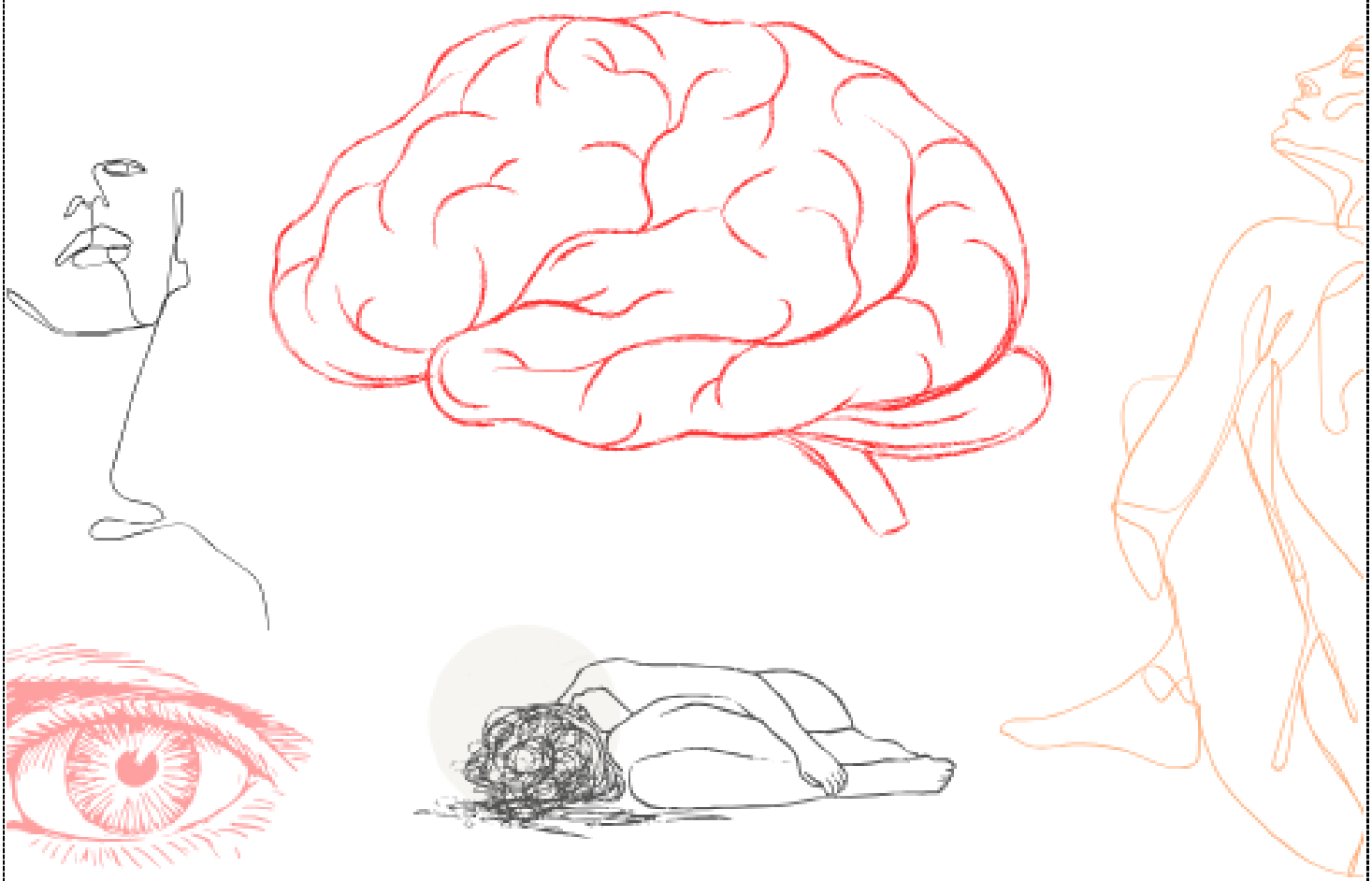
LA ACCIÓN EN LA OBRA: "AQUELLO QUE SE ESCUCHÓ" DESDE LA MIRADA DE LA NEUROFISIOLOGÍA



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Creación interpretación

Judy Katherine Moreno Romero

Proyecto Curricular de Artes Escénicas

Facultad de Artes-ASAB

TUTORA

Sirley Martínez

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Bogotá D.C., Colombia

Mayo 2024

DEDICATORIA

A mi mamá Yolanda Romero, por la mujer que fue y será en mi vida, una mujer luchadora, valiente, noble y guerrera que siempre vi, gracias.

A Adriana Vega y Gabriel Romero por apoyarme, guiarme, brindarme un hogar y un estudio.

A Leonardo Moreno por ser mi apoyo, mi guía y mi inspiración.

A mi tutora Sirley Martínez, por estar presente e involucrarse plenamente con el tema, por su compromiso y dedicación, gracias.

Y a mi misma por la perseverancia, la creencia, los ánimos y los sacrificios para llegar a donde estoy.

TABLA DE CONTENIDO

1. Metodología 9
2. Justificación 13
2.1. ¿Por qué creamos? 13
2.2. ¿Por qué la Neurofisiología? 15
3. Objetivos 17
4. Capítulo I. "La acción tiene una afectación sobre el espectador" 18
5. Capítulo II. Proceso de montaje AQUELLO QUE SE ESCUCHÓ. 26
5.1. Reconstrucción del Proceso Creativo 28
6. Conclusiones 46
7. Bibliografía 48
8. **Anexos** 49

TABLA DE IMÁGENES

Ilustración 1. Matriz de consistencia - 1 11
Ilustración 2. Matriz de consistencia - 2 11
Ilustración 3. Matriz de consistencia - 3 12
Ilustración 4. Matriz de consistencia - 4 12
Ilustración 5. Matriz de consistencia - 5 13
Ilustración 6. Macbeth y Macduff, ... 23
Ilustración 7. Proceso montaje de grado 27
Ilustración 8. Proceso montaje de grado 27
Ilustración 9. Proceso montaje de grado - Ejercicios 32
Ilustración 10. Proceso montaje de grado - Ejercicios 33
Ilustración 11. Proceso montaje de grado - Ejercicios 33
Ilustración 12. Monólogo 39
Ilustración 13. Monólogo 39
Ilustración 14. Proceso de creación 42
Ilustración 15. Proceso de creación 43
Ilustración 16. Proceso montaje de grado 54
Ilustración 17. Proceso montaje de grado 56

RESUMEN

El presente trabajo de investigación aborda la importancia de la consciencia de las acciones ejecutadas en escena durante el proceso creativo. Se centra en la neurofisiología de la acción desde el teatro, tomando como punto de partida el montaje de grado "Aquello que se escuchó", dirigido por Luis Aros. El objetivo principal es reflexionar sobre la eficiencia de las acciones que se construyeron en la obra y la afectación sobre el público, considerando que existen varios tipos de acción y su capacidad para impactar al público de maneras diversas. Todo esto a través del análisis de la bitácora del proceso creativo en relación con los referentes teóricos indagados y que han hecho parte del proceso de mi formación como actriz en el Proyecto Curricular en Artes Escénicas.

ABSTRAC

The research presented addresses the importance of awareness of the actions executed “in scene” during the creative process. It focuses on the neurophysiology of action from the theater, taking as a starting point the undergraduate production "Aquello que se escuchó", directed by Luis Aros. The main objective is to reflect on the efficiency of the actions that were performed in the work and the impact on the public, considering the diversity of action types and their capacity to impact the public. It seeks to explore a deeper connection with the audience and in this way activating their mirror neurons through the analysis of the logbook throughout the creative process with relation to specific theories that have allowed us to begin the performance arts training process.

LA ACCIÓN EN LA OBRA AQUELLO QUE SE ESCUCHÓ, DESDE LA MIRADA DE LA NEUROFISIOLOGÍA

Quiero iniciar destacando al actor o actriz como un ser camaleónico, que se transforma y que es capaz de asumir y enfrentar desafíos diversos, manteniendo viva la esencia de la infancia en escena a través del juego. Admiro profundamente la habilidad para construir y encarnar distintas vidas, mundos, atmósferas, expresiones faciales, risas, miradas y mucho más. Sin embargo, como actriz y estudiante a punto de graduarme como profesional, debo admitir que a menudo carecemos de la conciencia necesaria de la acción en nuestros procesos creativos. Es fundamental cultivar una mayor comprensión de estos procesos para enriquecer nuestra práctica artística y alcanzar todo nuestro potencial.

Uno de los mayores desafíos para un actor es desarrollar la consciencia integral en un proceso creativo. A menudo, este desafío se ve afectado por el afán de mostrar y obtener resultados de manera rápida, cuando en realidad deberíamos adoptar una perspectiva opuesta. Un proceso “tranquilo y pausado” facilita el aprendizaje y la comprensión. Cada actor y actriz debe dedicar tiempo a explorar, experimentar y comprender cada aspecto de la obra en la que trabaja. Esto implica descubrir al personaje (cuando lo hay), comprender su disposición física – mental - emocional, las necesidades de acción, el manejo del cuerpo y la voz, las interacciones con otros (actores, dirección, equipo técnico), la dirección del texto, entre otros elementos. Este hecho de comprender está relacionado con un aspecto fundamental que es el desarrollo de la conciencia sobre cada uno de esos aspectos.

Esta consciencia no solo transforma la actuación del actor/actriz, sino también la percepción del espectador. La forma en que se transmite la información y se ejecutan las acciones es muy importante en el efecto que tienen directamente en el espectador. Como resultado, la verosimilitud de la interpretación se profundiza y se podrían generar resultados más directos y efectivos con el espectador.

En la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en la Facultad de Artes ASAB, en el proyecto curricular de Artes Escénicas, se llevan a cabo procesos académicos que a menudo transcurren con rapidez, dejando poco tiempo para que los estudiantes realicen una reflexión profunda sobre el trabajo creativo. Por lo general, ese ritmo tan veloz hace que no se puedan trasladar los elementos trabajados en una asignatura hacia otra y establecer relaciones. Esta dinámica conduce a que muchos estudiantes presenten vacíos académicos, centrándose en la muestra final sin considerar lo trabajado durante el proceso para llegar a hacer consciencia de lo que pasó él y que se tarden mucho tiempo en comprender los contenidos de las asignaturas.

Claro está que tal situación no solo se debe a falta de tiempo, sino también a nivel de interés por parte de los estudiantes. Es crucial que se tomen el tiempo necesario para investigar, plantearse preguntas, experimentar en solitario, generar propuestas y crear desde su propia perspectiva, desafiándose a no depender exclusivamente de las instrucciones del profesor o del director de montaje.

Es comprensible que a lo largo de la carrera y la práctica profesional surjan numerosas preguntas y dudas que requieran tiempo y trabajo para entenderse y aclararse. Sin embargo, también existen espacios académicos en los que los planteamientos metodológicos, o pedagógicos, no son lo suficientemente claros y de igual forma la evaluación resulta confusa, al punto en que no hay claridad sobre lo que se estudia y por tanto sobre lo que se evalúa. Y

cuando eso sucede los estudiantes terminan haciendo por hacer, se sienten solos y no termina de consolidarse el conocimiento.

Por otro lado, es ampliamente reconocido que mantener una bitácora es de suma importancia para los estudiantes, ya que les permite llevar un registro detallado de sus ejercicios, sensaciones, emociones, pensamientos y experiencias en cada espacio creativo. Este hábito no solo les proporciona una herramienta fundamental para reflexionar y aprender de su proceso de aprendizaje, sino que también puede ser fundamental en el futuro, ayudándoles a clarificar y recordar aspectos importantes del proceso. Sin embargo, es común observar que este interés por mantener una bitácora a veces se desvanece, ya sea por falta de información sobre su relevancia o por muchas otras razones.

En este contexto, es donde el papel del docente cobra especial importancia una vez más. Es crucial que los docentes intervengan para profundizar en la comprensión de la importancia de mantener un registro y guiar a los estudiantes en este aspecto. Al ofrecer orientación y explicar los beneficios tangibles de mantener una bitácora, los docentes pueden motivar a los estudiantes a comprometerse con esta práctica reflexiva y constructiva. En resumen, la intervención activa del docente es esencial para cultivar y fomentar el hábito de mantener una bitácora entre los estudiantes.

Al analizar estos problemas, se hace evidente que el actor/actriz en formación se pueden convertir en un artista mecánico, o efectista, carente de propuestas contundentes y con falta de conciencia sobre sus acciones en el escenario. Esto puede resultar en un proceso creativo fragmentado, donde el actor/actriz hace sin comprender completamente su propio proceso creativo ni su implicación en él. Este problema al crear en escena puede tener diversas consecuencias negativas si consideramos que precisamente el trabajo del actor/actriz es construir acciones.

Por lo tanto, he decidido hacer una investigación desde mi experiencia en el montaje de grado “Aquello que se escuchó”. El objetivo de esta investigación es aclarar dudas que vienen de mi proceso formativo y aumentar mi conciencia como actriz. A través de este proceso, pretendo reflexionar sobre la siguiente pregunta: ¿CÓMO PUEDO ANALIZAR EL PROCESO CREATIVO QUE COMO ACTRIZ DESARROLLO EN EL MONTAJE DE GRADO (AQUELLO QUE SE ESCUCHÓ) A PARTIR DE LA NEUROFISIOLOGÍA DE LA ACCIÓN?

Al profundizar en esta pregunta, espero obtener mayor comprensión sobre la forma en que creo como actriz y cómo influye la neurofisiología de la acción en mi desempeño creativo en el escenario. Este enfoque reflexivo no solo beneficiará mi desarrollo como artista, sino que también contribuirá al campo teatral al explorar nuevas perspectivas sobre la actuación y el proceso creativo en el teatro.

1. Metodología

Con mi docente tutora de trabajo de grado desarrollamos una metodología de análisis cualitativo que se desarrolló en varias fases que se explican a continuación:

Fase 1: Lo primero fue construir preguntas de conocimiento alrededor de los temas sobre los que estaba interesada en abordar. Cuando se habla de *Preguntas de conocimiento* se hace referencia a esas preguntas que no pueden responderse de manera sencilla con un *Si* o un No o un *Tal vez.* Sino precisamente se refiere a aquellas que implican desarrollar más la respuesta, indagar.

Una vez teníamos todas las preguntas, las categorizamos por temas y colores. Allí nos dimos cuenta de que había muchas que hacían referencia al trabajo sobre la consciencia en la construcción de la acción física y entonces nos enfocamos en estas. Este grupo de preguntas fue reorganizado y decantado hasta que de allí salió la pregunta base de esta investigación (*Ver anexo 1*).

Fase 2: Una vez tuvimos la pregunta de investigación, empezamos a trabajar con la matriz de consistencia[1]. Esa Matriz la fuimos desarrollando en varias sesiones de trabajo, ya que obligaba a ir delimitando el proyecto. El modelo que trabajamos de esta matriz de consistencia tiene varias tablas que serán descritas a continuación:

- **Tabla 1.** Con ella se busca definir donde se va a desarrollar la investigación y a quien se dirige → **AQP:** Adónde (lugar); **QQ:** Quiénes o Qué, *Problema;* **CCA:** Causas, Consecuencias, Aporte
- **Tabla 2.** Se busca claridad en la definición del problema → Aparece el tema de la neurofisiología para poder abordar el análisis de la acción.
- **Tabla 3.** Se redacta el objetivo general y los objetivos específicos.
- **Tabla 4.** Definición del marco teórico y conceptual que nos llevo a concretar con que autores y conceptos íbamos a trabajar

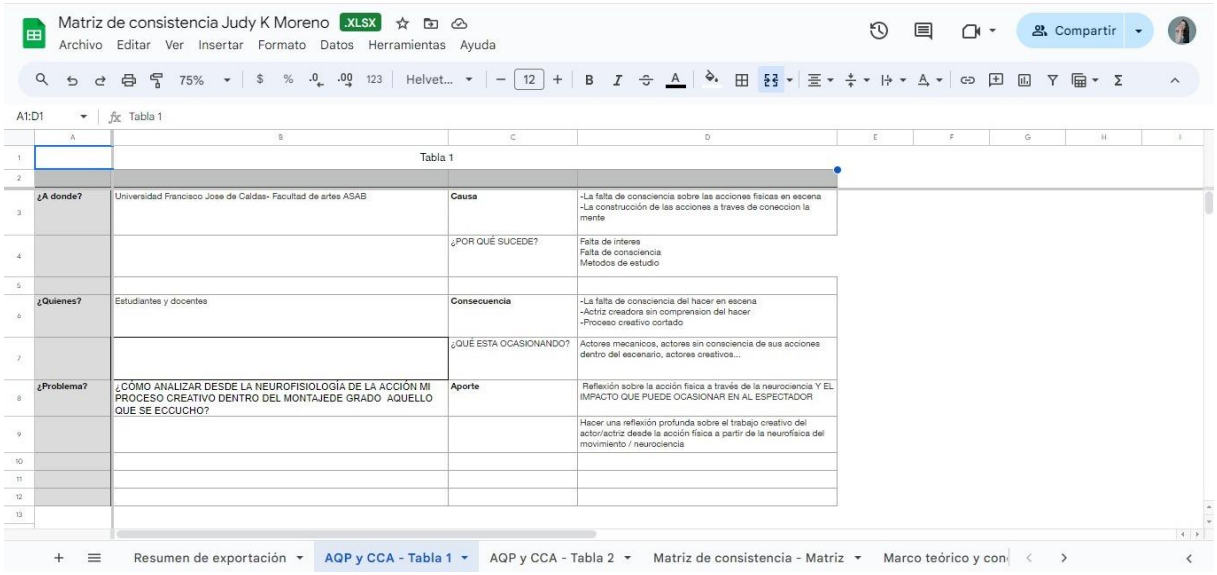
Fase 3: Comenzó la indagación sobre los autores y la redacción del Marco teórico y conceptual.

[1] La matriz de consistencia, como su nombre lo indica es una herramienta metodológica que permite consolidar elementos claves de todo el proceso de investigación. Además, permite ir evaluando el grado de coherencia y conexión lógica entre el título, el problema, los objetivos, el diseño de investigación seleccionado y los instrumentos de investigación.

Fase 4: Análisis de la bitácora del montaje de grado “Aquello que se escuchó”. Aquí se repasa el proceso teniendo en cuenta todo lo que pasó, cómo se tomaron las decisiones y cómo fue la recepción del público con la obra.

Fase 5: Conclusiones.

Ilustración 1. Matriz de consistencia - 1



Matriz de consistencia Judy K Moreno .XLSX

Archivo Editar Ver Insertar Formato Datos Herramientas Ayuda

Compartir

A1:D1 | Tabla 1

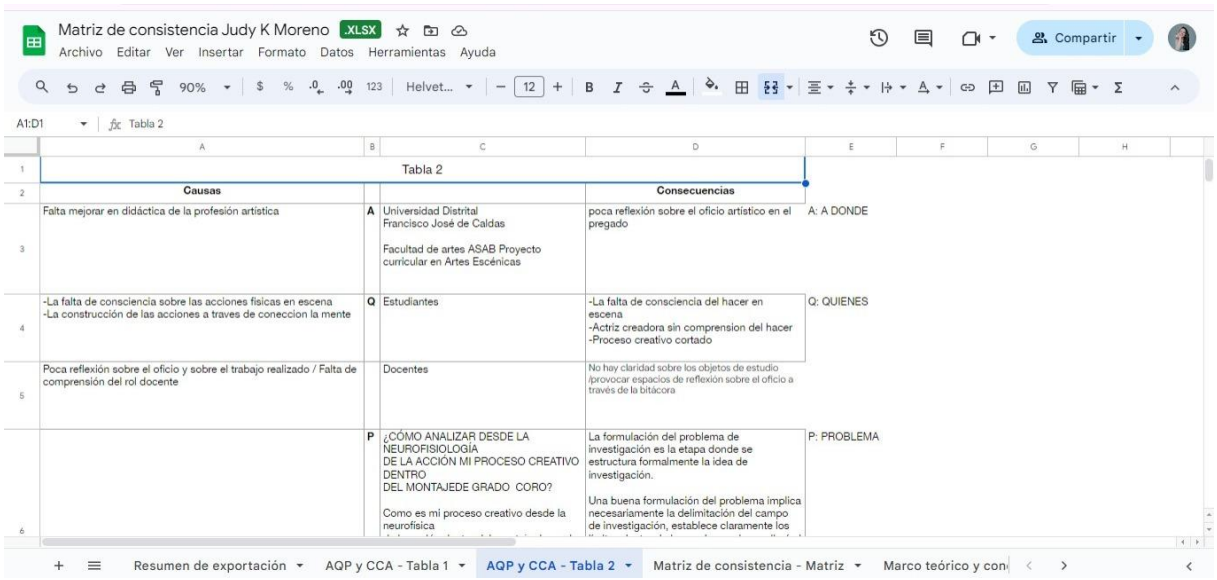
Tabla 1

¿A donde?	Universidad Francisco Jose de Caldas- Facultad de artes ASAB	Causa	-La falta de consciencia sobre las acciones fisicas en escena -La construcción de las acciones a traves de conecion la mente
		¿POR QUÉ SUCEDE?	Falta de interes Falta de consciencia Metodos de estudio
¿Quienes?	Estudiantes y docentes	Consecuencia	-La falta de consciencia del hacer en escena -Actriz creadora sin comprension del hacer -Proceso creativo cortado
		¿QUÉ ESTA OCASIONANDO?	Actores mecanicos, actores sin consciencia de sus acciones dentro del escenario, actores creativos...
¿Problema?	¿CÓMO ANALIZAR DESDE LA NEUROFISIOLOGÍA DE LA ACCIÓN MI PROCESO CREATIVO DENTRO DEL MONTAJEDE GRADO AQUELLO QUE SE ECCUCHO?	Aporte	Reflexión sobre la acción fisica a través de la neurociencia Y EL IMPACTO QUE PUEDE OCASIONAR EN AL ESPECTADOR
			Hacer una reflexión profunda sobre el trabajo creativo del actor/actriz desde la acción física a partir de la neurofísica del movimiento / neurociencia

Resumen de exportación | AQP y CCA - Tabla 1 | AQP y CCA - Tabla 2 | Matriz de consistencia - Matriz | Marco teórico y con

Fuente: Sirley Martínez

Ilustración 2. Matriz de consistencia - 2



Matriz de consistencia Judy K Moreno .XLSX

Archivo Editar Ver Insertar Formato Datos Herramientas Ayuda

Compartir

A1:D1 | Tabla 2

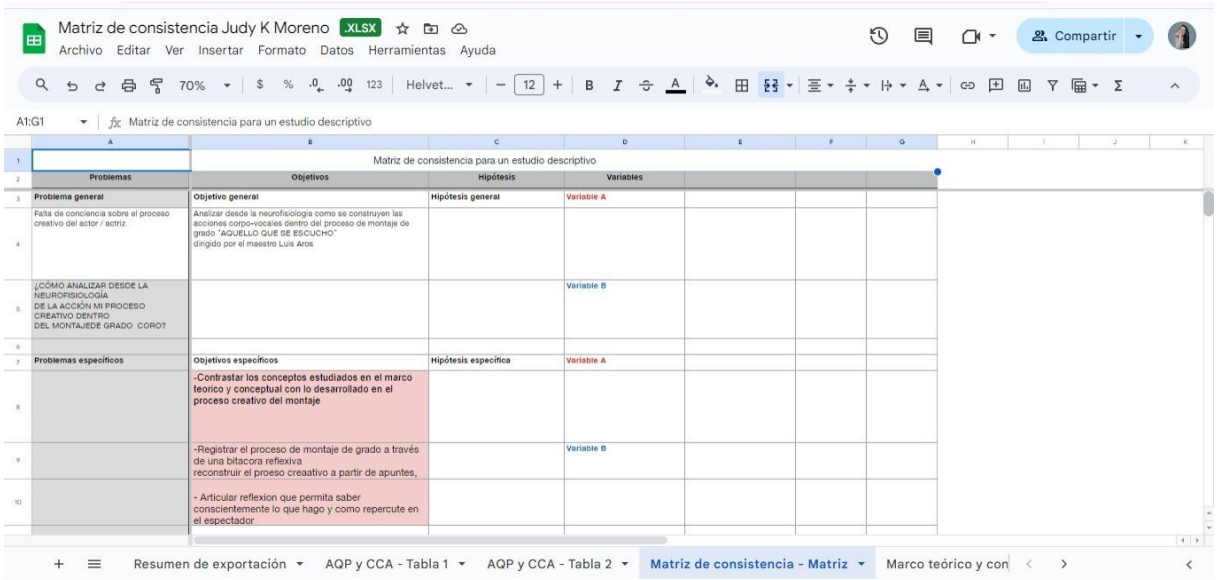
Tabla 2

Causas			Consecuencias	
Falta mejorar en didáctica de la profesión artistica	A	Universidad Distrital Francisco José de Caldas Facultad de artes ASAB Proyecto curricular en Artes Escénicas	poca reflexión sobre el oficio artistico en el pregado	A: A DONDE
-La falta de consciencia sobre las acciones fisicas en escena -La construcción de las acciones a traves de conecion la mente	Q	Estudiantes	-La falta de consciencia del hacer en escena -Actriz creadora sin comprension del hacer -Proceso creativo cortado	Q: QUIENES
Poca reflexión sobre el oficio y sobre el trabajo realizado / Falta de comprensión del rol docente		Docentes	No hay claridad sobre los objetos de estudio /provocar espacios de reflexión sobre el oficio a través de la bitácora	
	P	¿CÓMO ANALIZAR DESDE LA NEUROFISIOLOGÍA DE LA ACCIÓN MI PROCESO CREATIVO DENTRO DEL MONTAJEDE GRADO CORO? Como es mi proceso creativo desde la neurofísica	La formulación del problema de investigación es la etapa donde se estructura formalmente la idea de investigación. Una buena formulación del problema implica necesariamente la delimitación del campo de investigación, establece claramente los	P: PROBLEMA

Resumen de exportación | AQP y CCA - Tabla 1 | AQP y CCA - Tabla 2 | Matriz de consistencia - Matriz | Marco teórico y con

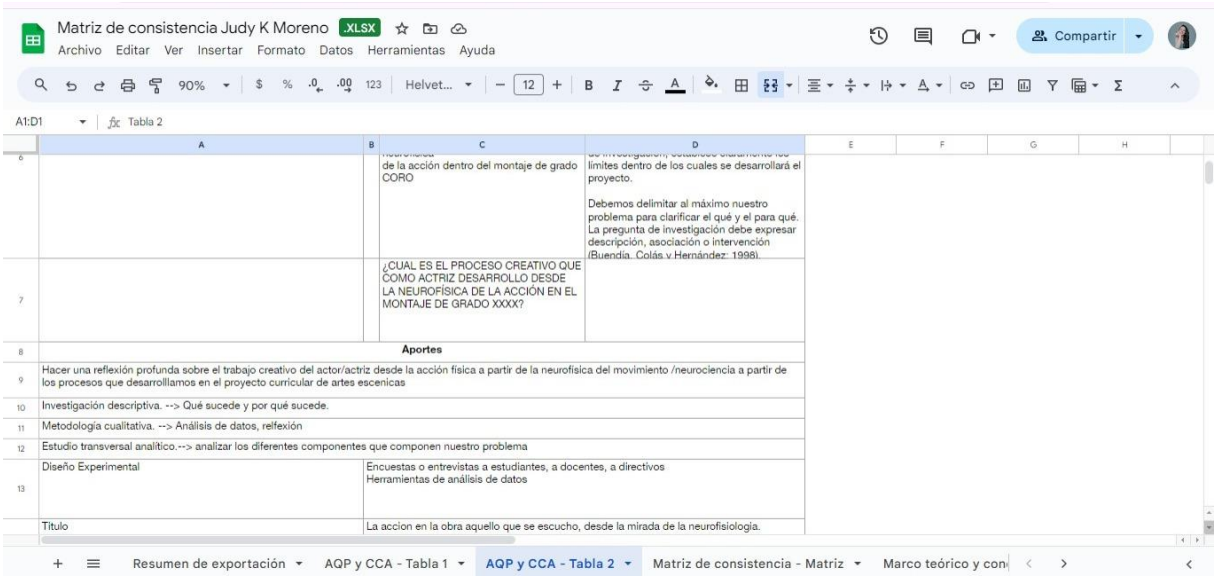
Fuente: Sirley Martínez

Ilustración 3. Matriz de consistencia - 3



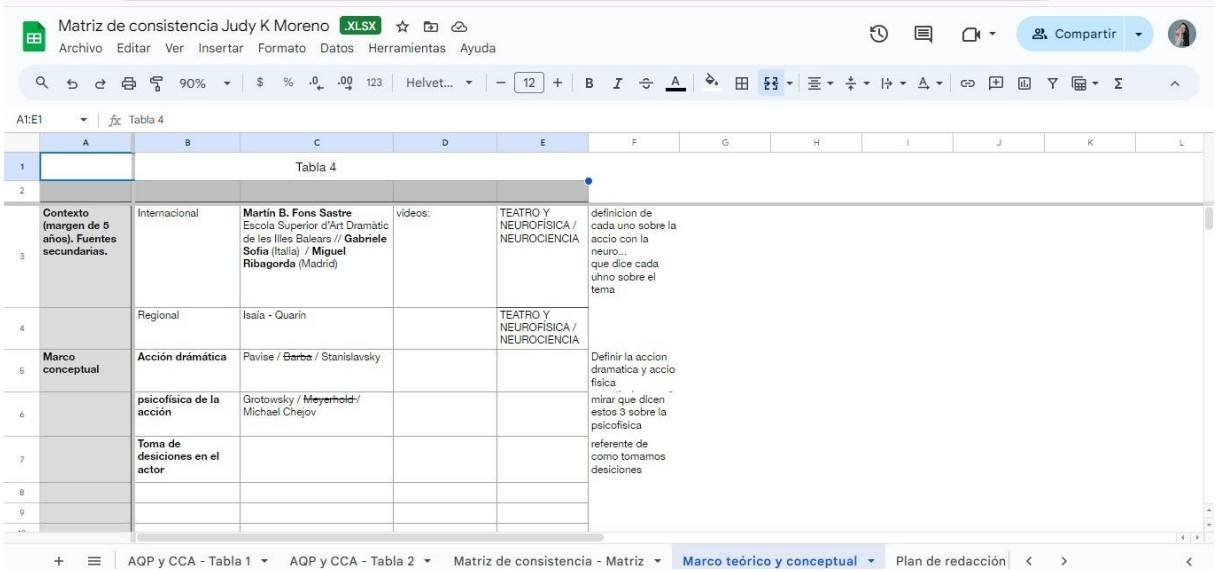
Fuente: Sirley Martínez

Ilustración 4. Matriz de consistencia - 4



Fuente: Sirley Martínez

Ilustración 5. Matriz de consistencia - 5



Matriz de consistencia Judy K Moreno .XLSX

Archivo Editar Ver Insertar Formato Datos Herramientas Ayuda

Compartir

A1:E1 Tabla 4

	A	B	C	D	E	F
1		Tabla 4				
2						
3	**Contexto (margen de 5 años). Fuentes secundarias.**	Internacional	**Martín B. Fons Sastre** Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears // **Gabriele Sofia** (Italia) / **Miguel Ribagorda** (Madrid)	videos:	TEATRO Y NEUROFÍSICA / NEUROCIENCIA	definicion de cada uno sobre la accio con la neuro... que dice cada uhno sobre el tema
4		Regional	Isaía - Quarín		TEATRO Y NEUROFÍSICA / NEUROCIENCIA	
5	**Marco conceptual**	**Acción dramática**	Pavise / ~~Barba~~ / Stanislavsky			Definir la accion dramatica y accio fisica
6		**psicofísica de la acción**	Grotowsky / ~~Meyerhold~~ / Michael Chejov			mirar que dicen estos 3 sobre la psicofisica
7		**Toma de desiciones en el actor**				referente de como tomamos desiciones
8						
9						

AQP y CCA - Tabla 1 | AQP y CCA - Tabla 2 | Matriz de consistencia - Matriz | Marco teórico y conceptual | Plan de redacción

Fuente: Sirley Martínez

2. Justificación

2.1. ¿Por qué creamos?

¿Necesidad? ¿Encontrarnos a nosotros mismos? ¿Satisfacer nuestro ego? ¿Sentirnos plenos con nosotros mismos? ¿Satisfacer a la gente? ¿Desaparecer de la vida propia? ¿Encontrar libertad? ¿Hacer de la vida un juego? ¿Expresar en la escena lo que no podemos hacer en la vida cotidiana? ¿Ser nosotros mismos sin ser juzgados? ¿Vidas paralelas? ¿Mostrar a la sociedad la realidad desde otro punto de vista? ¿Diversión? ¿Amor? ¿Satisfacción? ¿Plenitud?

Personalmente, tengo una innata necesidad de crear para vivir y expresarme libremente, sentirme en plenitud conmigo misma y comunicar mis emociones y experiencias con el mundo que nos rodea. Es una fuerza que me impulsa a explorar y experimentar formas nuevas, una sensación de sanación y transformación cada vez que me paro en el escenario.

Además, es fundamental para la humanidad la creación, ya que es a través del acto creativo que encontramos significado, propósito y conexión en nuestras vidas.

Creamos como una forma de comprendernos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea. Explorar nuestras identidades, nuestros sueños y temores, nuestras alegrías y tristezas. La creatividad no solo nos permite dar voz a nuestras experiencias, sino a la de otros, permitiéndonos procesar y dar sentido a nuestras vidas.

También creamos como una forma de conectarnos con los demás. La expresión creativa nos brinda la oportunidad de compartir nuestras perspectivas únicas con los demás y de establecer conexiones emocionales y empáticas. Ya sea a través de la danza, la música, las artes plásticas, la escritura o en este caso lo que nos mueve a muchos de nosotros, las artes escénicas.

La pregunta sobre la creación me lleva a reflexionar sobre la consciencia respecto a nuestras acciones. A menudo, nos encontramos “navegando” por la vida sin un propósito claro, realizando acciones, expresando palabras y emociones de manera inconclusa. Este hecho me lleva al escenario, donde en muchas ocasiones los actores carecen de acciones o realizan acciones sin sentido. La falta de una consciencia desarrollada nos lleva a actuar sin un propósito definido, lo que implica una desconexión entre los mismos actores e incluso directamente con el espectador.

Por naturaleza, tendemos a seguir patrones de acción y reacción, pero ¿Nos detenemos a preguntarnos por qué actuamos y reaccionamos de cierta manera? Con frecuencia, nos

dejamos llevar por la corriente de la vida, sin cuestionar ni analizar, simplemente replicando los comportamientos de quienes nos rodean. Y eso nos mantiene ausentes, al margen de aquello que es realmente importante.

2.2. ¿Por qué la Neurofisiología?

Al reflexionar sobre las preguntas del por qué creamos, por qué actuamos de cierta forma y sobre el nivel de la consciencia, surgió la duda sobre el origen del movimiento, qué nos impulsa a llevarlo a cabo y qué sucede cuando la acción tiene una mayor conciencia. Estas inquietudes nos encaminaron hacia el campo de la Neurofisiología[2].

El movimiento viene del sistema nervioso central, donde se desencadenan sistemas sensoriales que están formados por receptores sensoriales, los cuales, los principales son la vista, el oído, el tacto el gusto y el olfato, de allí se despliega la vía piramidal (se encarga de los movimientos finos y precisos) y la vía extrapiramidal (Movimientos gruesos, todo el cuerpo). Existen diferentes cortezas que tienen tareas variadas, en donde cada una cumple con

[2] *La neurofisiología, como su nombre indica, es la rama de la fisiología que se encarga del estudio del sistema nervioso. El sistema nervioso está presente en todas nuestras funciones corporales y conductas, por lo que cualquier cambio es resultado de modificaciones de la función cerebral. La neurofisiología elemental se encarga de estudiar el comportamiento de neuronas o de grupos neuronales aislados y de los impulsos eléctricos que generan en la comunicación neuronal* (Vital Seguro, 2021)

una específica para poder llegar a un objetivo. La principal es la corteza somatosensorial, que se encarga de transmitir información a las demás cortezas, le sigue la corteza prefrontal, la que almacena la información y decide que quiere, llevándola a la corteza premotora que planea el movimiento y de ahí se va a la corteza motora primaria que se encarga de preparar el movimiento hasta enviar fibras a todo el cuerpo y poder cumplir el objetivo principal: la *acción*[3]

El movimiento nos genera un cambio, ya sea de lugar, posición o acción dentro de un espacio, nos llevan a tomar decisiones para una mayor comodidad o viceversa, ¿Pero para qué o por qué nos movemos? Por ejemplo, por inercia sabemos caminar y lo hacemos sin pensar y sin preguntar, damos por hecho que es algo normal, pero siempre que nos movemos lo hacemos con un propósito y muchas veces no somos conscientes de ello, pasa lo mismo en escena, cuando realizamos una acción dentro del escenario, los actores/actrices, damos por hecho que tiene que ser así, simplemente porque la escena, la dramaturgia, el director e incluso los mismos compañeros lo piden, el problema radica realmente cuando no nos preguntamos ¿Por qué ejercemos cierta acción en escena?

Como actriz, me es difícil en este momento responder muchas preguntas, porque durante la carrera siempre estuve haciendo sin cuestionar lo suficiente, pensaba que lo que hacía estaba bien y que tenía buenas propuestas, pero ahora que llego a este punto y me doy cuenta que he estado creando sin hacer conciencia de porqué lo hago y del impacto que puede generar aquello que hago.

Este tema me pone en reto como actriz, me hace cuestionar y entender con mayor claridad las acciones que hago en escena, del porque mi cuerpo reacciona de cierta manera y el cómo

---

[3] *Hecho, acto u operación que implica actividad, movimiento o cambio* (Diccionarios.com, 2024)

ejecutar ciertas decisiones, me construye profesionalmente y personalmente, quiero entender cómo funciona el cerebro y cómo se conecta con nuestro cuerpo, de esta manera puedo generar más preguntas y respuestas y así ponerlas en la mesa, no para resolverlas sola, sino que más artistas, especialmente actores/actrices, se (cuestionen) pongan en reto conmigo, poder llevar esta investigación a más escenarios de creación y que entiendan la conexión de cuerpo-mente (neurofisiología) desde la escena junto con lo que podemos causar al espectador.

3. Objetivos

3.1. Objetivo General

Analizar desde la neurofisiología como se construyen las acciones corpo-vocales dentro del proceso de montaje de grado "AQUELLO QUE SE ESCUCHÓ" dirigido por el maestro Luis Aros

3.2. Objetivos Específicos

-Contrastar los conceptos estudiados en el marco teórico y conceptual con lo desarrollado en el proceso creativo del montaje.

-Reconstruir el proceso de montaje de grado AQUELLO QUE SE ESCUCHÓ a partir de apuntes de trabajo en bitácoras, imágenes y videos.

-Articular reflexión que permita saber conscientemente lo que hago y cómo repercute en el espectador.

4. Capítulo I. "La acción tiene una afectación sobre el espectador"

Acción entendida como *"Serie de acontecimientos escénicos producidos esencialmente en función del comportamiento de los personajes, la acción es, a la vez, concretamente, el conjunto de los "procesos" de transformaciones visibles en el escenario y, al nivel de los "personajes" aquello que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales" [...] "La acción define las características psicológicas y morales del personaje"* (Pavis, 1996)

Como ya se ha dicho, no somos lo suficientemente conscientes de todo lo que podemos hacer y transmitir a través de la acción. Realizar este proceso requiere de tiempo, pero más allá del tiempo que nos tome, radica en la investigación que tiene cada actor/actriz ante su trabajo, ya que de esta manera se facilita la comprensión del proceso creativo.

El actor/actriz trabaja diversos métodos para potenciar su versatilidad en escena, descubrir las habilidades y las técnicas más adecuadas para sí mismo, cada uno elige la que mejor se adapte a su proceso, pero eso no garantiza alcanzar una conciencia plena. En ocasiones se convierte en la repetición de ideas ajenas y rápidamente nos convertimos en actores mecánicos por falta de investigación, exploración, confianza, y por dejar de cuestionarse e involucrarse plenamente en la creación; independientemente de nuestras preferencias, ya que, es responsabilidad ética y profesional tomar conciencia del *proceso* completo y de las acciones que creamos en escena, involucrarse. Cuando no ocurre esto el proceso creativo se siente ajeno y se termina convirtiéndose en una "obligación".

Partiendo de la acción como el principal elemento creativo del actor/actriz y como mecanismo para establecer conexión con el público y obtener una mayor verosimilitud en escena, es importante señalar que existen diversos tipos de acciones que pueden lograr el vínculo entre actor, director y espectador. Una de estas, es la acción vocal, a través de la cual podemos transmitir emociones y provocar estados en el espectador; mediante el trabajo sobre la voz «La palabra es acción»[4]. También otros investigadores de la escena como Jerzy Grotowski o Eugenio Barba consideran la voz como una prolongación del cuerpo que puede ejecutar en el espacio todo tipo de acciones (Barba, 1994, 2010): tocar, golpear, acariciar, etc. Estos ejemplos nos sirven para ilustrar la importancia de la voz como acción y su relación con la emoción, tanto desde el ámbito teatral como desde el científico.

Otro tipo de acción relevante es la acción interna, que se refiere a aquellas acciones que se piensan, pero no se ejecutan con movimiento físico. En este caso, se crean imágenes mentales y se trabaja desde el "subtexto" para visualizar y proyectar sensaciones y emociones a través de la mirada y la postura corporal. Estudios han demostrado que estas imágenes mentales pueden generar cambios físicos, como alteraciones en el ritmo cardíaco o la respiración, lo que indica que la imaginación puede activar o involucrar el sistema nervioso. Incluso cuando estas acciones internas no se llevan a cabo físicamente, tienen un efecto en la realización de acciones posteriores.

Finalmente, encontramos la acción física, que se conecta tanto con lo psíquico como con lo físico desde una perspectiva científica. Además, este tipo de acción nos ayuda a estar presente “en el aquí y en el ahora”, esta acción involucra movimientos físicos concretos que pueden tener un impacto tanto en el actor como en el espectador, estableciendo así una conexión más directa entre ambos.

[4] Este es incluso el enunciado primordial que María Ósipovna Knébel (1998, 17-32) resalta en su estudio sobre la palabra en la creación del actor a partir de las últimas enseñanzas de Konstantin Stanislavsky.

¿Qué nos pasaría como intérpretes si trabajamos en la consciencia y claridad de las acciones que ejecutamos en escena? Aparte de que esta nos brindaría una seguridad y una mayor exactitud, lograríamos que la información o las intenciones que planteamos como equipo creativo lleguen de una manera más concisa a los espectadores, acercarnos a ellos y que lo que pretendemos decir con la obra sea recibido de manera más precisa. Todo ello, si se logra, permitirá activar las neuronas espejo de los espectadores: ***"Estas neuronas permiten entender las acciones, las intenciones y las emociones de las otras personas, así como presentan la base neurológica de la imitación de las acciones de los otros y, por tanto, del aprendizaje"*** (Sastre, 2015)**,** Así las acciones no obedezcan a un estilo realista que imite la vida tal cual es, sino que también se dé cuando las acciones son simbólicas o incluso abstractas, apelando a lo sensible y a provocar estados. Las neuronas espejo nos permiten entrar en sintonía con el espectador y así crear un espacio de acción compartido con ellos. Sin embargo, esto no implica que todos los espectadores establezcan la misma conexión con el actor o actriz, ya que cada uno interpreta y percibe la acción de manera diferente.

Por esta razón es de gran importancia desarrollar una conciencia de las acciones realizadas. Además, la construcción del actor/actriz en escena involucra una serie de elementos que convergen para la creación teatral y que son fundamentales dentro un proceso creativo escénico: la disposición, la imaginación, atención, juego, creatividad, escucha y observación. Para poder tener en cuenta todos estos elementos dentro del proceso de creación necesitamos aquello que hemos decidido llamar "conciencia integral".

El término "consciencia integral" refleja la idea de que la consciencia del actor no se desarrolla de forma estática o lineal, sino que se va construyendo gradualmente a lo largo del tiempo, en ensayos y presentaciones de la obra. Durante este proceso creativo, el actor va cultivando otra serie de conciencias que abarcan diferentes aspectos, entre estas se encuentran: la consciencia del *entorno*, que implica estar atentos de los elementos, distancia,

atmósfera, actores, espectadores, entre otros; la consciencia *personal*, que se refiere a la comprensión de uno mismo como individuo y como actor; la relación que hay entre mi cuerpo y el personaje, la emoción y pensamiento, la consciencia *corporal*, que implica una conexión consciente con el cuerpo y su expresión física, se trata de estar plenamente presentes y conscientes de cada movimiento que ejecutamos, cada nivel de tensión o relajación, cada paso que damos en el escenario, cada respiración y hasta la postura que adoptamos al sentarnos; la consciencia *vocal*, que abarca tanto el control como la percepción de cómo suena nuestra voz y se percibe ante los demás, manejando el tono, volumen, ritmo y entonación; finalmente la *conciencia espacial*, que implica una comprensión de cómo ocupar y relacionarse con el espacio escénico de manera efectiva.

Además, la consciencia integral también abarca la relación del actor con el personaje que interpreta, los otros actores en escena, el público espectador y las pautas que se dan desde la dirección; ya que cada vez vamos entendiendo, desarrollando y manejando de manera más efectiva cada lenguaje, permitiendo una comunicación más eficiente, rompiendo barreras y generando una conexión más directa y significativa entre todos estos elementos. Enriqueciendo así la experiencia del espectador y la forma de percibir y comprender lo que se quiere transmitir, cambiando su estatus de observador pasivo, permitiendo que sea un participante activo que interactúa y hace parte integral del suceso comunicativo.

Es un proceso dinámico en el que el actor va desarrollando estas conciencias de forma simultánea y en constante evolución. A lo largo del proceso creativo, es posible que surjan otras conciencias o que se profundice en las ya existentes, pero estas son algunas de las principales que guían la construcción del actor en escena y contribuyen a la creación, al trabajar en estas conciencias las neuronas espejo nos permiten entrar en sintonía con el espectador y así crear un espacio de acción compartido con ellos. Por otro lado, aunque el espectador no ejecute la acción físicamente en el espacio, su cuerpo se prepara para hacerlo:

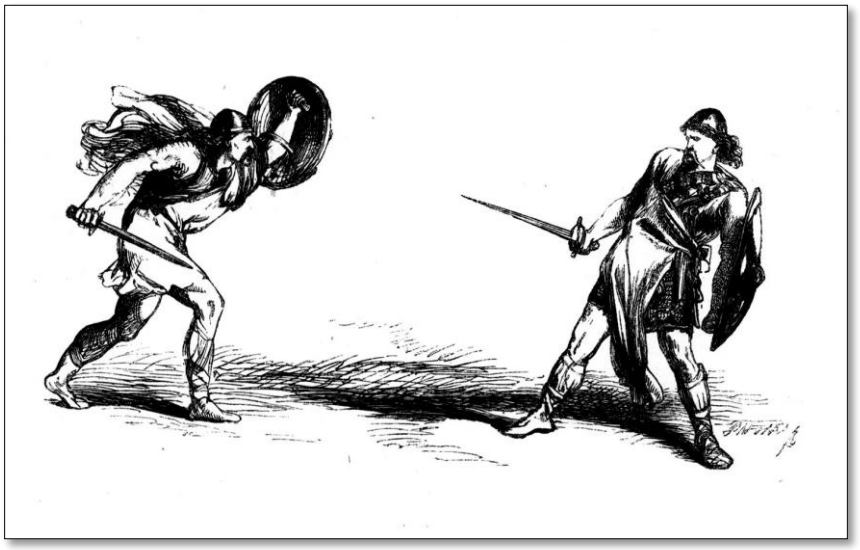
el equilibrio cambia y se producen cambios en los mensajes químicos correspondientes. Esencialmente, el espectador realiza la acción internamente, aunque no se refleje en el espacio físico. Este hecho subraya la importancia de la observación y la responsabilidad que tenemos como actores. En el escenario, todo es visible; nuestra labor consiste en transmitir un mensaje o múltiples mensajes y, al mismo tiempo, mover las emociones del espectador, permitiéndonos ser afectados por la acción, ya sea física, verbal o interna, tal como lo plantea Gabriele Sofía en su texto**,** *"Las neuronas espejo nos demuestran cómo observar es actuar, accionar. Y el actuar es el instrumento que tenemos para comprender, tal y como explica la neurociencia y eso lo sabe bien aquél que hace teatro" (Sofía, 2008)*

La actuación se fundamenta principalmente en la escucha activa y la observación atenta, en este sentido, decido mencionar a *Miguel Ribagorda* y su libro "Teatro y neurociencias" donde describe un experimento revelador. Se demostró, a través de un experimento con macacos en donde una persona tenía dos intenciones diferentes frente a la acción de agarrar una fruta, que las neuronas espejo estudiadas se activaron selectivamente según la acción ejecutada: *"Del porcentaje de neuronas activadas, aproximadamente un 70% se activaron cuando la intención era comer y un 30% si esta era depositar la fruta en la caja. Conclusión: las neuronas afectadas por una misma función, agarrar la fruta, se activan de manera distinta de acuerdo a la intención".* (Ribagorda, 2019) ". Esto resalta la importancia de la precisión en la acción y la intención, ya sea en un contexto realista o no. Como menciona Ribagorda, cuando afirma que *"el ser humano cuenta con un sistema neuronal capaz de procesar y hacerle comprender de forma inmediata si una acción tiene una intención, si posee un objeto y una verdad. Se puede demostrar que un espectador no necesita ver la acción completa hasta el final para comprender la intención de la misma. No haría falta ver cómo el profesor de La lección mata a su alumna. El espectador tendrá la sensación real de esa muerte con una sencilla activación del programa motor"* (Ribagorda, 2019) Tener

claros los objetivos e intenciones de la acción es crucial. Esto permite al intérprete expandir su imaginación y lograr el mismo resultado sin necesidad de mostrar o evidenciar explícitamente todo durante la obra, ya que hay cosas que se dejan en la escena planteadas y cuando un personaje sale de esta el espectador ya sabe lo que va a pasar, es decir, completa la acción. Por ejemplo, cuando un actor/actriz quiere mostrar lo que va a hacer su personaje mediante la palabra y el gesto facial forzado y una emoción impuesta y no planteando acciones concretas que surjan de los objetivos e intenciones que la situación en la escena propone.

De esta manera lograremos también poner activo al espectador con lo que sucede en escena, ya que como no se evidencia todo, este tiene que llevar su atención plena a lo que sucede. Y como bien lo plantea Gabriele Sofía ***"¿De qué forma activa también el actor el sistema espejo del espectador en un contexto de ficción como es el teatral? La respuesta está claramente ligada al cómo crea el actor acciones con intenciones y objetivos reales"*** (Sofía, 2008)

Ilustración 6. Macbeth y Macduff,



Fuente: (Goodman, s.f.)

Un ejemplo: en la tragedia de Macbeth, escrita por William Shakespeare, en la culminación de la obra, Macbeth se enfrenta a las fuerzas combinadas de Malcolm y Macduff. Macbeth, confiado en las profecías de las brujas, se muestra decidido a luchar hasta el final y se enfrenta con Macduff, sin embargo, cuando Macduff también lo enfrenta, Macbeth agarra su espada que la tiene al cinto y da un paso hacia atrás, lo que podría demostrar inseguridad, desequilibrio y miedo, pero ¿Y si transformamos la historia y decimos que Macbeth agarra su espada y da un paso hacia adelante? cambia el sentido, ya no vemos temor sino seguridad y quizá tranquilidad por parte de Macbeth, pero ¿Qué tal si Macbeth no agarra su espada sino que solo da un paso hacia adelante? A pesar de que no saca su espada, sino que solo hace el movimiento de cogerla, eso significa que está preparado para combatir, pero si no la agarra podemos decir que esté no tiene el más mínimo miedo y que lo está enfrentando solo con su presencia.

Con este ejemplo podemos deducir que es de vital importancia tomar decisiones claras sobre la acción, ya que ilustra cómo una elección, una decisión, puede influir en la percepción del público sobre el personaje. Cada acción se convierte en un medio de comunicación poderoso, capaz de transmitir rasgos de personalidad, motivaciones y emociones de manera efectiva. Una acción errónea podría llevar a interpretaciones equivocadas o a una desconexión entre el público y el personaje o la situación que se propone. Por el contrario, una acción bien pensada y ejecutada puede fortalecer la coherencia y la autenticidad del personaje o de lo que sucede en la escena, permitiendo que el público se sumerja completamente en la obra y comparta la visión del actor.

Ya los creadores teatrales del siglo XX comenzaron con Stanislavsky un estudio riguroso de la acción. Este autor, por ejemplo, plantea en su libro ‘Método de las acciones

físicas' y citado por Raúl Serrano que *"Ni la entrega desbordada a la emoción, ni el estricto y permanente control racional sirven al actor, cuyo objetivo es alcanzar organicidad [...] se utiliza el término organicidad en lugar de vivencia porque ésta implica el compromiso psíquico, físico y emocional, al tiempo que lo separa del realismo psicológico como estética exclusiva"* (Mauro, 2008) Serrano plantea que la actuación debe ser abierta, comunicativa, donde pueda expresarse libremente para lograr el juego que hay dentro del sujeto, a través de una concepción activa del aprendizaje, basado no en la lógica racional, sino en la praxis.

Actuar es construir acciones en conflicto, esto requiere estar presente (Aquí y ahora), y como él mismo lo dice:*"definido como un comportamiento o situación que parece ocurrir por primera vez, al tiempo que compromete al actor en su totalidad, implicando tanto sus aspectos físicos como psíquicos*" (Mauro, 2008) Por lo tanto, si físicamente la acción es la fuerza ejercida sobre un objeto y la reacción es la fuerza experimentada por el objeto sobre la que se ejerció, entonces en la actuación se requiere de toda la energía, la escucha activa y la presencia de la actriz o el actor para poder desarrollar una situación concreta sobre la escena. Muchos otros autores y creadores han estudiado este asunto de la acción física. Para este texto nos basamos solo en lo planteado por Stanislavski por ser el pilar de donde surgieron los otros estudios, y porque en realidad lo que más nos interesa es la relación de lo que es la acción física con la neurofisiología en el teatro.

5. Capítulo II. Proceso de montaje AQUELLO QUE SE ESCUCHÓ.

Quiero destacar la acción dentro del proceso de creación del montaje de grado "Aquello que se escuchó", ya que fue un proceso complejo, donde inicialmente, nos resultaba difícil comprender la visión del director. No teníamos fe, sus propuestas nos parecían confusas y carentes de inspiración. Sin embargo, a medida que avanzábamos, empezamos a adentrarnos en su mismo lenguaje. Empezamos a comprender sus ideas y a relacionarlas con los referentes que nos presentaba (Estado vegetal de Manuela Infante, referentes y charlas sobre lo visible e invisible, diferentes formas de liberar la voz y hacernos presente, entre otros). A día de hoy, sigo en búsqueda de muchas respuestas, pero al menos ahora tengo una base sólida sobre la cual sostenerme.

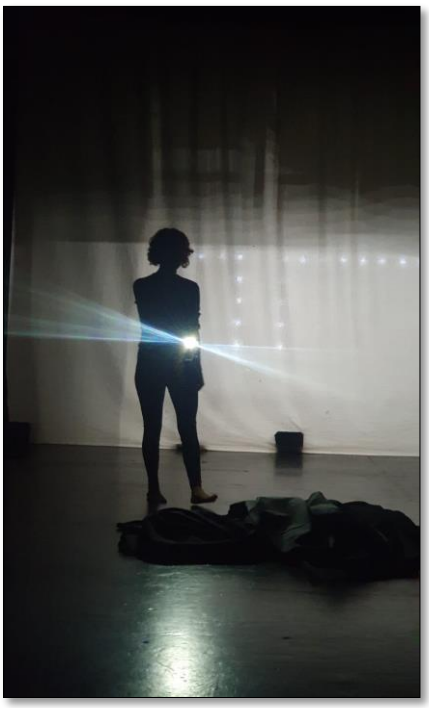
En muchas ocasiones, nos limitamos a una única idea y no nos dábamos la oportunidad de explorar y sumergirnos en otros espacios. Se dio una resistencia, porque veníamos de una formación en donde es importante tener un personaje, tener texto, tener claridad de los roles y sobre todo de sacar una creación de manera rápida, por lo tanto, estábamos encasillados en un único tipo de teatro. Luis nos ayudó a salir de nuestra zona de confort, a ampliar nuestra perspectiva y a entender el teatro más allá de una simple presentación o representación. Desprendernos de lo cotidiano y adentrarnos en un formato completamente diferente no fue fácil. A medida que pasaba el tiempo, pensábamos que esa sensación de "no estar haciendo nada" y de confusión cambiaría, pero cada día nos sentíamos más conflictuados. Aunque por momentos entendíamos, volvíamos a perder el rumbo en el proceso, entrábamos en crisis una y otra vez. Para ilustrarlo mejor vamos a ver cómo fue el proceso de creación de la obra “AQUELLO QUE SE ESCUCHÓ”

Ilustración 7. Proceso montaje de grado



Fuente: Grupo montaje de grado 2023-02

Ilustración 8. Proceso montaje de grado



Fuente: Grupo montaje de grado 2023-02



5.1. Reconstrucción del Proceso Creativo

Análisis de la Bitácora

En la siguiente fase se realizara un análisis del proceso creativo, un proceso tenue pero que al final fue la luz de los días caóticos, con mucha desilusión y poca esperanza.

Fase #1: … Entrenamiento

¿Qué es ser invisible?

¿Dónde, cómo y cuándo me he sentido invisible?

Fueron las preguntas con las que iniciamos esta aventura, preguntas que nos cuestionaron y nos abrieron las puertas para empezar el recorrido a un mundo totalmente

nuevo, a un espacio diferente, con los sentidos mas desarrollados, una mirada profunda, una escucha activa y un tacto sensible.

En esta primera fase nos sumergimos en la exploración del concepto de invisibilidad, reflexionando sobre los momentos en los que nos hemos sentido invisibles en la vida cotidiana, universidad, trabajo o diferentes lugares habitados. A partir de diversas experiencias, una de las más comunes que surgieron fue la vivencia en el transporte público.

Al subirse en él, notamos cómo cada individuo se sumerge en su propio mundo, inmerso en sus pensamientos, ideas y responsabilidades cotidianas, ya sea trabajo, estudio u otras ocupaciones. Nos convertimos en entidades anónimas, con la mirada perdida, auriculares puestos, gafas oscuras y una gorra, Durante nuestras discusiones, dialogamos sobre las diversas formas en las que nos hemos sentido invisibles.

A continuación, comparto algunas de las situaciones que surgieron en las conversaciones de clase:

- *"Me he sentido invisible cuando no puedo opinar en mi casa"*
- *"Me sentí invisible el día que un habitante de la calle me agredió dentro de un DollarCity y nadie hizo nada"*
- *"Me sentí invisible el día que me robaron en la Plaza de Bolívar, el ladrón se llevo mi maleta y dentro de ella todas mis pertenencias, incluyendo las boletas de la función"*
- *Me he sentido invisible cuando no encajo dentro de un grupo de trabajo"*
- *Me siento invisible cuando alguien importante para mi hace planes y no me tiene en cuenta"*
- *"Me sentí invisible cuando no tenia a nadie que me apoyara"*

- *Me he sentido invisible cuando voy en el Transmilenio y me pongo mis gafas y audífonos"*
- *"Me he sentido invisible cuando no tengo dinero y no puedo aportar"*
- *"Me siento invisible cuando hay mucha gente"*

Pero también existe la contraparte, y es cuando nosotros hemos hecho sentir invisible al otro.

"He hecho sentir invisible a mi hermana, cuando ignoro lo que me dice"

"He hecho sentir invisible a las personas con discapacidad"

"He vuelto invisible a mi mamá cuando me doy cuenta que esta haciendo labores de la casa y no le ayudo, aunque ella me diga que le ayude"

"He hecho sentir invisible a un ciego, cuando vi que necesitaba ayuda pero aun así no le ayude y me hice el loco"



Premisas de la obra

- *No lógica racional*
- *INVISIBILIDAD*
- *¿Qué es ser invisible?*

Partiendo de las historias personales de cada compañero, comenzamos a proponer ejercicios que nos permitieran explorar la invisibilidad, buscando descubrir, desde nuestra propia perspectiva, cómo ser invisibles. En este punto, experimentamos cierta confusión y dudas al tratar de encontrar una definición clara de la invisibilidad. Aunque en ocasiones comprendíamos el concepto, en otros momentos nos sentíamos perdidos, recurriendo frecuentemente a los ejemplos proporcionados por Luis en lugar de comprender plenamente el enfoque, la atmósfera y el tono que requería la obra.

Durante aproximadamente un mes, llevamos a cabo una variedad de propuestas teniendo en cuenta los referentes propuestos por Luis y otros por cada uno de nosotros, por ejemplo ***"Estado vegetal de manuela infante", "Diálogo sobre teatro no humano, entre formación escenarios disidentes y Manuela Infante", "Álbum de Sunday Service Choir, 2019- en Spotify", "Paradice- Kanye West Sunday Service Choir/ Paris, France", "Kanye West Sunday Service- "hallelujah", salvation, and glory"*, "Sister Act- My god (My guy)", "Sistema sonoro- Luis Aros", "En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por si mismo- Luis Aros",** entre otros. Realizando ejercicios y explorando repetidamente qué

significaba este gran concepto. Descubrimos diferentes formas de expresarla a través de la danza, las sombras, la música, dispositivos electrónicos, partituras con sillas, telas y otros objetos. Notamos que, al cubrir nuestro rostro, a menudo sentíamos o asumíamos que éramos invisibles, lo que nos causaba mucha curiosidad, ya que se reflejó que el rostro es una parte fundamental de nuestras emociones y al taparlo, asumimos que también estamos cubriendo los sentimos. Al pasar el tiempo, después de probar algunas propuestas, ideas y demás, nos fuimos dando cuenta que en definitiva "no nos gustaba el tema" nos quedamos sin ideas, llegábamos a clase sin inspiración, desmotivados y muy confundidos. No estábamos conformes con el tema propuesto y deseábamos cambiar la dirección del montaje. Desde el principio, cuando el director nos presentó el tema, nos resistimos, sintiendo que no era convencional y que el público se aburriría, temiendo que la obra resultara demasiado dramática y sin una historia que contar. Nos cerramos a la idea sin siquiera haber avanzado a la mitad del proceso, adoptando una actitud negativa y desconfiada respecto al trabajo.

Ilustración 9. Proceso montaje de grado - Ejercicios



Fuente: Luis Aros

Ilustración 10. Proceso montaje de grado - Ejercicios



Fuente: Luis Aros

Ilustración 11. Proceso montaje de grado - Ejercicios



Fuente: Luis Aros

Esta primera fase se estaba volviendo caótica, cuestionábamos al director y aunque por momentos entendíamos su punto de vista, en otros volvíamos a perder el enfoque, sintiéndonos extraños y en un mismo punto de partida, un vacío y desesperanza como si no hubiésemos hecho “nada”. Percibíamos que estábamos siguiendo un camino equivocado y que nuestras acciones ya no tenían peso suficiente, para nosotros eran poco realistas y confusas, Luis nos hablaba del “eco”, “la resonancia”, “vibraciones”, “rumor”, “escucha”, “habitante”, “desapacido”, entre otras, y para nosotros era complejo entender esos términos, más allá del significado, teníamos que sentirlos, verlos, escucharlos y en ese momento no teníamos la suficiente consciencia para hacerlo, para verlos desde otra perspectiva, algo más allá de la lógica del pensamiento, algo más allá de la palabra y del significado.

Fase #2: Embarcamiento

En esta segunda fase, al tener ya algunos referentes y después de haber pasado por algunos ejercicios y propuestas, empezamos a subir las maletas a este gran viaje de sentidos, en donde cada uno cargaba confusiones, miedos e intriga, pero al mismo tiempo un proceso de “aceptación” hacia el montaje, o bueno, eso era lo que creíamos…

El director nos compartió los textos finales que quedaron para la obra y se realiza una primera lectura. Después de realizar el primer acercamiento al texto, quedamos aún más confundidos, al ver que ningún texto tenia “coherencia”, “historia” y mucho menos un “personaje”, la duda empieza a crecer y se empiezan a hacer comentarios como:

- *Pero no entiendo, ¿Qué quiere Luis?*
- *Parce si vio esos textos, no tienen nada de coherencia*
- *Ahsss, esos textos todos raros*
- *Parce, me voy a ir del montaje*
- *No me siento cómoda*
- *No entiendo NADA*
- *Es raro lo que propone, ¿Cómo así que no hay personajes?*
- *Nooo, yo me imaginaba algo de comedia, algo que hiciera reír a la gente*
- *Este montaje será superrrr dramático*
- *¿Y si le volvemos a decir que no estamos de acuerdo con su propuesta?*
- *No quiero estar, quiero algo diferente para graduarme*
- *¿Cómo así que hay alguien mas pero no lo vemos?, ¿Cómo así que hay un #6?*
- *No entiendo que quiere*
- *Yo seguiré solo porque me tengo que graduar rápido, mas no porque me guste*
- *Ahhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh*
- *Noooooooo parce, que mierda esto*
- *Ahsss, ¿Por qué aceptamos esa propuesta?*
- *Etc, etc, etc, etc, etc…*

Miles y miles de comentarios sobre el proceso, los textos y referentes. Al leer una y otra vez los textos, Luis empezó a repartir el que creía que era el más adecuado para cada uno o el que nosotros creíamos que nos podía funcionar.

También había textos en conjunto, Por ejemplo, en una de las escenas teníamos que dar un testimonio de ese "alguien" desaparecido, nos teníamos que ver "confundidas",

“perdidas” y un poco “afectadas” por lo visto, nuestros textos en ese momento para nosotras eran confusos y con poca coherencia. A continuación, pondré el texto de la escena:

J: Judy

Ju: Julieta

A: Adriana

Escena 4: Primer interrogatorio

J lo que pasó fue que….ah? si estoy bien, estoy bien. Escuchen, lo que pasa es que….

Ju. Lo que yo les quería contar era… Sí, estoy bien.. Escuchen, lo que pasa es que…

A. Cuando…, yo estaba aquí cuando de repente…

J. yo estaba aquí cuando de repente…

Ju. yo estaba aquí cuando de repente…

ABC. lo vi desaparecer.

A. O sea como que no lo ví sino que,

J. lo escuché,

Ju o sea sí lo ví, pero también lo escuché, no sé…como que lo “viescuché”.

A B C (en eco): Ah? Qué? Sí, Ah?... si estoy bien….

J. Fue raro, como que no podía ver….

A. Yo estaba aquí….

Ju. ¿o allá?…

J. no me acuerdo bien…

A yo estaba aquí cuando de repente lo escuché desaparecer

Ju viescuché una sombra,

J una silueta que se escuchó

A. viescuché una silueta que se escuchó

ABC. eso,

J. una sombra que habló

Ju se escuchó

A. y de repente

ABC. se fue.

En esta escena teníamos que jugar con el eco, la resonancia, ampliar nuestra escucha, contar con la mirada y con el tono de nuestra voz. En un primer momento lo empezamos a hacer y nos divertíamos.

- ***A B C (en eco): Ah? Qué? Sí, Ah?... si estoy bien….***

Por ejemplo, en el texto anterior, jugábamos a repetir cada una de las palabras, entonces creábamos un buble y era extraño cuando se escuchaba, cada una tenía que repetirlo después de la otra, algo así como:

J: Ah?

Ju: Ah?

A: Ah?

J: Que?

Ju: Que?

A: Que?

J: Si

Ju: Si

A: Si

Y así, sucesivamente, con cada una de las palabras, no teníamos que pensar ni ponerle lógica. Simplemente jugar con la voz, en esta escena compartida debíamos crear un eco, una respuesta que solo puede lograrse con escucha y precisión, impactando al público con nuestra interacción.

Era una escena rápida, pero al mismo tiempo de mucha calma. Me generaba la sensación de un sueño, “cuando se quiere correr y no se puede, pero por dentro se tenía el corazón a mil y toda la intención de hacer y generar la acción”.

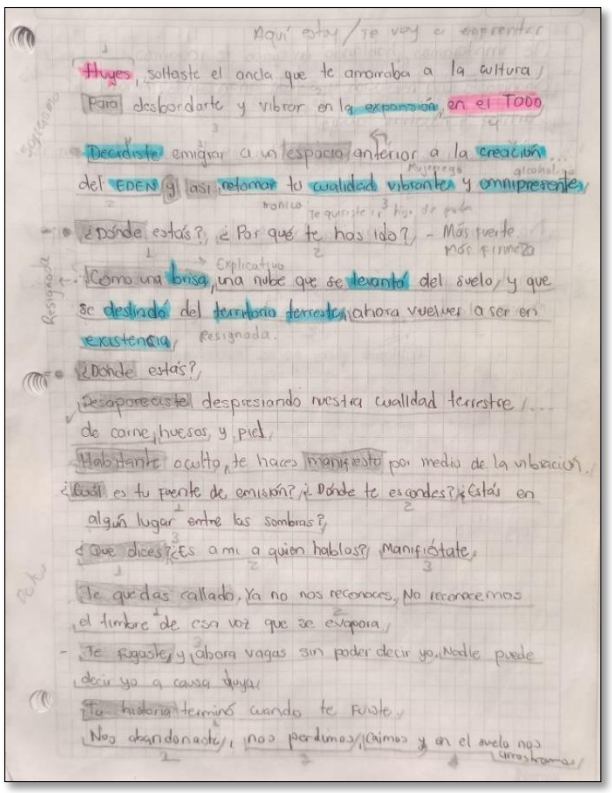
Cuando lográbamos ser conscientes del texto y las acciones, de inmediato se transmitía a los compañeros. Les llegaba el desespero y la intriga, se generaban imágenes y lograban ver al "número 6". *(#6 lo llamamos a la persona invisible, el ente – Éramos 5 en escena y el 6 era el invisible)*

La acción, en este contexto de escucha, se manifestaba de múltiples formas, involucrando la sensibilidad y dejando atrás el pensamiento negativo, era más bien una cuestión de sentir la ausencia del que desapareció, experimentarla, explorar las diversas formas de desaparición y lo más crucial, enfocarnos en “*el arte de no actuar”.*

Durante el proceso me fue difícil encontrar un camino especifico, al no tener la suficiente comprensión, mis acciones no eran “concretas” movía mucho las manos, me balanceaba en el espacio sin sentido y mi interpretación carecía de intención, relación y conexión emocional

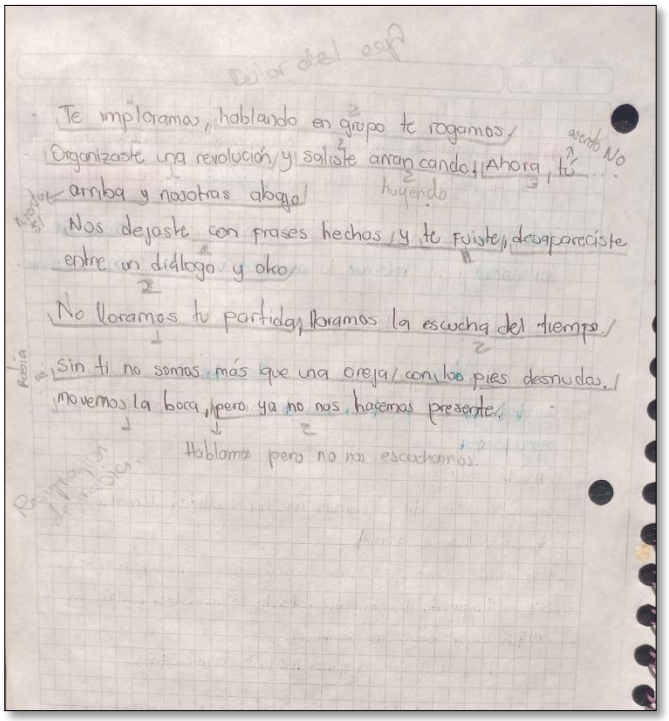
Al pasar el tiempo iba comprendiendo más mi texto, dándole sentido y coherencia a lo que estaba diciendo, buscando imágenes y referentes desde lo personal y también desde lo ajeno, analizando cada una de las palabras, cada frase y el por qué iba enfocados al #6

Ilustración 12. Monólogo



Fuente: Judy Moreno

Ilustración 13. Monólogo



Fuente: Judy Moreno

Pasando el texto a la vida cotidiana, y tratando de buscar el porqué se lo decía y a que se refería con cada palabra, llegue a la siguiente visión:

La persona que se fue (#6) fue una persona muy importante para mí y para mi grupo, pero decidió irse, nos había abandonado y aunque le rogamos y le imploramos para que se quedara, demostrando nuestro amor, cariño y brindándole nuestras manos de apoyo, aun así, decidió irse, dejando todo atrás, como si no hubiese pasado nada, como si no hubiese un vínculo, una historia, un lazo entre los dos. Imploraba por saber en donde estaba, a donde se había ido, pero él no respondía, no daba señales, no decía nada, se quedaba callado y cuando lograba comunicarse, lo hacía a través de las vibraciones, de los movimientos por todo el espacio, estaba en todos lados, parecía partículas que se expanden, se sabe que está ahí pero no se ve. Se podía observar a través de los atriles que usábamos, el plástico, las luces, la música, atmosfera, lo veía en mis propios compañeros de escena, cada detalle se convertía en una historia completa, en un pasado, presente y futuro.

Y aunque en muchas ocasiones podía decir con mis propias palabras todo lo que quería transmitir y todo lo que quería ver, a veces no lo lograba, entraba en desespero y me sentía estancada, lo tenia claro en mi cabeza pero no en mi cuerpo, en mis acciones, ni en mi voz, cuando pasaba al escenario, muchas veces el texto sonaba falso, mis manos se movían sin sentido, no habían acciones concretas, estaba muerto el texto.

Poco a poco fui me desenvolviendo y encontrando imágenes, eso provoco que mis acciones fueran más concretas y ya no “bailara” tanto en el escenario, empecé a tomar mas consciencia de mis movimientos y sobre todo de mis manos, ya que las movía demasiado sin sentido, con la mirada daba foco y con la voz dirección del texto, se entendía más lo que quería transmitir y las imágenes por fin les llegaban a mis compañeros, podía conectar con ellos, podían escuchar sin necesidad de hablar, solo con movimientos podíamos comunicarnos.



Cada compañero comenzó a "encontrar" el rumbo de su texto. Sin embargo, como mencioné anteriormente, no fue nada fácil llegar a ese punto. Fueron días de confusión e impotencia. Por otro lado, también tuvimos clases de canto para los coros, donde pudo mejorar las ideas que tenía el director, enfocarnos más en el tono que necesitaba el montaje, jugar y permitirnos sacar nuestras voces para descubrir hasta dónde podíamos llegar. También tuvimos encuentros con Angela, quien nos ayudó con los sonidos de la obra, efectos sonoros, resonancias. Así mismo, hicimos diferentes audios con un mismo texto para luego combinar las voces y dejar un solo audio, jugando así con la audición de los actores y espectadores.

Considerando también la acción de interactuar con los atriles, ya que en escena no son solo objetos, sino integrantes esenciales del montaje. Colocarlos con precisión implica transmitir al público su importancia dentro de la obra, transmitir imagen y emoción. Así, nuestra mirada y trato de los objetos comunican mucho más que palabras, que era uno de los objetivos del montaje.

Además, reflexionamos sobre la acción de manipular el plástico. ¿Qué relación guarda el actor con este material? Más que un objeto "moldeable", el plástico cobra vida, manifestando la presencia del ser de formas diversas para cada uno de nosotros.

Ilustración 14. Proceso de creación



Fuente: Luis Aros

Cuando llego el plástico nos emocionamos mucho, fue una motivación para creer más en el montaje y a partir de este momento una luz apareció, el montaje despego un poco más, al plástico ya lo podíamos ver con otros ojos, tratarlo con amor y cariño, acariciar y proteger su espíritu, un espíritu ausente, el #6 haciéndose presente por medio del plástico, este ente que nos había abandonado pero que nuevamente volvía y hacia presencia de otras formas. El plástico nos daba juego, acción, emociones, podíamos tratarlo con tanto amor, pero al mismo

tiempo destruirlo, desquitarnos con él, verlo con rabia y sacar toda la impotencia que teníamos al sentir que el #6 nos había abandonado. Al ver el plástico podíamos encontrar coherencia y conexión con lo que hacíamos y decíamos cada uno.

El plástico llego a concluir la base que necesitábamos para sentirnos mas seguros.

Ilustración 15. Proceso de creación



Fuente: Luis Aros

Fase #3: Despegar

Finalmente se acercaban los días de las funciones…

Al llegar a este punto, ya nos sentíamos más tranquilos, confiados y esperanzados en que todo saldría bien, ya no había vuelta atrás, siempre estuvimos luchando con la inseguridad, intriga, desconfianza e incredulidad en todo lo que hacíamos y nos proponía Luis, así que era hora de soltar y dejar ser lo que tuviera que salir, con miedos de por medio y algunas preguntas sueltas, arranco una vez más esta aventura

Al enfrentarnos en cada función con el montaje, nos dimos cuenta que poco a poco habíamos ido comprendiendo el formato, cada palabra, cada decisión, cada acción. Porque de

esta creación nos ha llevado a entender los sentidos de maneras nuevas, a jugar con ellos y a ser más conscientes de nuestras capacidades sensoriales.

Partiendo de la acción y teniendo en cuenta las diversas interpretaciones de destacados autores y dramaturgos, como Patrice Pavis, quien define la acción como *"Serie de acontecimientos escénicos producidos esencialmente en función del comportamiento de los personajes, la acción es, a la vez, concretamente, el conjunto de los "procesos" de transformaciones visibles en el escenario y, al nivel de los "personajes" aquello que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales"*. (Pavis, 1996) Esta definición guarda similitud con la de Eugenio Barba, quien la describe como la *"capacidad del individuo para intervenir en el ambiente circundante adaptándose o adaptándolo"*. (Consejería de Cultura Madrid, 2020) Estas definiciones nos conducen a comprender que la acción en el escenario debe provocar una progresión y una transformación en quienes la ejecutan y por ello deben ser claras las intenciones que hay detrás de esa acción

Teniendo en cuenta las definiciones de cada autor y su similitud, surge la necesidad de explorar la relación con **"aquello que se escuchó"**. Las acciones nacen de la escucha, la observación y la voz. Esta conexión fue difícil de comprender para el grupo, así como dije anteriormente, ya que en ese momento no teníamos consciencia de la acción de la palabra, ni la acción espacial, no podíamos saber que implicaciones tenían estas acciones en el espectador, sin embargo, logramos la sincronicidad y atención para responder a lo que surge en escena. En las funciones todo empezó a encajar más, el público dio una respuesta muy positiva, reacciones de asombro que esperábamos, salían impactados y emocionados, al poder expandir sus sentidos, explorarlos de otras maneras, agudizar su oído, ver y entender desde otra mirada.

Las funciones nos revelaron lo potente que pueden ser las acciones, la escucha, el sonido, la palabra, no solo desde el hacer, sino el hecho de sentir de otras maneras, escuchar las voces hacer eco, algunas distorsionadas, aparecer por medio de la luz, hacerse presente por medio de un globo, quitar la venda y hacer de los sentidos otro nivel.

Si hubiésemos conocido la neurofisiología del actor y personalmente la hubiese entendido antes, quizá nuestra vista con el montaje desde un inicio hubiese sido otro, no hubiésemos hecho tanta resistencia, comentarios negativos y actitudes dañinas para el montaje, lo hubiésemos visto como un pretexto para agudizar todos nuestros sentidos y hacer que el espectador escuchara y viera de maneras diferentes, una experiencia totalmente nueva para muchos. Hubiésemos hecho de él algo más productivo, más potente de lo que fue.

Sin embargo, si la respuesta hubiese sido otra, yo no estaría haciendo esta investigación ni estaría hablando del tema, así que agradezco profundamente el aprendizaje y las críticas constructivas que recibimos del director. Aprecio su paciencia y su persistencia en seguir adelante con su visión, a pesar de las numerosas veces que le dimos una respuesta negativa, ya que sin su perseverancia no hubiésemos visto la luz ni hubiésemos conocido el mundo de los sentidos.

6. Conclusiones

Teniendo en cuenta el análisis que se realizo sobre la importancia de la consciencia de las acciones corpo-vocales en consideración con la neurofisiología, se concluye que:

1. El trabajo del actor/actriz se fundamenta en la construcción de las acciones en escena, para esto, es fundamental desarrollar una mayor consciencia de la profundidad de las acciones, debido a que la intensión de la acción puede generar un impacto, tanto en el actor/actriz, como en el espectador, tal como se mencionó anteriormente. Cada detalle, movimiento o palabra puede cambiar todo el significado de la creación, generando así una mayor conexión con el público y así mismo activando sus neuronas espejo
2. Es fundamental que el actor/actriz haga uso de sus conocimientos, activando la creatividad, haciendo una apertura mental, espiritual y emocional para construir nuevas formas de creación en función de un montaje en donde no hay personajes y no hay historia, dado que, como se vio en el análisis, es más desafiante para el actor/actriz crear cuando no hay unos indicadores que den respuestas inmediatas, así como nos han enseñando en la academia.
3. El uso de los dispositivos técnicos como son las luces, el sonido y elementos táctiles, ha resultado crucial para ampliar y profundizar la sensibilidad, abrazando una experiencia teatral más inclusiva y multidimensional, no solo para los que estamos en escena sino también para el público espectador. Dado que, al liberarnos de la lógica racional de un texto dramático “tradicional”, nos vemos obligados a explorar nuevas alternativas creativas. Como actriz descubrí que estos elementos estéticos nos abren nuevas posibilidades para provocar sensaciones distintas, distantes de la cogerencia

literal. Este enfoque nos saco de nuestra zona de confort, desafiándonos a ser creadores híbridos capaces de ajustarnos a diferentes caminos de creación.

4. Mas allá de la importancia de proyectar adecuadamente la voz, es fundamental descubrir las múltiples formas de juego que nos brinda, ya que esto nos permite ir más allá de solo decir un texto dramático. Como creadores multifacéticos, es fundamental aprender a descubrirla, generando sensaciones distintas, ecos y resonancias, ya que en el montaje fue uno de los grandes retos, salirnos de la cotidianidad en todos los sentidos.

7. Bibliografía

Diccionarios.com. (2024). Obtenido de diccionarios.com: https://www.diccionarios.com/diccionario/secundaria/acci%C3%B3n

Goodman, M. J. (s.f.). *Archivo victoriano ilustrado de Shakespeare*. Obtenido de https://shakespeareillustration.org/john-gilbert/macbeth/

Mauro, K. (13 de septiembre de 2008). *Alternativa Teatral*. Obtenido de https://www.alternativateatral.com/nota312-informe-iii-el-metodo-de-las-acciones-fisicas-de-raul-serrano

Pavis, P. (1996). *Diccionario del teattro .* paris.

Ribagorda, M. (2019). *TEATRO Y NEUROCIENCIAS.*

Sastre, M. B. (2015). *TEATRO Y NEUROCIENCIAS: EL PROCESO CREATIVO DEL ACTOR DESDE LA NEUROFISIOLOGÍA DE LA.*

Sofía, G. (2008). *Las culturas teatrales en el cambio de siglo: el encuentro con la neurociencia.*

Vital Seguro. (09 de septiembre de 2021). Obtenido de Vital Seguro: https://www.vitalseguro.com/blog/salud/neurofisiologia-especialidad/

https://www.alternativateatral.com/nota312-informe-iii-el-metodo-de-las-acciones-fisicas-de-raul-serrano#:~:text=La%20acci%C3%B3n%20f%C3%ADsica%20es%20una,%2C%20imaginaci%C3%B3n%2C%20control%20y%20entrega Método de las acciones físicas según Raúl Serrano.

https://www.youtube.com/watch?v=P7_VNWds3tg - Kaney West Gog is (Extended) Total Praise (cover)

https://www.youtube.com/watch?v=MZzvLq5VGaU - Diálogo sobre teatro no humano, entre formación escenarios disidentes y Manuela Infante

https://spotify.link/IR7Ys7p3zDb - Spotify - Album Sunday Service Choir

https://youtu.be/Ef4pDWL8wsM - Kaney West Sunday Service – “Hallelujah, salvation, and glory”

https://youtu.be/_ZEf44A0d6k – “Paradise” – Kanye West Sunday Service Choir

https://youtu.be/sjV58_Q0jPE - Sistema sonoro

8. Anexos

Partimos de elaborar algunas preguntas para llegar a la consciencia de la acción

1. ¿Por qué el actor tiene que tener una energía diferente en el escenario?
2. ¿Cómo se logra la energía para la escena?
3. ¿Dónde está el desequilibrio o equilibrio del actor?
4. ¿Para quien actuamos?
5. ¿Cómo se construye un personaje?
6. ¿Cómo se define una buena o mala actuación?
7. ~~¿Por qué se decide estudiar artes escénicas?~~
8. ~~¿Cuando decidí estudiar artes escénicas?~~
9. ¿Por qué dicen que para ser actor no se necesita estudiar?
10. ¿Por qué se compite tanto en el arte?
11. ¿Por qué el arte es tan comercial? Venderse como actor o actriz
12. ¿Cómo veo el arte?
13. ¿Desde cuándo me empieza la curiosidad por el arte?
14. ¿Para qué se ensaya tanto?
15. ¿Cómo es un buen ensayo?
16. ¿Qué hay detrás de una obra?
17. ~~¿Cuál es el tiempo adecuado para montar una obra?~~
18. ~~¿Hay tiempo adecuado?~~
19. ¿Por qué clasificamos a los artistas?
20. ¿Cómo se vería dentro del ámbito actoral, un actor sin una parte de su cuerpo?
21. ¿El cuerpo del actor y el cuerpo del danzario, debería entrenarse de la misma manera?

22. ¿Hay alguna diferencia entre el cuerpo del actor y el cuerpo del danzario?
23. ¿Cuál es la diferencia entre un actor de academia y un actor profesional?
24. ¿Que me hace sentir tanto amor hacia el arte?
25. ~~¿En qué momento se dice que un actor tiene bagaje y no le falta calle?~~
26. ¿Cómo se llega al estado de creencia de ser otra persona?
27. ¿Hay un primer paso para la construcción de un personaje?
28. ¿Por qué se crea la necesidad de transmitir?
29. ¿Cual es el rol dentro de la sociedad de una actriz?
30. ¿Cuál es la vida paralela del personaje en relación con la actriz?
31. ¿Cuál es la relación entre la cotidianidad y la extra cotidianidad del actor en el escenario?
32. ~~¿Cual es la diferencia de un actor/actriz que empieza a ejercer la carrera desde los 5 años de edad a uno de 20 años?~~
33. ~~¿Las mejores actuaciones se apoyan de los problemas emocionales de la actriz?~~
34. ¿Por qué es necesario el papel del director?
35. ¿Qué relación hay entre el escenario, personaje y actor/actriz?
36. ¿Cual es el papel del director en un grupo de teatro?
37. ¿La función de ser actriz es vital en mi proyecto de vida?
38. ¿Ser actriz me permite interactuar con diferentes universos?
39. ¿Ser actriz y ser personaje conjuga los tiempos pasado, presente, ahora y futuro en el escenario?
40. ~~¿El tiempo de la actriz en el escenario, puede transformar el concepto del espectador?~~
41. ~~¿Los personajes interpretados por la actriz o el actor dejan reflexión en el espectador?~~
42. ~~¿Es fundamental saber de psicología para el escenario?~~

~~43. ¿La realización del trabajo de investigación para la construcción del personaje afecta psicológicamente a la actriz o al actor?~~

~~44. ¿En el juego de la construcción del personaje la actriz o el actor deposita espacios de su vida personal?~~

~~45. ¿La empatía entre el actor y el personaje resuelve los conflictos de interpretación?~~

~~46. ¿El oficio de la actriz o del actor, tiene relevancia en el desarrollo social?~~

~~47. ¿La relación de personaje y actriz en el desarrollo del montaje requiere de las vivencias de la actriz?~~

~~48. ¿La actriz o el actor deben cuestionar los planteamientos definidos por el dramaturgo?~~

49. ¿Qué es lo que más me gusta y lo que menos me gusta de la carrera?

~~50. ¿Hay una manera adecuada para entrenar antes de entrar a escena?~~

51. ¿Cómo guardar las emociones creadas a partir de ejercicios actorales?

52. ¿Cómo llegar a transformar el cuerpo de la actriz para un personaje?

53. ¿Cómo conseguir diferentes emociones, a partir de la respiración?

54. ¿Cómo soltar la frustración a partir de ejercicios actorales?

55. ¿Cómo salir de bloqueos creativos?

~~56. ¿Cómo llegar a la inspiración? ¿Es posible llegar a la inspiración?~~

57. ¿Por qué el actor tiene que tener una energía diferente en el escenario?

58. ¿Cómo se logra la energía para la escena?

59. ¿Cómo guardar las emociones creadas a partir de ejercicios actorales?

60. ¿Cómo conseguir diferentes emociones, a partir de la respiración?

61. ¿Cómo soltar la frustración a partir de ejercicios actorales?

62. ¿Por qué dicen que para ser actor no se necesita estudiar?

63. ¿Por qué se compite tanto en el arte?

64. ¿Por qué el arte es tan comercial? Venderse como actor o actriz

65. ¿Cómo veo el arte?
66. ¿Desde cuándo me empieza la curiosidad por el arte?
67. ¿Por qué clasificamos a los artistas?
68. ¿Que me hace sentir tanto amor hacia el arte?
69. ¿Dónde está el desequilibrio o equilibrio del actor?
70. ¿Cómo llegar a transformar el cuerpo de la actriz para un personaje?
71. ¿Cómo se vería dentro del ámbito actoral, un actor sin una parte de su cuerpo?
72. ¿El cuerpo del actor y el cuerpo del danzario, debería entrenarse de la misma manera?
73. ¿Hay alguna diferencia entre el cuerpo del actor y el cuerpo del danzario?
74. ¿Cómo se construye un personaje?
75. ¿Por qué se crea la necesidad de transmitir?
76. ¿Cuál es el rol dentro de la sociedad de una actriz?
77. ¿Cuál es la vida paralela del personaje en relación con la actriz?
78. ¿Cuál es la relación entre la cotidianidad y la extra cotidianidad del actor en el escenario?
79. ¿Por qué es necesario el papel del director?
80. ¿Qué relación hay entre el escenario, personaje y actor/actriz?
81. ¿Cuál es el papel del director en un grupo de teatro?
82. ¿La función de ser actriz es vital en mi proyecto de vida?
83. ¿Ser actriz me permite interactuar con diferentes universos?
84. ¿Ser actriz y ser personaje conjuga los tiempos pasados, presente, ahora y futuro en el escenario?
85. ¿Para quién actuamos?

86. ¿Por qué creamos? ¿Como creamos?

87. ¿Cómo se define una buena o mala actuación?

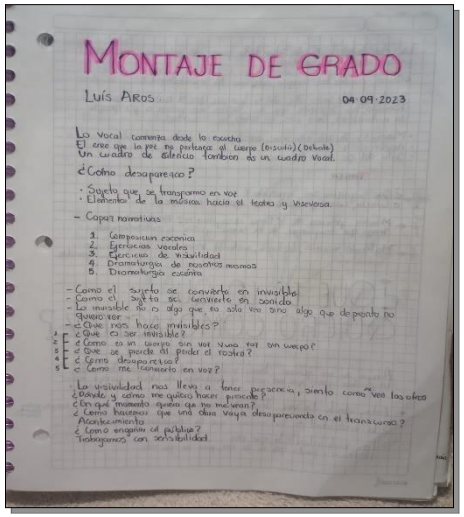
88. ¿Cómo es un buen ensayo?

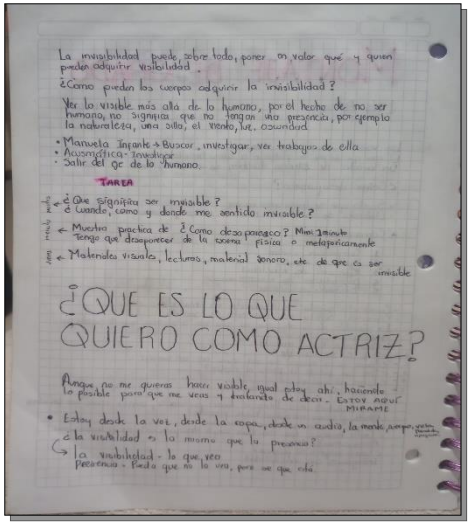
89. ¿Qué hay detrás de una obra?

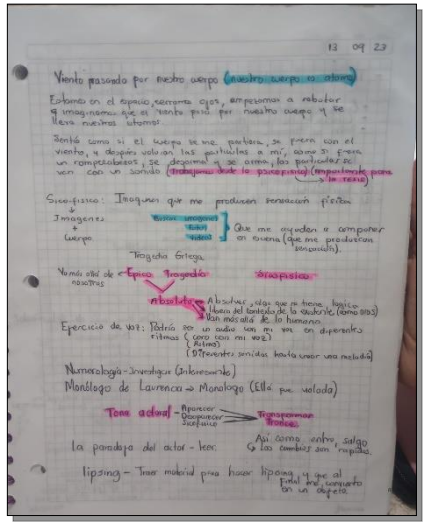
90. ¿Cómo salir de bloqueos creativos?

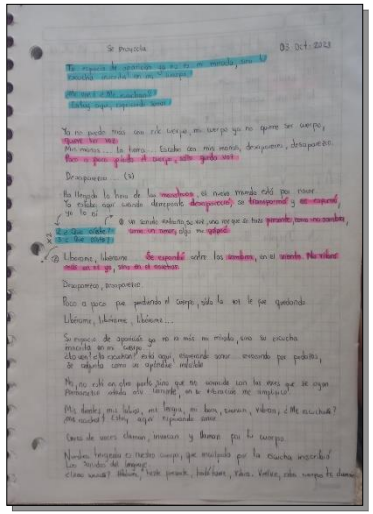
ANEXO II- BITÁCORA PROCESO MONTAJE DE GRADO

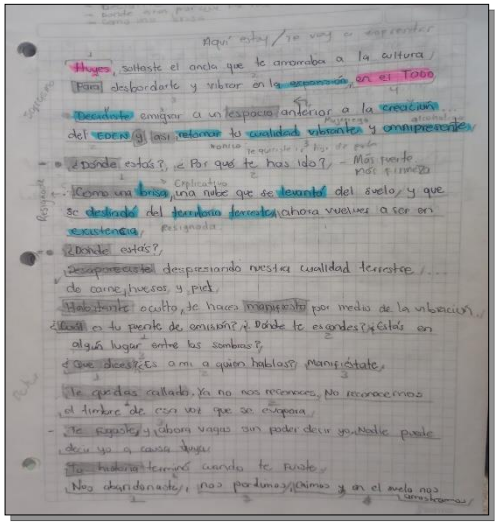
Ilustración 16. Proceso montaje de grado

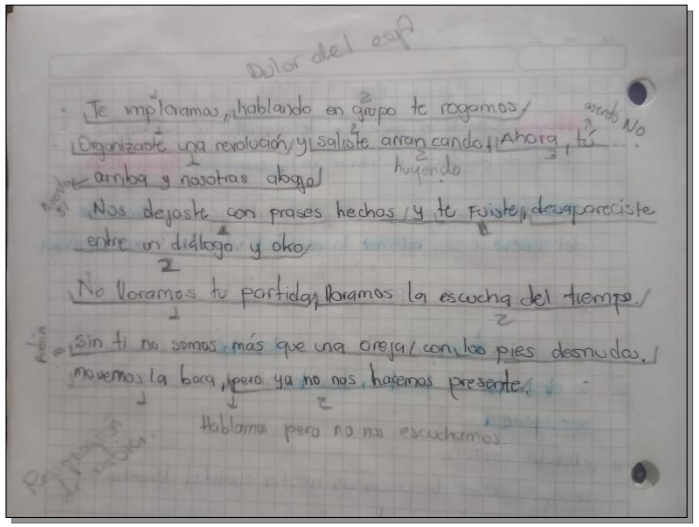


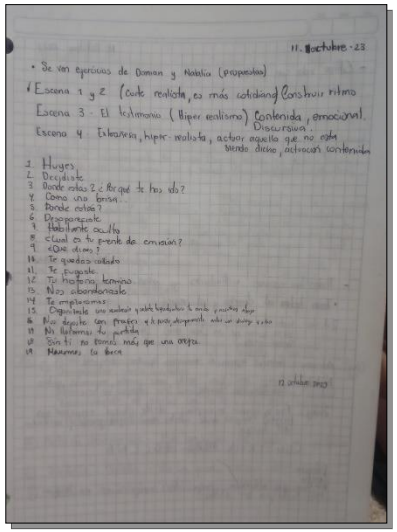


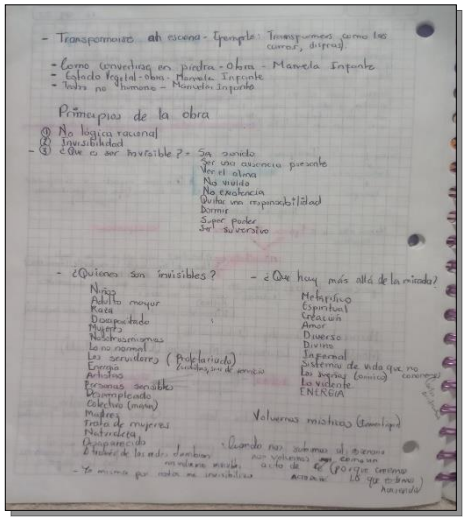


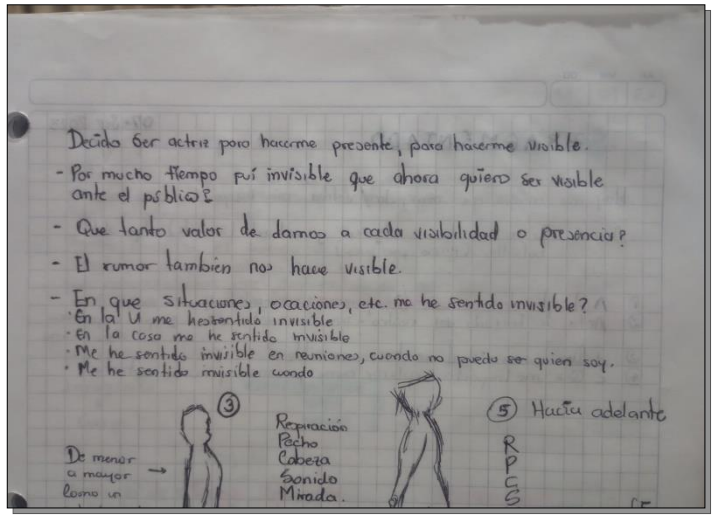








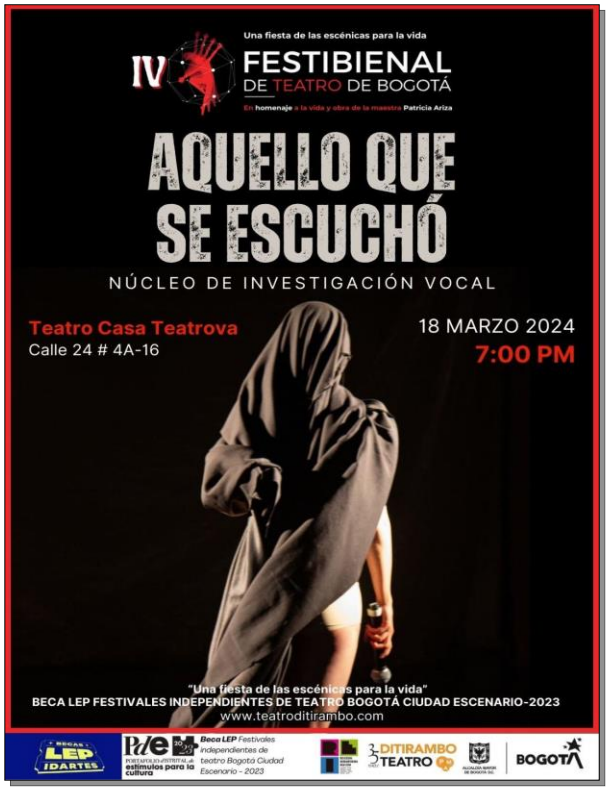




Fuente: Grupo montaje de grado 2023-02

ANEXO III- BITÁCORA PROCESO MONTAJE DE GRADO

Ilustración 17. Proceso montaje de grado

















Fuente: Grupo montaje de grado 2023-02