centro de atención de las obras y los argumentos literarios, se orienta de manera prominente hacia temas relacionados con la religión y lo divino. Aunque esta tendencia histórica se encuentra respaldada por conocidas referencias históricas. Por ejemplo, autores notables como Geoffrey Chaucer en su obra "Los cuentos de Canterbury" o el dramaturgo Christopher Marlowe en su obra "La trágica historia del doctor Fausto", en los cuales se explora temas religiosos y espirituales, gran cantidad de escritos no se pueden encontrar en la actualidad, debido a que durante las cruzadas y las guerras religiosas, acontecieron masacres de todo tipo de expresión artística que pudiera generar imaginarios declarados y considerados profanos. Por ejemplo, durante la Reforma Protestante en el siglo XVI, hubo un período de iconoclasia en el que se destruyeron imágenes religiosas y obras de arte que no se ajustaban a la doctrina religiosa protestante. (Lawson, 2017)

Se puede observar que en la mayoría de las épocas entre el siglo I y el siglo XX, la literatura estuvo marcada por una fuerte influencia religiosa. Un ejemplo icónico es la "Divina Comedia" de Dante Alighieri.

En el libro "El nombre de la rosa" de Umberto Eco, se evidencia el miedo que tenían los monjes a la verdad, el conocimiento, los placeres, la risa y el humor. Tanto fue el temor llegaron a quemar bibliotecas para evitar que se conocieran varios libros, entre ellos, uno de Aristóteles que hablaba de la comedia. (Eco, 2010).

Acontecimientos históricos que evolucionaron el teatro

En la película "Molière" dirigida por Ariane Mnouchkine, se destaca la concepción sagrada del trabajo del actor. En esta película, se muestra cómo Molière dirigía una compañía teatral compuesta por una familia entera. Aunque no eran hermanos de sangre, viajaban y vivían juntos toda su vida, transmitiendo así la profesión de generación en generación. Desde temprana edad, todos los miembros de la familia participaban en las funciones de teatro. Sin embargo, durante la Edad Media, debido a las confrontaciones entre lo sagrado y lo profano, muchos actores fueron declarados herejes, excomulgados e incluso quemados vivos. A pesar de esto, la transmisión del teatro más cerrado, es decir, el teatro clásico basado en la interpretación del texto, logró mantener su espíritu libre en el teatro popular. (Mnouchkine, 1978)

Como en la Edad Media, del siglo V hasta el siglo XV aproximadamente, la imprenta aún no se había inventado, los actores tenían que depender en gran medida de su excepcional memoria. El mismo día del espectáculo recibían los textos para sus actuaciones. Sin embargo, no solo se les exigía mentalmente, sino también físicamente. Debían estar excepcionalmente preparados para llamar la atención del público de manera espectacular, desempeñando múltiples roles que incluían el canto, el baile y la interpretación musical. (Zapata, 2014)

El Bufón es un personaje excepcional en el teatro medieval, ya que surge del cuerpo deforme del actor, quien conscientemente utiliza su deformidad en su actuación. Por esta razón, el Bufón aparece en gran parte de la narrativa circense y es considerado por algunos como el rey de la actuación, el símbolo e ícono del teatro. Sin embargo, el Bufón debe vivir en los márgenes de la sociedad, oculto y apartado.

Otro acontecimiento histórico que marcó un punto de inflexión en el teatro fue el descubrimiento de América. Durante la Edad Media, los europeos se encontraron con otras culturas que todavía practicaban ritos, sacrificios humanos, adoraban a múltiples dioses y tenían una relación diferente con el espacio, el tiempo, la naturaleza y las cosechas. Descubrieron que estas culturas tenían una simbología propia y una relación profunda con estos aspectos. Esto generó una crisis que aún estamos experimentando en la actualidad. En América Latina por ejemplo, podemos ver que el teatro importó las formas europeas, aunque no en todos los casos fue así, en Bolivia el teatro de los Andes, el de César Brie, se diferenció por tener una relación e interpretación de la muerte, totalmente diferente a la convencional. (Solodkow, 1970)

Por otro lado, la evolución de la escena a la italiana también tuvo un impacto en el trabajo corporal del actor. Actuar en un escenario con un paisaje pintado era diferente a actuar con elementos tridimensionales y una iluminación escénica realista. Hasta finales del siglo XIX, la iluminación se lograba mediante velas, lo que requería un maquillaje especial y una expresividad diferente por parte de los actores. En este contexto, las compañías teatrales medievales en Europa frecuentemente llevaban a cabo representaciones de la Pasión de Cristo con el propósito de instruir, conmemorar y fortalecer la fe de la comunidad cristiana. (Lower, 2017)

El teatro siempre ha sido una herramienta importante para la transformación de la sociedad. Por ejemplo, el teatro evangelizador en la América precolombina buscaba convencer a los indígenas, representándolos más salvajes de lo que realmente eran, generando un impacto visual y un cambio de mentalidad. Otros ejemplos son el teatro durante la época de la conquista, que desempeñó un papel impresionante en la sociedad, y el teatro político a finales de la Segunda Guerra Mundial.

En el siglo XX, Jacques Lecoq lideró una reapropiación al actualizar el entrenamiento corporal en el teatro. Lecoq convirtió los elementos de la teatralidad en principios pedagógicos, como el coro, el héroe, el melodrama, la comedia, la tragedia y la máscara. Por ejemplo, retomó la idea del coro como un cuerpo formado por varios cuerpos unidos en el espacio, actuando como un solo cuerpo. Esto se refiere tanto a un lenguaje teatral de la tragedia como a una forma de transmisión en la enseñanza de Lecoq.

Lecoq utilizó dinámicas de la naturaleza y la materialidad para producir efectos en el cuerpo del actor que expresaran y representaran la dimensión del coro. En un video de YouTube llamado "Los dos viajes de Jacques Lecoq" (2020), se puede ver cómo Lecoq coloca un papel arrugado en el suelo y pide a sus alumnos que observen su movimiento mientras se desdobra lentamente. Luego les pide que intenten generar ese mismo movimiento con sus cuerpos, partiendo de la sensación que acaban de presenciar.

A través de su trabajo, Lecoq logra una interesante actualización de los principios teatrales que mencionamos anteriormente y que no quedaron escritos en ninguna parte más que en la poesía y los versos de tragedias y comedias. Esta actualización nos lleva a aprender y construir principios didácticos que nos permitan acceder a esos lenguajes teatrales.

Comedia del arte

La comedia del arte surge como un teatro itinerante que se desarrollaba en los pueblos y plazas populares, en contraposición a lo que sucedía oficialmente en la sociedad. Esta forma de teatro nos proporciona un ejemplo histórico de cómo los actores han abordado la construcción de personajes en un contexto teatral específico, marcando un hito al establecer la profesión del actor y fundamentarse en cuatro principios fundamentales:

1. El teatro se hace en familia: Los actores viajaban y compartían sus vidas juntos. Esta unión y colaboración entre los miembros de la compañía era crucial para lograr un buen espectáculo y se diferenciaba de otras profesiones en las que esta conexión era escasa.

2. Improvisación: Los actores tenían que estar informados de lo que ocurría durante el día y representarlo por la noche utilizando una estructura de improvisación basada en diálogos entre personajes con características y objetivos definidos. Ser actor de la comedia del arte se consideraba una verdadera profesión.

3. La máscara: Para representar varios personajes y diferenciarlos entre sí, los actores utilizaban máscaras. Se conocen más de 40 tipos de máscaras, siendo las más comunes Arlecchino, Brighella, Capitán Matamoros, Pantalone y Pulcinella. Por otro lado, los personajes Innamorati, que se movían según sus pasiones y expresaban su amor de manera apasionada, no utilizaban máscaras y siempre mostraban sus rostros al público. A lo largo del tiempo, las máscaras y los vestuarios evolucionaron, y cuando algún actor incorporaba un cambio exitoso, los demás actores que interpretaban el mismo personaje lo copiaban.

4. La jeringonza: Durante los viajes de las compañías teatrales por Europa, surgieron dificultades de comunicación debido a los diferentes idiomas. Para superar este desafío, se recurrió a la jeringonza, que consistía en producir sonidos similares a los del idioma local de manera burlesca, ya sea francés, alemán o español. Esta estrategia de comunicación enriquecía la acción escénica y fue actualizada por Lecoq en su principio dramático conocido como "la comedia de las pasiones humanas". Un actor de la comedia del arte expresa al máximo la emoción que está sintiendo, como estar enamorado y llegar a un punto de expresividad tal que estaría dispuesto a morir si es rechazado.

Este movimiento de la comedia del arte ocurre en un momento donde la burguesía,

influenciada por la religión, establece normas clásicas, indica cómo se debe transmitir la religión y los comportamientos que debería tener el pueblo, por este motivo es que más adelante todo explota con la revolución francesa.

Teóricos, actores y directores de teatro

Jean-Baptiste Poquelin, conocido como Molière, afirmaba que cada persona está compuesta de realidad y ficción. La realidad es algo que el mundo le otorga a una persona, mientras que la ficción es lo que una persona le brinda al mundo. Molière comenzó su carrera en la calle, actuando en la commedia dell'arte, y posteriormente ingresó a la burguesía, donde se construyó un teatro propio para que escribiera sus propias comedias. Él sirve como ejemplo para los aspirantes a artistas, ya que pasó de ser actor a director, dramaturgo, historiador, cómico y educador teatral, desempeñando diferentes roles dentro de una compañía teatral. (Chatfield-Taylor, 1907)

Durante esta época, hubo una convergencia entre la comedia costumbrista promovida por Molière y la decisión de la burguesía de volver a visitar los clásicos, como la lectura de Aristóteles, quien afirmaba que "el objeto del arte es la catarsis", un concepto arraigado en el teatro griego antiguo. La catarsis se refiere a la purificación y transformación de las emociones y los sentimientos en el espectador. Sin embargo, un actor no puede lograr esto si no provoca identificación con el público. Molière propuso dos principios para lograrlo: la imitación y la verosimilitud.

Si un actor no es reconocido, si lo que sucede en el escenario no parece verídico y el público no se conecta con la autenticidad de la actuación, la transformación no ocurrirá. A partir de esta premisa, se establecieron los tres principales principios y unidades dramáticas que siguen siendo relevantes hoy en día: los principios del espacio, el tiempo y la acción.

Molière falleció durante este período de desarrollo artístico, cuando la filosofía se involucró en el teatro y otras artes, incluida la transformación del circo, que pasó de ser una mera exhibición, a ser un espectáculo en escena. Una obra interesante que surgió en ese momento fue "La paradoja del comediante" de Denis Diderot, donde lo paradójico del actor consiste en preguntarse así mismo, si debe sentir para provocar una transformación en el espectador. (Diderot, 1945).

Diderot argumenta que un actor no debe sentir directamente, sino expresar los signos exteriores de la emoción, siendo lo suficientemente observador como para que técnicamente produzca en el espectador la sensación de que está sintiendo. Para ilustrar

este punto, Diderot proporciona un ejemplo: si se le pide a un actor que interprete a un personaje que se suicida, al cabo de un tiempo y de constantes presentaciones, ¿cómo nos aseguramos de que ese actor no termine quitándose la vida? (Diderot, 1945).

Hay una habilidad que va más allá del ejercicio de la sensibilidad: la capacidad de transmitir. Uno puede sentir un amor profundo por otra persona, pero si no lo transmite, esos sentimientos pasarán desapercibidos y no lograrán despertar ni generar nada en la otra persona.

Lo interesante es cómo logra un actor este proceso, cómo estimula el cuerpo o los elementos generadores para expresar lo que siente. Por ejemplo, Lecoq lo hace a través del análisis y el estudio de la organicidad del movimiento. Meyerhold tiene otro acercamiento, nos pone como reflexión el ejemplo de una persona que encuentra un oso en la selva, ¿qué pasa con esa persona? ¿Ve el oso, siente miedo y luego corre? o ¿Ve el oso, corre y luego siente miedo?

Lecoq, por su parte, decide trabajar a través del movimiento para llegar a puntos trágicos, melodramáticos y cómicos. Utiliza la experiencia, analiza la dinámica y la naturaleza de las cosas y los resultados obtenidos, e incorpora todo ello en el movimiento para generar una carga emocional y sensible.

Según Lecoq aprendemos dependiendo de nuestra cultura. Por ejemplo, tendemos a separar la emoción de la razón, lo que sentimos de lo que pensamos. Pero hay autores que piensan diferente, es el caso de Stanislavski quien decía que un actor que no siente, no es verdadero, debe sentir e irse hasta las últimas consecuencias de la emoción.

A lo largo de la historia, muchos teóricos han expresado sus reflexiones y conclusiones sobre este tema, que finalmente surgen y dependen del contexto cultural de la época.

Hasta el día de hoy, no existe una respuesta concreta al cuestionamiento planteado por Meyerhold. Por ejemplo, la neurociencia investiga para determinar qué surge primero: la emoción o el conocimiento que obtenemos de la experiencia emocional. ¿O acaso es un sentimiento generalizado que se nutre de diversas emociones?

Lo que se ha descubierto hasta ahora es que no hay aprendizaje sin experiencia, y no hay experiencia sin emoción. La emoción es la banda sonora de nuestras acciones; todo lo que hacemos se apoya en esa emotividad y las experiencias que resultan de ella.

Francisco Mora, doctor en medicina y neurociencia, y profesor de fisiología molecular en la Universidad de Iowa en Estados Unidos, afirma que "el cerebro solo aprende si hay emoción". La emoción se convierte en el combustible para el cerebro, por lo que es importante que los profesores busquen despertar emociones en los estudiantes para que puedan aprender y retener la información. (Educación 3.0 et al., 2021)

Un espectador que no experimenta la estética de lo que ocurre entre él y el actor no se emociona ni se transforma. En términos aristotélicos, no hay catarsis ni purificación. En términos de Diderot, no hay una experiencia sensible ni la posibilidad de transformación que nos brinda la libertad de la representación (cuando hablo de representación, me refiero a la dimensión teatral, no a la clasificación estética de la representación como posmodernidad o teatralidad expandida, por ejemplo; me refiero a ese momento en el que nos encontramos en una condición diferente a la cotidiana, actuando, presentando, interpretando, cantando, bailando, etcétera).

Es fundamental comprender, especialmente para el trabajo físico del actor, que los seres humanos tenemos una percepción que reacciona a los estímulos. Sin ese movimiento interno, no hay experiencia y no podemos hablar de aprendizaje.

Momentos históricos del arte y movimientos teatrales

El naturalismo es un momento de la historia del arte que inicia en el siglo XX y en el teatro se enmarca con referencia a una compañía alemana llamada: "Meininger", financiada por Jorge II el Duque de Sajonia-Meiningen, que recrea obras de teatro absolutamente fieles al texto, por ejemplo, si se deseaba hacer la obra de teatro "Julio César" de William Shakespeare, prácticamente tenían que traer una columna desde Roma, usar una vajilla y vestuarios originales, porque según ellos, tenía que quedar en el espectador la experiencia de algo verdadero. Recreaban su estética a partir del estudio histórico de la obra, para que el texto fuera representado como fue escrito y pensado por el autor.

Uno de los aspectos destacados de esta compañía era la consideración del ángulo de visión desde el espectador y la introducción de la "cuarta pared". Hasta principios del siglo XIX, no existía la idea de una división entre los actores y el público en el teatro. Fue una innovación apagar las luces de los espectadores e imaginar una barrera invisible que los separaba de la escena.

La compañía Meiningen realizó más de treinta y ocho mil representaciones en toda Europa en un período de dieciséis años, dejando una profunda influencia en los primeros autores del siglo XX. Entre ellos, Stanislavski, proveniente de una familia adinerada con una inclinación hacia el teatro, fue impactado por su trabajo. También André Antoine, reconocido como el primer director de escena moderno, fundó el Teatro Libre en París y llevó al extremo los principios observados en la compañía Meiningen, enfocándose en las acciones, el físico del actor y la búsqueda de la verdad en la actuación.

“La tierra” de Emilie Zola, una obra de teatro dirigida por André Antoine en el año 1900, recreó la verdad a través de la escenografía, generó un cambio abismal pasando de un telón pintado a la recreación en el escenario, de un granero con gallinas, paja, corral, elementos que hacían creer al espectador que se encontraba en ese espacio.

Las guerras que tuvieron lugar en el siglo XIX y XX son eventos importantes en la historia mundial que influenciaron los movimientos y las producciones artísticas. Cambiaron la percepción sobre la humanidad y su representación en el arte.

En paralelo al surgimiento del naturalismo, apareció Max Reinhardt, un destacado actor que trabajó con la compañía Meiningen y el Teatro de Arte de Moscú. Reinhardt propuso un estilo de actuación expresionista que no buscaba representar la realidad o la verdad, sino que exploraba la máxima expresión de los sentimientos humanos. Su enfoque fue una reacción contra el naturalismo, al considerarlo una representación fotográfica y cruda de la realidad.

Dado que en aquel momento existían diversos movimientos artísticos, como el circo y el cabaret, Reinhardt creó un teatro en un hangar a orillas de un canal. Este espacio permitía abordar la espectacularidad y fue allí donde Bertolt Brecht comenzó su carrera como actor.

Reinhardt forma, transmite, enseña un tipo de actuación que contiene un gesto dilatado, en las películas del cine mudo de Fritz Lang se puede apreciar a lo que me refiero, el actor mantiene por un tiempo la mueca de miedo o de enamorado, expresionismo que se oponen al naturalismo.

Para Reinhardt, si un actor debía interpretar a un moribundo en camino al hospital, debía hacerlo como si fuera la experiencia más importante de su vida. Esto implicaba rebelarse contra lo que él llamaba la hipocresía social, refiriéndose a la tendencia de los códigos que nos imponen uniformándonos en el vestuario y el comportamiento, haciendo que todos nos parezcamos entre sí. El actor tiene que encontrar esa expresión máxima a

partir de su personalidad, siendo y no pareciendo verdadero. Lo cual es base fundamental para la formación en la actualidad.

Las escuelas de teatro son espacios donde los estudiantes tienen la oportunidad de explorar su propia voz y revelarse. El arte del actor implica la revelación de uno mismo, no la transformación en otro personaje. Para lograr esto, el actor necesita experimentar confianza, alegría y entusiasmo.

Del trabajo de Max Reinhardt podemos reflexionar que hay que volver al comportamiento infantil, a la increíble capacidad de juego, creatividad, naturalidad, imaginación y creencia en la ficción. Él decía que la inmortalidad del teatro es la jubilación de los que escondieron su infancia en el bolsillo, porque ahí en la infancia está el expresionismo por naturaleza, no hay preguntas por si se tiene que sentir primero o si su actuación es verdadera, y un palo pasa rápidamente a ser caballo, escopeta, bastón o sombrilla, no importa el cómo, sino la profunda imaginación y placer en el ejercicio de la creatividad. (Ubersfeld, 1998)

Al tiempo que Max Reinhardt reaccionaba al naturalismo desde el expresionismo, Konstantín Stanislavski, la figura más representativa del naturalismo teatral, escribe textos de diálogos con actores y decanta una formación y pedagogía del trabajo corporal del actor.

Su método se estructura en dos fundamentos: “El actor trabaja sobre sí mismo” y “El trabajo del actor sobre su papel”, que devienen en dos libros: “Un actor se prepara” y “La construcción del personaje”, ambos fundamentales para la historia porque contienen principios éticos y mandamientos de la profesión y del arte del actor. (Stanislavski, 2011) (Stanislavski, 2022)

Stanislavski consideraba fundamental rechazar la idea de las divas y vedettes de su época, mujeres bonitas y atractivas que se dedicaban a presentaciones públicas sin dedicarse realmente al estudio y la formación.

En su enfoque de actuación, Stanislavski buscaba la organicidad y trabajaba tanto la parte fisiológica como la psicológica del personaje. Para lograrlo, propuso tres principios: la memoria emotiva, el sí mágico y el trabajo de mesa.

La memoria emotiva se basa en la idea de que las personas tienen recuerdos grabados en su memoria a través de experiencias emocionales. El actor debe desarrollar la capacidad de acceder a esos recuerdos, traer la emoción asociada y actualizarla en el presente. Sin embargo, algunas investigaciones actuales, como las relacionadas con las

neuronas espejo, plantean preocupaciones sobre este enfoque, porque se argumenta que uno está en el presente y no en el recuerdo, lo que podría tener repercusiones para el cuerpo.

El "sí mágico" se refiere a la capacidad del actor para trabajar desde la imaginación, creando imágenes internas y reaccionando en el presente con esas emociones generadas. Por ejemplo, el actor puede decir: "Voy a abrir esta puerta como si acabara de fallecer mi madre" y buscar en su memoria algo de tristeza para utilizarlo en función del personaje. Esto requiere una alta concentración para lograr una atención simultánea tanto interna como externa.

En el teatro naturalista, propuesto por Stanislavski, es importante que el actor crea en la existencia de una "cuarta pared", que lo que ocurre en el escenario es real y que las emociones que surjan sean puestas al servicio del personaje. Para lograrlo, Stanislavski plantea que el actor debe trabajar en la relajación, concentración y atención. Además, propone el tercer principio, el "trabajo de mesa", que implica analizar las unidades y los eventos dramáticos para que el actor pueda moldear la gama de emociones en la construcción del personaje. (Stanislavski, 2011)

El método de Stanislavski se extendió por toda América, especialmente a través de Lee Strasberg, quien fue fundador del Theatre Group en Estados Unidos. Esta metodología evolucionó en el mundo del cine, y hoy en día podemos ver a actores que la utilizan, especialmente aquellos que se enfocan más en el trabajo interno con el personaje en lugar de transformaciones físicas. Además, la proximidad de la cámara en las escenas cinematográficas, permite que las emociones enriquezcan al personaje desde diferentes perspectivas, exigiendo al actor ser más consciente de sus microgestos y cuestionarse sobre la acción dramática, las circunstancias dadas, la súper tarea del personaje y la acción transversal de la obra. La aplicación de los principios de Stanislavski en este medio lleva al actor a realizar un profundo análisis intelectual de su personaje para poder encarnarlo.

Es importante destacar que Stanislavski no descuidó el trabajo de expresión corporal, sino que se enfocó en aspectos como el ritmo, la caracterización y la voz, todo con el fin de contribuir a la construcción de la verdad escénica. Otro punto relevante, es que de su trabajo surge el método de las acciones físicas, donde el "sí mágico" tiene un papel importante y se encuentra dentro de una acción específica.

Una persona que desafió el naturalismo y la forma en que se concebía al actor en ese momento fue Jacques Copeau. Mientras que Stanislavski creía que los actores debían

ser personas mayores con una amplia acumulación de recursos emocionales en sus vidas, Copeau en Francia llamó a jóvenes para renovar el teatro. Fundó un grupo llamado "Les Copiaux" en el que participaron Jacques Lecoq y Étienne Decroux, quienes luego desarrollaron la pedagogía del trabajo del actor desde el cuerpo.

Esta escuela de teatro fue un proyecto artístico creado con la idea estética de construir una escuela profesional de actores basado en el teatro popular, hecho por el pueblo y para el pueblo. Esto implicaba pensar en la estrategia de trabajo del actor en función de lo que esté sucediendo en el momento. Copeau consideraba que lo primero que debía hacer un actor era transformarse pensando en lo que tenía que hacer. Según él, un actor no miente cuando actúa, pero sí debe trabajar en sí mismo y en su inteligencia expresiva. El actor es un ser humano en la vida cotidiana y una marioneta al servicio del personaje. Al decir "marioneta", Copeau no se refería a que otra persona lo manipulara, sino a un comportamiento que surge desde el interior y que activa a ese cuerpo como un objeto o títere que está aparentemente inanimado pero que requiere una mano interior que le da vida desde adentro. (Copeau, 2000)

Copeau propuso que todo personaje puede ser interpretado por cualquier actor, sin importar su parecido físico o su edad. Rompió con la idea de las divas y buscó formar primero seres humanos antes que actores. Además, enfatizó en la importancia del compromiso entre el autor y el actor de la obra a representar. Según él, existían dos tipos de actores: los perezosos y aquellos dispuestos a hacer las cosas. Estos últimos debían tener comprensión de lo que estaba sucediendo y paciencia, ya que la profesión requería tiempo. Así mismo, Copeau instaló en el pensamiento del trabajo del actor la idea del ensayo como un momento sagrado para explorar y descubrir. (Capdevila & Salvat, 2006)

Entre las propuestas pedagógicas de Copeau se encuentran dos estrategias didácticas: la máscara y el mimo corporal. El primer trabajo que realizó sobre la máscara consistió en ponerle al actor una funda en la cabeza para eliminar la cara y ver cómo reaccionaba el cuerpo. Esto se llamó "Máscara Noble". Primero borra el gesto y luego crea una máscara lisa de madera que expresa el gesto de la neutralidad, permitiendo encontrar la expresividad corporal de cada persona, buscando preparar el cuerpo y limpiarlo de los manierismos, tips y hábitos personales acumulados a lo largo de la vida.

El trabajo del mimo corporal surge de la práctica de actividades deportivas y de la exploración con la música y la esgrima. Esto se hacía para trabajar la atención, reacción, control y manifestación de la emoción. Según Copeau, un actor debe tener un cuerpo capaz de cargar con la emoción que desea expresar y entrenarse físicamente para lograrlo. De

este orden de ideas nace la frase de Antonin Artaud: "Nosotros somos atletas de los afectos".

Al tiempo que Copeau trabaja sobre el cuerpo, la máscara neutra, la lectura de los textos, cómo leerlos en voz alta y descifrarlos, también trabajó en el juego, que es el punto de encuentro entre la técnica, la espontaneidad y la creatividad. Mientras que para un niño es el punto de encuentro de la vida exterior e interior para crecer, integrar, entender, comprender, desarrollar y crecer, para un actor es el trabajo de su profesión, crear conciencia entre el equilibrio entre espontaneidad y técnica.

Jerzy Grotowski, por su parte, desarrolló el concepto de "teatro pobre" en un momento en que el teatro estaba lleno de artificios, técnicas y vestuarios. Para Grotowski, el teatro se hacía por, para el actor y con el cuerpo del actor y del espectador. Incluso decía que el teatro no debería tener ni siquiera luces, porque la luz es el actor. (Grotowski & Glantz, 1970)

El enfoque de Grotowski se centraba en el entrenamiento del actor. Él desarrolló el concepto de "training" y creó una dimensión del trabajo del actor que viene del rito. a lo que llamó "el actor santo" o "el actor santificado", ya que este debía poner todo su cuerpo al servicio de la actuación o creación performática.

El training contiene ejercicios que llegan a un momento de forzamiento en que el cuerpo del actor se desdobra, es decir, deja de sentir lo que cotidianamente es el dolor, cansancio, pereza y los límites, para empezar a reaccionar de otra manera. Grotowski se inspiró en estructuras de danzas hindúes, rituales de cosecha, prácticas de indios precolombinos y proverbios chinos para crear una secuencia que hoy en día se utiliza en clases universitarias de expresión corporal, conocida como "partitura física". (Comunicación, 2022)

Evolución del cine, la cámara y los medios audiovisuales

La evolución de los medios audiovisuales transformaron profundamente la profesión actuarial. La presencia de la cámara requiere un enfoque más técnico por parte del actor, que difiere del teatro y de la propuesta corporal de Grotowski. La velocidad de los movimientos debe adaptarse a la cámara, conscientes de qué parte del cuerpo está en plano, y el lenguaje utilizado en el cine tiende a ser más coloquial que en el teatro.

La cámara, al capturar los detalles más íntimos, exige una minuciosa consciencia de los gestos por parte del actor. Cada emoción debe expresarse de manera auténtica y estar cuidadosamente ajustada, ya que la cercanía de la cámara permite al espectador apreciar cada matiz y sutileza interpretativa. Además, debido a que las escenas no se ruedan en orden cronológico, el actor debe tener un claro entendimiento de cómo su personaje se desarrolla emocional, física y escenográficamente, para mantener la coherencia narrativa de la historia que se está creando.

El cine, la cámara y los medios audiovisuales han dejado una profunda huella en la evolución del teatro y en la manera en que los actores abordan su trabajo. La técnica actoral evolucionó para adaptarse a los requisitos específicos de la cinematografía, mientras que las raíces teatrales y los fundamentos del arte escénico siguen siendo pilares fundamentales en la formación y el desarrollo del actor. En este constante diálogo entre el pasado y el presente, el actor encuentra el espacio para transformar, crear y dejar su huella única en la historia del arte dramático.

A lo largo de esta breve reseña histórica sobre autores, teóricos, técnicas y movimientos artísticos, podemos apreciar la evolución del teatro en respuesta al avance de la sociedad y los cambios en el pensamiento de la época. Los referentes son esenciales, ya que nos identifican y nos permiten reinventarnos constantemente. Sin embargo, nunca debemos olvidar nuestras raíces, ya que constituyen una base sólida desde la cual podemos crear y explorar nuevas posibilidades.

En este recorrido también resaltamos la importancia del entrenamiento actoral. Contar con una estructura de movimientos claros y definidos orientados hacia un objetivo, desarrollar una técnica de interpretación compacta y tener la capacidad de sumergirse y salir de un personaje y una situación dramática son aspectos fundamentales para el actor.

Como podremos apreciar más adelante en este trabajo de grado, la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo es una herramienta valiosa para el trabajo del actor debido a que no excluye, sino que integra los conocimientos adquiridos en este recorrido histórico y prepara al actor para abordar la creación de un personaje de manera más profunda, auténtica y significativa.

Aspectos metodológicos

En este trabajo de grado, se utilizaron diferentes metodologías que se aplicaron de manera interrelacionada para llevar a cabo la investigación y la construcción de este texto. A continuación, detallaré los procesos y procedimientos empleados, así como el universo epistemológico en el que se fundamenta este trabajo.

- **Observación de campo**

Para comprender la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo, tuve la oportunidad de asistir como observador a las clases de los cursos: Actuación Personaje y Expresión Corporal de tercer semestre dictados por el profesor Jorge Iván Grisales en la Universidad de Antioquia. Durante estas clases, realicé registros detallados de cada encuentro, tomando apuntes de la teoría enseñada, el seguimiento de los procesos evolutivos de los estudiantes, el punto de partida de los ejercicios académicos y las herramientas pedagógicas utilizadas por el profesor. Estos registros incluyeron reflexiones personales y análisis de textos compartidos o mencionados en clase.

- **Estudio etnográfico**

Se llevó a cabo un estudio etnográfico para explorar en profundidad la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo. Para este estudio además de la observación, se entrevistó a los estudiantes que experimentaron esta metodología y se recopiló sus experiencias. Todo esto con el fin de comprender las prácticas y significados asociados a esta metodología desde la perspectiva de ellos mismos.

- **Recopilación de testimonios**

Se recopilaron bitácoras de estudiantes de diferentes años de la carrera de Arte Dramático que trabajaron con la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo durante sus semestres académicos. Estos testimonios proporcionaron información valiosa sobre los procesos de instalación de personajes y de las experiencias vividas por los estudiantes en relación con esta metodología.

- **Análisis de material escrito y audiovisual**

Se recopiló y revisó una amplia gama de material escrito y no escrito relacionado con la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo. Esto incluyó notas de clase, videos de ejercicios escénicos, investigaciones previas

realizadas sobre el tema y obras de teatro que se basaron en esta metodología. El análisis de este material permitió ampliar la comprensión de los fundamentos teóricos y prácticos de la metodología, y enriquecer la fundamentación del trabajo.

- **Revisión de estudios y teorías relevantes**

Se revisó estudios, teorías y autores relevantes en el campo del teatro. Se exploraron las técnicas y capacidades interpretativas, así como los entrenamientos físicos para el actor propuestos por diversos autores a lo largo de la historia. Esta revisión bibliográfica permitió contextualizar la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo dentro de un marco teórico más amplio.

En los anexos de este trabajo se podrá hacer seguimiento o rastreo de algunos de los materiales recopilados y mencionados previamente.

Capítulo 1

El camino de la percepción

Para la creación de un personaje es importante tener en cuenta una serie de elementos que debe trabajar el actor desde el campo físico, mental y espiritual. Estos aspectos incluidos en una rutina, pueden desarrollar una habilidad importante para el teatro y el mundo del arte en general, la sensibilización.

Una persona que es consciente de lo que sucede en sí misma, podrá conocer cuáles son sus fortalezas y debilidades, sus límites emocionales y físicos, podrá ver las cosas desde una perspectiva diferente, más objetiva y clara, y tendrá más facilidades al momento de crear y transmitir aquellas sensaciones que descubre.

Los procesos de autoconocimiento llevan a la reflexión y promueven al actor a buscar objetivos claros, pueden ser un poco difíciles debido a que tendrá que reconocerse a sí mismo sin necesidad de juzgarse, es como si tuviera la oportunidad de verse en el espejo, experiencia que puede generar malestar pero es necesaria, para aceptar la realidad tal como es, y a partir de allí, buscar soluciones transformadoras que permitan la evolución del actor y de la persona.

La autoexploración debe darse en múltiples campos, el actor necesita descubrir sus emociones, miedos, características de la personalidad, capacidades físicas y mentales, lo que podría conllevar toda una vida realizar, puesto que si lo vemos desde la teoría de la Terapia Gestalt, (Naranjo & Peñarrubia, 2009) los seres humanos vivimos en constante cambio, todo el tiempo nos estamos adaptando a nuevas circunstancias, tanto internas como externas, y la falta de consciencia junto al rechazo a la adaptación, podría desarrollar enfermedades en las personas.

Si nos atenemos a la teoría del libro: "El origen de las especies" de Charles Darwin (Darwin, 2022) podemos inferir que solamente sobreviven los más fuertes, y no me refiero -necesariamente- a los que tienen mayor fuerza física, sino a los seres con la capacidad de adaptarse, ya que todo está evolucionando y lo que no cambia se atrasa, desaparece, se extingue.

Hasta las células más pequeñas de nuestro organismo están en constante movimiento. Ejemplo de ello nos lo brinda Corey Hardin, docente de medicina del Hospital General de Massachusetts, quien explica cómo funciona este movimiento: "...El panorama

es similar al del público de un concierto de rock duro, una especie de caos organizado de empujones y tirones en todas direcciones que a la vez, en conjunto, produce un movimiento en determinada dirección.” (El Movimiento de Las Células En El Organismo, 2011) Este tipo de procesos son imperceptibles, y no lo podemos evitar, ni podemos negar su existencia. Vivimos conformados por micro cambios constantes internamente.

Además de reconocer lo que sucede en nuestro cuerpo, también es importante mirar el entorno, lo que está afuera y nos rodea. Me refiero al lugar donde estamos, clima, sonidos, vibraciones, colores, olores, texturas, sabores, los seres vivos y la naturaleza que nos acompaña. Todo lo que podemos descubrir a partir de nuestros sentidos.

Desde los cuestionamientos y reflexiones de la psicóloga Claritza Valencia en su libro “Los cinco sentidos y uno más, con el profesor espantapájaros”, (Valencia, 2018) podemos aprender sobre la activación de los sentidos frente a nuestro entorno. Otra manera de hacerlo es a través del Training, tema que abordaremos más adelante.

Grotowski en su pre alistamiento para la propuesta de acciones físicas, plantea que un actor no solamente debe tener una consciencia constante en su interior y exterior, sino también, relacionarse con ese entorno, interactuar con él, usarlo a favor para hacer crecer la puesta en escena. (Richards & Mendonça, 2020) Por ejemplo, si una persona va a un río, no solamente debe quedarse en la observación del fluir del agua, los animales y los colores, sino que debe ejercer acción activa con ese espacio, ¿Qué pasa si pone sus pies en el agua? ¿Si se sumerge completamente? ¿Si empieza a nadar en contra de la corriente? ¿O si flota?, debe sentir la temperatura del agua, el roce de sus pies con las piedras lisas que están en el fondo, tratar de obstruir la corriente con su cuerpo, escuchar el agua y crear una melodía que acompañe ese sonido. Esto sí sería realmente vivir una experiencia investigativa y completa del lugar.

Es aquí donde el actor debe identificar, aprender y desarrollar sus habilidades comunicativas, expresivas, de liderazgo, su rol social dentro de un equipo o grupo de trabajo y sobre todo: la escucha, herramienta principal para la creación tanto individual como colectiva.

Todas esas experiencias sensoriales hacen parte de la formación del actor, y para que no se conviertan en acciones diarias inocentes y sin sentido, dejadas al azar o al olvido se nos recomienda, desde la academia, sistematizar cada “instante” o “vivencia” a través de una bitácora. Allí podemos registrar los procesos, actividades, reflexiones y evoluciones personales. Estamos hablando entonces de identificar acontecimientos íntimos para la

construcción de un personaje a través de un instrumento exquisito en lo conceptual y personal.

Una herramienta que considero importante para la formación del actor, son las bitácoras, diarios pedagógicos donde se almacena la información obtenida de estas experiencias vivenciales, registros de la evolución de los procesos personales y reflexiones sobre las actividades que se realicen. Esto al final, arroja un material propio y único que acerca a la identificación de un acontecimiento íntimo, el cual es clave para la construcción del personaje.

Acontecimiento íntimo

Para Jacques Derrida un “acontecimiento” es una especie de ruptura, algo inesperado que interrumpe, algo que estaba sucediendo de manera continua, un quiebre que marca y no se puede explicar. Gilles Deleuze, por su parte, dice: “Yo diría que un acontecimiento es una conjunción de series convergentes que tienden cada una hacia un límite, y entonces cada una caracteriza una vibración, es decir, una serie infinita que entra en relaciones de todo y de partes; y si voy más lejos añado: bajo la influencia de algo que actúa como colador, respecto de una diversidad disyuntiva inicial”. (Derrida et al., 2006) (Deleuze, 2007)

Entonces, “el acontecimiento” vendría siendo un evento no anticipable que afecta o hace partícipe a un grupo social determinado, genera cambios, divisiones y transformaciones inesperadas e inexplicables, que al estar sumergidas en un contexto común, termina obteniendo justificaciones e interpretaciones.

Para avanzar en la idea es necesario primero, entender qué es el acontecimiento social. Lo conocemos como un suceso cargado de costumbres, tradiciones, pensamientos colectivos que se heredan por generaciones y está compuesto por “micro acontecimientos”, es decir, por una serie de eventos vivenciales, efímeros, experimentados por personas de manera individual en un determinado tiempo. (Grisales, 2013) Tanto las ideas de Derrida como de Deleuz y la definición de acontecimiento social, nos llevan a entender que el acontecimiento íntimo como técnica, es oportuna y útil para el proceso creativo.

A diferencia de las demás técnicas de interpretación conocidas, ésta que nace a partir del acontecimiento íntimo, es muy oportuna y útil para el proceso creativo del actor, debido a que nuestra vida está llena de sucesos, aunque seamos inconscientes de ellos la

mayoría de las veces, siempre están; y vendría siendo nuestro material más cercano, único, propio, cargado con información interpretada por nuestra perspectiva y con los deseos y pensamientos de nuestro interior, que como artistas necesitamos expresar al exterior.

La transición de lo social a lo íntimo

Para comprender esta cuestión, es esencial considerar la perspectiva de investigación que se elige seguir. Con frecuencia, en textos y obras teatrales, se hace mención o se sugiere un acontecimiento social que perturba la vida en sociedad, como un desastre o un atentado, un ejemplo de esto puede ser la masacre de El Salado en los Montes de María ocurrida entre los años 1991 y 2001, donde registraron 42 masacres que resultaron en la muerte de 354 personas. (Memoria Histórica, 2020)

Cuando se investiga un evento de esta índole a través de diferentes fuentes, surge una pregunta fundamental: ¿Dónde debemos, como actores, ubicar este acontecimiento en nuestro proceso creativo? La respuesta radica en la necesidad de situarlo en lugares íntimos, que pueden ser en la sala de estar de la casa, en la cocina o la habitación. Estos lugares íntimos emergen de nuestras sensaciones, emociones y sentimientos, y nos transportan a situaciones análogas, metonímicas o metafóricas, las cuales se visualizan desde nuestras experiencias personales.

Por otro lado, cuando trabajamos directamente con acontecimientos íntimos, se vuelve imperativo contextualizarlos en un entorno social más amplio para dotarlos de relevancia. Este cambio de categoría y perspectiva se logra a través de un proceso que proporciona las herramientas necesarias para navegar entre estas dos esferas. Lo que finalmente se presenta en el escenario es una amalgama de estas dos categorías, una fusión que da vida a la representación.

Lo anteriormente explicado, es estudiado, explorado y desarrollado por la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo, que hace uso de herramientas provenientes de la psicología profunda, como la búsqueda de material en el inconsciente y la aplicación de la técnica de la Imaginación Activa, propuestas por Freud y C.G. Jung. (Grisales, 2012).

En cualquier forma de comunicación y expresión que realicemos, activamos funciones físicas, mentales y espirituales que dan cuenta de nuestra vitalidad. En el teatro, estas funciones deben estar orientadas hacia la construcción de imágenes para que sean

guías del comportamiento del actor en la instalación de un personaje dentro de una situación dramática. Asimismo, deben ser orgánicas y contribuir a la conexión profunda entre el actor y el personaje. A través de la repetición y el ensayo consciente, el actor podrá moldear y estructurar las imágenes, lo que a su vez le posibilitará comunicar emociones de manera genuina en el momento presente frente a una audiencia.

Luego de comprender la dinámica entre el acontecimiento social y el íntimo en el ámbito teatral, compartiré la secuencia pedagógica que contiene la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo, enfocada en el desarrollo e instalación del personaje que identifiqué gracias a la participación como estudiante observador en las clases de Actuación Personaje y Expresión Corporal de tercer semestre, durante el período comprendido entre el 2 de noviembre de 2021 y el 18 de marzo de 2022.

Capítulo 2

Metodología

En busca de la memoria mítica del actor

A través de la experiencia del rol de observador, identifiqué una serie de ejercicios que abordan la actuación desde una perspectiva que conecta con los recuerdos y los instintos más primitivos del ser. Estos ejercicios, apoyados en conceptos del psicoanálisis, conducen a un proceso que permite transitar por una serie de acontecimientos íntimos hasta llegar a la instalación de un personaje que se nutre tanto de la realidad como de la elaboración imaginaria. En este capítulo, introduciré este proceso académico y exploraré los ejercicios y su evolución a lo largo del mismo.

La memoria mítica

Tradicionalmente un actor vive su proceso al enseñar (y entrenar) su cuerpo y su voz, a través de la gimnasia, los ejercicios puentes y el desarrollo de un tema que le permite expresarse. A este método tradicional la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo nos invita a incluir un viaje a la memoria para así encontrar conceptos básicos enfocados a la instalación de un personaje escénico.

Se busca a través de una serie de ejercicios, con la herramienta de la Imaginación Activa, crear la imagen generadora del personaje y de la obra teatral. Ejercicios encaminados a descubrir, en el inconsciente personal y colectivo (fuente de los sueños, ensueños, lo imaginado, y las imágenes arquetípicas para la composición o redescubrimiento de lo mítico) donde están los materiales necesarios para la construcción de un personaje, incluyendo la animalidad, la sombra y la personificación hasta componer una ficción dramática desde el alma, pero también con el cuerpo y la voz.

Los movimientos

La animalidad: el primer ejercicio a considerar, es el de disponer cuerpo, mente y espíritu para, desde la memoria, despertar los instintos y lograr crear imágenes a partir de

los sentidos. El soñar para muchos es visitar el inframundo el cual está poblado de imágenes, sombras, y representaciones simbólicas que allí se dan, permitiendo re-imaginar. El ensoñar, como estado, facilita estar consciente durante el sueño.

La sombra es el otro yo en el teatro. Desde la psicología puede asumirse como el lado oscuro del ser o como un algo protector de la vida, en este caso, se propone ver la sombra y pensarla, en el sentido de mostrarnos el peligro, de señalarnos el misterio y protegernos.

En busca de construir un acontecimiento íntimo del personaje a trabajar, se propone al actor desdoblarse o ponerse la máscara de un animal protector (guía o acompañante) cuyas sombras, secuencias y expresiones sean una realidad de impulso creador. Generar los rasgos animales de las cosas, personas y animales hasta lograr un ritmo, una armonía o un sonido corporal de los arquetipos olvidados por el cuerpo.

El animal

Después de despertar la animalidad, desdoblarse en sombra y ponerse la máscara del animal, viene la meditación para lograr claridad y darle sentido a lo que se viene construyendo.

Junto a la meditación del encuentro frente a frente con el animal, el visualizar una partitura coreográfica, permite configurar los espacios y la escena. Aquí se trata de resolver las preguntas filosóficas del ser pensante como quién soy, de dónde vengo y la misión en la vida. Estar atento a los movimientos del cuerpo, la voz interior y su relación con los demás.

La personificación

Lograr ser una sombra con máscara de animal permite avanzar hacia la personificación. El ejercicio debe coadyuvar a justificar ciertos movimientos y sonidos, que al ser animalizados no son necesariamente racionales, sino que pertenecen a lo irracional de la naturaleza animal.

Reflexionar este ejercicio nos lleva a personificar lo humano, construir el personaje a partir de la exploración de arquetipos personales como la sombra, el animal, el yo, para así

darle sentido a la dramaturgia del acontecimiento íntimo. Pasar del pensamiento a la realidad.

Lo onírico

Gestar movimientos y acciones cruzadas entre lo real y lo onírico requiere que seamos actores y espectadores allí donde la fantasía y la realidad están juntas. Lograr esto requiere meditación e imaginación profunda para traer a la memoria asuntos olvidados en los orígenes del ser.

La pesadilla

Las ficciones soñadas no siempre son agradables, pueden desbocar en pesadillas, que para la dramaturgia son símbolos como laberintos, espejos, selvas, brujas, desfiladeros, además de espacios que generan horror porque los habitan sombras, muerte, pecados, bajos instintos o enfermedades.

Los arquetipos

Según el docente que dirigió el curso de “Actuación III Personaje” y “Expresión Corporal III”, la comprensión y aplicación de imágenes arquetípicas para manifestar el inconsciente constituyen el fundamento tanto teórico como práctico de la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo.

La visión poética del mundo, el inconsciente colectivo, la dramaturgia, entre otras, son constitutivos de toda persona, y el arte lo que hace es revelarlos a través de los arquetipos, que suelen estar presentes en el tiempo, el arte y la vida de los seres humanos.

Capítulo 3

Training

El entrenamiento corporal es un elemento fundamental para el proceso creativo del actor. A pesar de que no constituye una técnica en sí misma, sino que suele formar parte de un enfoque o método más amplio, su papel es de suma relevancia porque sirve para automatizar y acelerar el alcance de logros. Como observador de un proceso actoral que nace desde el acontecimiento íntimo, noté que se requiere paciencia del estudiante o actor, en la medida que la propuesta es una novedad y necesita ser asimilada con el paso del tiempo. Y como es una herramienta que no funciona inmediatamente sino durante el proceso, conlleva dedicación y, plazos que se van reduciendo a medida que el actor la logra interiorizar.

Desde mi punto de vista, este entrenamiento no se puede enseñar desde la teoría únicamente. Aunque la comprensión teórica es importante, el verdadero aprendizaje se logra a través de la práctica activa. Es decir que es algo que se aprende haciendo, como lo propuso un día el pedagogo norteamericano John Dewey. Por esto es importante que el responsable de enseñarla o ponerla en práctica entienda que para compartir estos aprendizajes, primero deberá vivirlos y experimentarlos por su cuenta, luego acondicionar un espacio con todo lo necesario para que los estudiantes puedan desenvolverse y, a partir de ejercicios guiados, logren entender por sí mismos, siguiendo el enfoque sugerido por Eugenio Barba en su libro: "La transmisión de la herencia". (Baumrin, 2021)

Como lo mencioné al principio, la sensibilidad del actor es una habilidad importante a desarrollar, y es precisamente gracias al Training, a la secuencia de preparación del actor, que se pueden aumentar los sentidos; es más, va más allá porque se desarrollan en relación con el entorno, lo cual forja un cuerpo receptivo y activo. Estamos hablando de capacidad de acción y reacción, elementos necesarios para el trabajo lo individual, pero sobre todo colectivo, ya que va en función de fomentar una escucha, que nos permite desarrollar estrategias liberadoras de comunicación, acercándonos a la búsqueda de la verdad, indispensable para el entendimiento, y progreso de los montajes y presentaciones escénicas.

El training, en el contexto del teatro y la actuación, consiste en una serie de ejercicios y prácticas que abarcan áreas clave, como la expresión corporal, vocalización,

improvisación, conciencia emocional y sensorial, y la conexión con el entorno escénico. A través de estas prácticas, el actor adquiere mayor control sobre su cuerpo, voz y emociones, lo que le permite explorar una amplia gama de personajes de manera auténtica y efectiva.

La gran ventaja del training es que no se limita a una forma de implementación, sino que puede integrar elementos de diversas corrientes y enfoques. También sucede esto en el training propuesto de la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo, puesto que en su desarrollo integra el teatro físico, el yoga, la danza contemporánea y otras disciplinas relacionadas, que ayudan al actor a enfrentarse con los desafíos que se presentan en la interpretación teatral, y le permite desarrollar una presencia escénica sólida, una mayor sensibilidad hacia las emociones y una capacidad de adaptación a diferentes estilos y géneros teatrales.

La siguiente lista de ejercicios busca generar conciencia de las dificultades y debilidades corporales del actor, lo cual es fundamental para determinar una ruta de trabajo y unos objetivos que se pueden trazar y medir en el tiempo.

- Respiración del árbol.
- Exploración con una bolita interna imaginaria (entre el ombligo, el ano y el sexo).
- Ejercicios de consciencia de cambio de peso.
- Exploraciones de líneas expresivas del cuerpo (paralelas y diagonales).
- Gramáticas corporales (abordando desde los pies hasta la cabeza, incluyendo las falanges de manos y pies).
- Diferentes tipos de desplazamientos en el espacio.

Estos ejercicios son una base que se puede romper o modificar dependiendo de las necesidades que se vayan encontrando -siempre y cuando-, no se alejen del objetivo que es la exploración de los principios básicos del movimiento del cuerpo que nos llevará -más adelante- a la instalación de un personaje escénico.

Respiración del árbol

La respiración es el soporte del desplazamiento del cuerpo. Lo primero a realizar es la “posición cero” que consta de ubicar los pies paralelos, con las rodillas ligeramente flexionadas, hombros hacia atrás, mirada al frente y la cabeza conectada a una línea

vertical que va desde la pelvis hasta la coronilla. Esta postura se recomienda para evitar obstáculos derivados de las posturas cotidianas.

En este ejercicio se hacen una serie de respiraciones que permiten llenar el bajo vientre, el vientre, los costados y el pecho, sin ninguna tensión en el cuello y tomando siempre el aire por la nariz y soltándolo suave por la boca.

La inhalación y la exhalación son fenómenos opuestos, en el primero el aire del exterior entra al organismo (se retiene el oxígeno) y en el segundo se expulsa del organismo al ambiente (se libera dióxido de carbono). En la inhalación, el tórax se amplía, el diafragma se contrae y desciende y los músculos intercostales elevan las costillas, todo para permitir que los pulmones se expandan y sea mayor el espacio para el aire. En la exhalación, todos los órganos vuelven a su estado normal, el tórax se contrae, los músculos se relajan y las costillas vuelven a su posición. A partir de esta conciencia respiratoria, se avanza hacia a la creación de oraciones con sentido en el espacio. Los desplazamientos y gramáticas pueden convertirse en códigos de movimiento escénico. (Department of Health and Human Services)

Exploración con una bolita interna imaginaria

Desde la posición cero, se ponen las manos juntas bajo el ombligo y se imagina una bolita cálida en el triángulo formado entre el ombligo, el ano y el sexo. Esta bolita se manipula, moldea, estira y calienta como si fuera gelatina de pata puesta en una horqueta. Luego, se expande imaginariamente con movimientos y gramáticas de manos y brazos mientras se mantiene la respiración desde el bajo vientre hasta el pecho.

Durante la respiración, se realiza un movimiento sutil de cadera hacia adelante y hacia atrás para conectar todo el cuerpo. Tener la imagen del movimiento de unas alas facilita la fluidez de los movimientos de las manos que parten desde el coxis.

Cambio de peso

Mientras la cadera se mueve de adelante hacia atrás, se practica el cambio de peso de una pierna a otra sin dejar de estirar la "gelatina" con las manos. La mirada sigue al brazo que se mueve más, mientras que el otro brazo permanece activo y en espera. Este

cambio de peso puede ejecutarse en círculos o de lado a lado. Luego, se incorporan giros del cuerpo, a manera de rotación, para generar líneas diagonales en el espacio sin levantar los pies del suelo.

Del cambio de peso se pasa a la línea diagonal, al centro, y se puede experimentar con diferentes niveles de altura, siempre con la gelatina imaginaria en las manos.

Desplazamiento

Continuando con el ejercicio anterior, cuando se está buscando la diagonal con el cuerpo, es posible levantar un pie mientras se juega con el movimiento de las manos y la "gelatina" imaginaria. Después, el pie se reposiciona, se cambia de dirección y se repiten los pasos anteriores, incluyendo cambio de peso, manipulación de la bolita imaginaria, respiración, líneas diagonales, rotación del cuerpo, levantamiento de un pie y avance o reposición del pie en un nuevo lugar.

También se puede girar los pies hacia afuera al marcar la diagonal para cambiar de dirección y formar nuevas líneas rectas desde la coronilla hasta el segundo talón. Como la idea no es estar rotando en un mismo lugar, sino avanzar por el espacio, debemos tener en cuenta las gramáticas del desplazamiento, de la marcha o del caminar.

Gramáticas del cuerpo

Para la realización de este ejercicio se recomienda utilizar música, ya que cuando uno baila hace gramáticas, pero nosotros las utilizaremos con el fin de desplazarnos. Estas gramáticas implican explorar cómo se relaciona el cuerpo con el suelo, las sensaciones que se experimentan al caminar y moverse.

Después de explorar con las gramáticas de los pies, se reconocen y practican las gramáticas de otras partes del cuerpo, como falanges, falanginas, falangetas, muñecas, codos, hombros, cabeza, cuello, pecho, pelvis y rodillas. Todas estas articulaciones y extremidades se convierten en herramientas para expresar la gestualidad del personaje y conforman una estructura de movimiento en el espacio.

La conciencia del movimiento se integra a través de exploraciones que permiten entender cómo estas acciones se conectan en todo el cuerpo. Los brazos con sus articulaciones y extremidades son los encargados de contar la anécdota.

La oración en el espacio de la representación

Las siguientes premisas se deben tener en cuenta para cuando se construya una estructura física de acciones en el espacio.

Primero que todo, hay que entender que la menor unidad de expresión con sentido completo en la gramática es la oración, que tiene un sujeto y un predicado. El núcleo del sujeto es el sustantivo y el núcleo del predicado es el verbo, o sea que el sujeto realiza una acción. Haciendo una analogía para el espacio de la representación, es decir en el teatro, la menor unidad de expresión con sentido completo es una respiración del cuerpo en su desplazamiento, dicho de otra manera, un desplazamiento del cuerpo en el espacio sostenido por una respiración.

Aunque lo anterior tiene sus ritmos y sus complejidades, casi siempre lo hacemos, puede ser, por ejemplo: una respiración súbita cuando nos asombramos de algo.

El movimiento empieza al tomar aire, continúa mientras se mantiene la respiración y termina al exhalar por completo. Y así se continúa seguidamente, se toma aire, se desarrolla la oración, y se suelta. La respiración y las gramáticas terminan siendo las bases para armar una oración en el espacio.

Al terminar cada una de las oraciones, se señala sutilmente con el cuerpo algún lugar, se llega a alguna parte en el espacio, con el fin de finalizar el movimiento, como si fuera un acento, un punto o una coma que tenga la oración que se está diciendo, lo que permite construir la siguiente oración y así formar una cadena de acciones y reacciones.

Llenar el recipiente

La psicología profunda nos brinda la oportunidad de explorar la conexión entre sensaciones, emociones y sentimientos en el contexto de la actuación. Esta exploración revela una secuencia intrigante que inicia con la sensación de las cosas, seguida de una emoción que fluye de la sensación. Por ejemplo, cuando se sostiene una naranja, se

experimenta visualmente su color y textura, lo que despierta una emoción que lleva a tomar la fruta y finalmente se manifiesta un sentimiento. Estos procesos quedan grabados en el inconsciente y se utilizan en la actuación para crear estructuras no verbales que definen al personaje. (Libretexts, 2022)

Por lo tanto, la siguiente premisa corresponde a sentir el cuerpo como un recipiente de sensaciones, emociones y sentimientos. El ejecutante es el encargado de traerlas al espacio, viaja del inconsciente al consciente personal y al inconsciente colectivo y las trae con las gramáticas de la oración en el espacio, pero ahora va a sentir al cuerpo como un recipiente que se llena de una sensación, luego de una emoción y al final de un sentimiento.

Esto lleva a una reacción, una minuciosa cadena que se desencadena en milésimas de segundo, sin embargo, dado que nos encontramos en un contexto académico, la ralentizamos con el propósito de facilitar su comprensión.

Para esto se realiza el siguiente ejercicio que consiste en imaginar que al llenarse el recipiente de la emoción, de abajo hacia arriba o al revés, o de un lado a otro, la idea es que el actor se dé la oportunidad de sentir en ese momento, la sensación que lleva a la emoción y al sentimiento.

Luego viene la reacción que facilita la construcción de la otra oración en el espacio. Esto es un asunto técnico, mecánico, algo que se va integrando, se puede estudiar no solamente en nuestro cuerpo cuando se hace alguna actividad o se está viviendo fluidamente, sino que también, es algo que lo podemos captar y leer en el exterior, en los otros.

Por lo tanto, el ejercicio es hacer una pose, basándose en las premisas anteriormente mencionadas y dejar que se llene el recipiente, pero la idea no es llenarlo premeditadamente, sino dejar que se llene solo, el inconsciente será el encargado de eso, él lo llenará, se preguntará: “¿qué está haciendo ahí? ¿qué le pasó?” entonces mandará la señal, la respuesta sacada del pasado de cuando se estuvo ahí, se hizo lo mismo que se está haciendo en ese momento con esa pose, en una situación similar, o también, es posible que le cree una respuesta nueva a partir de lo que vaya descubriendo.

Cuando este ejercicio se logra, el actor siente como si hablara a través de ese lenguaje no verbal, al hacer ese movimiento con la premisa del recipiente que se llena de la sensación, sentimiento y emoción, el espectador sentirá que le están hablando, sin siquiera decir ningún texto, sentirá y leerá el discurso que se esté trabajando.

Las acciones físicas

Aquí se introduce un cambio en la metodología, no vamos a manejar la acción física con la propuesta que trabajamos hasta ahora, con el cuerpo en gran porcentaje, en expansión y dilatación, ahora vamos a trabajar de manera reducida, sintiendo una energía centrípeta, que es una energía que se mantiene en el centro, y otra centrífuga, que es una energía que se expande.

Cuando reducimos un porcentaje del gesto grande, lo hacemos pequeño, podemos sentirlo de igual o mayor manera, las gramáticas se modificarían un poco correspondiendo según lo que se tenga, esto implica recoger, traer, untar o colgar, cambiar los giros, colocar o tomar los objetos, alterar los desplazamientos, todo con el fin de aprender esas diferencia de los porcentajes que posibilitan sentir otros estados, contenidos con fuerza centrípeta y centrífuga, relacionados con los principios psicológicos de la exteriorización y la interiorización, extrovertido e introvertido. (Bermúdez Sarguera & Rodríguez Rebastillo, 2001)

Las acciones físicas simples son llamadas así porque en un principio se parte de lo simple y se van complejizando en la medida en que se desarrollan las acciones, o se modifica el movimiento del cuerpo con respecto a lo que empieza a hacer una actividad.

Por ejemplo, si yo tengo una serie de frascos de diferentes tamaños, contenidos y líquidos, entonces yo determino que esa acción física de levantar los frascos es para ordenarlos, y los ordeno con respecto a su tamaño, contenido o por una señalización que debo poner para tomarlos porque tengo alguna enfermedad. Entonces la acción física se va cruzando con lo que podría ser una información que doy con mi movimiento de las acciones al espectador, paulatinamente le voy poniendo a esas pequeñas acciones, unas pequeñas premisas de situación de dirección de movimiento y volumen.

Volviendo al ejemplo, uno podría imaginarse que los frascos se acomodan así para alguien con alguna o varias enfermedades, alguien que debe tomar su contenido según unas horas establecidas y por eso se organiza. Pero se puede complejizar un poco más imaginando una historia con más características y necesidades establecidas que permitirán que las acciones físicas realicen variaciones en el cuerpo, es decir, cambiará según los objetivos que se tengan, entonces esta pequeña acción simple se une y crece en la medida de la información que le voy dando.

El siguiente ejercicio consiste en pensar en una acción física simple para ver cómo se llena de esas intencionalidades, premisas, objetivos, señas, códigos y signos, que se convertirán en símbolos, imágenes que nos genera una escena según la relación que tengamos con la unidad de acción, tiempo, espacio y personaje.

El siguiente ejemplo es con el ánimo de explicar lo que sucede cuando una acción no suscita la acción: Una actriz sale al escenario a hacer el ejercicio de crear una acción simple, hace como una niña que viene de un entierro y ve sus fotos, pero sólo ella ve las fotografías, como hay una distancia el espectador no puede ver qué contiene ni saber qué es lo que pasa y eso suscita un problema que ocurre en el mismo caso cuando la acción es leer una carta en el espacio de la representación.

Volviendo al ejemplo de la niña que ve las fotos, uno debe inventarse y realizar una acción que dé esa información faltante, construir una acción física paralela a esa, por ejemplo, mirar la foto y desplazarse, vestirse, bailar, recordar, traer al recuerdo y al espacio esa información de cuándo, dónde y por qué, es decir, una pequeña acción que me recuerde a través de la manipulación de los objetos, quién aparece en esas fotografías, qué lugar era o qué momento fue y por qué es importante para el personaje.

Capítulo 4

La expresión corporal como extensión del lenguaje

El saludo al sol

Pertenece al rango de meditación en movimiento, aparece en esta metodología con el objetivo de acercarse a la búsqueda de la animalidad de cada individuo, para buscar al animal protector acompañante de este viaje, que después simultáneamente a la creación de una historia, se irá transformando en un personaje o personificando en la situación dramática de la historia.

Este ejercicio activa y prepara el cuerpo para el siguiente paso que son las asanas. Es uno de los pocos ejercicios que simultáneamente estira y tonifica, además desarrolla un excelente trabajo cardiovascular. Cuando se coordina con la respiración, tranquiliza la mente, ayuda a superar la depresión, la oscuridad de la mente y a desarrollar cualidades puras.

Asanas

Son ejercicios que devienen de posturas de la práctica que conecta al cuerpo con la mente llamada: Yoga. Según Patanjali, pensador hindú cachemiro, autor del Yoga-sutra, estas posiciones corporales se deben mantener hasta que se logre conectar con la esencia divina de la humanidad. (Satchidananda, 2012)

Los tres aspectos más importantes para realizar las asanas son: relajación, inmovilidad y duración, debido a que el objetivo no es imitar una postura de Yoga, lo que se busca es llegar a la concentración.

Hay diferentes categorías de asanas, cada una tiene un objetivo particular, pero todas benefician al sistema nervioso. Entre ellas están las de Balance que generan un equilibrio para activar el cerebelo; las de pie enfocadas en mejorar la postura e incrementar la cantidad de oxígeno en nuestro cuerpo; las asanas de flexión anterior que liberan la tensión acumulada principalmente, en las vértebras de la espalda; las asanas de flexión posterior que fortalecen los músculos entre el abdomen y alrededor de la columna, las asanas de inversión facilitan una mayor actividad del sistema endocrino; las asanas de

meditación, incrementan las posibilidades de enfocar la mente en un solo punto a partir de posturas que permiten sentarse de la manera más cómoda posible; las asanas de torsión espinal alivian los problemas de salud en la zona del páncreas, hígado, riñones y el intestino delgado, y por último las asanas de relajación generan más conciencia sobre los músculos del cuerpo y relajan las tensiones acumuladas especialmente en los músculos de la espalda.

El viaje al abrevadero

Este ejercicio recibe su nombre en referencia al lugar donde los animales beben agua y tiene como objetivo disponer el cuerpo del actor para acercarse a una conexión o encuentro con el animal.

El recorrido que hace el sujeto, actor o bailarín, en la búsqueda de despertar la animalidad, esa primera instancia que el ser humano fue y guarda en la memoria, tiene una duración de tres o cuatro horas, permite mejorar los impulsos naturales, concientizar estados de tensión del cuerpo en movimiento y de su relación activa y natural con el entorno.

En este ejercicio el actor sigue un proceso gradual para conectarse con su animal interior y consiste en correr en círculos, puede ser alrededor de una cancha deportiva o es un espacio abierto, lo interesante es que el cuerpo va teniendo diferentes posturas durante el recorrido.

El ejercicio comienza con una postura básica: piernas ligeramente flexionadas, mirada al frente, hombros relajados, y una respiración consciente que llena el abdomen, costados y pecho sin tensionar el cuello. La inhalación se realiza por la nariz, y al exhalar, se libera la mandíbula. Esta etapa inicial dura aproximadamente veinte minutos.

Luego, el actor relaja la cabeza, manteniendo la columna vertebral recta y la pelvis suelta. Después de otros veinte minutos, se relaja todo el cuerpo, con el fin de ir sintiendo la búsqueda y el encuentro con la animalidad. Los hombros se relajan aún más, y el cuerpo se inclina hacia adelante, encorvándose, soltando la mitad superior de la columna vertebral. Lo ideal es que se le dedique al menos dos horas a esta fase.

Después de tres horas de ejercicio, el actor acelera la velocidad de sus movimientos y se desliza lo más rápido posible hasta caer al suelo. Allí, se acuesta boca arriba con las

piernas dobladas y comienza a mover la pelvis. Gradualmente, normaliza su respiración y se coloca boca abajo, continuando con la vibración de la pelvis y la respiración. Luego, repite el proceso en una posición de cuatro apoyos y finalmente se levanta quedando arrodillado.

Posteriormente, el actor se pone de pie con la cabeza inclinada hacia abajo y los brazos abiertos hacia los lados, ligeramente flexionados. Luego, comienza a mover los brazos como si estuviera preparando una gelatina de pata y construye patrones de movimiento con ellos, manteniendo la mirada en la mano más activa. A medida que avanza, agrega sonido, pronunciando la vocal "A" de forma sostenida y vibrante, siempre inhalando aire por la nariz.

Ese fue el viaje o camino al abrevadero, al cual se le agregó el aliento de la respiración, aliento y soporte que luego se convierte en la voz, en el sonido del animal, por lo tanto, cuando hacemos todo el recorrido hacia el abrevadero, soltando el cuerpo hasta llegar al piso y estar en el piso vibrando hasta levantarse, nos acercamos a la proyección, articulación, extensión, dilatación de ese aire que se debe convertir en la voz del animal.

Es todo un viaje al nicho mítico donde se busca el sonido del animal a través de la articulación de sonidos guturales, agudos y con las diferentes vocales.

Esta búsqueda de la animalidad permite enrutar la energía vital del actor hacia la inteligencia natural, permitiéndole estar más receptivo y ser impredecible en un lugar determinado, como lo es un animal es un ecosistema.

Vínculos

Los vínculos son elementos que conectan un movimiento con otro dentro de las estructuras. Estos movimientos se fusionan con las asanas para crear una danza que puede llevarse a cabo en el ámbito de la improvisación, en el encuentro fluido entre dichos movimientos y en la sincronización con la respiración.

Hay un libro de Estefanía Martínez, "Stretching" (Martínez, 2006) en el que podremos aprender varios ejercicios que se pueden hacer en pareja o individualmente y ayudan a la exploración del cuerpo.

Animal

A continuación explicaré cómo podemos despertar y liberar la pelvis mediante la vibración, conectándola a la columna para transformar la fuerza del animal en energía escénica. Se comienza con la posición cero, que ya mencionamos previamente, con las piernas dobladas, los hombros y las manos relajadas, sin tensión en el cuello ni en ninguna parte. Esta posición, también conocida como "Mapu" en las artes marciales o "montada al caballo," se caracteriza por su soltura y conexión con la respiración. Se inclina ligeramente el cuerpo hacia adelante, conectando con la columna vertebral y asegurándose de que la cabeza y los hombros estén relajados. Se toma aire y se realiza un salto mientras se exhala. Luego, se repite el proceso agregando giros y movimientos de cabeza, siempre coordinando con la respiración.

Desde la posición final que se quedó, se flexiona las rodillas hasta llegar abajo y desde allí se puede remitir a la memoria personal y construir otra posibilidad de desplazamiento con las gramáticas de los brazos y piernas, alargando o recogiendo, abriendo o cerrando. La idea es enriquecer el movimiento con detalles, incluyendo las manos y los pies.

Meyerhold propone una técnica de fragmentación del movimiento que, en este caso, la podemos implementar para decodificar el animal llevándolo a lo grotesco, exagerando y fragmentando sus movimientos, agregándole variables al caminar por el espacio y detalles, ya sean de impulsos o de reacciones con el entorno y consigo mismo.

Se puede por ejemplo buscar a un mismo animal por niveles, en postura media, baja, muy baja y por el piso. Aunque el animal adopta una postura, se debe resolver la evolución de esa y a partir de ahí, proponer más posibilidades de desplazamientos.

Ahora lo que sigue es poner lo investigado de ese animal, por ejemplo, explorar con el cuerpo posibles situaciones, cuando está atacando o siendo acechado, procreando, buscando comida, cuidando el nido o las crías.

La anterior secuencia de movimientos es para que, después de la improvisación, se focalicen o fijen cinco movimientos bien sea separados por oraciones, por movimientos o por frases, como se desee, pero cinco momentos para trabajar sobre ellos, dilatarlos, extenderlos y complementarlos, éstos, serán la base para trabajar el animal de cada actor. Aquí es donde la fuerza del animal es humanizada, ritualizada en una estructura teatral.

La clave está en buscar la particularidad de cada parte del cuerpo, además, es importante el movimiento orgánico e instintivo buscando una secuencia de detalle lógico. También ayuda hacerle preguntas al animal, por ejemplo, ¿Cómo escucha, cómo mira, qué es lo que hace cuando se despierta? ¿Cómo come, y se reproduce? ¿Con qué se encuentra, qué hace cuando lo ve, lo sigue, lo enfrenta, lo ahuyenta, le conversa?

La tarea de la fruta y la semilla

Con el fin de descubrir a ese sujeto de acción en un determinado entorno y espacio, se crea el siguiente ejercicio que consiste en adoptar a una fruta, ya sea porque se encuentre en la calle o porque alguien decide regalarla, la idea es que llegue espontáneamente a uno, no forzarlo, es decir, no ir a la tienda y comprar una.

Independientemente de que fruta sea, la idea es hacerle un seguimiento hasta que cumpla un ciclo, guardarla en un lugar del cuarto donde uno habita, y constantemente vigilar, admirar, notar sus cambios y escribirlos en la bitácora que se esté manejando.

Simultáneamente hacer el ejercicio sembrar una semilla, ojalá en un recipiente transparente de vidrio para ver la evolución y el crecimiento, agregarle un poco de algodón, agua, luz, cuidarla hasta que crezca y luego sembrarla en la tierra.

El objetivo es tener apuntes que serán analizarlos determinar el posible texto del personaje. Si todo lo que nosotros hacemos y creamos es generalmente producido por el inconsciente, este ejercicio nos permitirá evidenciar qué es lo que nos quiere decir, a dónde apuntan nuestros pensamientos, la energía que atraemos y las cosas que nos suceden.

Si la fruta nunca llega, es una señal fuerte que puede generar un texto también, dependiendo de la reacción que tenga el actor, de su paciencia o no. O si llega muy pronto pero se pudre muy rápido, si la semilla nunca crece o si crece más de lo esperado, todo eso es información demasiado enriquecedora, además de las reflexiones de los estados emocionales y las expectativas que vaya teniendo el actor mientras está al cuidado de estos dos elementos.

El análisis de esta información también debe hacerse de manera personal, basándose en la comparación de estos procesos experimentales con los procesos de vida que tiene o que esté llevando el actor, o con los deseos expresivos que se tengan de acuerdo a las temáticas y problemáticas de interés.

Otra posibilidad puede ser la de relacionar estos resultados con dramaturgias de autores del pasado, identificar similitudes que permitan indagar en esos textos y quizás a partir de ahí seleccionar algún monólogo, adaptarlo o crear uno en base a ese texto encontrado.

El texto se debe yuxtaponer a las acciones físicas, aunque ambas vayan por los dos lados, y complementan la idea general de lo que se quiere contar.

Al igual que el animal, la idea no es forzar las cosas, sino que el texto lo vaya encontrando a uno, él aparecerá en el momento que el ejercicio lo necesite.

El actor como creador de historias

A veces durante el proceso los actores tienden a desesperarse porque trabajar con el inconsciente no es fácil, hay que descubrir la manera de localizar e identificar la información que él guarda; esto es complejo, y también algo normal, Es importante entender que cada persona tiene su proceso, este esquema técnico depende mucho de quien lo vaya a trabajar, habrá gente que obtenga resultados más rápidos que otros. La clave es que siempre se esté trabajando y estudiando el material que vaya arrojando el cuerpo y los diferentes ejercicios.

Toda esta cantidad de información nos lleva a construir una historia, ese debe ser el objetivo, a fin de cuentas ese es el rol de los actores, contar historias, y si ese es el propósito, debemos prepararnos para saber cómo hacerlas y contarlas. Para esto es de vital importancia la lectura, un actor debe leer historias, analizarlas y estudiarlas con el fin de obtener la mayor cantidad de herramientas posibles para el momento en que le toque crear una de ellas.

Dentro de la historia que se vaya a crear, debe existir una progresión, que se vea inicio, desarrollo y final, que contenga un sentido frente a lo que se ve, cargado de sensaciones constantes, lleno de detalles específicos que lleguen al espectador a través de códigos que instalen incidentes desencadenantes, que produzcan imágenes generadoras ya sea de pensamientos o de emociones.

En este punto de creación un documento a tener en cuenta es el texto de George Polti sobre "Las 36 situaciones dramáticas", creado a partir de un estudio de múltiples obras literarias a lo largo de la historia. Esta clasificación da muchas herramientas que permiten el

juego, la combinación y creación de situaciones compuestas por micro sucesos que al agruparse van formando una historia. (Politi, 2018)

Otra clave es leer sobre la cosmogonía, puesto que ahí se encuentran mitos griegos que permiten definir arquetipos que ayudan a la elaboración de personajes, ya que asocia y actualiza las historias, virtudes y defectos, al contexto del montaje que se esté realizando y con las situaciones dramáticas que se desarrollen.

En la elaboración de un personaje se debe tener en cuenta el antes y el después del personaje, cargarlo con lo que se vivió, entender en qué dimensión se encuentra, qué es lo que hace, en qué tiempo vive, ya que esto nos definirá la dramaturgia que vayamos a realizar.

Identificando todo lo anterior se plantea y propone materializar en físico los pensamientos, emociones y sensaciones del personaje, ya sea en el cuerpo, en el desplazamiento o con los elementos que éste lleve.

Se realizan exploraciones agregando estos elementos a las oraciones físicas que se crearon previamente con el fin de dar más sentido o potencia a lo que se venía haciendo. La idea es que se esté depurando lo que funciona y eliminando lo que no.

Puntos de partida de creación del personaje

A través de la creación de una instalación, se crean unos sucesos que llevan a la construcción de un personaje. Pero hay muchas maneras de crear personajes, lo podemos “traer a la vida” desde:

- El caos, el desorden, la oscuridad. Creándolo desde el cuerpo en el espacio, basándose en una investigación antropológica.
- La disposición. Articulando la mente (donde se guarda la cosa), el cuerpo (el transporte) y el alma o espíritu (la psiquis, lo que se revela).
- La observación. A partir del análisis de sujetos que encontramos en la cotidianidad. Sin llegar a la imitación, consiste simplemente en mirar a un sujeto determinado en un entorno, detallar lo que dice y sus comportamientos, investigar sus actitudes y movimientos.
- La imagen generadora. Indagar personajes de historias y novelas de interés; no tiene que ser de la literatura, puede ser una escultura o pintura llamativa.

- La creación desde una planta. Construir en simultáneo con el desarrollo de una planta para establecer un esquema mental y físico del personaje.
- Generarlo a partir de un animal.

Estas son unas opciones efectivas pero también hay otras herramientas útiles para dar origen a un personaje, por ejemplo, partir de un formulario del personaje, es decir, crear, su historia: dónde vive, con quién, estado civil, edad, peso, altura, nacimiento, nombre y relación con sus familiares, entre otros elementos que nos llevarán más al detalle y a descifrar más cómo podría ser.

También es importante crearle un cuento, hacerle una fábula aristotélica, una bitácora de evolución, y construirle, en el espacio, la codificación que dé cuenta cómo es, cómo piensa y cómo vive a diario.

Como se puede ver, no existe una fórmula mágica, un solo tipo de proceso o paso a paso a seguir para la construcción de un personaje, esto depende de las posibilidades e intereses del actor, como aparece en el libro: “Vivir en paz morir en paz” de Suzanne Powell, invitándonos a desarrollar nuestro espíritu investigativo: “Uno debe descubrir su propio maestro”. Lo que sí es bueno resaltar es que no es necesario quedarse solo con una de las formas anteriores expuestas, sino unir o mezclar la mayor cantidad de ellas posibles, cuanto más material haya, más caminos y posibilidades escénicas se crearán. (Powell, 2020)

Partitura física

La partitura física no es más que una serie de posiciones corporales, encadenadas por unas transiciones que le dan fluidez al movimiento, son las oraciones que utiliza el actor para contar historias mientras va dilatando o contrayendo el tiempo y el espacio. Al dosificar la energía, se ritualiza la agresión, se crea una técnica, la base de la organización de los códigos para la percepción escénica.

Un actor no debe pensar en emociones, debe fijar las acciones que revelan esas emociones, para crear estas acciones físicas, se proponen tres pasos:

1. Crear partituras de acciones físicas a partir de la improvisación.
2. Repetir la partitura.

3. Conjugar lo casual con la causalidad: causa y efecto. Descubrir quién es el personaje, que la mente le diga a uno quién es, cómo camina, baila, qué necesita decir, qué necesita de vestuario.

Se debe primero hacer un viaje al inconsciente, tomar esto como una fuente de creación. Es como si la mente fuera una casa, con partes oscuras (deseos, pensamientos violentos, sexuales, políticos, antisociales), e iluminadas, lo que conocemos, allí se encuentra una cantidad de información que nos define día a día pero que no nos damos cuenta ni logramos controlar. Es por eso que debemos andar por esas partes de la casa, por esos cuartos inexplorados e identificar y sacar todo aquello que pueda servir para crear.

Más adelante cuando se tiene la partitura física definida, se repite varias veces para encontrarle sentido a lo que se hace, o una línea narrativa. Se debe seguir ensayando porque el repetir lleva a cargar de información, y se le agrega lo que quiere, de manera consciente, por ejemplo, se le puede agregar un rol, posición, clase social, profesión, animal, color o género teatral.

Con esto no se busca destacar la destreza o habilidad física del actor, de alguna manera sí aparece, esto debe estar, el actor debe prepararse y eso se debe reflejar en cada cosa que hace en el escenario, pero este método lo que busca es que se pueda revelar y transmitir la emoción y sensación que se cuenta a partir de las acciones físicas.

Para que un personaje narre una historia hay que poner tres puntos (o nichos) distribuidos en el espacio. El primero de ellos es que las acciones físicas deben fluir, avanzar constantemente y ayudar al discurrir de la historia, eso dará un contexto de lo que está aconteciendo. Debe haber momentos claros y marcados que permitan identificar los avances en la estructura de la historia. Y contar con señales, códigos que permitan descubrir y entender al espectador lo que se está contando.

Las neuronas espejo

La ciencia ha venido avanzando en los estudios del desarrollo de la mente humana y el teatro no puede ser apático a estos descubrimientos, sino apropiarlos, entenderlos y adaptarlos para así evolucionar también.

Según estos estudios, el cerebro conquista, copia, imita, siente y actúa, debido a unas neuronas motoras que reconocieron los científicos a partir de varios experimentos

realizados con animales, especialmente con monos bonobos que son los que más parecido tienen el coeficiente intelectual al del ser humano. (Jorge, 2013)

Todo esto desde el teatro nos lleva a entender que el movimiento no es por el movimiento, la acción siempre debe ir con una intencionalidad, hay que conectar lo que uno hace con algo, eso es lo que permite crear detalles, quién es el personaje, para dónde va.

Los actores, al momento de estar en la escena, viven varios procesos, uno externo relacionado con la interacción con el público, que en múltiples géneros teatrales se entiende como si el actor debiera actuar como si estuviera solo, en un espacio donde nadie lo está viendo, aunque hay otros tipos de teatro que sí implican y dependen de la interacción con el público como el teatro épico, oprimido, el clown, entre otros; un proceso interno, que es el que realiza el actor al momento de interpretar, pasar por su cuerpo, los movimientos que debe hacer, que detonan y conectan su memoria y experiencias, y un proceso de intención, que es la que le agrega el actor al momento de ejecutar las acciones en el escenario con el fin de aumentar su capacidad comunicativa, decir mucho más que lo que evidentemente se ve y o se dice con el texto, y que permite un flujo energético que interactúa con los compañeros de escena, el espectador, el espacio y que aporta a la construcción de la escena. (Vista de Teatro y neurociencias: el proceso creativo del actor desde la neurofisiología de la acción. ACOTACIONES. Investigación y Creación Teatral, 2015)

Como podemos ver, hay una cantidad de elementos que se unen y producen cambios físicos y mentales en el intérprete, a la hora de estar en el escenario, lo cual nos dice que el acontecimiento escénico nunca está terminado, no podrá ser igual por más veces que se repita, siempre habrá elementos internos y externos que permitirán enriquecer la escena, muchos de ellos son tan minuciosos y ocurren al mismo tiempo que no se podrán controlar de una manera consciente, allí es donde entra el cerebro a trabajar de la mano del inconsciente para completar la información que haga falta y dar a todo un sentido coherente.

Hay que crear un universo de códigos para que el otro sujeto (espectador) logre entender. El actor es artista y obra, es arpa y músico, por eso debe tener habilidades para conmover, debe afrontar cosas reales en espacios ficcionales, generar consciencia de lo que hace, realizar un acto, no un movimiento, y cuando ese movimiento es llenado de detalles, ahí es donde se comienza a comunicar.

Conclusiones

Un actor puede tener referentes, intenciones u objetos reales y concretos a la hora de crear, pero si parte del acontecimiento íntimo tendrá claridad en todo lo que hace, puesto que estos acontecimientos nacen de sí mismo, los tiene claros en su mente y reconoce las emociones que lo trasversaliza. La cuestión es saber cómo hacer para trasladar ese acontecimiento íntimo en la instalación de un personaje, para esto debe existir un proceso de interpretación.

El surrealismo es un género interesante porque permite el desarrollo de la creatividad y la implementación de tropos literarios que le dan más fuerza a los códigos que se empiezan a crear en el espacio escénico. Esto no quiere decir que en otros géneros como el teatro naturalista no se pueda trabajar de esta misma manera, allí funciona igual, solo que se debe hacer más introspección con el actor, un trabajo interno que permita irradiar esa energía o fuerza que se desee transmitir con el personaje.

La metodología explicada permite un fluir escénico donde el actor emplea ciertas herramientas que le permiten acceder a sensaciones, emociones y sentimientos sin necesidad de terminar afectado mental o emocionalmente al terminar el ejercicio de representación. Como le escuché al docente Grisales en una clase del curso que acompañé: “Uno no tiene que verter las lágrimas, el que vierte las lágrimas es el espectador.”

A lo largo de este trabajo, exploramos y comprendimos cómo la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo se convierte en una herramienta fundamental para la construcción de personajes teatrales. Esta metodología nos permite adentrarnos en la esencia de los personajes, explorando sus motivaciones y emociones más profundas, lo que enriquece la autenticidad de las representaciones teatrales.

Destacamos cómo esta metodología nos permite transitar de manera fluida entre lo social y lo íntimo. A través de ella, aprendimos a contextualizar las experiencias personales en un marco más amplio de interacción social, lo que aporta una dimensión más rica y universal a la construcción de personajes teatrales.

Subrayamos la importancia de la Imaginación Activa, una técnica propuesta por Jung, así como los conceptos de la psicología profunda de Freud y Jung. Estos elementos psicológicos no solo enriquecen a los personajes, sino que también empoderan a los actores para explorar y expresar emociones con autenticidad en el escenario.

Comprendimos que el actor, bajo la influencia de la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo, se convierte en un explorador emocional. Este enfoque le permite acceder a las complejas capas de la psicología humana y dar vida a personajes que resuenan con la audiencia de una manera más profunda y significativa.

El estudio histórico y conceptual nos permitió observar cómo el teatro evolucionó y se adaptó a lo largo de diversas épocas, en consonancia con los contextos sociales, políticos y religiosos de cada periodo. Desde los rituales en la antigua Grecia hasta las expresiones contemporáneas y audiovisuales, vimos que el teatro siempre está en constante evolución nutriéndose de la incorporación de diversas disciplinas y enfoques.

Partiendo de que el teatro es la presencia de lo ausente, en una partitura física se deben agregar objetos e intenciones claras que nazcan de un referente, que en lo posible debe ser cercano, así, el actor usará los elementos escénicos y hará presente eso que está ausente.

Para finalizar, resumiré los pasos guía proporcionados por el docente Jorge Iván Grisales para el desarrollo de los cursos de "Actuación III Personaje" y "Expresión Corporal III".

El primero consiste en trabajar en el "Yo", actor que pasará a ser sujeto de acción y vivirá todo el proceso. La idea es lograr un desdoblamiento teatral, que permita la elaboración de la puesta en escena, apoyándonos en la **animalidad** con el fin de despertar los instintos conservados en nosotros y regidos por las reglas de comportamiento sin posibilidad de raciocinio, arrepentimiento o acusaciones y que está en la estructura genética de todo ser viviente.

Luego pasamos al **animal** con el objetivo de transformar esa energía previamente encontrada a partir de investigaciones comparativas, exploraciones que nos permitan lograr una concreción, claridad y eficacia en los detalles de los movimientos.

La **sombra** es el siguiente paso se trata de encontrar elementos para acercarnos a ese ser que empieza a devenir, y nos ayuden a darle vida, a estructurar los sentimientos de culpa o temor, en particular, de nuestros deseos inconscientes u ocultos, con elementos insonoros puestos con el sentido de acompañar la creación del animal y que terminan convirtiéndose en extensiones del cuerpo.

En la **personificación** lo que se hace es elaborar preguntas al ser que se va vislumbrando, ¿Quién es ese personaje? ¿Qué está haciendo? ¿Por qué está ahí? ¿Qué

objetivos tiene? ¿En qué situación está? ¿Para dónde va? ¿De dónde viene? ¿Con quién está? ¿Quién lo está viendo? Y al ir respondiendo estas preguntas, se va estructurando no solo el universo del actor, sino también, lo que pasa afuera, lo que existe pero que no está presente o no se puede ver en el escenario y a su vez, se estructura más la historia que se esté trabajando o se quiere contar.

Además, es aquí donde se empiezan a tomar decisiones, donde se decodifican y depuran ciertos movimientos con el fin de que se vea a un personaje en escena, más no a un animal, siempre y cuando no pierda la misma esencia de este.

El siguiente paso tiene relación con el universo **onírico**, es cuando al personaje se le agrega una fábula y también se le instala en un sueño, donde todo es maravilloso y mágico, y en una pesadilla, donde aparecen los mayores tormentos y temores.

Después llegamos al **arquetipo**, donde ubicamos a este personaje creado en un determinado modelo establecido en algún grupo social, en cualquier cultura o tiempo de la historia, con el fin de asociar ciertos comportamientos, dotarlo de más carácter, hacerlo sentir más cercano al espectador, y darle más coherencia a la realidad.

El último paso es el **mítico**, consiste en identificar este personaje en alguna historia de la mitología, comparar su situación, impulsos, decisiones, infortunios y dichas, todo para otorgar más fuerza a la fábula y más sentido al cuento que se va a escenificar, debido a que en las historias mitológicas se estudia la naturaleza de los seres humanos, algo que es universal, pasan cosas que le pueden ocurrir a cualquier ser humano de cualquier país y cultura.

Es así como se logra instalar el personaje, si pasa por cada una de estas etapas creativas, se creará una poética única que llevará al espectador a un proceso de pensamiento asociativo que logrará conectarlo con lo que suceda en escena, le permitirá identificarse y sobretodo, le generará una reflexión.

La metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo nos proporciona una amplia gama de conceptos básicos y herramientas teatrales que influyen directamente en la instalación de personajes teatrales. Esto, a su vez, le permite a los actores explorar las profundidades de la condición humana y abrir las puertas de la creatividad donde surgen historias que oscilan entre la verdad y la ficción.

Referencias

Alcaraz, M.V. (2022) Pan y circo, EXPRESIONES DEL ESPAÑOL. Available at: <https://expresiones.info/pan-y-circo/> (Accessed: 2023).

Autor: Equipo editorial, Etecé. De: Argentina. Para: Concepto de Disponible en: <https://concepto.de/entusiasmo/>. Última edición: 5 de agosto de 2021.

Barba, E., & Savarese, N. (2022). A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer by Eugenio Barba (1991–07-24). Routledge.

Barba, E., & Alves, P. (2012). A canoa de papel: Tratado de antropología teatral. Teatro Caleidoscópico.

Baumrin, S. (2021). Eugenio Barba e l'eredità di Stanislavski: Un'ontologia dell'attore (Italian Edition). Edizioni Sapienza.

Bermúdez Sarguera, R., & Rodríguez Rebastillo, M. (2001). Principio de interiorización: ¿Dialéctica de lo externo y lo interno? Revista Cubana de Psicología, 18(1).

Biografía de Max Reinhardt. (2004). biografiasyvidas.com. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/reinhardt.htm>

Blasco, P. S. (2021, 18 julio). David Mamet. Cine Divergente. <https://cinedivergente.com/david-mamet/>

Borón, A., Amadeo, J., & González, S. (2010). La teoría marxista hoy. Problemas y Perspectivas. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Braun, E. (1977). Meyerhold on theatre. Eyre Methuen.

Capdevila, C. S., & Salvat, R. (2006). La escuela Jacques Lecoq: Una pedagogía para la creación dramática.

Ceballos, E. (2019). Principios de Dirección Escénica (Catálogo de Libros de Artes Escénicas de Escenología Ediciones). Escenología.

Chatfield-Taylor, H.R. (1907) Molière: A Biography. London: Chatto & Windus.

Chaucer, G. (1978). The Canterbury Tales = Los Cuentos de Canterbury. Bosch.

Colaboradores de Wikipedia. (2022, 7 abril). Teatro victoriano. Wikipedia, la enciclopedia libre. https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_victoriano

Comunicación. (2022, February 14). El Método Grotowski. Scena Málaga. <https://scenamalaga.com/el-metodo-grotowski-como-surge-y-en-que-se-basa/>

Creative Arts Television (2007). Jerzy Grotowski, 1973 interview.

Dante, A., Mitre, B., & Moreno, N. B. (1942). La Divina Comedia de Dante Alighieri.

Darwin, C. (2022). El origen de las especies: Libro El origen de las especies de Darwin, Charles (Spanish Edition). Independently published.

De Cultura, I. C., de Teatro, C. C., Instituto Colombiano de Cultura, & Corporación Colombiana de Teatro. (1976). Creando un rol, de Stanislavski. Fondo de Cultura Económica.

De Tavira, L., & Olguín, D. (2022). Arte & Cultura | Molière, una risa que dura ya cuatro siglos. Arte & Cultura Grupo Salinas. <https://centrorcardobsalinaspliego.org/ayc-biblioteca/la-apoteosis-de-la-comedia-moliere-una-risa-que-dura-ya-cuatro-siglos/>

Deleuze, G. (2007). Lógica del sentido/ Sense of Logic. Paidós Iberica Ediciones S a.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2020). Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia (1.a ed.). PRE-TEXTOS.

Department of Health and Human Services, U. S. (n.d.). Qué hace la respiración por el cuerpo. National Heart Lung and Blood Institute. <https://www.nhlbi.nih.gov/es/salud/pulmones/beneficios>

Derrida, J., Soussana, G., & Nouss, A. (2006). Decir el acontecimiento, ¿es posible? Arena Libros.

Diderot, D. (1945). La paradoja del comediante. Alianza Editorial.

Dubatti, J. (2003). El Convivio Teatral: Teoría y Práctica del Teatro Comparado. Atuel.

Dubatti, J. (2022a). Filosofía del teatro I. atuel.

Dubatti, J. (2022b). Filosofía del teatro II. atuel.

Eco, U. (2010). El nombre de la rosa (2da edición). Penguin Random House Grupo Editorial SA de CV.

Educación 3.0, Román, L., & Miguel, R. de. (2021, March 24). Francisco Mora: "El cerebro sólo aprende si hay emoción." EDUCACIÓN 3.0. <https://www.educaciontrespuntocero.com/entrevistas/francisco-mora-el-cerebro-solo-aprende-si-hay-emocion/>

Eliade, M. (2014) Lo Sagrado y lo Profano. Barcelona: Paidós.

Fernández, D. (2013, 30 marzo). Naturalismo. El exceso de realismo en la escena. Vestuario Escénico. [https://vestuarioescenico.wordpress.com/2012/06/12/naturalismo-el-exceso-de-realismo-en-la-escena/#:%7E:text=El%20naturalismo%20teatral%20apareci%C3%B3%20en,Libre\)%2C%20fundado%20en%201887.](https://vestuarioescenico.wordpress.com/2012/06/12/naturalismo-el-exceso-de-realismo-en-la-escena/#:%7E:text=El%20naturalismo%20teatral%20apareci%C3%B3%20en,Libre)%2C%20fundado%20en%201887.)

Garcés, J. (2018). Acontecimiento íntimo-social, dimensiones políticas, simbólicas y memoria histórica con base a la obra bucle (thesis).

García Gual, C. (2022). Grecia para todos. Planeta PUB Corp.

Gómez García, P. (1983). La filosofía oculta en la antropología estructuralista. Gazeta de antropología.

Grisales, J. I. (2006). Método para el manejo de la voz escénica. De la memoria de la voz a la imagen de la palabra. Artes escénicas teatro Departamento de teatro Universidad de Antioquia Editorial UdeA.

Grisales, J. I. (2012). Dramaturgia del acontecimiento social I. Universidad de Antioquia.

Grisales, J. I. (2013). Dramaturgia del acontecimiento social II. Universidad de Antioquia.

Grisales, J. I. (Pendiente de publicación). La voz y el cuerpo del acontecimiento íntimo-social o el viaje a la memoria mítica del actor. Texto inédito.

Grotowski, J., & Glantz, M. (1970). Hacia un teatro pobre. Siglo Veintiuno.

Guijarro Hernández, B. (2023) El teatro romano y griego. Breves diferencias y similitudes para su comprensión histórica., www.researchgate.net. Available at: https://www.researchgate.net/publication/372592414_el_teatro_romano_y_griego_breves_diferencias_y_similitudes_para_su_comprension_historica (Accessed: 2023).

Jacques Copeau: Biography of a Theater. (2000). Choice Reviews Online, 37(06), 37-3291. <https://doi.org/10.5860/choice.37-3291>

Jerzy Grotowski Hacia un teatro pobre. (1965). Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Odra no9 (Wroclaw).

Jorge, D. J. (2013, 16 julio). Bonobo, el simio más promiscuo y parecido al hombre. abc. https://www.abc.es/ciencia/abci-bonobo-mono-erotico-parecido-201206130000_noticia.html

Konstantín Stanislavski - Biografía de Konstantín Stanislavski. (2022). biografias.es. <https://www.biografias.es/famosos/konstantin-stanislavski.html>

Lawson, S. J. (2017). La Heroica Valentía de Martín Lutero. Poiema Publicaciones.

Lecoq, J. (2022). El cuerpo poético / Poetic Body (Spanish Edition) by Jacques Lecoq (2003–04-22). Alba Editorial S.L.

Libretexts. (2022, November 2). 1.3: Las emociones y los sentimientos y la diferencia entre ellos. LibreTexts Español. [https://espanol.libretexts.org/Ciencias_Sociales/Psicologia/Una_perspectiva_cognitiva_sobre_la_emoci%C3%B3n_\(Pettinelli\)/01%3A_Cap%C3%ADtulos/1.03%3A_Las_emociones_y_los_sentimientos_y_la_diferencia_entre_ellos](https://espanol.libretexts.org/Ciencias_Sociales/Psicologia/Una_perspectiva_cognitiva_sobre_la_emoci%C3%B3n_(Pettinelli)/01%3A_Cap%C3%ADtulos/1.03%3A_Las_emociones_y_los_sentimientos_y_la_diferencia_entre_ellos)

López, J. M. (2018, 16 marzo). Historia del teatro: La comedia del arte. academiaplay. <https://academiaplay.es/historia-teatro-comedia-arte/>

Los dos viajes de Jacques Lecoq. (2020, 16 junio). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gXwFP-Ktpu8>

Los orígenes: Nacimiento del teatro. (2022). Chaco. <https://ele.chaco.gob.ar/mod/book/view.php?id=98723&chapterid=4207#:~:text=El%20teatro%20naci%C3%B3n%20en%20Atenas,logros%20culturales%20de%20los%20griegos>

Lower, M. (2017). New wars, old wars, and medieval wars: European mercenaries as state actors in Europe and North Africa, ca. 1100–1500. Mediterranean Studies, 25(1), 33–52. <https://doi.org/10.5325/mediterraneanstu.25.1.0033>

Málaga, S. (2021, January 15). Historia del Teatro: Griego, Romano... ¡descubre sus orígenes!. Scena Málaga. <https://scenamalaga.com/historia-y-origenes-teatro-griego-romano-japones-espanol/>

Mandoki, K. (2006). Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica uno. SIGLO XXI Editores.

- Marlowe, C., & Cohen, M. (1983). La trágica Historia del doctor Fausto. Bosch.
- Martínez, E. (2006). Stretching (1.a ed.). Editorial Libsa Sa. El movimiento de las células en el organismo. (2011). CORDIS | European Commission. <https://cordis.europa.eu/article/id/33440-how-the-cells-inside-us-like-to-dance/es>
- Memoria Histórica, C. N. (2020, June 12). La Masacre de El Salado: Esa Guerra no era Nuestra. Centro Nacional de Memoria Histórica. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/el-salado-esa-guerra-no-era-nuestra/>
- Mnouchkine, A. (1978). Molière.
- Moore, S. (1966). The Stanislavski system: The professional training of an actor. Penguin.
- Naranjo, C., & Peñarrubia, F. (2009). Terapia Gestalt / Gestalt Therapy: La vía del vacío fértil / The way of the Empty Fertile (2.a ed.). Alianza Editorial Sa.
- Nietzsche, F. (2012). El nacimiento de la tragedia (1.a ed.). Alianza.
- Polti, G. (2018). Las 36 situaciones dramáticas. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Powell, S. (2020). Vivir En Paz. Morir En Paz. Alianza Editorial.
- Quintana, O. M., Marciano, M. M. V., & Alfonso, S. M. G. (2013). Psicología profunda y salvación ensayo de antropología teológica. Bogotá.
- Requena Fraile, J.M. (2020) El teatro en Roma.
- Richards, T., & Mendonça, P. F. D. (2020). Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas (Estudos) (Portuguese Edition) (1.a ed.). Editora Perspectiva S/A.
- Salvatierra, C. (n.d.). La escuela Jacques Lecoq: Una Pedagogía para la Creación Dramática. https://global.tdx.cat/bitstream/handle/10803/400762/CSC_TESIS.pdf?sequence=1
- Sánchez, R. V. (2018). SANDRO ROMERO REY, Género y Destino. La Tragedia Griega en Colombia. Scribd. <https://es.scribd.com/document/369298250/SANDRO-ROMERO-REY-Genero-y-Destino-La-Tragedia-Griega-en-Colombia>
- Satchidananda, S. (2012). The Yoga Sutras of Patanjali (Reprint ed.). Integral Yoga Dist.
- Solís Hernández, M. A. (2009). De máscaras e ilusiones (thesis). Componentes de la escena dramática del teatro griego del siglo V antes de C., México D.F.

Solodkow, D.M. (1970) La conquista de América en el teatro del siglo de oro, Tiempo e historia en el teatro del siglo de oro - La conquista de América en el teatro del siglo de oro. Available at: <https://books.openedition.org/pup/4693?lang=en>.

Stanislavski, K., Popper, H. I., & Hapgood, E. R. (1988). Creating a role. Methuen Drama.

Stanislavski, C. (2011). La construcción del personaje (1.a ed.). Alianza.

Stanislavski, C. (2022). Un actor se prepara (Impresión posterior ed.). Routledge.

Teatro Romano – Origen, historia y características (2022, 21 enero). Obras de Teatro. <https://obrasdeteatrocortas.org/teatro-romano/>

Thorel, J. P. (1937). The Theater of Jacques Copeau. Amsterdam University Press.

Tok.wiki. (2009). CNSAD Contenido y Historia. CNSAD. <https://hmong.es/wiki/CNSAD>

Ubersfeld , A. (1998) Semiótica teatral: Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo.

Valencia, C. (2018). Los cinco sentidos y uno más, con el profesor espantapájaros. Fundación Valencia Calle.

Villarreal, R. (2021, 4 octubre). El método Stanislavski. Revista Replicante. <https://revistareplicante.com/el-metodo-stanislavski/>

Vista de Teatro y neurociencias: el proceso creativo del actor desde la neurofisiología de la acción | ACOTACIONES. Investigación y Creación Teatral. (2015). Vista de Teatro y neurociencias: el proceso creativo del actor desde la neurofisiología de la acción | ACOTACIONES. Investigación y Creación Teatral. https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/7/101?fbclid=IwAR2_U_rJbgwTDam8h8aMfRIB35uR4zmuHeEWYviHfvkh8ny5wZXI-9HVFw

Wauters, A. (2001). Los Chakras Y Los Arquetipos. Edaf.

Wikimedia Foundation. (2022, October 6). Manifestaciones y modalidades del teatro en el siglo XX. Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Manifestaciones_y_modalidades_del_teatro_en_el_siglo_XX

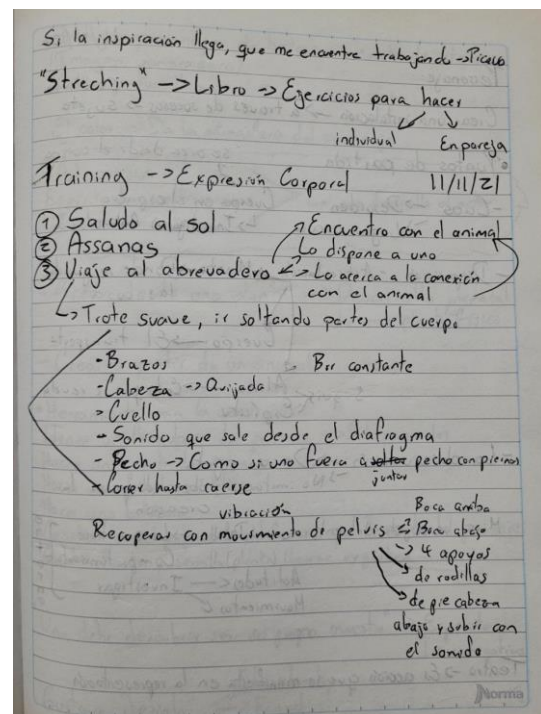
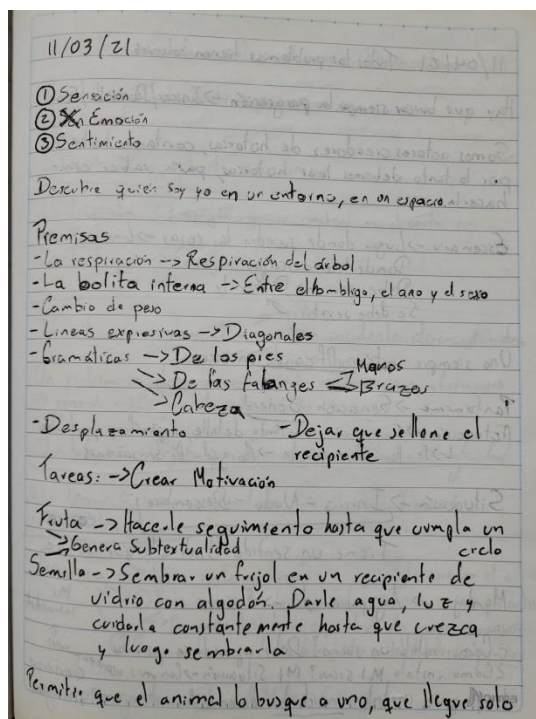
Zapata, R. J. (2014). La invención de la imprenta y los libros incunables. Editorial Universidad del Rosario.

Anexos

A continuación, compartiré algunos documentos que fueron relevantes para la construcción de este trabajo escrito.

Observación de campo

Las siguientes imágenes son algunos apuntes tomados durante el periodo de observación de los procesos académicos de los estudiantes de Arte Dramático que vieron Actuación y Expresión Corporal durante el periodo comprendido entre el 02 de noviembre del 2021 y el 18 de marzo del 2022.



11/11/21

Personaje:
 Crear una instalación → a través de sucesos → Construye Sujeto

• Puntos de partida se crea desde el cuerpo

- Caos → Desorden
 → Lugar oscuro
 ↳ Investigación Antropológica
 ↳ Cuerpo en el espacio

- Duposición - Articulación → Mente → Donde se guarda la cosa
 ↳ Alma → Es lo que se revela
 ↳ Espíritu

- La observación → De un sujeto
 ↳ No imitación, observado para la creación

Mirar un sujeto del entorno → Detalles → Lo que hace
 ↳ Comportamiento
 ↳ Actitudes → Investigar
 ↳ Movimientos

Teatro → Es acción que se manifiesta en la representación

① Crear partitura de acciones físicas a partir de la improvisación

② Repetir partitura

③ Causalidad - Causa Efecto - Descubrir quién es el personaje, que la mente le diga a uno quién es, como camina, baila, que necesita decir, que necesita de vestuario

El repetir → Lleva a cargar de información

El problema son → Las acciones físicas, después ya le agrega lo que quiere, puede hacerlo de manera consciente, se puede decidir que se le agrega a la partitura, si se le agrega un personaje ejm: paramilitar, padre o un animal Ejm: Iguana, mono; o un género → comedia del arte, clown, naturalismo

No es la cara física, es la emoción y sensación que se cuenta a partir de las acciones físicas

Eisenstein → Estudiar → Pautas buenas para el cine

Decodificación del animal → La acción a lo grotesco → Exagerarlo → Fragmentarlo
 ↳ Técnica Meyerhold

Irle agregando variables a una forma de caminar, irle agregando detalles

Decodificar por niveles → Medio, baja y muy baja

Yuxtaposición de:

← Texto
 ← Acciones Físicas
 →

Van por diferentes lados, pero ambos complementan la idea general de lo que se quiere contar

Grandes teóricos: unos movimientos
 Cómo estructurar unas indicaciones en un espacio tiempo siguiendo unas directrices, unas líneas de investigación

Si punto del Acontecimiento Íntimo → Tengo Claridad

Mis acontecimientos íntimos yo los tengo claros
 Un actor parte de referentes intencionales u objetos reales o "concretos"

¿Cómo yo lo traslado? Interpretación

Se hace a través de un proceso

A una partitura física uno coloca objetivos e intenciones claras → Que nazca de un Referente
 Ese referente debe ser cercano

Uno no tiene que verter las lágrimas, el que veerte las lágrimas es el espectador. → Texto

La estética → es la ordenación

24/11/21

Imagen generadora → Semilla
 ↳ Afiche de la obra / Escultura / Instalación

Paradoja → Uno debe aprender a descubrirla

Surrealismo → Permite más creatividad

Contar a partir de un objeto → Da potencia al ejercicio

Escribir imagen generadora en → Itakú

Expresar con el (juego) objeto → Luego fija

Uno asiste a la academia para aprender Procesos
 Uno aprende a procesar

A continuación, algunas fotos del registro de ese proceso académico.



Entrevista

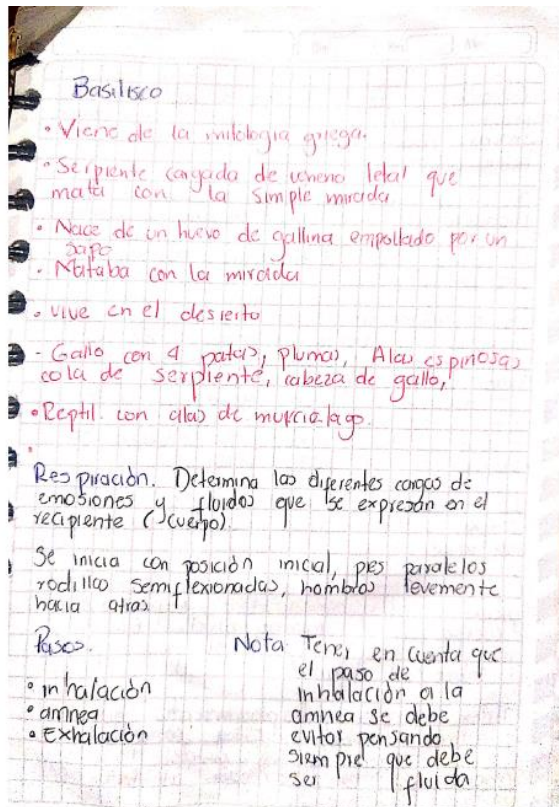
A continuación, compartiré algunas partes de una entrevista realizada a un estudiante participante del curso Actuación Personaje de la Carrera Arte Dramático donde se aplicó la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo.

- **Entrevistador:** Cuéntame de tu experiencia en el curso de Actuación Personaje.
- **Estudiante:** El curso me gustó mucho porque pude sumergirme de lleno en la creación de personajes de una manera completamente nueva.
- **Entrevistador:** ¿Podrías explicarme sobre esa metodología y cómo se llevó a cabo en el curso?
- **Estudiante:** La metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo se centra en explorar los aspectos más profundos de un individuo para utilizarlos en la creación de personajes. Durante el curso, realizamos una serie de ejercicios que nos llevaron a sumergirnos en nuestros propios acontecimientos íntimos, nuestras experiencias emocionales y vivencias personales. A partir de ahí, exploramos cómo podíamos canalizar esas vivencias en la construcción de personajes creíbles en el escenario.
- **Entrevistador:** ¿Puedes contarme alguna experiencia concreta en la que la metodología te haya ayudado en la instalación de un personaje?
- **Estudiante:** Recuerdo especialmente una escena en la que debía interpretar a un personaje que atravesaba un profundo conflicto interno. Era un Bufón que amaba a su madre, pero a la vez se burlaba de ella con las acciones que hacía, ya que la imitaba, se maquillaba y vestía como ella. Y gracias a la aplicación de esta metodología pude sumergirme en mis propias experiencias y emociones para encontrar puntos de conexión con el personaje. Me permitió explorar mis propias dudas, miedos y contradicciones, y utilizar esas vivencias para enriquecer mi interpretación.
- **Entrevistador:** ¿Cómo te ayudó esta metodología en términos de herramientas y enfoques prácticos?
- **Estudiante:** Me brindó una serie de herramientas prácticas que apliqué directamente en la instalación del personaje que trabajé durante ese semestre. Aprendí a utilizar la respiración y el cuerpo como canales de expresión emocional, a investigar y profundizar en los motivos y objetivos del personaje, y a desarrollar una mayor conciencia de mis propias reacciones y emociones en relación con el personaje.

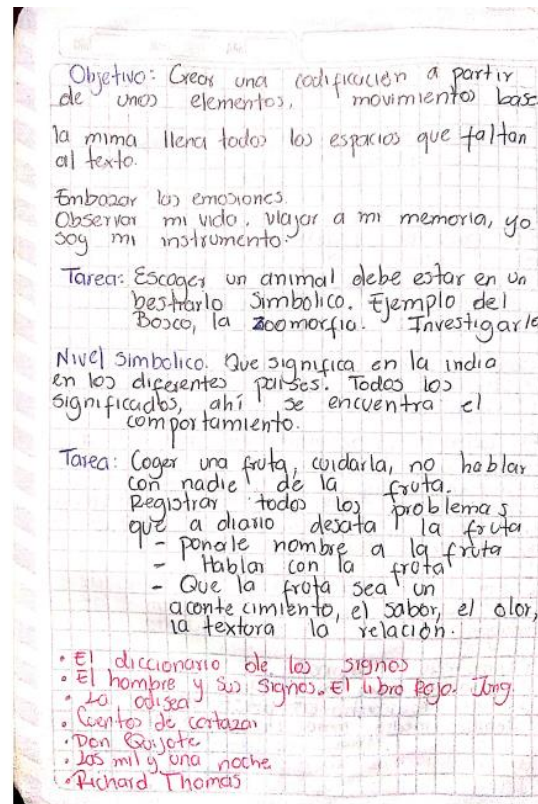
Testimonios

Las siguientes bitácoras son de estudiantes que voluntariamente compartieron sus testimonios para la investigación y realización de este trabajo.

Bitácora de Carolina Ramírez:



Digitalizado con CamScanner



Digitalizado con CamScanner

Inventarse una codificación

Esta es la instalación de la gestica, el gesto la micropartitura, la microacción, la microsituación de mi bestario, de mi animalidad. La microacción, tiene un principio, un desarrollo y un final

¿Que se pone en el espacio una imagen generadora?

Es una poesía: HAIKU.

Ej. ~~una~~ de no estar demasiado enorme sería el bosque.

El basilisco Buscaba alimento cautelosamente para no ser visto por la Sanguella

Caminando cauteloso, El basilisco olo el sonido del gallo y se encrispa.

Caminó Cauteloso ~~observo~~ su enemigo observó (3 líneas y 7 sílabas)

X la presa anastrofó
Sintió el cantar

Dialecto materialista

El Haiku debe tener una encrucijada un obstáculo.

Digitalizado con CamScanner

Acontecimiento Intimo 25 02 2016

Instalación del acontecimiento intimo

1. Instalamos como recibido una emoción en el cuerpo.
2. El cuerpo como un recipiente de emociones
3. Gramática de cada segmento del cuerpo (con desplazamientos y niveles descubriendo una geografía y geometría en el espacio.

Uno no piensa, hace la acción y ella busca en el inconsciente darle sentido a esa posición del cuerpo en el espacio.


Meyerhold.

4. Con los principios de ~~desarrollo~~ principio, desarrollo y final de una acción (desplazamos) la emoción entró en detalle que está dado por cosas muy concretas: mirada, desplazamiento del peso, la intensidad, que todo esto nos da un sentido que nos lleva a construir un esbozo lo boceto de lo que sería la acción en el espacio.
5. Acontecimiento intimo

Esta determinado por los elementos mencionados anteriormente.

Digitalizado con CamScanner

Torque



19/05/2016

Hoy iniciamos lentamente con el profe luego trabajamos momentos en parejas luego cada uno hacia sus gramáticas improvisadas improvisamos con el animal y luego incorporamos los movimientos de la partitura del animal. luego trabajamos la partitura con el objeto.

Yo estube experimentando con un objeto y me salió una partitura diferente a la que tenía pero tiene que ver con la que tenía.

Consiste en una madre ciega que ha perdido la conciencia y ha olvidado que ella misma mató a sus hijos. Cuando se encuentra

Digitalizado con CamScanner

15 05 2015 Acontecimiento intimo

- Comenzamos cada uno realizando la partitura y luego el profesor ~~una~~ a cada uno.

Cuando vio mi partitura me dio las siguientes recomendaciones:

- Como la afectan los elementos?
- De donde salen los elementos
- Organizar cada parrafo, cada parrafo es una hora.
- Usted que hizo para que le pegaran? que hizo para que le pegaran?

- El peluche no es suyo, usted inocentemente lo cogió y se convierte en ella.
- Como es su miedo? que no sea el comun.
- Aclarar.

Digitalizado con CamScanner

Bitácora de Clementina Villa:

Las posturas de yoga, llamadas asanas, son ejercicios de yoga que unen el cuerpo con la mente. Patanjali, considerado el maestro del yoga, afirma que las posturas de yoga deben ser mantenidas hasta que se consiga la conexión con la esencia divina de la vida humana. Para practicar las posturas de yoga es importante tener en cuenta tres factores:

La inmovilidad
La relajación
La duración

Las asanas no consisten en imitar una postura de yoga determinada, sino en conseguir el equilibrio y la concentración en ese punto, con una respiración adecuada.



Asanas de Balance

2

Partitura-Estructura

3- *La fuerza animal es humanizada, ritualizada en una estructura teatral –llámese puesta en escena-.*

Al dosificar la energía, no saltarla de golpe, ritualizamos la agresión, creamos una técnica, sentamos las bases de la organización de los códigos para la percepción escénica.

Decidí combinar dos animales, el toro y el dodó. Elegí el toro porque estando en la búsqueda aparecieron repetidamente animales similares a él como el buey o el bisonte y últimamente he estado trabajando siempre desde lo femenino, la mujer, el instinto maternal y quise esta vez explorar sobre mi lado varonil y mi fuerza y brutalidad masculina. El dodó me llamó la atención porque me creó la imagen del recuerdo, además hace una gran reflexión sobre un elemento que es el miedo. El miedo ha sido siempre otro de los factores sobre los que trabajo y mi indago, ya que ha sido durante mucho tiempo un impedimento en mis acciones y he intentado suprimirlo, pero el dodó me hace creer que el miedo es necesario y me hace imaginar una fábula sobre el nacimiento del miedo.

Estos eran mis dos animales elegidos, la idea era tener el cuerpo del toro con la cabeza y las patas delanteras del dodó. Intenté crear una partitura siguiendo lo más fielmente posible el caminar del toro, su forma de sentarse, erguirse, alimentarse, pero mi anatomía física me lo impedía, eran distintas sus articulaciones, de igual manera mantuve el concepto y traté de asemejarse en lo que fuera posible, lo mismo hice con el dodó, solo que al ser este un animal extinto no encontré tanta información sobre su forma de movimiento.

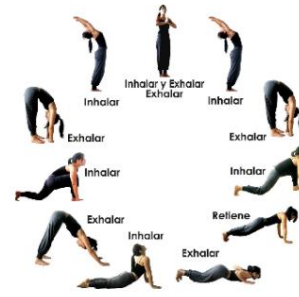
Tenía lista mi partitura aunque no la sentía muy evolucionada ni tampoco muy cómoda, pero al momento de la exploración surgió un animal distinto y se me hizo muy similar al mono. El mono fue justo un animal que no investigué, me parecía el típico animal con el que uno puede sentirse identificado porque el más semejante al ser humano, por eso no quise elegirlo; pero es el que finalmente ha surgido.

Explorando encontré la forma en que el se baña, su manera de comer (primero una muy estereotipada y después una propia), una forma de descansar y cómo se acerca sexualmente al sexo opuesto.

(SURYANAMASKAR)

Prepara el cuerpo para las asanas calentándolo. Es uno de los pocos ejercicios que simultáneamente estira y tonifica, además de que es un excelente trabajo cardiovascular. Cuando se hace el coordinación con la respiración, tranquiliza la mente. Cuando se hace con la actitud correcta, asemeja como una oración con el cuerpo, nos ayuda a superar la depresión y oscuridad en la mente y a desarrollar cualidades puras. Idealmente se hacen 6 vueltas completas (6 con cada pierna).

<https://vimeo.com/56785544>



Animalidad

1-El despertar de los instintos- es decir: la animalidad que aún se conserva en nosotros y que está regida por reglas de comportamiento en las cuales no hay posibilidad de raciocinio, arrepentimiento o acusaciones; y que está en la estructura genética de todo ser viviente.

Permite afinar los impulsos naturales, concientizan estados de tensión/aposición en movimiento continuo, (Transformación permanente del estado muscular); nos permite captar niveles cualitativos de energía (cambios de dinámica); a diferenciar simetría de asimetría; a manejar el

11

Conclusiones propias

- Buscar el detalle, la particularidad en cada parte del cuerpo
- ¿Cómo escucha y cómo mira, todo el cuerpo?
- Instalar claramente pose madre.
- además del movimiento orgánico e instintivo, buscar una secuencia de detalle lógico
- Instalar en el cuerpo el despertar del animal
- final absurdo: el animal hace algo y qué le pasa, qué le da, cómo queda.
- Lo que el animal ve, ¿lo sigue, lo enfrenta, lo ahuyenta, le conversa?
- Variar la forma del cuerpo y los desplazamientos con cada variedad de reacción.

Para estudiar en la partitura

- Mirada
- Acentos
- Imágenes visuales
- Desplazamiento
- Acción/ Situación: Inicio, desarrollo y final
- Contrastes y emociones contrastadas
- Introspección y Extroversión
- Minucia del gesto
- Segmentación
- Oposición, dilatación, memoria expandida
- Analogía
- Imitación y restauración de los demás sujetos y objetos en mi partitura
- No resolver de la misma forma algo distinto

Segunda presentación

Historia

Jorge está dormido Jorge se despierta porque siente un ruido. Es un pajarito que canta y a Jorge le gusta su música. Baila y se acerca al pajarito pero este se escapa, entonces Jorge descubre hormigas. Se mueven mucho y quiere pararlas, pero se escapan. Hasta que atrapa a una. Se distrae observándola. Las demás le pican, huye se rasca y se limpia. Jorge se baña todo el cuerpo. Cuando está limpio ve a jorgina con otro Jorge y se acerca cuidadoso a verlos. Jorge participa sólo. Se va adolorido a arreglar su lugar para volver a descansar.

26

PARTITURA

Actividad dilatada

Se conjugan la actividad cotidiana y la historia para crear una historia y narración expandida. Se busca la dilatación, ya sea del cuerpo, el pensamiento, la analogía, el sentimiento, el espacio o el tiempo; lo grotesco; y las gramáticas corporales.

Primera exploración

1- Recortar: tomar y desechar partes de mí, deshacerme, vaciarme, a medida que camino hacia un punto.

2- Acomodar: ya saque, ahora pongo, posturas, formas, movimientos, todo es impuesto y una cosa me lleva a la otra.

3- Pegar: una vez estoy de pie, observo al exterior(mis compañeros) y quiero imitar todas las formas(sus movimientos en la exploración). Quiero absorber todo, llenar el vacío. Voy transitando de una forma a la otra según lo que mis compañeros me den, lo deforme y vuelvo a pesar una y otra vez por cada uno.

4- Escribir: falta algo que quiero y no puedo entregar.

10 frases inmediatas sobre el trabajo de la instalación

Juan recorta los laberintos a la salida.

Si yo no llamo nadie va a llamar.

Un papel vuela y llega a otro árbol y muere en uno nuevo.

Tijeretea la peluquera el pelo de su abuela y tijeretea la mascota las garras del gatín.

Quiero salir a correr y correr corriendo.

Tú no tienes ganas de nada pero gracias.

Orejas, orejas, orejas, son muy importantes.

Miran todos los niños a sus padres.

Miran todos los hermanos a sus hermanos.

31

Análisis de material escrito

Análisis del trabajo de grado de Juliana Garcés Sarmiento

En el trabajo de grado: “ACONTECIMIENTO ÍNTIMO-SOCIAL, DIMENSIONES POLÍTICAS, SIMBÓLICAS Y MEMORIA HISTÓRICA CON BASE A LA OBRA BUCLE” se destacan varios aspectos significativos. En primer lugar, se menciona que el proceso creativo basado en la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo es una fuente fructífera de conocimiento para los procesos de memoria histórica en Colombia. Esto indica que la metodología teatral no solo se limita al ámbito artístico, sino que también contribuye a la comprensión y reflexión de la sociedad en su contexto histórico y político.

Además, se resalta que este modelo teatral tiene un sustento en disciplinas como la psicología, la política y la antropología, lo que implica que va más allá de la interpretación escénica y aborda temas relevantes para la formación del actor como sujeto político en la sociedad actual.

En cuanto a la pedagogía, se destaca el profundo respeto por el viaje individual de cada actor y la ausencia de juicios morales en el proceso de construcción escénica. Esto genera una libertad creativa que, si bien puede resultar desafiante para el crecimiento actoral, permite la manifestación de la madurez artística de forma auténtica.

Se enfatiza que el carácter del acontecimiento íntimo social atraviesa el quehacer profesional de la actriz, generando una relación entre lo racional y lo psicofísico. La propuesta metodológica se describe como rica en referentes conceptuales, teóricos e iconográficos, lo que enriquece el desarrollo personal y profesional de la actriz.

También se destaca que el proceso de creación escénica, en este caso representado por la obra "Bucle", trasciende lo académico y se convierte en una experiencia vital para la actriz. Se menciona el sacrificio y la dedicación que implicó el compromiso con el conocimiento y el arte, y el poder transformador del proceso creativo al permitir la expresión del inconsciente y dar paso a lo mágico, lo fantástico y lo extraordinario.

Este trabajo de grado refleja una profunda conexión personal y artística con la metodología de la dramaturgia del acontecimiento íntimo, destacando su relevancia en la comprensión de la sociedad, el crecimiento individual del actor y la exploración creativa en el proceso de construcción escénica. (Garcés, 2018)