EL ABANICO DE UN APRENDIZ

< brian930120@gmail.com >

BRIAN MIGUEL PEÑA

FACULTAD DE ARTES - ASAB
ACADEMIA SUPERIOR DE ARTES DE BOGOTÁ
PROYECTO CURRICULAR ARTES ESCENICAS
UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
BOGOTÁ D.C
2015

EL ABANICO DE UN APRENDIZ

BRIAN MIGUEL PEÑA

MONOGRAFÍA PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL EN ARTES ESCÉNICAS DEL ÉNFASIS DE ACTUACIÓN

Maestra: KATALINA LOZANO MOSKOWICTZ

Maestra tutora

Maestro: MATEO OCTAVIO SALAZAR

Asesor metodológico

FACULTAD DE ARTES - ASAB
ACADEMIA SUPERIOR DE ARTES DE BOGOTÁ
PROYECTO CURRICULAR ARTES ESCENICAS
UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
BOGOTÁ D.C
2015

Nota de aceptación

_____

_____

_____

_____

Firma del jurado

_____

Firma del jurado

Bogotá D.C. 4 de septiembre de 2015

DEDICATORIA

Este trabajo lo dedico a mis tíos que siempre han creído en mí apoyando mi formación sin esperar nada a cambio, a mi madre Dorena, a mi abuela que siempre ha estado presente. A mis hermanos y amigos.

AGRADECIMIENTOS

A todas las personas que han aportado a mi formación; a los maestros que acompañaron mi proceso, a mi familia en general por estar siempre presente y brindarme su apoyo y a mis amigos cercanos que me han hecho ser lo que hoy soy. A la maestra Katalina Moskowictz por hacer parte de este logro. A mis compañeros de la universidad que con su acompañamiento constante me enseñaron el valor que se debe tener para emprender este duro oficio.

A la Academia Superior de Artes de Bogotá y a todo el equipo que la hace posible.

TABLA DE CONTENIDO

Pág.

INTRODUCCIÓN……9

1. PLANTEAMIENTO ……11

1.1 JUSTIFICACION……..11

1.2 OBJETIVO GENERAL……12

1.3 OBJETIVOS ESPECIFICOS ……..12

2. LA FORMACION DEL ACTOR EN LA ASAB ……...14

2.1 EL METODO ACTORAL EN LA ASAB……..14

2.2 EL TRABAJO DEL CUERPO EN LA ACADEMIA.……21

2.2.1 ENTRENAMIENTO CORPORAL I (BARRAS DE BALLET Y CONCIENCIA DEL CENTRO)…….21

2.2.2 ENTRENAMIENTO CORPORAL II (MICHAEL CHEJOV, CUALIDADES DEL MOVIMIENTO) ……...23

2.2.3 ENTRENAMIENTO CORPORAL III (PULSADAS Y “EL GATO”)……27

2.3 ENTRENAMIENTO VOCAL EN LA ACADEMIA ……30

2.3.1 LA VOZ HABLADA Y FONIATRIA……..30

2.3.2 EL CANTO……36

3. EL ACTOR EN LOS MONTAJES PROFESIONALES CON DIRECTORES INVITADOS……..40

3.1 TABLA ILUSTRATIVA DE LOS ELEMENTOS TECNICOS UTILIZADOS POR LOS DIRECTORES EN LA ACADEMIA……..40

3.2 METODO ACTORAL APLICADO A LOS MONTAJES DE GRADO……..42

3.3 EL CUERPO EN LOS MONTAJES DE GRADO……...46

3.4 LA VOZ EN LOS MONTAJES DE GRADO……50

CONCLUSIONES……53

BIBLIOGRAFIA……...54

INTRODUCCIÓN

El programa de actuación en La ASAB como espacio de formación profesional para el actor, se presenta al estudiante en un contexto académico con la perspectiva de una disciplina en las artes escénicas, donde se destaca un conocimiento universal de las artes, abriendo paso por medio de la práctica y lo teórico a la investigación personal en el arte escénico, flexible dentro de lo académico; donde el actor tiene la posibilidad de asimilar y/o apropiar los recursos de la técnica desde una mirada holística y ser consciente del papel que juega en la sociedad y el nivel académico que pretende alcanzar en ella. Si bien el arte escénico, como todas las artes es subjetivo y está verdaderamente atado a un contexto histórico, el actor egresado de la ASAB debe también ser el reflejo de una academia que no pretende establecer una única verdad en la formación teatral, sino que por el contrario, le muestre al aspirante de actuación una infinidad de posibilidades y ejemplos; estructuras que técnicamente lo respaldan en su práctica profesional como artista.

El actor podrá experimentar la academia como un espacio de formación donde la posibilidad de valorar sin discriminación las diferentes posturas, técnicas, escuelas, maestros, tendencias, estilos que sean posibles de abordar y en la misma medida, ampliar su forma de expresión de manera constante y progresiva,

para construir una forma autónoma y libre de expresarse y por ende sus propias formas de crear.

En este orden de ideas se pretende evidenciar por medio de este trabajo, las herramientas adquiridas en la academia, abordadas e implementadas durante el proceso formativo como experiencia en la ASAB, y explotadas al máximo en la etapa final del programa que son los dos montajes de grado. **"Destruyendo a Platonov o, Cupido es un niño burgués de lo más idiota y caprichoso"**, con el director invitado Matías Feldman[1] y **"Moretones que no sanarán"** con Jorge Hugo Marín[2], obras que fueron orientadas por directores externos a la academia con objetivos escénicos específicos cumplidos en la práctica y personificados por un grupo de quinto año que culmina el pregrado en artes escénicas; permeado por un sinnúmero de ideas y de interrogantes que constituyen su esencia como actores al apropiarse de su naturaleza actoral y con un sinfín de experiencias acumuladas que le permitirán ir abriendo los ojos ante un mundo en el que el reto real como artistas se asume fuera de la universidad.

[1] Director, actor, dramaturgo y pianista argentino. Estudió en la Escuela de Música Popular de Avellaneda.
[2] Director, actor y dramaturgo colombiano, Maestro en Arte Dramático De la Universidad de Antioquia y director de la compañía la maldita vanidad.

1. PLANTEAMIENTO

¿De qué manera el programa de artes escénicas de la facultad de artes-ASAB es pertinente y brinda al estudiante de actuación las **herramientas** técnicas necesarias, para participar en proyectos escénicos profesionales y/o con directores invitados?

1.1. JUSTIFICACIÓN

La intención de este trabajo corresponde a la necesidad de destacar las herramientas actorales que brinda el programa de artes escénicas al estudiante de actuación durante la carrera, como un espacio valido y efectivo que otorga la oportunidad de tener bases claras, para enfrentarse a proceso creativo de diferentes características, como los montajes de grado: “Destruyendo a Platonov o Cupido es un niño burgués de lo más idiota y caprichoso”, y “Moretones que no sanarán”.

También, este proyecto implica hacer un merecido reconocimiento a los maestros que intervinieron en los diferentes procesos de aprendizaje, aportando herramientas a través de las técnicas impartidas, indagando además en los soportes pedagógicos y metodológicos que sirvieron y deben servir como referentes constantes a lo largo de los procesos de formación actoral.

Cabe resaltar la importancia de documentar las memorias que reflejan las experiencias acumuladas en todos y cada uno de los montajes que apuntaban a la

finalización exitosa del programa, y que son el ejemplo vivo del proceso de un grupo que culmina esta etapa de su formación académica.

1.2. OBJETIVO GENERAL

Identificar y resaltar las herramientas actorales que ofrece el programa de actuación para el desempeño del actor profesional, en relación a los procesos creativos dirigidos por directores invitados, ajenos a la metodología de la universidad.

1.3. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Analizar desde los procesos de montaje de grado, la pertinencia del programa de actuación para el actor profesional.
- Referir los elementos técnicos adquiridos como actor en el programa de Artes Escénicas de la ASAB y su importancia para el desarrollo profesional.
- Identificar los principios técnicos actorales que como experiencia en la ASAB, se destacaron, practicaron y evidenciaron en los montajes de grado.
- Reconocer el papel del programa de artes escénicas la ASAB con respecto a la formación artística en Colombia, al relacionarse con directores de otras escuelas[3] de actuación y dirección.
- Documentar parcialmente la experiencia de formación actoral y participación como actor intérprete en montajes de grado en la ASAB.

[3] (Tomado el concepto como referencia a técnicas, disciplinas, estilos, tendencias o método actoral)

2. LA FORMACIÓN DEL ACTOR EN LA ASAB

Para empezar, las herramientas actorales ofrecidas en la academia se han de aplicar en la práctica para evidenciar desde los primeros semestres de actuación, la experiencia enriquecedora de la universidad para el actor profesional.

Hay que tener en cuenta también que cada uno de los módulos en el programa de actuación, según el syllabus, complementa la formación y se integra de tal forma que le permite al aprendiz acceder a los conocimientos que le brindarán un gran abanico de posibilidades actorales, dándole así herramientas para enfrentarse a la escena.

En este trabajo se divide la formación actoral del programa de la ASAB en tres capítulos que reúnen los aspectos del **método actoral**, el **entrenamiento corporal** y la **voz en la escena**, estableciendo la estructura empleada para documentar mi experiencia.

2.1. EL MÉTODO ACTORAL EN LA ACADEMIA

El “Taller de Inducción” refleja el interés que existe como parte de la metodología de la facultad, en impartir con las clases un conocimiento básico y fundamental para la escena.

Al retomar las bitácoras de las clases de “taller de inducción”, se hace necesario reconocer el énfasis que hay en el valor de conocer “el ritmo”, “la mimesis” y/o una organización de la puesta en escena que poco a poco se convierten en fundamentos básicos para la creación individual y vemos por ejemplo que el primer año de taller de inducción está dividido en cuatro módulos, el primero llamado “ritmo”, que permite una musicalidad en el movimiento y en la acción por medio de partituras y cualidades sonoras, el segundo llamado “animales” que

indaga en la mímesis que el actor puede recrear por medio de la observación y el análisis detallado de un animal, el tercero llamado “cuadros”, enfocado en la investigación en la justificación de la imagen por medio de cuadros elaborados por artistas reconocidos, y el cuarto llamado “historias fantásticas” que investiga a partir de la creación un universo en el cual aplicando lo aprendido en los módulos anteriores lleve al estudiante a construir una historia y un mundo en la escena con roles y situaciones. Estos módulos pretenden involucrar al estudiante en la formación actoral con bases necesarias y consignas básicas que servirán como soporte valido para llegar a asumir procesos creativos y a superar obstáculos escénicos que se han de presentar dentro de su quehacer como actor.

Por otra parte, en segundo año se aprecia una primera aproximación a los géneros dramáticos utilizando como excusa el trabajo con las comedias clásicas que permite acceder a un conocimiento básico en entradas y salidas de la escena, comprendiendo de manera más objetiva lo que significa ingresar a un lugar determinado bajo una premisas específicas y responder a la pregunta de dónde viene el personaje y a que entra; esta es una herramienta que se utilizará siempre en los talleres de actuación.

También en segundo año, se realiza el trabajo de soliloquio, basándose en textos de William Shakespeare, se profundiza en la “línea de pensamiento” del personaje, quien con gran determinación y carácter representa la problemática dada en el texto, el cual contiene un estudio técnico y de análisis de texto.

Trabajando a Shakespeare, tuve la oportunidad de interpretar a Macbeth, en la escena en que toma la decisión de matar a Duncan, bajo la dirección de Fernando Ospina[4].

[4] http://co.viadeo.com/es/profile/jorge-eliecer.cantillo



La ASAB en su formación de actores imparte de manera frecuente el método de enseñanza que implementó Konstantin Stanislavski[5] en cuanto al camino del actor para la creación del personaje. Con su método de "las acciones físicas"[6] el cual se convierte en una constante en la vida académica, y es utilizado como referente por los maestros en las clases de integral y actuación. Hay que mencionar que luego en tercer año, se retomó el trabajo con los géneros

[5] http://es.wikipedia.org/wiki/Konstant%C3%ADn_Stanislavski
[6] http://es.wikipedia.org/wiki/Konstant%C3%ADn_Stanislavski#Bibliograf.C3.ADa

dramáticos, de la mano del maestro Jorge Eliecer Cantillo, maestro de planta del programa quien dio explicaciones detalladas de lo que plantea Virgilio Ariel Rivera en los capítulos referentes a cada uno de los géneros, para lo cual era necesario el conocimiento previo, impartido en los semestres anteriores acerca de “La Pieza”, El Melodrama”, “La Pieza Didáctica” y La Farsa”.

En tercer año se abordó el estudio del género de la pieza con una obra de Antón Chejov llamada “Platonov o la pieza sin nombre“, y con farsa en “Farsa” se realizó un trabajo con “Delirio a dúo” de Eugène Ionesco, en “Melodrama” se hizo un ejercicio basado en una obra de Manuel Puig llamada “El beso de la mujer araña”, trabajo resaltado por el maestro como uno de los mejores ejemplos para expresar el significado del melodrama en la escena, por ejemplo.



Cuando el maestro habló de la Pieza didáctica luego de haber estudiado los otros géneros, aclaró que Bertolt Brecht[7] era uno de los pioneros en esta forma de exponer ideas en la escena, explicando las circunstancias en las cuales él estaba sumergido, motivos que lo llevaron a consolidar sus propuestas de la manera en la que lo hizo; dando a entender que esos tan mencionados "distanciamientos" eran el mensaje directo que se le daba al espectador en los espacios en los cuales aparecía el actor como individuo hablándole al público sobre algo que acontece y por lo cual era indispensable hacerle entender que se encontraba en un espacio de comunicación, creando así la ruptura de la "cuarta

[7] http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/brecht.htm

pared"[8]. Es evidente que después, aquel diálogo directo con el espectador sería una más de las herramientas dadas para complementar la formación actoral en este módulo, pues a través de ella se entiende lo valioso de la ruptura y lo que significa escénicamente un "distanciamiento", asimilando lo que quería resaltar el maestro Cantillo con sus explicaciones y enseñanzas dirigidas a nutrirnos de conocimiento tanto teórico como práctico y que a mi modo de ver fue indispensable conocer para aplicarlo durante mis últimos trabajos de actuación en la academia.

El cuarto año, fue para mí el momento de la carrera donde más se evidencia el trabajo de la construcción del personaje; en el taller de monólogo (actualmente séptimo y octavo semestre) dirigido por el profesor Fernando Pautt[9], se realizó una investigación muy detallada en relación a lo que significa una creación de personaje para la escena, tomando como soporte para esta formación un texto del dramaturgo Bernard-Marie Koltès, escritor y director teatral francés, y su obra "La noche justo antes de los bosques". El resultando de este proceso, fue uno de los más interesantes a lo largo de la carrera al comprender lo que significa el "Monólogo" como tal y todo lo que esto implica para una puesta en escena. Durante este periodo es evidente que el estudiante de actuación en este momento de la carrera, se enfrenta a la puesta en escena recurriendo al uso de las herramientas adquiridas en los años anteriores, enfocado a una construcción de personaje con los parámetros ya mencionados anteriormente, concretando una competencia práctica para poder enfrentar los procesos de creación externos a la metodología de la academia.

El proceso vivenciado en el monologo junto con el maestro Fernando, paso por diferentes etapas entre ellas el análisis la investigación y la creación, cada etapa

[8] Momento en el cual el actor habla de manera directa con el público y rompe la barrera entre espectador y personaje.
[9] https://www.facebook.com/fernando.pautt

exigió una dedicación y concentración con el objetivo de comprender que es lo que yo como estudiante de actuación de cuarto año pretendía exponer en la escena, teniendo en cuenta cada una de las herramientas que la academia en su espacio de formación me había otorgado hasta el momento.

La siguiente imagen corresponde a la publicidad de mi monólogo.



2.2. EL CUERPO EN LA ACADEMIA

En segundo lugar, la ASAB indaga en la formación propiamente física acompañando al estudiante durante los primeros tres años de aprendizaje por medio de una asignatura llamada entrenamiento corporal que también, según el año corresponde a un nivel:

- Entrenamiento corporal I
- Entrenamiento corporal II
- Entrenamiento corporal III

Acompañando a estas asignaturas en el área encargada del entrenamiento físico y motriz del estudiante se encuentran las clases de danza y gimnasia las cuales complementan una parte muy importante en el aprendizaje corporal dentro de la academia, de la misma manera durante los tres primeros años del programa.

2.2.1 1 ENTRENAMIENTO CORPORAL I

(BARRAS DE BALLET Y CONCIENCIA DEL CENTRO)

En entrenamiento corporal I, fue dirigido por el maestro Carlos Araque[10], actor, dramaturgo, y director en diferentes escuelas de teatro, entre las cuales se encuentra la ASAB, quien como entrenador corporal realizó un excelente trabajo en los primeros semestres de formación, como conocedor del cuerpo y de su uso en la escena, planteando un reto que moldea el cuerpo; la mayor herramienta para el actor que asume la actuación como su estilo de vida.

Para empezar al acondicionamiento corporal es necesario tener en cuenta la importancia de "vaciar la tasa", es decir, olvidar cualquier manía, costumbre o

[10] https://www.facebook.com/carlos.araqueosorio

hábito corporal que en nuestra vida cotidiana se haya adquirido por la falta de consciencia en ello. Dicho de esta forma por el maestro Araque, de la misma manera hay un gran interés por generar una conciencia del "centro" explicando la relevancia que éste tiene como base fundamental para el desarrollo de cualquier disciplina que involucre el movimiento.

Es válido mencionar que durante el transcurso del año se realizaron una gran variedad de ejercicios, pretendiendo localizar y manipular de manera correcta el centro junto con la búsqueda de una neutralidad corpórea en aras de manipular este instrumento de manera consciente en la escena. Hubo diversos ejercicios que ayudaron a la asimilación de esta nueva perspectiva del cuerpo y el trabajo físico, varios de ellos fueron anotados en las bitácoras llevadas con rigurosidad en ese entonces que permiten tener una referencia del trabajo.

BITÁCORA,

SEPTIEMBRE 15 DEL 2010

A las siete y cinco de la mañana el maestro cerró la puerta como es costumbre, realizamos un calentamiento compuesto por marchas en distintas formas regidas por un ritmo grupal, lateral con el centro abajo, hacia atrás con los brazos estirados y hacia el frente con los brazos a los costados del cuerpo, continuamos luego con una partitura que el maestro nos enseñó en pro de concentrar nuestra respiración en momentos determinados junto con movimientos específicos trabajando todos los niveles.

Paso seguido trabajamos en la barra de ballet ejercicios de centro, en los cuales era necesario hacer uso de impulsos y velocidades. Luego se trabajó con unas de las barras de ballet, de frente con las dos manos, se colocó una pierna atrás y la otra adelante, las dos estaban ligeramente flexionadas, la de adelante un poco

más que la de atrás, luego se intentó colocar la pierna que estaba atrás en la parte superior de la barra llevando todo el peso del cuerpo hacia arriba apoyándose del centro para dar un giro completo en ella y quedar en la misma posición inicial.

Dichos ejercicios fueron asumidos como el inicio de la investigación corporal que empieza a reflejarse en estos cuerpos novatos y torpes en la medida en que se enfrenta un nuevo lenguaje al cual eran ajenos. Por medio de "pruebas", cada día en las clases de entrenamiento se revela un lenguaje, una construcción que acompañará el resto de la carrera profesional.

2.2.2 ENTRENAMIENTO CORPORAL II

(MICHAEL CHEJOV, CUALIDADES DE MOVIMIENTO)

El entrenamiento corporal en esta etapa de la carrera, orientado por Arley Ospina Navas[11], Maestro en Artes Escénicas con énfasis en dirección de la ASAB, (2003) con Magister en escrituras creativas, énfasis en dramaturgia y actualmente docente de la academia, quien estudia el cuerpo desde la sensibilidad, la conciencia y la fortaleza, de una manera muy sustancial empieza a fomentar la investigación corporal llevando el cuerpo hacia nuevos interrogantes, permitiendo desarrollar otros aspectos del cuerpo desde la exploración; una serie de posibilidades corporales que se hacen evidentes durante las clases y en el transcurso del segundo año.

Durante los diferentes procesos de expresión corporal, siempre tuve una facilidad para realizar los ejercicios sugeridos por los maestros, curiosamente uno de los que logró explotar las cualidades innatas de cada uno de nosotros, fue Arley,

[11] http://carlosbe.blogspot.com/2013/12/teatro-en-bogota-ii-arley-ospina-navas.html

debido al trabajo que como permanente investigador corporal nos infundió cada día en su labor, de esa manera nos arriesgamos más al "accidente" entendiendo por ejemplo que el piso y la gravedad terminan siendo de los mejores tutores para la compresión del cuerpo en la búsqueda del mejoramiento del cuerpo, instrumento indispensable para esta disciplina, que se ve cohibido en muchas ocasiones por inseguridades y/o miedos que desafortunadamente nos vamos imponiendo, volviéndonos conformistas con el cuerpo y sus posibilidades.

Una herramienta física que considero de suma importancia en la formación corporal; es la enseñada por el maestro basado en la investigación hecha por Michael Chejov[12] en una técnica que se ha llamado "Cualidades del Movimiento" (musical, caótico, fluido, sacadeo y contenido), que propone estos cinco principios fundamentales para la comprensión de las dimensiones en la cuales un estudiante de actuación puede explorar sus movimientos. Información que una vez aplicada en la escena de manera correcta, es otra de las más fuertes herramientas para la creación en cualquier montaje que requiera la implementación del cuerpo como soporte escénico.

Retomaré una bitácora la cual realicé un día después de terminar la clase de la técnica mencionada.

[12] http://es.slideshare.net/magraru/tcnica-michael-chekhov-2452111

BITÁCORA

MARTES 17 DE SEPTIEMBRE DE 2012

La clase comenzó con un calentamiento articular, iniciando desde la parte superior hacia la parte inferior rotando de forma constante cada una de las articulaciones. Se inició por la cabeza, de manera circular por ambos lados, luego hacia adelante diciendo "si" y después en contraposición hacia los lados diciendo "no" luego se pasa por el pecho rotando de manera circular (todos los ejercicios se realizaron de manera circular en ambos sentidos y en la direcciones de los puntos cardinales) y de manera súbita hacia el frente y hacia atrás, se continuo con los hombros en rotación constante y opuestos generando disociación circular, seguidos por el movimiento de las muñecas que rotan en ambos sentidos, luego se pasó a la cadera realizando la misma dinámica sugerida finalizando con el movimiento de las rodillas y los tobillos. A esto le añadimos diferentes velocidades, concentrando en diversos momentos la articulación en una zona de la misma manera que se conjugaba creando un solo movimiento que luego se trasladaba por el espacio.

Más adelante Arley nos enseñó las cualidades de movimiento que aplica Chejov en su técnica y nos explicó que varios actores enfocados en la creación corporal han implementado los mismos principios del maestro Chejov.

***El Fluido**, consiste en la concentración de la energía para poder lograr una constancia corporal, teniendo siempre el centro abajo y manejando la respiración acorde con el movimiento. Comentaba el maestro que la imagen que podría ayudarnos era la de imaginarse en una gelatina y tratar de sentir esa condición que se impondría en el movimiento si en verdad nos encontráramos sumidos en este estado de la materia. Por otro lado el tai chi era un referente claro para la respiración y la contención del cuerpo por el espacio en esta dinámica.*

***El Musical**, es un movimiento dinámico y veloz que se desplaza con libertad por el espacio utilizando todas las extremidades como extensiones del cuerpo indagando por todos los niveles; alto, medio y bajo. Arley nos dijo que pensáramos que bailábamos danza contemporánea y que el movimiento siempre estaba encendido por una energía que no dejaba flaquear el cuerpo en ningún momento, también explicó que se llama musical debido a lo lírico elocuente que se puede tornar el cuerpo en esta disposición.*

***Sacadeo o staccato,** movimiento cortado y fragmentado que se dispara como detonador con cualquier parte del cuerpo de manera súbita y fuerte, acompañado de la respiración, con el ánimo de crear una conexión entre la exhalación y el golpe del movimiento.*

***El Caótico,** conformado por movimientos desenfrenados sin control, como su nombre lo indica es caos en el físico y en todo el organismo haciendo uso de todo el cuerpo y los niveles. Usualmente trabajamos esa cualidad en el suelo para no correr con el riesgo de lastimarnos al tropezar con un compañero.*

***El Contenido** por su parte, se constituye en un movimiento lento y fuerte que busca la contención en el cuerpo teniendo en cuenta la respiración y la concentración de la energía en cada movimiento con el ánimo de tener control en cada extremidad y músculo que se mueve.*

Aunque esta herramienta fue una de las primordiales durante el segundo año con relación a la conciencia del cuerpo y su permanente investigación, es necesario aclarar que durante el proceso de entrenamiento, se trabajaron diferentes maneras de entradas y salidas del suelo, en figuras básicas que sirvieron de apoyo como: rollos, pescados, caídas de la hoja, paradas de manos y de cabeza, kits, media luna y demás ejercicios que desde la gimnasia, también ayudan al

actor a adquirir un cuerpo consciente y hábil en su trabajo como intérprete. Esto permite que el estudiante de actuación explote al máximo sus capacidades físicas.

2.2.3 ENTRENAMIENTO III

(PULSADAS Y "EL GATO")

El entrenamiento corporal III con Luisa Fernanda Vargas, actriz egresada de la Academia Superior de Artes de Bogotá (1996). Magister de la Escuela de Graduados de Educación del Tecnológico de Monterrey en México, y maestra de la facultad, especializada en el área de actuación y entrenamiento del cuerpo, se impartió con una visión diferente a la acostumbrada en los entrenamientos de años anteriores; dando valor a la importancia de enfocar la energía que el cuerpo proyecta, con su presencia en escena.

Durante esta experiencia, se tiene la oportunidad de apreciar la contención de la energía proyectada por medio de la disposición del cuerpo en escena, trabajando la corporalidad como un "ser", que transmite información con su presencia. Trabajo desarrollado por medio de imágenes, las cuales Luisa en su investigación aplicó metodológicamente, proponiendo la exploración del cuerpo en su totalidad, identificando tipos de movimiento por medio de la intención y los impulsos.

Es importante mencionar que de las herramientas significativas en este proceso corporal es la técnica llamada "pulsadas", trabajo tomado del arte circense e implementado al entrenamiento físico como mecanismo práctico enfocado en la escucha, la fuerza y la resistencia. La maestra comenta que el nombre "pulsadas" corresponde a la necesidad que existe de lograr entre dos personas que ejecutan la acción, la escucha y la conciencia que demanda el crear una energía colectiva al conciliar con la pareja una figura específica. Por esa razón se le denomina pulsadas; por la pulsación que se genera cuando esos dos cuerpos están en

contacto, creando entre ellos una tensión a tal punto que "los cuerpos resuenan en un mismo compás". Normalmente en una pulsada siempre hay un portor y un volante, el portor es el encargado de manejar el peso del volante y a su vez de realizar la mayoría de la fuerza que se necesita para lograr la figura. El volante por su parte necesita tener una conciencia del peso apoyado en resistencia y tonificación para realizar la figura, normalmente siempre es más ligero que el portor lo que conlleva a lograr efectividad y fluidez en los movimientos, trabajando el cuerpo desde la localización del centro y haciendo mayor conciencia de él por medio de la suspensión. Evidentemente hay muchas maneras de realizar pulsadas, todo depende del cuerpo y del trabajo que se implemente en el entrenamiento.

Por otro lado, uno de los ejercicios que la maestra plantea en las clases, sirve como fundamento práctico para el aprendizaje corporal en nuestra formación profesional; "El Gato", ejercicio tomado del libro "hacia un teatro pobre" de Jerzy Grotowski[13], director de teatro polaco, y una destacada figura en el teatro vanguardista del siglo XX, que por medio de un análisis de la actuación y la creación escénica, establece una serie de movimientos para el entrenamiento corporal y la concentración del actor.

BITÁCORA,

MIÉRCOLES 3 DE OCTUBRE DE 2013

[13] http://tactuacion.blogspot.com/2011/11/hacia-un-teatro-pobre-jerzy-grotowski.html

Para el día de hoy la maestra nos pidió presentar el ejercicio de "El Gato" que en clases anteriores nos explicó por medio de movimientos exactos tomados de libro "Hacia un Teatro Pobre". Durante las clases anteriores trabajamos la contención del movimiento y la proyección que se necesita tener para hacer "El Gato", junto con una resistencia corporal, que permite medir la calidad del cuerpo que sé que la maestra pretendía construir en cada uno de los nosotros por medio de este ejercicio.

Luisa nos dio libertad de crear una partitura individual, siguiendo los parámetros en los que nos basamos para realizar el ejercicio de "El Gato". Es decir: el objetivo era poder realizar "El Gato" como cada uno quisiera. A manera de ambientación se empleó la canción de "tu boca" de Andrés Cabás para apoyar la intención planteada, dando así una calidad física diferente a la que el ejerció contenía al realizarlo sin ninguna sonoridad. Además de pasos felinos y miradas fijas se hizo de este ejercicio tan riguroso una oportunidad también para la creación y la diversión escénica.

Luisa resalto en el ejercicio un gran cúmulo de creatividad de mi parte, recalcando que en ocasiones era necesario un poco más de cautela en los movimientos, puesto que en algunos momentos no era consciente de la extensión total de mis extremidades.

Luego del análisis de cada uno de los ejercicios presentados, se trajo a colación la importancia que implicaba el trabajar con alguien para lograr una escucha y conexión corporal en la escena, un referente de comparación.

En conclusión, mi proceso corporal durante los cuatro años se vio enriquecido por diferentes lenguajes que nutrieron mi visión corporal, dirigiendo todo un entrenamiento hacia una conciencia física que a lo largo de la carrera me brindo herramientas para enfrentar procesos que exigían tal conocimiento

2.3 3 EL ENTRENAMIENTO VOCAL EN LA ACADEMIA

Para concluir el capítulo de la formación actoral, el trabajo de la voz en el programa comprende el mismo periodo de tres años. Este trabajo está dividido en tres asignaturas cuyo propósito principal es formar al actor, generando en él una conciencia y una técnica apropiada mínima, para poder satisfacer expectativas frente al trabajo del canto como recurso escénico, que un actor profesional debe ofrecer.

Foniatría, Voz Hablada y Voz Cantada, son las materias que componen el proceso vocal durante la trayectoria en la universidad, y aunque cada una de esas asignaturas tuvieron enfoques diferentes, en los tres años de formación su propósito se direcciona al desarrollo de la conciencia auditiva y fonética fortaleciendo los instrumentos vocales, que en el transcurso de las clases van dando frutos, incrementando aún más el potencial para el desempeño del actor profesional.

2.3.1 LA VOZ HABLADA Y FONIATRÍA

El trabajo vocal, con la maestra “Carmiña” en voz hablada, Liliana Montaña en foniatría I y voz hablada II, Camilo Ramírez en foniatría II y Fernando Pautt en voz hablada III, se especializó en cada una de sus áreas de la siguiente manera.

Con la maestra “Carmiña” se explora la voz por medio del juego y actividades lúdicas las cuales abordan el trabajo vocal desde la percepción de diferentes cualidades, es decir, la diversión se conjugaba en estas clases para poder reconocer en cada uno este instrumento que apenas se descubría. “En esta asignatura hicimos uso del cuerpo como complemento para el apoyo vocal, realizando en todas ellas un calentamiento corporal previo al trabajo de la voz; viene al caso un ejercicio dedicado a la investigación fonética llamado “Gusano”

utilizado muchas veces en clase como parte del calentamiento. Consistía en hacer una fila e iniciar una marcha que iba dirigida por el que se encontraba en la cabeza del "Gusano", esta marcha era propuesta por él y el resto del grupo seguía el movimiento sugerido acompañado de los golpes fonéticos, canciones o cualquier tipo de juego vocal que se quisiera indicar. Después de un tiempo, el líder tomaba la decisión de pasar a la cola dejándole la oportunidad al que estaba detrás de proponer movimientos y juegos vocales, en aras de sugerir otra dinámica acompañada de variaciones fonéticas para el resto del grupo, de esa manera se continuaba el ejercicio hasta que todos tuvieran la oportunidad de explorar siendo líderes".

Por otra parte está el trabajo que se realiza con la maestra Liliana en las clases de Foniatría I que se enfoca a una exploración mucho más técnica pretendiendo realizar un "des-aprendizaje" del cómo emitir los sonidos al momento de hablar, leer o recitar un texto, de esa manera el proceso resulta en la pronunciación correcta de los fonemas cotidianamente errados debido a la falta de conciencia que como neófitos vocales se vivencia. La maestra indica en cada sílaba, si existe en el actor en formación, una entonación, articulación y/o alguna otra manía que se denote en las voces, resaltando cada una de sus particularidades; "si nuestro resonador a la hora de usar la voz era nasal (aspecto que impedía el correcto desarrollo de la voz, pues en ocasiones no lo utilizábamos conscientemente al hacer los apoyos), por medio de canciones, la maestra pretendía mejorar la proyección y la cualidad tonal como parte del proceso, relacionando en el manejo del volumen su alcance espacial.

Una canciones que vale la pena incluir para este análisis, fue tomada de una obra de Federico García Lorca[14], llamada "La Zapatera Prodigiosa".

14

http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/tokio_federico_garcia_lorca.htm

Coro:

Corre que te pillo

corre que agarro

mira que te lleno

la cara de granos. (bis)

Estrofa I

Si tu madre, quiere un rey

la baraja , tiene cuatro ,

rey de oros, rey de plata

rey de espadas , rey de bastos.

Coro:

Corre que te pillo

corre que agarro

mira que te lleno

la cara de granos. (bis)

Estrofa II

Del olivo , yo me olvido,

del espanto , yo me aparto,

del sarmiento , me arrepiento

de haberte querido tanto.

Coro:

Corre que te pillo

corre que agarro

mira que te lleno

la cara de granos.

(bis)

De esta manera el trabajo durante el primer año se enfoca en la articulación de cada uno de los golpes fonéticos que se emiten a la hora de hablar, buscando una neutralidad sonora que por medio de canciones y ejercicios puntuales en la pronunciación de las palabras, que una vez integrada a la puesta en la escena evidenciarán la herramienta vocal obtenida durante el proceso en la academia.

En la asignatura de Foniatría II dirigida por Camilo Ramírez, se trabajan ejercicios de mayor nivel enfocados a la articulación de las palabras y proyección de “la flor vocal”, a través de diferentes ejercicios que amplían la gama de posibilidades de la voz como instrumento del actor. Este trabajo pretende usar la conciencia desarrollada acerca de los golpes fonéticos de cada una de las sílabas, para puntualizar en su dicción, pronunciación y velocidad. Por ejemplo:

Ejercicio 1

Bádaga, bédegue, bídigui, bédegue, bádaga, bódogo, búdugu, bódogo.

Ejercicio 2

Pátaca, páteque, pítiqui, péteque, pátaca, pótoco, pútucu, pótoco.

(Se trabajó la misma composición fonética cambiando el acento en las sílabas)

En esta clase se incluye además la compresión textual, tratando de encontrar el significado por medio de la "unidad de sentido" que tiene cada oración, estableciendo una relación entre la clase y los escritos escénicos que simultáneamente se implementan en las clases de actuación o integral. El énfasis en esta herramienta tan singular llamada "unidad de sentido" aplicada en la metodología que maneja el maestro Camilo en las clases, se utiliza para poder dividir el texto, lo que permite entender cada una de las intenciones y significados presentes en cada párrafo, incrementando la compresión a la hora de leerlo y de interpretarlo.

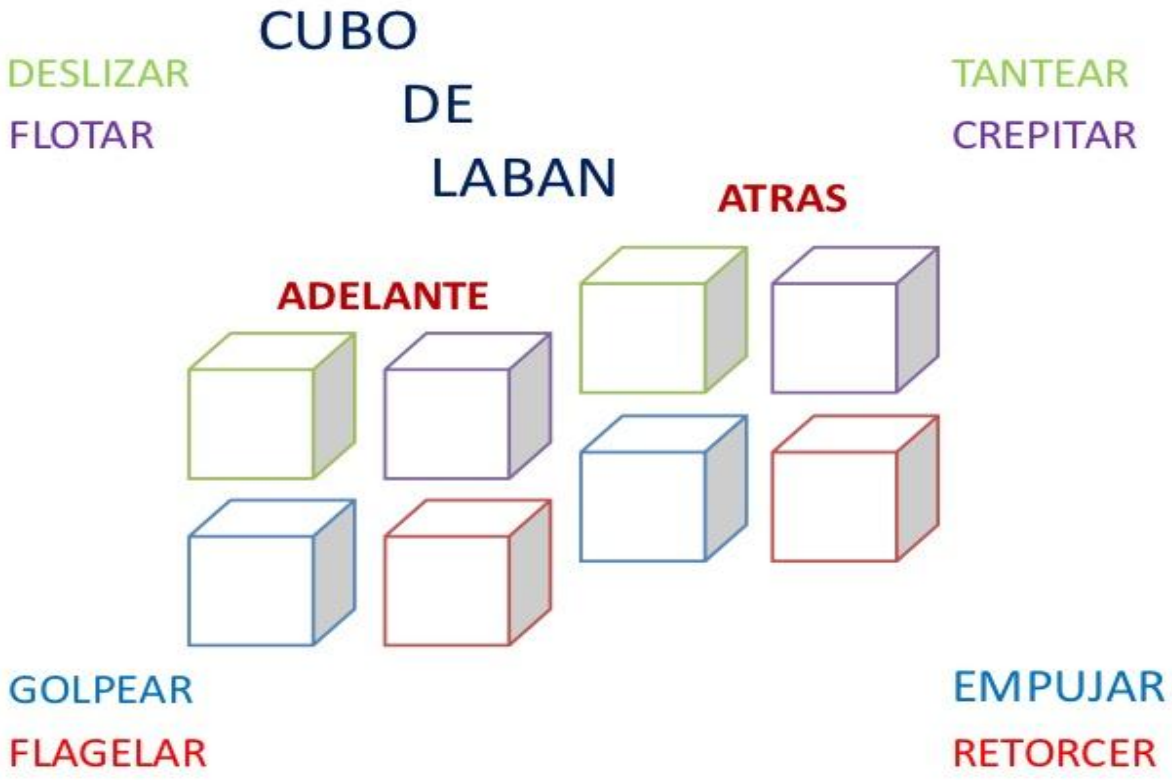
Es de resaltar la enseñanza que el maestro Camilo quiso implementar que se refleja por ejemplo en aquellos ejercicios que se deben realizar antes de usar la voz acompañados de un calentamiento a través de posturas y respiraciones conscientes que amplían la habilidad vocal en el momento escénico. Otra de las claves del actor profesional con relación a su voz.

Más adelante en "Voz Hablada III", corresponde trabajar con el maestro Fernando Pautt, uno de los mejores maestros, especializado en la voz para la escena, quien durante todas y cada una de sus clases se tomó el trabajo de impartir una enseñanza rigurosa y específica en aras de incentivar en el estudiante de actuación, una gran conciencia sobre la importancia del trabajo vocal que necesita para su vida profesional, basándose en una técnica corporal propuesta e investigada por "Rudolf Von Laban"[15] bailarín e investigador del movimiento y creador del reconocido "Cubo de Laban". El maestro Pautt logra conjugar en estos

[15] http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/laban.htm

términos, adaptados para la voz en la actuación, un lenguaje en el cual la voz se convierte en ese cuerpo sugerido por Laban; es decir, la voz pasa por todas las cualidades sugeridas en su propuesta, abriendo la puertas a una exploración de la voz en otras dimensiones que ofrecen al actor otra herramienta encaminada a la permanente investigación del instrumento vocal.

A continuación se presenta un gráfico de apoyo para la implementación de la técnica Laban.



Mediante la implementación de esta técnica, el maestro Fernando sugiere incluso una exploración en la cual la voz se involucra de manera súbita en cualquiera de las cualidades que se muestran en el cubo.

Como en el caso de uno de las evaluaciones finales; “consistía en utilizar un texto escogido por cada uno de nosotros con el propósito de poder emitir sus líneas realizando un recorrido por cada una de las cualidades, desarrollando una disociación entre la voz y el cuerpo, por ejemplo buscando con la voz en golpear y el cuerpo en tantear”.

Teniendo en cuenta que los desplazamientos se realizan en dirección a la cualidad que la voz esté emitiendo, el ejercicio se convierte en un trabajo de concentración donde se aplican la técnica y el conocimiento de un trabajo vocal que debe interiorizar el actor durante su entrenamiento de la voz, para llegar a un punto en el cual pueda adaptar su voz a cualquier premisa que sea sugerida en un montaje profesional.

2.3.2 EL CANTO

En cuanto a esta rama vocal es indispensable hacer un reconocimiento al maestro Andrés Rodríguez Ferreira[16], tutor vocal que acompañó nuestro proceso por medio de las clases de voz cantada I. II y III, las cuales desde nuestro ingreso a la academia hasta la culminación, formaron nuestras voces y las dispusieron de manera técnica para el canto, desarrollando por medio de sus enseñanzas las habilidades musicales, haciéndolas concretas y útiles para un buen desempeño durante la vida profesional.

[16] http://scienti1.colciencias.gov.co:8081/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0000927317

Se aprecia la voz desde un punto de vista mucho más específico al sugerir una disciplina a la hora de estudiar el método vocal aplicado al canto. Por medio de ejercicios que enfocan la técnica a una escucha y disposición completamente diferentes a los otros trabajos con la voz realizadas en la academia. De hecho, se logra una afinación y una cualidad sonora que el maestro Andrés caracteriza, con el objetivo de ampliar cada una de las gamas vocales.

Es de gran importancia que luego de terminar el primer año de ”Voz Cantada”, el maestro Andrés invita a los estudiantes al semillero de investigación llamado “El Encanto del Actor”; un espacio de creación e investigación sonora en el cual se trabaja de una manera más puntual en cada uno de los integrantes del grupo, resaltando las virtudes vocales, por medio de la puesta en escena de piezas reconocidas.

En la experiencia académica del tercer año, se lleva a cabo la valiosa experiencia del “Canto Solista” orientada también por el Maestro Andrés, quien asigna un tema antiguo escrito por Giuseppe Giordani, denominado “Caro Mío Ben”, el cual me permite enfrentarme a un público por primera vez como solista, y presenta la oportunidad de superar otros obstáculos diferentes anteriormente no enfrentados; hay que seguir un partitura, una afinación específica y una escucha que por ninguna razón se debe perder al asumir una técnica compleja del canto.



Este semillero aún sigue aportando de una manera sustancial al desarrollo de mis conocimientos vocales. La última pieza cantada en este espacio de investigación fue *“O Sole Mio”,* canto napolitano entonado por cantantes famosos como Luciano Pavarotti; escrito por Giovanni Capurro con la melodía de Eduardo di Capua, obra que exige un estudio minucioso de la partitura y la interpretación, y conjuga para culminar el proceso, los conocimientos mencionados en los capítulos anteriores: El Método Actoral en la Academia, El Trabajo del Cuerpo en la Academia y El entrenamiento Vocal en la Academia.

3. EL ACTOR EN LOS MONTAJES PROFESIONALES Y/O CON DIRECTORES INVITADOS

Una vez analizadas algunas de las herramientas que la academia como espacio de formación brinda al estudiante de actuación, el análisis en el cual se evidencia el trabajo del actor en los procesos externos, se hace en aras de verificar esas bases tanto teóricas como prácticas, implementadas en los montajes de quinto año: "Moretones que no Sanarán" dirigida por Jorge Hugo Marín, y "Destruyendo a Platonov o, cupido es un niño burgués de lo más idiota o caprichoso" dirigida por Matías Feldman.

3.1 TABLA ILUSTRATIVA DE ELEMENTOS TECNICOS UTILIZADOS POR LOS DIRECTORES EN LA ACADEMIA

Con el fin de verificar las bases tanto teóricas como prácticas, implementadas en los montajes de quinto año: "Moretones que no Sanarán", y "Destruyendo a Platonov o, cupido es un niño burgués de lo más idiota o caprichoso" , se realiza la siguiente tabla para definir tanto similitudes como diferencias metodológicas encontradas en ambos procesos.

JORGE HUGO MARÍN	**MATIAS FELDMAN**
Creación de personaje	Rol claro,en situación concreta.
Tono de actuación dentro del realismo.	Se varía la forma de la actuación según el tono de la escena.

Capacidad de reacción del personaje en diferentes situaciones y emociones.	Capacidad de reacción del personaje en diferentes situaciones y emociones
Partitura espacial enfocada en las acciones físicas.	Partitura espacial enfocada en acciones grupales con algunos momentos coreográficos.
Manejo de recursos vocales aplicados a la escucha general del espacio correspondiente al tono realista que se maneja en la escena.	Manejo de recursos vocales aplicados a la proyección y a las necesidades que la escena, según el tono de actuación necesitaba (gritos, entonaciones y proyecciones específicas que exigía el director).
Empleo del mecanismo corporal dirigido a la partitura de acciones físicas correspondientes al personaje creado.	Uso de las herramientas corporales orientadas a coreografías, acciones de alto impacto corporal, coros y resistencia física
Uso del recurso de distanciamiento enfocado a la diferenciación entre actor y el personaje.	Uso del recurso de distanciamiento enfocado a la diferenciación entre el actor y el personaje.
Trabajo del texto enfocado al naturalismo y a la compresión de la unidad de sentido de este.	Trabajo del texto enfocado a la función que necesitaba la escena, utilizando su unidad de sentido y al mismo tiempo jugando con la versatilidad de las palabras.
Calentamiento previo al trabajo escénico, proyectado a la disposición actoral y a la indagación del personaje creado por cada uno, con una duración de 1 hora mínimo.	Calentamiento previo a la creación de la escena enfocado a la disposición del actor con un tiempo aproximado de 15 a 20 minutos.

3.2 MÉTODO ACTORAL APLICADO A LOS MONTAJES DE GRADO

Es claro que los elementos expuestos de las áreas mencionadas en este trabajo, se logran identificar en los dos montajes. En algunos casos se manifiestan lineamientos parecidos, encontrando tanto diferencias como similitudes en la manera de utilizar los componentes escénicos que los directores propusieron en sus puestas.

Un ejemplo de ello es el cambio que realiza el actor de un universo situacional a otro completamente diferente, exigiéndole hacer uso de todas sus capacidades histriónicas para cumplir con lo solicitado por la dirección, lo cual revela la versatilidad del actor formado en la academia, para solucionar premisas sugeridas. Sin asumir que los estudiantes deben tener una "fórmula" para la solución del conflicto escénico, lo que adquiere el aprendiz son los principios necesarios para solucionar dicha premisa. Sin embargo, se sobreentiende que en cada proceso existieron caminos errados y obtusos que no cumplían con lo requerido.

En el primer montaje con Jorge Hugo Marín, Ella Becerra, en ese momento actriz de la compañía de teatro "La Maldita Vanidad", fue invitada al ensayo con el objetivo de aportar sus experiencias a la propuesta que estábamos desarrollando, y ella en pocas palabras argumentó que la tarea más compleja que teníamos como actores en la propuesta, era el hecho de tener que cambiar de "matrix" tan rápidamente como nos fuera posible, contemplando todas las circunstancias dadas de una escena y cambiando súbitamente a otra composición con otros parámetros completamente diferentes. (Comentario que curiosamente manifiesta una condición que se aplica de nuevo en "Destruyendo a Platonov"). Encontrando que las herramientas técnicas puestas en práctica en escena, son el recurso para la versatilidad actoral a la hora de pasar de un estado emocional a otro posiblemente opuesto. La academia como "proveedor" de estos recursos, prepara

al estudiante de actuación, indicándole una vía correcta para poder enfrentarse a cualquier planteamiento similar al que hicieron los directores invitados.

Imagen de la obra “Destruyendo a Platonov ó, Cupido es un Niño Burgués de lo más Idiota y Caprichoso”, dirigida por Matías Feldman.



Bertolt Brecht, creador del teatro épico o teatro dialéctico, plantea en sus obras el mencionado “distanciamiento” como elemento para hablar directamente con el espectador y/o alejarse del personaje o rol interpretado. Un distanciamiento,

escénicamente creíble, implica un preámbulo y una detallada construcción de la "atmósfera" que genere un universo real en el subconsciente del público para luego alcanzar una distancia entre la línea de pensamiento del personaje y la del actor. Es decir que si no existe una verosimilitud en una acción previa no habría un punto de giro en la escena perceptible por parte del receptor. En los dos montajes finales, la verosimilitud de la acción previa a los distanciamientos es necesaria para generar una ruptura también en la línea de pensamiento del espectador fue evidente en los dos procesos una fuerte tendencia a romper la cuarta pared constantemente.



La “construcción de personaje”, se implementó de diferente manera para los dos montajes. En “**Moretones que no sanaran”** se exige una creación de personaje detallada, parecida a la sugerida por Konstantin Stanislavski en el libro de la “Construcción del personaje”; indagando en las cualidades y circunstancias dadas en las que se encontraban inmersos los personajes, se generó una investigación que desde diferentes posturas establece lo concerniente a aspectos como la forma de vestir, de caminar, el tono de voz, los objetivos y súper objetivos, y demás información que concierne en los ensayos a la construcción de este ser. Considerando su ámbito social y psicológico se abre paso a la creación del universo propio del personaje. En el trabajo con Matías Feldman, era suficiente con tener claras las circunstancias dadas de la escena, (basados en la obra de Chejov) los personajes generan una situación verosímil que por momentos se rompe al abandonar un rol concreto en una situación específica, e interactuar como intérpretes con el público. Se podría decir que en este caso no hubo una creación de personaje tan detallada como la planteada en la puesta dirigida por Jorge Hugo Marín, sino que al identificar las premisas por las cuales “Platonov” era “Platonov”, es decir, al saber quién era y que quería como personaje de la obra. Teniendo en cuenta las circunstancias y los objetivos, cada personaje decía lo que decía y hacía lo que hacía, por lo tanto había un trabajo en relación a la verosimilitud de la acción, que se apega a la propuesta sugerida por Anton Chejov.

Lo que quiere decir que en los dos montajes se utiliza el mismo recurso actoral pero es aplicado de manera distinta, e igual soportado en parámetros dados a los estudiantes en la academia como premisas fundamentales para la actuación.

3.3 EL CUERPO EN LOS MONTAJES

Para introducirnos en las herramientas del trabajo corporal brindado por la academia y evidente en los dos montajes de grado, es indispensable aclarar que también se abordaron de manera diferente, debido a las consignas que cada director tuvo por su formación y orientación metodológica. En “moretones que no sanarán” se enfocó este trabajo a la partitura de acciones físicas que tenía que ser precisa y fluida, puesto que toda la obra estaba calculada a tal punto que si uno de los actores no se encontraba en el lugar indicado, diciendo las palabras adecuadas, seguramente toda la obra entraría en caos y se habría expuesto el error en la escena con facilidad. Entonces la destreza corporal junto con la memoria espacial eran las premisas indispensables para que la obra tuviera un ritmo ideal. Por otra parte la composición corporal proyectada en los personajes jugaba un papel importante debido a la forma que previamente fue explorada según el carácter psicológico de éstos, llevando la investigación física a detalles minuciosos, reveladores del rol del personaje en la escena. De esa manera la corporalidad de cada uno de los actores del elenco fue encaminada por una vía diferente según lo explorado en la búsqueda de la creación del personaje. El método de las acciones físicas fue importante en el momento de crear la partitura de movimientos porque las acciones que se generaban en esta coreografía manifestaban la calidad del personaje y se evidenciaba así mismo el trabajo que Jorge Hugo quería proponer en su puesta. Como ya se mencionaba, toda la obra consistió en un trabajo riguroso en cuanto al movimiento espacial y su composición.



En el caso del montaje con Matías Feldman, debido a la exigencia corporal, se contemplaron otras premisas completamente diferentes, una de ellas, fue su pretensión de llevarnos a los límites del agotamiento durante todas y cada una de las funciones.

Viene al caso mencionar que no empleábamos una técnica pura específica; lo que hicimos corporalmente fue jugar con dinámicas que exigen un ritmo grupal

continuo y exacto. Una de las premisas del director en la escena era que cualquier desplazamiento de un actor de un lugar a otro tenía que ser corriendo, con el propósito de expresar el cambio de una temática a otra y centrar la atención. Consciente como actor de lo que estaba sucediendo en escena, considerando que ningún actor salía de ésta pero el foco variaba según el instante.

Por otra parte, Feldman propone en un trabajo físico acerca de las imágenes que exigía una precisión comparable con la partitura desarrollada en el anterior montaje pero de la que no dependía el ritmo de la obra. Incluso, curiosamente la adaptación fue pensada a tal punto que cualquier error pudiera aparecer como parte de la propuesta, y no como una deficiencia del actor. Sin embargo, para nadie era un secreto que cuando algo fallaba en escena, se desestabilizaba la concentración, así fuera por segundos. Era más importante tener una resistencia física requerida durante la hora cuarenta y cinco minutos que duraba la puesta, cuando el fin último consistía en mantener una energía constante durante todo el montaje.

Así pues al analizar esto, nos damos cuenta de la pertinencia del entrenamiento corporal y también de la importancia que tuvo la formación académica para poder asimilar el trabajo físico impartido en estos procesos.



En otra dirección, las coreografías de baile creadas desde el rol de asistente, constituyeron una oportunidad invaluable que me permitió poner a prueba otra capacidad física, puesto que el hecho de construir dos partituras con ritmos

convencionales y con movimientos predeterminados mundialmente conocidos (Samba y Urbano) me enfrenta como actor a abordar el trabajo corporal desde otra perspectiva, rompiendo con los esquemas, los paradigmas y los movimientos naturalistas a los que normalmente estamos acostumbrados los actores.

Cabe aclarar que si bien no éramos bailarines expertos, no obstante teníamos que lograr una rigurosidad con cada uno de los movimientos aplicados para estos instantes. No fue fácil pero todo llego a feliz término, cumpliéndose los objetivos.

3.4 LA VOZ Y EL CANTO EN LOS MONTAJES

Por último, el trabajo con la voz dentro de los montajes de grado, fue abordado desde técnicas distintas, aunque se encuentran similitudes que los conectan porque reflejan una organicidad en el modo de emitir la palabra como composición auditiva. Es necesario aclarar que en ambos procesos son evidentes las herramientas básicas en lo referente a apoyos corporales para la proyección de la voz, habilidades fonéticas, manejo de la dicción, además de muchas otras que la academia en su labor de formación interdisciplinar nos brindó como estudiantes del programa de artes escénicas.

A propósito de, “Moretones que no Sanarán”, el trabajo de la voz fue enfocado en la verosimilitud del personaje. Es decir, se buscaba una “sinceridad cotidiana” con un lenguaje coloquial y contemporáneo, de esa manera en la voz se empezó a eliminar acentos o entonaciones dramáticas indebidas al asumir un postura, puesto que allí se reflejaba el estatus del personaje, evidenciando la relevante conexión que existe entre la creación del personaje y la investigación vocal.

La proyección de la voz con este texto se dificultó en algunos momentos del proceso debido a la naturaleza de las situaciones, que plantean un nivel emocional en el cual la voz está acostumbrada a tener un volumen bajo, por esa razón la

sonoridad en el texto carecía de potencia, haciéndonos mucho más conscientes de lo que significa estar en ese tono naturalista que el director exigía, manteniendo el volumen. De esa manera el trabajo de la voz una vez siendo emitida, pudo sugerir al público un universo verosímil en el cual no se evidencia al actor sino al personaje en una situación. Para esta construcción de la voz de los personajes, fue importante el calentamiento dirigido por Fernando Arroyave, asistente de dirección, al explorar dentro de las dimensiones del calentamiento una sonoridad vocal con la cual nos sintiéramos identificados con el personaje, buscando palabras y acentos apropiados de una persona con una realidad similar. El canto iba acorde con la temática en la cual nos estábamos basando para la construcción de la obra, la canción fue interpretada por todo el elenco, acompañada de un circulo armónico con una guitarra, logrando un muy buen efecto sonoro y con la posibilidad de evadir de cierta forma el estudio riguroso de la afinación y los acordes, debido a que el interés del director estaba centrado en la situación en la cual se encontraban inmersos los personajes.

En cambio, en **"Destruyendo a Platonov**" durante algunos momentos de la obra se evidencia un trabajo tan diverso, que plantea situaciones en que la voz se utilizaba gritando, cantando e inclusive rapeando, retando la exigencia vocal para tener un nivel que no se había vivido en ninguno de los procesos anteriores en la academia. Sin mencionar que se trabajaron también diferentes "tonos dramáticos" acordes a la situación del momento que se estuviera trabajando.

Con respecto al canto en este montaje, es pertinente aclarar que tuvimos la oportunidad de realizar todos los juegos vocales que el director quiso plantear en el desarrollo de la obra. Al inicio del montaje como parte de la propuesta después de correr 5 o 6 veces por el espacio, cantábamos "Caro Mio Ben" pieza que trabajamos también durante un largo proceso en las clases de voz cantada. Más adelante en una escena, rapeándo varias estrofas creadas por Matías que en

cierto momento, siendo una forma de expresión, fueron el único medio de comunicación. También junto con Edna Paredes acompañando mi canto con el clarinete interpretamos de nuevo “Caro Mío Ben”, esta vez para el acompañamiento de una escena que necesitaba un fondo melódico y, por último utilizamos la misma canción para que cada uno en el grupo cantara de manera libre, regido por un ritmo de marcha.

4. CONCLUSIONES

- La universidad como espacio académico brinda al estudiante todas las herramientas para enfrentarse a cualquier proceso externo a la academia, brindando no solo conocimiento escénico sino también una formación teatral otorgando las bases para la construcción de personajes en el contexto dramático al cual pertenece el texto.
- El estudiante de actuación logra salir con una gran variedad de herramientas tanto vocales y corporales enfocadas en diferentes ramas de la actuación, tales como: cine, televisión compañías de teatro, montajes interdisciplinarios, proyectos pedagógicos y artísticos, permitiendo asumir procesos creativos bajo cualquier rama del arte escénico.
- Los maestros de la ASAB en su amplio conocimiento logran otorgar al estudiante de actuación una amplia visión del conocimiento artístico en aras de evidenciar diversas posibilidades en la creación escénica.
- La facultad de artes como espacio académico logra suplir todas las necesidades intelectuales para formar actores competentes e íntegros en las disciplinas del arte escénico por las cuales un actor se rige.

5. BIBLIOGRAFIA

- **CONSTANTIN STANISLAVSKY.(2002).La construcción del personaje, Alianza editorial.**
- **JERZY GRTOWSKI,(2009).Hacia un teatro pobre, ediciones siglo XXI.**
- **CONSTANTIN STANISLAVSKY.(2001).Un actor se prepara, alianza editorial.**
- **VIRGILIO ARIEL RIVERA, (1989).La composición dramática. Universidad Autónoma Metropolitana, grupo Editorial Gaceta.**
- **BERNARD-MARIE KOLTÉS,(1977). De noche justo antes de los bosques, editorial Lestexton.**
- **ANTÓN CHEJOV. Platonov o la pieza sin nombre, archivo PDF files.teclasgastadas-com-ar.webnode.com.ar/200000147.../Platónov.pdf**
- **MANUEL PUIG,(2003). El beso de la mujer araña, editorial Seix Barral.**
- **WILLIAM SHAKESPEARE,(2011),Macbeth, editorial Tapa Blanca.**
- **EUGENE IONESCO,(2008).Delirio a dúo, editado por el ministerio de la cultura, 2008.**
- **CONSTANTIN STANISLAVSKY.(2001.Metodo de las acciones físicas. http://eva-teatro.blogspot.com/2010/06/metodo-de-las-acciones-fisicas-i.html**
- **RUDOLF VON LABAN,(2009),Técnica laban .http://kekohamlet.galeon.com/aficiones995710.html**

“Un pequeño paso al vacío durante el cual se consolida el actor que al graduarse como Maestro en Artes Escénicas, también asume el papel como transformador social que es tácito en el ámbito académico de un artista con título profesional.”

Brian peña.