ESTADO DEL ARTE:
ACERCAMIENTO A LA RELACIÓN DE LA NARRACIÓN ORAL APLICADA AL ESTUDIANTE DE ARTES ESCÉNICAS

KATERIN JULIETH CASTILLO ABRIL
Cod. 20161104044

Trabajo de grado presentado para optar al título de
Maestro en Arte Escénicas

MAESTRO TUTOR
RAFAEL A. SÁNCHEZ GUTIÉRREZ

FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTE ESCÉNICAS
UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
BOGOTÁ
2020

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN 7
PRIMERA PARTE 9
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 9
1.1 Justificación 9
1.2 Objetivo general y específicos 10
1.2.1 Objetivo general 10
1.2.2 Objetivos específicos 10
2. MARCO METODOLÓGICO 11
3. MARCO TEÓRICO 15
SEGUNDA PARTE 18
1. EL ACTO DE CONTAR COMO ACCIÓN INDISPENSABLE EN LA SOCIEDAD A TRAVÉS DE LA HISTORIA 18
2. VIAJE A TRAVÉS DE LA HISTORIA SOCIAL DEL TEATRO 20
2.1 Pueblos primitivos 20
2.2 Egipto 22
2.3 Mesopotamia 23
2.4 Grecia 24
2.5 Roma 26
2.6 Edad media 27
2.7 Renacimiento 29
2.8 Isabelino, Siglo de oro y Barroco 33
2.9 La era burguesa 39
2.10 Realismo 40
2.11 Naturalismo y realismo 42
2.12 El teatro de hoy y de mañana 45
3. VIAJE A TRAVÉS DE LA HISTORIA DEL ACTOR 47
3.1 El pasado del actor 47
3.2 Las capacidades del actor 55
4. USOS DE LA NARRACIÓN ORAL COMO MEDIO EDUCATIVO 65
4.1 Revisión de la tesis En procesos de creación escénica conducentes al auto-reconocimiento. Sistematización de la experiencia desarrollada con jóvenes de octavo y

décimo grado del Colegio Jhon F. Kennedy de Bogotá (2013) por Freddy Beltrán Mancera 65

4.2 Revisión de la tesis Elementos estéticos para una construcción teórica de la narración oral escénica de Bogotá (2012) por Freddy Alexander Ayala 66

4.3 Revisión de la tesis Fundamentos de la narración oral contemporánea aplicados al proceso formativo, como complemento académico del programa de Comunicación Social y Periodismo, Centro regional Soacha (2017) de John Steven Vidales Cardona. 67

4.4 Revisión de la tesis La narración oral en el aula de Educación Infantil Viveiro (2012) de Raquel Fernández Vizoso. 68

5. NARRACIÓN ORAL DICTADA EN LA ACTUALIDAD 71

5.1 En la Pontificia Universidad Javeriana 71

5.2 En la Universidad Distrital Francisco José de Caldas 72

6. ARTÍCULOS SOBRE NARRACIÓN ORAL 74

6.1 Narración oral y pedagogía 74

6.2 La narración oral como elemento motivador a la lectura 75

7. SOBRE LA HERRAMIENTA DE LA ORATORIA 77

TERCERA PARTE 79

1. RELACIÓN ENTRE NARRACIÓN ORAL Y TEATRO DRAMÁTICO 79

1.1 Terminología desde el Diccionario Akal de Teatro de Manuel Gómez García 79

1.2 Terminología desde el Diccionario de términos literarios de Demetrio Estébanez Calderón 80

1.3 Terminología desde el Diccionario del Teatro de Patrice Pavis 81

1.4 Cuadro epistemológico 82

CONCLUSIONES 89

BIBLIOGRAFÍA 93

ANEXOS 96

1. Anexo syllabus Pontificia Universidad Javeriana 96

2. Anexo syllabus Universidad Distrital Francisco José de Caldas 98

3. Anexo entrevista a Rammsés Moctezúma 113

4. Anexo artículo sobre Mauricio Grande 117

INDICE DE FIGURAS 118

Figura 1. Línea del tiempo del actor escénico y narrador oral 118

INDICE DE TABLAS 119

Tabla 1. Relación entre narración, relato y actuación 119

Tabla 2. Relación entre narrador, relator y actor 119

AGRADECIMIENTOS

A los docentes Fabian Mejía y Fabian Martínez por permearme el juego y la pasión por el teatro.

A los docentes Rafael Sánchez, Miguel Diago y Sebastián Illera, por enseñarme el maravilloso compromiso con el arte, aconsejarme y guiarme en esta selva que es la existencia de un teatrero.

A Rammsés Moctezuma, Sebastián Monsalve y Mauricio Grande gracias por mostrarme el bello mundo de la cuentería.

Y finalmente, en este camino que la vida me permitió elegir y recorrer agradezco infinitamente a mis papas por confiar en mí y apoyarme en mis decisiones.

“El teatro es tan infinitamente fascinante, porque es muy accidental, tanto como la vida”.

Arthur Miller

RESUMEN

Tras una indagación en el actor escénico del proyecto curricular de artes escenas de la facultad de artes ASAB, se encontraron ciertas falencias en una parte de la población estudiantil en cuanto a las capacidades vocales en el trabajo en solitario sobre la escena, aun cuando dentro del programa se manejan materias encargadas del uso de la voz del actor. Este trabajo genera un estado del arte abordando el estudio del teatro y el actor escénico a través de la historia con el fin de realizar una pesquisa que encuentre los puntos en común entre el narrador oral y el actor escénico. Indagando específicamente en las herramientas vocales y algunas corporales que conciernen al aparato fonador. Todo esto con el fin de encontrar la pertinencia que los estudios y capacidades del narrador oral aportan al desarrollo, con mayor énfasis, de la voz en el actor escénico. Para esto se contextualiza por medio de un recorrido a través del actor y el narrador oral en la historia, a continuación, se hace una búsqueda de las herramientas del actor y narrador oral en los siglos más importantes así como la indagación en el material del narrador contemporáneo como lo son syllabus, trabajos de grado y artículos que decantarán en información específica acerca de las herramientas en común con el actor, generando finalmente una relación entre ambas disciplinas tanto a nivel epistemológicamente como desde la perspectiva del entrenamiento vocal y lo que ésta implica.

Palabras clave: Actor escénico, actuación, narrador oral, narración, oralidad, aparato fonador, voz.

Abstract

After an inquiry into the scenic actor of the scene arts curricular project of the ASAB arts faculty, certain shortcomings were found in a part of the student population in terms of vocal abilities in solo work on the scene, even when within the program deals with subjects in charge of the use of the actor's voice. This work generates a state of the art approaching the study of theater and the stage actor through history in order to carry out a research that finds the common points between the oral narrator and the stage actor. Investigating specifically in the vocal tools and some corporal ones that concern the speech apparatus. All this in order

to find the relevance that the studies and capacities of the oral narrator contribute to the development, with greater emphasis, of the voice in the stage actor. For this, it is contextualized by means of a journey through the actor and the oral narrator in the story, then a search is made of the tools of the actor and oral narrator in the most important centuries as well as the investigation into the narrator's material contemporary such as syllabus, degree works and articles that will focus on specific information about the tools in common with the actor, finally generating a relationship between both disciplines both epistemologically and from the perspective of vocal training and what it implies.

Key words: Stage actor, performance, oral narrator, narration, orality, apparatus speaker, voice.

INTRODUCCIÓN

La narración oral, también conocida como tradición oral, es una práctica que permitió la transmisión de conocimientos e historias de la humanidad desde las civilizaciones ancestrales hasta la llegada de la escritura. En ella se encuentran todos los discursos tradicionales como: mitos, cuentos, leyendas, proverbios, epopeyas, canciones, entre otros. A pesar de que siempre ha sido susceptible de ser relegada por otro tipo de disciplinas, ha encontrado la manera de revitalizarse según el momento en que se encuentre. Así como todo se desarrolla por la inherente necesidad del ser humano de indagar cada vez más, hoy día la narración oral puede catalogarse como una profesión, incluso cuando no hay establecimientos específicos que la enseñen y brinden un título oficial.

Ahora bien, a pesar de la informalidad de dicha disciplina, existen procesos de entrenamiento en la narración oral como asignatura electiva dentro de varias universidades, tanto privadas como públicas. La Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, son dos ejemplos cercanos que abrieron el espacio para esta actividad, donde la mayoría de participantes no tienen nada que ver con lo escénico, porque, amargamente, dentro del gremio de los artistas, la narración oral no tiene cabida, es discriminada y desvalorizada por la gran mayoría de los hacedores escénicos que la catalogan como de poca rigurosidad tanto en los resultados como en el entrenamiento para llegar a los productos de las puestas en escena orales. Los narradores, son confundidos con los comediantes del *Stand Up Comedy*, disciplina que, si bien se parece, no es la misma en tanto la construcción del discurso. Como lo afirma H. J. Chaytor (1954) "La poesía se componía para ser oída, no para ser leída; su objeto era proporcionar placer al oído", es entonces cuando me arriesgo a aseverar que, aún hoy, si se toma la decisión de componer o escribir para ser oído, el brindar placer a quien escucha es primordial. Y para generar ese placer en el espectador, las capacidades que se deben desarrollar en el aparato fonador del intérprete son variadas, desde el tono hasta la proyección. Elementos que los narradores orales desarrollan, sea empírica o profesionalmente. Este trabajo tiene como objetivo usar la narración oral como excusa formadora de técnica vocal enfocada y consciente para el actor escénico. Para lograr el cometido de este proyecto, se contextualizará sobre la narración oral, indagando en distintas

herramientas de las cuales se vale para generar sus puestas en escena. Se abordarán también los procesos de enseñanza de Rammsés Moctezuma (Anexo 3) y Mauricio Grande (Anexo 4), profesores actuales de narración oral, con el fin de encontrar su pertinencia frente a las artes escénicas. Este proyecto es importante, quizá necesario, para la más reciente generación de estudiantes en artes escénicas, que por lo general entiende el entrenamiento vocal solamente en su cabeza, por tanto, las voces están siendo dejadas de lado abriéndole paso a enfermedades que las perjudican (por mal uso o sobreesfuerzo) o llegando a adormecer sus capacidades.

Por tanto, es pertinente un repaso histórico ya que el actor es, hoy día, lo que se fue construyendo desde el primer rito en el que se usó la voz y el cuerpo como medio de representación animal. La historia del teatro y la manera en cómo éste, dependiendo de la época, tuvo protagonismo o lo perdió, son siglos de desarrollo escénico que involucran directamente al actor y sus capacidades. Con ayuda del repaso histórico teatral, se relatarán algunas de las razones por las cuales determinadas cualidades del actor se desarrollaron o se adormecieron, ya que las exigencias de las distintas épocas componen lo que hoy es la actuación, además de generar el paralelo existente a través de los tiempos entres la actuación y la narración hasta separarse como disciplinas individuales. Por consiguiente, el presente trabajo busca desarrollar un estado del arte de los materiales que combinan la relación entre las disciplinas del actor escénico y el narrador oral en cuanto a la voz concierne.

PRIMERA PARTE

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Justificación

En ciertos estudiantes del proyecto curricular de artes escénicas de la facultad de artes ASAB se evidencian algunas falencias respecto al manejo vocal y apropiación escénica individual, hecho que se vuelve visible cuando los estudiantes se enfrentan a una materia como monólogo (que requieren del manejo escénico individual), por esto resulta de vital importancia que el estudiante adquiera, en los primeros semestres de formación, las herramientas necesarias para manejar y apropiar el escenario, sin nada más que su presencia y destreza vocal. Así que generando mayor énfasis en el aparato fonador y aportando a las demás materias enfocadas en la voz que posee la academia, el estudio de la narración oral es una disciplina que puede aportar al estudio y desarrollo vocal del actor escénico.

Por tanto, se busca evidenciar un material teórico que dé cuenta de las posibilidades que disciplinas como la narración oral, aportan a la disminución de las falencias vocales del actor en sus primeros pasos de la formación.

Esta investigación busca proporcionar información útil para toda la comunidad educativa, con necesidades expresivas y oratorias, para mejorar el trabajo del sujeto en solitario, reconociendo sus propias carencias y bondades. Así como abrir líneas de investigación que den cuenta de la necesidad de fortalecer las competencias del actor en solitario sobre la escena.

Ya que las disciplinas de la narración oral se presentan como alejadas del estudio teatral, salvo en la teoría que se ve algo sobre el juglar, pero puede ser más profundo dicho conocimiento, el presente trabajo es conveniente en tanto los beneficios expresivos que manejan estas disciplinas, generando un vasto campo de exploración a través del manejo de gentes, proyección y manipulación del aparato vocal, apropiación del escenario, entre otros.

1.2 Objetivo general y específicos

1.2.1 Objetivo general

Abordar teóricamente las herramientas del narrador oral que pueden aportar a la formación del actor escénico educado en los primeros semestres de formación.

1.2.2 Objetivos específicos

1. Desarrollar la relación que existe entre la narración oral y la formación teatral.
2. Especificar la medida en que la formación teatral puede verse beneficiada por la Narración Oral.
3. Reconocer la medida en que la formación del narrador oral puede aportar al manejo escénico del actor.
4. Proponer que el estudio del Juglar puede beneficiar al actor en su formación solitaria e íntima.
5. Detectar las influencias en común que manejan tanto el narrador oral como el actor escénico.
6. Identificar qué conexión existe entre el narrador oral y el actor escénico frente al escenario y su público.

2. MARCO METODOLÓGICO

Con el fin de abordar la problemática y los objetivos expuestos anteriormente se hace necesario plantear que respecto a esta investigación no se encuentran fuentes o textos teóricos que precisen la relación. Puesto que la narración oral es una disciplina que no se ha usado formalmente como método de inmersión en el aprendizaje del texto dramático y las capacidades correspondientes que se deben desarrollar para hacerlo de la manera más fructífera posible. Se establece que esta investigación será de tipo descriptivo en tanto se generará un estudio de las herramientas usadas por el narrador oral y el actor, a través de la historia y hasta la actualidad, para lograr eficacia en las historias presentadas y las puestas en escena. El componente descriptivo de la investigación hará uso del planteamiento metodológico cualitativo en tanto buscará estudiar la eficacia de la inmersión en las herramientas textuales que posee el narrador oral y su pertinencia para el trabajo del actor en formación.

De esta manera se abordará el material teórico a través de tres fases, la primera en cuanto a la recolección de textos históricos de investigación, la segunda fase, respecto a la conceptualización y teoría de los textos seleccionados y finaliza con una tercera fase de sistematización y decantación técnica del material. Es entonces como se abordará en primera instancia el material de investigación El acto de contar como acción indispensable en la sociedad a través de la historia con la intención de conocer la naturaleza misma de la comunicación humana abordada desde la AEDA por Juan José Prat Ferrer, extrayendo la información desde La asociación de profesionales de la narración oral de España. Respecto al contexto, se realizará un viaje a través de la Historia social del teatro en enfocando en algunas civilizaciones con mayor predominio de la actuación por Margot Berthold, generando una línea del tiempo a través de lo Primitivo, Egipto, Grecia, Roma, Edad Media, Renacimiento, Barroco, Era Burguesa y del Naturalismo a la Actualidad. Visible en la figura 1.

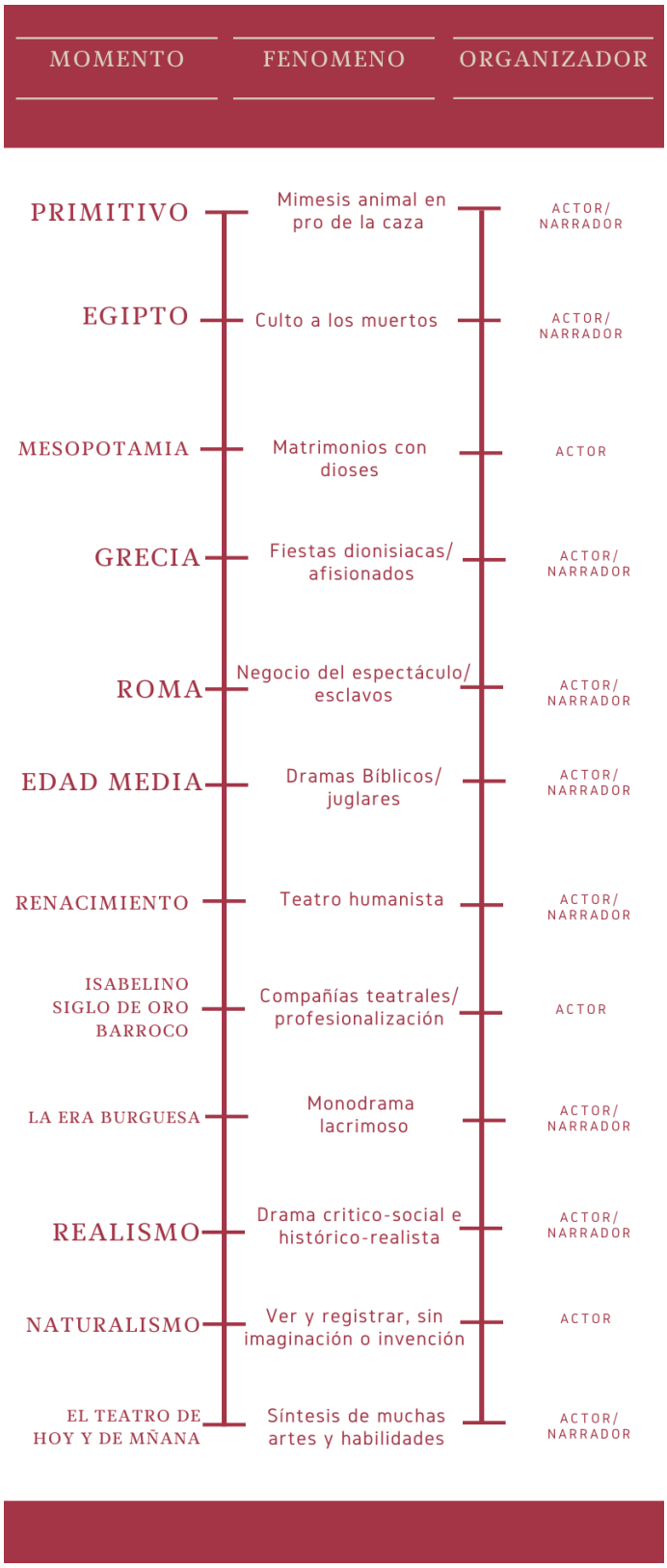

Figura 1, Línea del tiempo del actor escénico y narrador oral. Desarrollada por Katerin Castillo (2021)

Complementando dicho contexto, se abordará el material de La escena viviente, indagando en la historia del teatro a través de su escena en constante actividad por Kenneth Macgowan, William W Melnitz ya que permite generar un apoyo a la línea del tiempo de la Historia social del teatro, pasando por, el hombre primitivo, los griegos, el medioevo, el Renacimiento, el Siglo de oro, el Isabelino, el Realismo y el teatro de hoy y de mañana. También se rescatará mayor información del texto Las edades de oro del teatro. Ampliando el conocimiento sobre las más importantes épocas del teatro a través de la historia por Kenneth Macgowan y William W Melnitz, el cual generará soporte a la línea del tiempo del teatro desde la creación de la tragedia griega y su derivación romana, hasta el drama de vanguardia de hoy día, pasando por el Renacimiento, el siglo de oro, el mundo isabelino, el realismo y el naturalismo. Así mismo, se indagará en La maravillosa historia del teatro universal haciendo evidente la manera en que el actor se apodera de la escena por Freddy Artiles, desarrollando un breve recorrido a través de la historia, enfocado en el actor y su empoderamiento sobre la escena. Por otro lado, se hará una pesquisa sobre el Canon, actor y palabra en el siglo de oro desglosando el Conjunto de normas, preceptos o principios con que se rige, el actor y su palabra dentro del siglo de oro por Evangelina Rodríguez, presentando al actor que se contextualiza y el canon del actor según Cervantes.

Ahora bien, se indagará en el material teórico de la historia del actor, ahondando en la existencia de éste, y sus capacidades, a través de la historia por autores como: Dubatti, Duvignaud, Barba, Serrano, Fo y Lecoq generando a nivel histórico un panorama de la protagonización del actor, sus capacidades y herramientas. Se desarrollará una investigación sobre la Historia del actor I e Historia del actor II, enfocada en el ser creador, por Jorge Dubatti, reconociendo el rol del actor en Grecia, Roma, el teatro apoyado por Isabel I, Siglo de oro, Latinoamérica según Augusto Boal, el actor del siglo XVII, el comediante del siglo XVIII y el teatro militante. También se abordará la transformación del actor a través de los siglos. El papel del actor en las diferentes sociedades por Jean Duvignaud, precisando el papel del actor en las sociedades monárquicas, liberales y modernas. Además, se indagará en las herramientas de El arte secreto del actor, esas herramientas secretas pertinentes en cuanto a su labor expresiva por Eugenio Barba, enumerando el instrumental corporal, lingüístico y textual que el actor debe desarrollar en su proceso. Por otro lado, se abrirá camino en tanto la Dialéctica del trabajo creador del actor, ahondando en algunos de los elementos de la

estructura dramática pertinentes para su labor por Raúl Serrano, extrayendo elementos de la estructura de la dramaturgia tales como: La acción, el sujeto y el texto.

Se llevará a cabo una búsqueda del grupo de fragmentos que componen al actor en el Manual mínimo del actor, analizando las herramientas y capacidades necesarias por Darío Fo y generando una lista de las competencias que el actor debe poseer o en su defecto desarrollar. También, se ejecutará una indagación en las capacidades del actor en El cuerpo poético, en las disciplinas a las cuales el cuerpo del interprete debe hacer justicia por Jacques Lecoq y especificando la importancia de entender y desarrollar capacidades como la improvisación, la técnica de los movimientos e indagar en el bufón y el clown.

Por otra parte, se cometerá una pesquisa sobre los usos de la narración oral como medio educativo, desarrollando una extracción de material sobre la importancia y trascendencia de la narración oral en la sociedad a través de tesis que lo abordan, enumerando los beneficios que brinda la narración como método educativo a través del autorreconocimiento, tanto para adultos como para infantes, y la falta de textos técnicos en torno a esta disciplina. También se aproximará la narración oral dictada en la actualidad tras recopilar las entidades que brindan conocimiento respecto a esta disciplina, precisando los módulos de estudio en la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Así mismo, se hará uso de artículos sobre la narración oral como material alternativo que respalde la disciplina en la actualidad, extrayendo los principales beneficios contemporáneos que la sociedad le encuentra a esta materia.

Respecto a la herramienta de la oratoria se generará un análisis de El Arte de Hablar en Público de Andre Siegfried, precisando la importancia de la oratoria, respecto al receptor, tema, orden y estructura, léxico, memorización y ensayo de la pieza narrativa. Finalmente, se rastreará la relación entre narración oral y teatro dramático, generando un análisis y plano epistemológico en busca de similitudes, diferencias y correlaciones.

3. MARCO TEÓRICO

Con el fin de encontrar en la historia las conexiones tanto del actor dramático como del narrador oral, se contextualiza por medio de una línea del tiempo los avances, deterioros, momentos de auge y descenso artísticos y escénicos. Buscando en cada época, siglo y ciudad las cualidades vocales que se le exigían al interprete, suma de herramientas y capacidades que decantarán en el profesional de hoy en día, denotando las posibles razones y/o causa de sus actuales carencias, pero en mayor medida los elementos que, rescatándolos de los documentos que contienen la historia teatral, son de beneficio para la labor vocal del actor contemporáneo.

Este aspecto se vincula al otro frente de estudio, cuyo material comprende, La naturaleza misma de la comunicación humana abarcada en El arte y oficio de narrar escrita por Juan José Prat Ferrer (2016), desde el punto de vista de la AEDA (La Asociación De Profesionales De La Narración Oral De España) para tener presente la actualidad más inmediata consolidada como gremio de la narración oral, importante respecto a que existe un gremio y se conciben como disciplina regida bajo teorías específicas, lo que da a entender que es una práctica dotada de dificultades. También, a modo de adentrarse en puntos más concretos de la disciplina se usarán tesis que llevaron a la indagación teórica y práctica de distintos aspectos de la narración oral como lo son: En procesos de creación escénica conducentes al auto-reconocimiento. Sistematización de la experiencia desarrollada con jóvenes de octavo y décimo grado del Colegio Jhon F. Kennedy de Bogotá por Freddy Beltrán Mancera (2013) que aborda la práctica y resultados generados en dichos grupos de estudiantes respecto a la narración oral, como vehículo para el auto-reconocimiento, y la explotación del mismo, en personas naturales cuya carrera no está aún encaminada hacia las artes pero que los incentiva a descubrir y reconocer sus propias historias, así como sus capacidades físicas y vocales.

En la segunda tesis titulada Elementos estéticos para una construcción teórica de la narración oral escénica de Bogotá por Freddy Alexander Ayala (2012), se observa material teórico de contexto y de premisas concretas que definen y diferencian a la narración oral de los otros movimientos artísticos, expresando la necesidad de que una práctica como esta de la oralidad también posea teoría, ya que la formulación de material escrito contribuye al estudio y evolución de las disciplinas, en el caso de la narración, si bien la materia no ha desaparecido,

no posee material teórico suficiente por tanto las capacidades corporales y vocales solo pueden deducirse a través de los demás escritos históricos y la actual práctica. En la tercera tesis que lleva por nombre Fundamentos de la narración oral contemporánea aplicados al proceso formativo, como complemento académico del programa de Comunicación Social y Periodismo, Centro regional Soacha de Soacha de John Steven Vidales Cardona (2017) se expresa la importancia de la narración oral para el universitario próximo a graduarse que carece de herramientas expresivas y orales a la hora de enfrentarse a un público, en carreras que lo requieren, siendo una brecha en la historia ya que esta práctica de la oralidad era menester poseerla desde los ritos y para transmitir la historia y cultura de un territorio, ahora bien en algún punto de la cronología ésta disciplina perdió su valor pero no por eso su necesidad. Por otro lado en la tesis: La narración oral en el aula de Educación Infantil Viveiro de Raquel Fernández Vizoso (2012) se enumeran los beneficios que una disciplina como la narración oral brinda a la educación y formación integral del sector infantil, sellando la brecha anteriormente mencionada, puesto que una persona integral debe, si bien no tener las vastas aptitudes del actor respecto a la proyección y presencia escénica, mínimamente tener la capacidad del dialogo intencionado y frente a una o más personas, que brindan estudios como la oratoria, pero en la infancia, la narración de cuentos es la primera puerta.

Por otra parte, se analizan los syllabus correspondientes a la materia de narración oral dictada en universidades de prestigio como lo son la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, que desde hace unos años y hasta ahora, mantienen ininterrumpidamente dicha electiva para cualquier estudiante de cualquier carrera, con la posibilidad de participar en el medio escénico activo de los narradores orales, manteniendo viva la disciplina en el caso de las personas que continúan y aún en los que indagan en ésta para encontrar su propia voz y romper miedos al hablar, característica que portan muchos estudiantes de artes escénicas, ya que consideran que quien habla y es expresivo en su normalidad, puede serlo también sobre el escenario, en ausencia de compañía y con un manejo de la voz adecuado, siendo esto un gran error.

Para reforzar la información acerca de la narración oral se recurre a artículos escritos sobre dicha disciplina, analizando el valor e importancia que se le da a esta en los años más recientes y la capacidad que posee para incentivar a la lectura.

En el texto de El Arte de Hablar en Público de Andre Siegfried (1957) se comprenden las necesidades y particularidades del arte de la oratoria, punto importante que une tanto al actor escénico como al narrador oral, ya que ambos deben poseer un manejo extenso del aparato fonador, así como de los alcances que puede tener la palabra dicha y que solo tras la práctica y el autorreconocimiento puede lograrse satisfactoriamente sin abusar del propio instrumento vocal. Ahora bien, con el fin de exponer un estudio epistemológico de los términos en cuestión para este proyecto se utilizarán diccionarios como el Diccionario Akal de Teatro de Manuel Gómez García (1998), el Diccionario de términos literarios de Demetrio Estébanez Calderón (2016) y el Diccionario del Teatro de Patrice Pavis (2003) para tener un panorama más amplio de cada definición y así ser conectadas con mayor efectividad, generando las similitudes, diferencias y correlaciones de la actuación y de la narración, así como las subpalabras que la componen y por tanto complementan, buscando comprender hasta ahora como éstas disciplinas y sus ejecutores son entendidos y hasta confundidos.

SEGUNDA PARTE

1. EL ACTO DE CONTAR COMO ACCIÓN INDISPENSABLE EN LA SOCIEDAD A TRAVÉS DE LA HISTORIA

Se encuentra que el acto de contar hace parte importante de la sociedad en la historia por esto, Juan José Prat Ferrer (2016) en su artículo El arte y oficio de narrar habla de la narración oral como consustancial con la capacidad humana de comunicarse a través de la palabra, de la existencia de múltiples tipos de relatos compartidos entre los distintos componentes de las sociedades, unos con sentido religioso, otros con sentido social y que fueran catalogados como mitos o leyendas que servían como vehículo de enseñanza. Antes de la escritura quienes tenían la capacidad de crear, memorizar y recrear los relatos ocupaban un lugar importante en la sociedad porque se convertían en la memoria comunal del grupo, pero todo empieza a cambiar cuando la memoria queda fuera de la mente humana y se empieza a almacenar en hojas. Desde ahí se habla de dos tipos de narraciones: la oral y la escrita. Los relatos estaban desarrollándose tanto en el mundo popular como en el espacio erudito. El arte de la narración oral fue cultivado en el mundo clásico antiguo por los oradores, visible esto en los tratados de oratoria y retórica. En la Edad Media, los juglares contaban historias ante un público congregado, asimismo los evangelistas sembraron el arte de contar historias y coleccionaron cuentos que podían contar a su antojo en el momento adecuado durante sus sermones. En el Renacimiento, como parte de la buena conversación, el narrar entre los cortesanos se volvió menester. Tras la alfabetización y la facilidad de reproducción de textos, la narración oral se limitó a los cuentos de niños y se reemplazó en muchos espacios a la lectura del texto. Pero, con una pérdida debe venir una reinvención, por eso los narradores reinventan el arte inclinándose por muchas ramas. La narración oral maneja las raíces de pueblos ancestrales y su magia aún no se pierde, sobre todo porque comunica, porque muestra evolución, civilización. Igual que lo dicen en el texto de El arte de hablar en público (Siegfried, 1957*)*, quien pasa a escena, sea cual sea ésta, adquiere una responsabilidad ancestral y directamente conectada con el o los espectadores, posiciones que también son visibles en las artes escénicas. Se encuentra el actor frente a un público con un

mensaje por decir a través de sus acciones y palabras, es entonces pertinente indagar esta relación a través de la historia social del teatro.

2. VIAJE A TRAVÉS DE LA HISTORIA SOCIAL DEL TEATRO

Este recorrido por la historia del actor, aborda los inicios rituales del teatro, la relación existente entre el actor y su espectador, las capacidades que ambos van adquiriendo, la evolución de las exigencias del espectador y, en consecuencia, las nuevas tareas del actor, las censuras que empiezan a existir en cuanto a la actuación y sus temas. Las premuras y los momentos de gloria que el actor vivencio y vivenciará a lo largo de los siglos.

2.1 Pueblos primitivos

Empezando por las manifestaciones de los pueblos primitivos, en su teatro, se habla de la transmutación en otro yo como perteneciente a los modelos de la expresividad humana, desde la pantomima que se desarrolla en el momento previo a la caza en los pueblos del periodo glacial, hasta otras categorías de representación que se acercan al teatro moderno. Son visibles las puestas en escena de narración oral cuando se habla de que de la boca del chamán habla la voz de Dios. Se ven expresiones teatrales cuando hay un danzante enmascarado encargado de espantar demonios. La transmutación es entendida como la tarea específica del actor ya que su labor está por encima de las normas de lo habitual, entendiéndose como médium para el conocimiento superior. El teatro primitivo está enraizado en los "impulsos vitales originarios" (Berthold, 1974a, p. 9) como lo son: la danza por la salud de las cosechas, los ritos de iniciación, el totemismo, el chamanismo, el culto a los dioses, entre otros. Revela una forma y contenido basada en una expresión principalmente condicionada por necesidades conectadas con la vitalidad y las creencias religiosas. Se ve al hombre personificando las mismísimas fuerzas naturales, técnicas similares a las fiestas Dionisíacas que se dieron después en Grecia. Es imposible dejar de lado que estos procesos de progreso social teatral dan muestra de la evolución misma de la humanidad. En este principio hay una importancia relevante del hombre por ganar protección y ayuda de los dioses, así que se ve cómo el teatro primitivo hace uso de medios extra-corporales característicos del arte más desarrollados para ganar el favor divino a través de máscaras, vestuarios, accesorios, decoraciones y orquesta claramente con una estética y manipulación

atravesada por la sencillez. Son rituales mágico-mímicos, cuando se basan en la recreación del físico o el gesto de determinados animales, lo cual dará un paso evolutivo a danzas de convivencia, como los rituales de matrimonio y de guerra. Los actores concebían que el portador de la máscara perdía completamente la identidad, entendiéndolo como poseído por el espíritu de quienes encarna, y con la instauración de la organización social de las tribus. En ese sentido, en determinados pueblos primitivos se generó una especie de profesionalidad del actor, ya que se enfatizaba en la correcta mimesis de determinado animal, efecto natural o responsabilidad social, lo que en cuanto a la voz concierne, implicaba un desarrollo del aparato fonador que permitiera imitar el sonido del animal, así como gritos de guerra que, dotados de potencia y carga visceral, eran necesarios para llenar de valor a los que iban a enfrentarse y de miedo a los oponentes.

Ahora bien, Macgowan y Melnitz (1966) hacen visible que el teatro primitivo inicia la división de los dos tipos de teatros: el de la obra escrita, representada por el actor en un medio con todos los elementos necesarios, es decir *el teatro* que evolucionó con Sófocles, Shakespeare, Miller, etc. y el *teatro* cuando se trata de un juego de niños, cuando los antepasados hacen algún rito o cuando las imágenes trazadas en las cavernas cumplen con la tarea de atraer el animal deseado o necesitado.

Los mismos autores dicen que la Poética de Aristóteles habla sobre la imitación como el génesis de todo y es la facultad del hombre que lo diferencia de los otros seres vivientes. Es por medio de esta que aprende y a la vez encuentra una de sus mayores diversiones.

La magia de la imitación es cuando el *actor*, que aún no se concibe como actor, danza, previo a conseguir su caza y luego vestido con la piel del animal que desea cazar actúa como éste logrando entrar en el rebaño, o grupo de animales en cuestión, obteniendo su presa.

Desde la perspectiva de Freddy Artiles (2005), los pueblos primitivos se estudian desde el cómo un hombre que, en torno al fuego, recientemente descubierto, se pinta con tierra húmeda y, con un *algo* en su mano, danza y canta, mientras los otros ven el ritual, así nació el teatro “un actor que ejecuta una acción ficticia, ante un público, con un fin determinado” (Artiles, 2005, p. 10). Es la imitación un elemento fundamental para los inicios del actor, una imitación que dotada de imaginación y *si mágico* va a permitir en el intérprete explorar el cuerpo y la voz desde la extracotidianidad, así como los límites y capacidades que cada

cuerpo y voz posee. Una voz susceptible de evocar sonidos animales es un aparato fonador que empieza a desarrollarse como herramienta de trabajo para el venidero actor profesional.

2.2 Egipto

Egipto tierra de abundancia en riquezas, cultura y arquitectura, es en esta civilización donde lo artístico se mezcló con lo ritual al indagar en el culto que se les hacían a los muertos, los cuales incluían danza, música, un gran festín, pompa de procesión y grandes ofrendas. Conocimiento de esto se tiene a través de las pinturas generadas en las paredes de los templos mortuorios, de los cuales se entiende que, para esta civilización, ir al más allá era lo más importante, así como el poder que adquiere la palabra en la invocación a los dioses *Ra* o a *Osiris* con el ideal de que el difunto fuera recibido. Sin embargo, el texto en los muros no tiene directamente que ver con el teatro, pero sí los textos funerarios cantados y recitados. Nuevamente se habla de una tradición de narración oral. Aunque estos textos no decantan en teatro, sí en danzas ceremoniales y escénicas, así como pantomimas, representaciones o exposiciones dramáticas de los misterios de *Osiris* en *Abydos* (la meca de los egipcios puesto que allí estaba enterrada la cabeza del dios). Estas grandes festividades religiosas eran visitadas anualmente por millares de personas que desde la perspectiva teatral se entenderán como público.

Por otro lado, desde la indagación de Macgowan y Melnitz (1992), hay cuatro formas de drama encontrados en Egipto y son: los textos de las pirámides, mencionados también por Margot Berthold (1974ª), que los considera como los primeros dramas, la obra del Festival de la Coronación, La curación de los enfermos, así como la extracción de los demonios, siendo ceremonias teatrales con roles específicos. En la misma corriente el texto de Freddy Artiles (2005) resalta un antiguo Egipto con presencia de actores, coro, música, danza y todo lo necesario para producir un gran espectáculo, aunque todo fuese usado con otros fines distintos al entretenimiento. Es entonces un tiempo rico en arte, con unas destrezas exigidas no en seres específicos sino en todos a la hora de entrar en el rol determinado en cada uno de los ritos, aunque se creería que existían determinadas personas con la responsabilidad del canto, del texto u otro por talento natural, ya que estética y auditivamente debía ser agradable ante quienes presenciaban dichas ceremonias y por respeto también a la materia del rito en

sí. Ahora bien, por más que existiera el talento natural, pequeños gremios encargados de determinada actividad dentro de las ceremonias si o si tenían su propio entrenamiento y rigor respecto a la práctica, aunque no era en pro del desarrollo de una disciplina, si de la perfección del material para que hiciera honor a sus ritos y dioses. Habría que resaltar que esta civilización poseía una basta población, a tal punto que cualquier ceremonia tenía una inmensa cantidad de público del cual se debía capturar la atención, así como su respeto y la necesidad de seguir creyendo en dichos ritos, manteniendo sus creencias intactas. Entonces las capacidades artísticas que los egipcios manejaban a nivel vocal y corporal podrían llamarse dignas de la formación de un actor escénico.

2.3 Mesopotamia

Entre el Tigris y Éufrates la tierra entre dos ríos, es en donde la teatralidad se hace presente con el misterio de culto, como lo son las sagradas nupcias, cuyo fin es desposar un dios o diosa con un hombre o mujer, ya que tras esta unión se genera un banquete colectivo como espectáculo religioso desde el segundo milenio a.C. Los sacerdotes y/o sacerdotisas ocupaban el rol de dios y/o diosa o de rey y/o reina de la ciudad. El músico también adquirió un lugar importante utilizando vestimenta mitológica. Respecto a la forma y contenido del diálogo, cada uno de los personajes alaba siempre las virtudes propias y mengua el valor de su antagonista. Es visible otro gesto teatral, quizá el más importante, en la famosa fiesta de año nuevo, una gran procesión que era el punto culminante luego de doce días de preparación, donde el acompañamiento se detenía para abrir el espacio a recitaciones de las epopeyas que narraban específicamente el génesis del mundo, lo cual supone una poesía dramática en la antigua Mesopotamia, que se fusiona completamente con la tradición narrada. Entonces se habla de representación, por consiguiente, actuación y tradición oral, por tanto, narración. Se habla de unas personas que, al adquirir el nombre de un dios o diosa y la responsabilidad de representarlos, son estos actores que debían tener determinadas características y competencias que permitieran que el público los lograra reconocer como tal y en el caso de los narradores, estos tenían sus espacios dentro de las procesiones de fin de año, debían ser dignos, a nivel de capacidades, para que se les permitiera el ser responsables de dicho acto.

Así que se hablan de elevadas capacidades interpretativas, corporales y vocales, en los responsables, al representar y narrar todo esto frente a una cantidad infinita de personas.

2.4 Grecia

Grecia, la cuna de la civilización occidental, da paso a una forma artística dramática originada desde el dinamismo del dar y del tomar, lo cual, vincula al hombre con los dioses. Un compendio de ceremonias de sacrificio, danzas y homenajes, llamadas fiestas *menádicas* y *bacanales* en honor al dios *Dionisio,* son las responsables de desarrollar la tragedia y la comedia, convirtiéndolo en el dios del teatro. El rito teatral era una manera de decir que la multitud de gente reunida en el *Theatron* no sólo eran público sino también participantes autorizados de conocer las grandes conexiones mitológicas. De *Dionisio* germina una duplicidad esclava de la sensibilidad y la crueldad, de la inagotable fuerza vital y de la mortal aniquilación porque así debe ser la tragedia griega según la autora "El teatro es una obra de arte de la sociedad, de la comunidad" (Berthold, 1974a, p. 118). Respecto a la formación, se habla de un *cantor homérico Demódoco*, y machos cabríos en forma de coro que le hacen acompañamientos con pantomimas a sus ditirambos festivos. Entonces, el dios o actor, ubicado en el antiguo carro naval, entre dos sátiros que tocan flauta y llevan pámpanos de vid, es visible. Dionisio como eje de un rito religioso y en ese sentido teatral, claramente se posesiona como un personaje protagónico. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que este actor era aficionado, pero no por eso escaso de la energía suficiente para evocar en el resto la continuidad de las celebraciones. Por otro lado, a pesar de que fueran novatos los que se paraban a representar, también debía haber una selección basada en el desempeño que cada cual tenía, una práctica empírica que les permitía alcanzar los estándares, estéticos y auditivos, del momento dentro de los espacios de representación presentes, si bien no se habla de una técnica vocal, probablemente si de una nivel de resistencia que les permitiera sostener el espectáculo por el tiempo que este durara ante la inmensidad de público presente. Otra de las capacidades que el narrador y actor del siglo XXI ha de tener dentro de su arsenal.

Cuando evoluciona el rito, dicen Macgowan y Melnitz (1966), personas como Frinico de Atenas, juegan un papel importante en la historia del teatro, al ampliar la función del actor

interlocutor, ya que, al ponerle doble papel, de hombre y de mujer, de la recitación (narración oral) atraviesa la barrera hacia la acción (arte escénico). En tiempos anteriores de Tespis se habla de un teatro llano y circular donde el coro ditirámbico cantaba y bailaba en medio de la gente. Se sigue, consciente o inconscientemente, manejando el estilo de rito circular todos con un mismo fin. Entre tanto, Esquilo pone frente al coro dos y tres solistas que dialogarán con el coro sobre cómo los dioses se dan a la tarea de someter al rebelde a un sufrimiento del cual no va a tener escapatoria por más que lo intente. Aristóteles en su poética dice que los orígenes de la comedia hay que buscarlos en las celebraciones fálicas puesto que se deriva del conjunto de hombres desplegados a sus deseos, que en nombre de Dionisio dejan de lado toda dignidad y se entregan a un comportamiento erótico y salvaje, por algunos días. Con Aristófanes, se generó la nueva comedia, introduciendo escenas que iban de la parodia política y de las arengas cómicas a la burla obscena. Es visible aquí una postura política, una postura crítica frente a la política de ese momento y el rito circular o teatro como medio para expresarla. El teatro en la época helenística se hacía en un gran escenario donde, a partir del siglo IV, los favoritos dejaron de ser los poetas y fueron los actores los que contaban con ciertos privilegios como estar exentos de servicio militar, y aún de más provecho como idóneos como negociadores políticos ya que podían viajar a todos los lugares de su antojo, incluso pueblos enemigos, ya que poseían un salvoconducto por ser servidores de Dionisio.

Ahora bien, tenían técnicas para doblar la cantidad de personajes que hacían a través de las máscaras. Por tanto, se dice que "el actor griego tenía que ser un artista perfectamente adiestrado y sumamente versátil" (Macgowan & Melnitz, 1966, p. 24) al hacer de mujer, por ejemplo, al exclamar parlamentos declamados solemnemente, al inyectar una dosis de acción violenta y de expresión emocional, al decir pasajes líricos, los cuales debían ser cantados con compañía de flauta, entre otros. Está claramente expuesto en este capítulo, la importancia que el público le encontraba al texto hablado, ya que el público griego era exigente con la pronunciación y el tratamiento del texto. Vemos en Grecia un respeto por el actor en tanto cumple misiones específicas y tiene una labor de beneficio para una parte de la sociedad, en el caso de las misiones se habla de ser portadores de una oralidad privilegiada encomendada de un lado a otro, una labor digna y bien remunerada, aun no se perdía el respeto por esta actividad. Con Freddy Artiles (2005) es posible rescatar más a fondo el culto a Dionisio, ese Dios niño, rebelde y travieso. También nos habla de la leyenda de Tespis y la división del

coro, que generó la aparición del corifeo y así el nacimiento de la oralidad del diálogo. Ahora bien, Tespis al marcharse de Grecia dio sus funciones en el mismo carro de ruedas en el que avanzaba, carro que, guardadas las proporciones, más tarde se usará en Inglaterra y en España, siendo el transporte de los actores que en ese entonces eran más juglares que cualquier cosa. Freddy Artiles menciona de la representación en Grecia, cuya escena estaba concebida como un gran espectáculo masivo, que del actor se esperaba un ser extraordinario, así que se aumentaba estatura y volumen con tal de engrandecer su presencia. Una tarea laboriosa la de manejar todos estos artilugios y la de recibir este público en masa, pero era y es la labor del actor transformarse para su público, pero también es de resaltar las capacidades corporales y vocales que para, aun con todos estos artilugios, lograban manejar las capacidades físicas sin que la voz se viera permeada de la dificultad de portar las mismas, sino que en contraposición fuera una voz potente y proyectada. Por otra parte, los recitadores, hacían espectáculos en los mercados, usando la narración oral para divulgar historias heroicas.

2.5 Roma

Fundada por Rómulo, Roma el mayor imperio del mundo antiguo maneja la trinidad existente que constituyen Juno, Júpiter y Minerva estaban dedicadas las ceremonias religiosas y teatrales (lui romani), sin embargo, las diosas protectoras del teatro son Talía (comedia) y Euterpe (coro trágico). El teatro de Roma era un teatro basado en la política de pan y circo y más allá de ser territorio de las artes fue negocio del espectáculo. El anfiteatro no correspondía a poetas sino a luchas de gladiadores, el enfrentamiento con fieras y combates navales. Sin embargo, el teatro romano nació de la base de tablas, instalaciones provisionales que se montaban y desmontaban; ahora bien, por esas condiciones tan menesterosas se exigían mayores habilidades al artista en tanto capacidad de transmutación, así como una voz clara y audible a gran distancia, uno de los requisitos indispensables en el oficio de la actual narración oral, pero, aun así, el actor era considerado esclavo. Pero después se dará un salto hacia una desbordada pompa de decorados que exhibe la premura por deslumbrar. El teatro de imperio, donde se ve el primer teatro de piedra construido gracias a Gneo Pompeyo, es una Roma que no le hace falta el teatro (de fuerzas espirituales) sino el

espectáculo, así que, la fama de un cónsul subía o descendía por las representaciones teatrales que gestionaba, como las fiestas romanas de año nuevo que eran celebradas con mascaradas animales, en fin, la magnificencia del teatro se hundió junto con el dominio del imperio.

Por otra parte, Freddy Artiles (2005) habla del teatro en Roma como un juego después de la transculturización que se produjo cuando conquistó Grecia. El comediante desarrollaba piezas bufonescas breves para el público, sin texto escrito y burlándose de los vicios y costumbres. Sus cantos y danzas estaban destinados a la simple diversión. sus farsas, eran el teatro del juego. Por otro lado, en las atelanas el actor hace uso de máscara con una sola expresión. Pero también había otro tipo de farsa y era el mimo (nacido en Grecia) que empezó a prescindir de la palabra cuando las manos, el rostro y el cuerpo alcanzaron un alto nivel de expresividad convirtiéndose así en la pantomima. No resaltar la capacidad que corresponde a estos actores enfocados en la pantomima para descartar la palabra, sería descortés, ya que el trabajo corporal debía ser tan minucioso y perfecto que hablara por sí mismo. Gran cualidad del actor y, aún, narrador. Sin embargo, son evidentes determinadas características en aquellos que se dedicaban a las piezas bufonescas, ya que a pesar de que no existía como tal una técnica para el intérprete, sino que más bien era una guerra con los demás espectáculos, el actor de estas piezas debía tener tal energía y presencia sobre el escenario y a través de su voz y palabra, suficiente para librar una batalla respetable frente a los que luchaban con leones u otros espectáculos. Capacidades en la voz tales como potencia, resistencia, volumen, proyección y encanto; respecto a lo dicho, debía ser un discurso estratégicamente cautivante de completa conexión con el público sin ofender explícitamente al poder porque podía ser reprendido.

2.6 Edad media

Medioevo comprendido entre los siglos V y XV, este periodo tiene, el punto de partida en la representación sagrada de la pascua y la navidad. El altar significará también escenario (teatral) ya que las representaciones espirituales pasan del pórtico de la iglesia al patio del monasterio y así mismo a las plazas de mercado. Se harán presentes las corporaciones y gremios a pesar de que el teatro medieval se resuma en una sumisión del

mundo ante dios. La división entre la iglesia latina y la iglesia oriental abrirán dos caminos distintos para la representación medieval. Cristo deja de tener una participación simbólica y ahora es un actor que dialoga, así como el cambio en el lenguaje de los textos litúrgicos con toques de lenguaje popular. Para el teatro se desarrollará la simultaneidad escénica (cielo, infierno) y conservará su función pedagógica. Al final de este periodo, los patrocinadores de la actividad teatral serían los señores feudales y artesanos.

En cuanto a la cultura popular, el carnaval y los juglares son los profesionales que combinan festejo, actuación y narración para el divertimento del vulgo. En el capítulo Bufón, Juglar y Vagante (Berthold, 1974a) se habla de un estatus de los juglares en el que no eran bien vistos, ya que eran catalogados como herejes, pero en la iglesia poseían un lugar extraño ya que en una historia de la virgen María se cuenta que se le aparece a un bufón. Sus herramientas eran visibles entonces con la danza, la música (cantada y a través de instrumentos), la mimesis de animales, así como de personajes importantes o de la vida cotidiana, el acto de recitar, el arte de trovar, de los malabares, de la pantomima, los títeres, la acrobacia. Este desempeña el papel principal en las canciones de Menestreles y Goliardos, así como en los espectáculos religiosos. Trajes y máscaras pintarrajeadas subrayan las escenas recitadas por un solista o un dúo. Una animada mímica y sugestivas danzas situaban al bufón, preocupado por el aspecto literario, junto al arte de declamatoria de los antiguos y famosos mimos y pantomimos, a los bufones se les debe también la conservación de una de las formas teatrales más antiguas y populares: el teatro de muñecos y marionetas. Estas herramientas mencionadas hablan de la gran cantidad de capacidades que le son solicitadas en la actualidad al actor formado como básico para ser un actor dramático integral, es entonces cuando se van encontrando cada vez más relaciones entre el acto del juglar y el acto del teatrero, el acto del narrador oral y el acto del actor dramático.

En El teatro renace ante los altares medievales (Macgowan & Melnitz, 1966) se menciona el paso del mimo al juglar, ya que siendo la iglesia quienes los coartaron y aunque la misma iglesia luego autorizó su profesión, para los histriones medievales se volvió una obligación aprender volteretas, a trovar y todo tipo de cosa que los mantuviera ganando lo suficiente para vivir. Para este momento entra Inglaterra contribuyendo con un tipo de representación original y compleja: *pageant wagons* o carros para espectáculos. En los siglos XI y XII se representaban los dramas bíblicos en las iglesias, pero por no tener los espacios amplios

necesarios, los ingleses crearon el espectáculo ambulante. Ya en este momento hombres que en la Edad Media eran zapateros o carpinteros y que habían participado en celebraciones religiosas, actuando como diablo o San Antonio, fueron los que finalmente crearon el teatro profesional en Londres y en París. Se manifiesta una de las tantas formas en las que los juglares y luego compañías de actores se empezarán a transportar, movilizando no sólo sus cuerpos (actor) sino también las tradiciones orales de cada parte de donde eran provenientes. Además, Freddy Artiles (2005) habla de que durante la Edad Media todas las actividades del hombre, hasta las artes, estaban regidas por el dogma religioso, pero precisamente es de esta prohibición religiosa que nacieron los histriones (juglares, bufones o trovadores) dedicados a divertir a la gente. El histrión es el actor total, el que tiene el don de gentes, presencia, disciplina en las cualidades corporales, baila, es acróbata, cantante y principalmente para este trabajo posee una voz inagotable, potente, llena de matices, con el don de la manipulación y seducción a través de la palabra, el volumen, el tono y la dirección, con la necesaria capacidad de saber cómo hablar y que decir dependiendo también del público presente. Es decir, y como se le llamara en el periodo isabelino, el entretenedor profesional.

2.7 Renacimiento

En este periodo de transición entre la Edad Media y la Edad Moderna de gran movimiento cultural, será evidente la necesidad de la emancipación del individuo y el despertar de la personalidad distintiva como fuerza importante, Dante y Petrarca soñarán con el renacimiento de un hombre basado en el espíritu de los antiguos. Un filósofo de Roma y un príncipe renacentista de Ferrara fueron los primeros que transformaron en representación corporal y sensible, el antiguo drama. Los comienzos del teatro humanista fueron modestos, en este, mucho más importante que cualquiera de los esfuerzos artísticos, el primer lugar lo tenía la palabra. Entre tanto, el drama renacentista inglés soluciona en acción lo que la tragedia renacentista francesa había transformado en solemnes solos declamatorios. Ahora bien, Robert Garnier en su relato de la muerte de Hipólito (1573 en Berthold, 1974a) con más de 170 versos, exigió mayor capacidad de concentración en el actor y una sala cerrada ya que solicitaba un empalme con el público independiente de toda posible distracción. Un convivio y compenetración con el público de parte del intérprete que será indispensable en el oficio de

la oralidad. Pero, después de un siglo, el teatro renacentista retomó el proceso del escenario romano y en esa medida cuanto más privilegio se le da a la imagen, tanto más innecesaria se vuelve la palabra, relegándola a una función servil del arte decorativo. En cambio, en el escenario Isabelino, a diferencia del actor griego y romano, el actor profesional tendrá un lugar en el sistema social. Es entonces siempre primordial la comunicación y conexión con el público, con un protagonismo importante de la voz o no, pero siempre un claro estudio del texto que permita al actor transmitir sensaciones y emociones.

En cuanto al teatro del renacimiento en Italia, Artiles (2005) dice que allí se desarrollan las falsas perspectivas con elementos tridimensionales al momento de la decoración escénica y también una lucha nueva del actor al exigírsele un manejo de escenario distinto a nivel corporal e incluso vocal, ya que cada objeto por sus propiedades tendrá la capacidad de rebotar el sonido o absorberlo, siendo más difícil la proyección del actor. En este momento la *Commedia dell arte* poseía otros nombres como *all'improviso,* lo cual significaba que las obras eran improvisadas o *commedia a soggetto*, indicaba que los actores improvisaban sus comedias en torno de un tema o asunto, sin embargo, cuando aquí se habla de comedia se refiere al teatro y no al género, ya que eran tragedias griegas y romanas traducidas. Entonces, cuando se empezaba el desarrollo de una comedia nueva o se debía remontar una antigua, se generaba un estudio y repaso del guion, explicándole las acciones, el juego pantomímico y el uso de los elementos por parte del líder de la compañía. Tal como en 1634 un escritor dijo: "los actores se dedican al estudio y cargan su memoria con una gran cantidad de cuestiones, tales como sentimientos adocenados, caprichos, discursos de amor, quejas, exclamaciones de desesperación y locura, que tienen prontas para todas las ocasiones" (Artiles, 2005, p. 102). Es entonces el actor un cumulo de emociones, vivencias y sucesos presto a la improvisación y la verdad al estar dotado de tal abanico de posibilidades, pero todo esto también a través de una voz, que gracias al conocimiento y estudio de sus posibilidades, envía correctamente la emoción o sensación interpretada a través del tono, volumen, cadencia, entre otros.

Complementando, el teatro del renacimiento en Italia Macgowan y Melnitz (1966) hablan de la muerte del teatro clásico, de las representaciones religiosas que se dan en las catedrales y en las plazas de mercado de la edad media que generarían así el teatro moderno. En 1450 el

drama religioso cede al drama secular en lo que son los escenarios como patios y grandes salas. Estas escenas bucólicas (que tiene relación con el género literario que trata temas pastoriles o campestres) y escenarios al aire libre, eran famosos entre la aristocracia y los cortesanos ya que era un teatro que los ayudaba a escapar de su realidad y divertirse por un buen rato con las cotidianidades de la vida expuestas allí. En el caso de la ópera, así como las pastorales y los *intermezzi*, también utilizaban música y canto, enfocándose más en esta técnica que en la misma interpretación netamente teatral. Aún hoy la ópera es favorita entre las artes teatrales en Italia y manejan una narrativa, como excusa, que abarca todas las canciones necesarias. Hay allí una suerte de relatar una historia a través de la música y el canto, que debe tener su carga interpretativa para transmitir emociones y sensaciones al público presente sin textos exactamente dichos.

Respecto al teatro del pueblo, en 1550 se mantiene un teatro de tablas y caballetes expuestos en las plazas públicas, los actores pasaban su sombrero ante las personas reunidas y luego deleitaban al vulgo con obras improvisadas. Aunque no poseían textos escritos, eran tan magistrales en sus obras improvisadas que invadieron España, países teutónicos, París y Londres y esto fue *la Commedia dell arte*.

Por esto la labor del actor es *un arte de tramas y tareas* según el subcapítulo de Macgowan y Melnitz (1966). El actor estudia infinitas posibilidades de emociones basadas en infinitos asuntos, los cuales, ha de tener listos para toda ocasión. Alguna vez escuché de algún profesor de la academia que el actor debe tener una maleta imaginaria llena de emociones, en cierta forma cada cosa que le pasa al actor en la vida real y aún en la ficticia, es susceptible y hasta una responsabilidad, guardarla en el maletín para tener las herramientas necesarias para cada escena que se le presente en las tablas. Requiere, entonces, el actor de una aptitud de memoria infinita, así como de la capacidad de dejarse permear rápidamente por sus herramientas guardadas en el maletín.

Cuando Macgowan y Melnitz (1966) hablan de los caracteres de repertorio hablan del grupo de Zanni (criados, siervos o sirvientes que conforman una de las tres categorías de los personajes de la *Commedia dell arte*, son los conductores de la historia y sus intrigas; su actuación cómico-dramático se acompaña de mimos y acrobacias) y se considera que de ellos proviene el bufón actual, o sea, unos jóvenes especialistas en chistes y danza, los más famosos son Arlequín y su novia Colombina, Brighella y Polichinela. En la *Commedia dell*

arte todos usan máscara, presentándose a través de escenarios simples y movibles con una simple cortina como telón de fondo. Una tarea enteramente del actor, sin artilugios nada más que capturar la mayor cantidad de público con su presencia escénica, sus capacidades corporales y sus capacidades onomatopéyicas.

Respecto a Francia en el renacimiento y fuera de él (Macgowan & Melnitz, 1966), cualquier acróbata, cantor de baladas y bailarín podía convertirse en actor y hacer parte de una farsa, ya fuera porque estaban prestos para lo que fuera o por sus capacidades. Se habla también de espectáculos médicos donde actores de provincia generaban números de entretención para los pacientes. Por otro lado, al no haber teatros se usan las canchas de tenis francesas (abandonadas y con una acústica terrible) y el vestíbulo de los hospitales por compañías ambulantes como teatros temporarios, en todas las provincias de Francia. De esta época se dice que los varones no interpretaban papeles femeninos, sin embargo, era conocido que las mujeres francesas y españolas tenían un gran don para interpretar papeles masculinos. Las capacidades especiales tanto corporales como vocales y la suma de varias de estas juegan un papel importante a la hora de entrar en el campo laboral, así como ganar el real aplauso del público en esta época.

Del Renacimiento en La maravillosa historia del teatro universal de (Artiles, 2005) nos lleva a la noticia de que el centro de todo deja de ser Dios y pasa a ser el hombre, haciendo enormes aportes al teatro. Por ejemplo, el drama pastoral que surge da tal importancia a la música que termina por volverse el origen de la ópera. Por otro lado, y para bien del pueblo, cuando el arte se volvió exclusivo de las altas sociedades, éste desarrolló la *Commedia dell arte* que se consolidaría en 1570 y 1580, siendo el actor el componente más importante. Sin embargo, los comediantes tomaban solo la línea argumental de algunas obras eruditas y las acciones y el texto terminaban siendo improvisación del actor. Ya luego se estableció una obra escrita originalmente, con un argumento lleno de acciones, dejando de lado el texto a la libre improvisación y así, con el tiempo, se fueron estableciendo textos fijos para cada personaje. Por tanto, el actor debía poseer una gran imaginación, facilidad de la palabra, vivacidad en la acción, ser acróbata, cantar, bailar y tocar instrumentos musicales. Ahora bien, la

versatilidad de dialectos permitía "decir cosas que los funcionarios de la censura no podían entender" (Artiles, 2005, p. 63)

Cuando dichos actores iban de pueblo en pueblo, no manejaban como escenario más que un tablado improvisado con un telón de fondo, era lo único necesario porque se daba por hecho que el actor se encargaba del resto. Ya cuando empiezan a adquirir fama llegan a mejores escenarios, acondicionados para sus necesidades. Es entonces la *Commedia dell arte* una portadora de gran vitalidad y gracia, pero esto no le bastó, ya que decayó cuando se enfrentó al deseo del hombre de profundizar en sentimientos y mundos interiores, de tener bases literarias y se catalogó como superficial exterior y general. Los dos siglos de gloria de la *Commedia dell arte* dejaron ver la importancia del actor y de la acción en la escena.

2.8 Isabelino, Siglo de oro y Barroco

En el teatro que Isabel I apoyó, dicen Macgowan y Melnitz (1966) que los actores profesionales no poseían tiempo ni disposición para permanecer ociosos. En plazas de aldeas, en los salones de banquetes y en los patios de las posadas realizaban sus representaciones que a veces pueden haber sido toscas, pero que habitualmente eran populares. Cada compañía tenía su fuerte, unas más en el baile y la juglaría que en la interpretación. Se desarrollaron también los actores de interludio en las comidas incorporados al servicio de nobles como los "Condes de Essex, Leicester, Derby, Worcester y Warwick, y los Lores Effingham, Hunsdon y Clinton" (Macgowan & Melnitz, 1966, p. 138). Pero a pesar de que las obras eran decentes, por el Consejo Privado de la Reina, se implantó la censura, pero no en términos morales sino netamente en materia política. Una censura que hasta hoy día continua, aunque ya no sea respetada del todo, ya que se ha visto a través de los años que una característica que predomina en el intérprete es la de no seguir las reglas, así como ser un medio de critica ante la presente situación política y social, por tanto, la palabra del actor adquiere un inmenso poder, y debe ser rigurosamente manipulada para poder seguir desarrollando la disciplina, pero sin ser acallado por el poder político. Es por eso que saber qué decir, como decirlo y de qué manera vocal, es un arte de estudio para el narrador y actor.

Según Las edades de oro del teatro (Macgowan & Melnitz, 1966) hablamos de un teatro patrocinado por Isabel I en tiempos donde Inglaterra produjo, algo mejor que un *clasicismo imitado* y fue el edificio del teatro de Burbage y el drama de Shakespeare. En cuanto a los actores profesionales y sus primeras representaciones, encontramos a los niños de coro, escolares, universitarios y estudiantes de derecho en práctica actoral. Actores profesionales en praderas, salas de banquetes, y en patios de posadas donde generaban representaciones groseras pero muy populares. Las compañías ambulantes representaban misterios y moralidades, interludios, comedias-drama Cambyses y frases a base de cantos y danza en los teatros de Londres, pero todo esto hasta que Christopher Marlow le dio elocuencia al drama inglés haciendo del verso libre un mecanismo nuevo, fluido y potente para la tragedia y su desarrollo poético. Del patriotismo inglés, decanta la comedia-crónica, potenciada también por la nacionalidad que derivó de la guerra entre Inglaterra y España.

Por otra parte, en El siglo de oro en España, maneja la misma disposición de los carros españoles como los carros ingleses y "su actuación al aire libre se llamaba La fiesta de los carros" (Macgowan & Melnitz, 1992, p. 111). Se habla de una mezcolanza teatral: "El canto y el baile, los monólogos y los cuadros cómicos, hasta la juglaría, introducían lo que se suponía que debía ser la atracción principal: la obra en sí" (Macgowan & Melnitz, 1992, p. 113), junto con los autos sacramentales. Las funciones manejaban infinita variedad: músicos, loa, monólogo, pasaje en verso dicho o cantado, primer acto, canción y danza entre prólogo y obra, entremés entre primer acto y segundo y entre segundo y tercero, otro número de danza y canto para finalizar. Era efectivamente un gran espectáculo todo con un alto nivel de importancia y preferencia, que exigía de los involucrados una alta capacidad de resistencia, presencia, memoria, entre otros.

Ahora bien, con el Siglo de Oro en España (Macgowan & Melnitz, 1992), se dan las representaciones en las que se hacía uso de tres carros que llevaban a los actores al escenario al inicio de la obra y así mismo se los llevaba al finalizar la obra, haciendo alegoría de Orfeo, Eurídice y la Iglesia. Entonces, vemos los espacios teatrales al aire libre ya que los carros en forma de barcos o de esfera celestial eran alados por la calle hacia el escenario. Pero también hubo comedias licenciosas mezcladas con edificación sacra. Cuando las representaciones se desarrollaban en las calles había mezcla de canto, danza, monólogo, cuadros cómicos, entre

otros. Era un orden así: en primer lugar, una repetición de procesión fantástica que habían llevado los actores a la casa de Dios; en segundo lugar, una Rogativa (oración); en tercer lugar, una representación con prólogo elogiando la representación misma; después una breve farsa y Finalmente una obra sacra. Los entremeses cesaron, así como los episodios santos ya que en 1765 Carlos III prohíbe la representación de autos sacramentales. En 1603 Agustín Rojas Villandrando hace descripción de las diversas compañías teatrales:

1. El Bulubú: Representante solo a pie en cada pueblo pasa el sombrero para recibir limosna.
2. Ñaque: Dos representantes, hacen entremés, llevan barbas (objetos que los ayudan a representar), tocan el tambor y cobran a ochavo.
3. La Gangarilla: Tres o cuatro hombres uno joven hace papeles de mujeres. Medio ladrones, hacen dos entremeses, cobran a cuarto de pan, huevo y sardinas etc.
4. Cambaleo: Una mujer que canta y cinco hombres que lloran, traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses, cobran seis maravedíes (antigua monedo española)
5. Y así hasta llegar a la Compañía entera que trae 50 comedias, 300 arrobas de hato (comida) 16 personas que representan, 30 que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta.

Según Las edades de oro del teatro (Macgowan & Melnitz, 1992) más específicamente en el capítulo Los actores, el vestuario y el escenario, antes de 1660 en Inglaterra los muchachos hacían papeles de mujer, en 1587 se autorizó la actuación de mujeres por la competencia de Colombina de la Commedia del arte. Ahora bien, en este momento se cuenta con un diálogo en su totalidad descriptivo lo cual facilita en un mismo espacio el cambio de escenario. Además, se abarcaba un espectáculo de variación infinita puesto que las obras en teatros primitivos lastimosamente desnudas y simples, atraían el entretenimiento más complejo y se desenvolvía un espectáculo con un paso a paso de música tocada en vivo, una loa, monólogo o sátira en verso (por uno o más actores), un prólogo, canción y danza, el primer acto, un entremés, un segundo acto, otro entremés, un tercer acto y un número de canto o danza final. Es entonces comprensible que todo esto era un desglose de arte dotado de variedad de talentos y una inmensa capacidad de los actores, bailarines o cantantes de resistencia y virtuosismo, así como del público para resistir la totalidad del espectáculo. Un público voraz que vemos

que a través de la historia va exigiendo más y nuevas cosas en la puesta en escena de sus actores.

Entre tanto, en el Barroco, el mundo se convierte en escenario, recobrando la multiplicidad alegórica de la baja edad media y enriqueciéndose con la mundanidad sensible del renacimiento. A la palabra y al verso, a la imagen y al cuadro, a la fantasmagoría y a los fines pedagógicos se suma la música, que, más que elemento de aporte, pasa a ser un arte más con sus propias normas. Naciendo la ópera y pasando de las improvisadas salas de teatro a los teatros de la ópera independiente.

A modo de complemento del Barroco Rodríguez (2012) menciona a López Pinciano (escritor de la Philosophía antigua poética en 1596), un actor que estudia la exacta manera de componer sus personajes investigando en fábulas, historias, noticias, e indagando sobre la región y los trajes, ya que quién escribe, el poeta, no se encarga de eso porque lo escribe para ser leído más que para ser representado. Es entonces un paso importante en las responsabilidades del actor ya que no solo actúa lo escrito, sino que también ahonda en la construcción del personaje en tanto contexto, atmosfera, estética y no es de sorprender, que también indagara en los recursos vocales, acentos, volumen, cadencias, tonos, entre otros, dejando de ser un ente que repite un texto, para ser un individuo que transmite una realidad alterna de un sujeto inexistente. Es entonces, pertinente ya que en el caso del narrador oral este debe transmitir dicha realidad a través de su puesta en escena oral e individual, así como el actor para transmitir debe manejar la construcción de esta realidad alterna llegando a tal punto de veracidad que la voz y sus capacidades dejen de ser las propias y pasen a ser las del personaje; este personaje puede tener capacidades y límites que el mismo actor desconoce para sí mismo.

Es entonces que vislumbramos que el actor no solo invade el territorio textual como "aventajado amateur en la composición de comedias" (Rodríguez, 2012, p. 147), lo hace también en el territorio dramatúrgico, adaptando y modificando el texto para su respectiva puesta en escena, arreglando en ocasiones, con el interés de que conecte con mayor facilidad con el público y por tanto sea más comerciable. Ahora bien, en el género de la Loa, los actores se quejaban de la entrega del texto muy tardía y por esto un corto tiempo de aprendizaje.

Calderón, de acuerdo a lo que apunta Hegel en su estética que el autor "tiene derecho a exigir del actor que, sin añadir nada propio, se compenetre plenamente con el papel que se le ha

dado. El actor debe ser […] una esponja que absorbe todas las preguntas y las vuelve a entregar sin cambio alguno" (II,541-542, en Rodríguez, 2012, p. 154). En el poco tiempo que tenían solían cambiar textos según la memoria les alcanzara, pero esto, Calderón lo trato de aclarar, dejando de lado el tiempo de entrega. Hoy en día, aunque no es estrictamente una loa, los textos también son susceptibles de ser entregados tarde, y aun así el actor debe tener la capacidad y la disposición de aprenderlos. Los actores no son máquinas, pero sí deben tener ciertas capacidades más desarrolladas, como la memoria y la concentración, que las personas que se dedican a otros oficios, no está de más recordar que siguen siendo humanos. Por otro lado, antes de los inicios del Barroco, en 1615 Cervantes señala en pedro de urdemalas, un canon del actor en el siglo de oro que decía así:

"Sé todo aquello que cabe
en un general farsante;
sé todos los requisitos
que un farsante ha de tener
para serlo, que han de ser
tan raros como infinitos.

De gran memoria, primero;
segundo, de suelta lengua;
y que no padezca mengua
de galas en lo tercero.
Buen talle no le perdono,
si es que ha de hacer los galanes,
no afectado en ademanes,
ni ha de recitar con tono.
Con descuido cuidadoso,
grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia si está celoso.
Ha de recitar de modo,

con canta industria y cordura,
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo.
A los versos ha de dar
valor con su lengua experta,
y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar.
Ha de sacar con espanto
las lágrimas de la risa,
y hacer que vuelvan con prisa
otra vez al triste llanto.
Ha de hacer que aquel semblante
que él mostrare, todo oyente
le muestre, y será excelente,
si hace aquesto, el recitante."
(Pedro de Urdemalas, III, vv. 2894-2927, en Rodríguez, 2012, p. 158)

Vemos entonces que Rodríguez (2012) habla de cómo Cervantes definía al actor como un almacenamiento de experiencias y artificios despojados de método alguno, teniendo quizá la imposibilidad de repetir con exactitud determinado texto o movimiento por el desconocimiento metodológico de como todo llego a donde llego a nivel expresivo. Sin embargo, el maestro Pinciano resalta al actor diciendo "Solían hacer de tal manera los actores griegos y latinos, que los oradores antiguos aprendían de ellos, para, en el tiempo de sus oraciones públicas, mover los afectos y ademanes con el movimiento del cuerpo, piernas, brazos, ojos, boca y cabeza" (Philosophia, III, 285, en Rodríguez, 2012, p. 165). En efecto, si se trata de defender el teatro, algunos autores mezclan conscientemente el arte de *la oratoria* y el de *la acción teatral* porque en ambas se estudia y pone en práctica la capacidad de la voz en muchos aspectos, la postura y movimientos corporales para ser aceptados ante el interlocutor. Por otro lado, Cicerón enumeró en la antigüedad la *actio oratoria* con los mismos términos que se usaron en El arte del actor: perspicacia, imaginación, don para la expresión, memoria; cualidades que solo se perfeccionan con la técnica y la aplicación,

capacidades que debe desarrollar y por tanto tener un orador, un actor, un juglar y así, también, un narrador oral. Capacidades que hoy día se dan por hecho o se entienden solo desde el intelecto, dejando la técnica, respecto al aparato vocal y lo corporal que implica, como algo que sucede mágicamente y por tanto no se practica, dándole mayor importancia a la simple memorización del texto y el resto (proyección, matiz, postura y acción que le acompaña a la palabra dicha) se deja a la improvisación.

En El teatro barroco de Francia (Macgowan & Melnitz, 1992, p. 190) es visible que la teatralidad paso por un tramo ininterrumpida desde el siglo XII (misterios medievales al aire libre) hasta el siglo XVIII, gracias a la compañía Cofradía de la Pasión con el teatro construido por ellos en las ruinas de la casa del Duque de Borgoña. Sin embargo, se mantenían en pie las representaciones en ferias y en canchas de tenis y el monopolio de la cofradía se vio en problemas cuando las otras compañías, durante ferias, hacían representaciones nocturnas y a escondidas, hasta que en 1595 se legalizaron las representaciones teatrales durante las ferias. Es entonces visible la necesidad que se encuentra en el actor y por tanto narrador a través de las épocas, una necesidad por expresar, claramente existía el menester económico y de supervivencia, pero también la necesidad del espectador por tener sus momentos de ocio, así como del actor por pasión a su público, a la escena y al arte de la oratoria. Cuando determinada acción se lleva a cabo a escondidas expresa la necesidad que existe de realizarla, en este caso, para arriesgarse de tal manera era porque existía una pasión, un deseo por expresar, la manera en que esto se hacía debía requerir conexión con el público, entonces se habla de un intérprete con la capacidad de seducción y manejo de masa a través de su presencia y voz, herramienta que hoy día sigue vigente, porque más allá de hacerlo bien, el espectador también es un esencial medidor.

2.9 La era burguesa

Abriendo paso a la investigación a través de La Era Burguesa, Margot Berthold (1974ª) señala a unos actores (de la comedia francesa) que se habían acostumbrado a permanecer fieles a la partitura declamatoria del verso. Entre tanto, se desarrolla, cultivado por Rousseau y George Benda, el monodrama que consta de un solo actor, manera en que el

narrador oral se enfrentará en su disciplina. En el caso de la música, la aceptación de antiguos esquemas fundamentales y su aplicación al mundo del sentimentalismo burgués abrió infinitas posibilidades teatrales, pero la pompa y naturalidad serán exponentes entre los que se desenvolverán y a la vez se contradecirán. El éxito de un autor y en esa medida el éxito del colectivo actoral o la puesta en escena se valoraba por la cantidad de lágrimas derramadas en el espectador ya que llorar y reír en una sola noche empezó a ser un requerimiento del público. Esto conecta directamente con las competencias del actor y/o narrador, ya que el estar en escena implicaba la responsabilidad de generar cosas en el espectador, de conmover hacia cualquier dirección, pero el público debía salir tras haber pasado por una montaña rusa de emociones gracias al interprete. Quiere decir que las capacidades del actor/narrador debían ser indiscutiblemente tácticas; el correcto manejo del cuerpo, del escenario y de la voz para conmover con el tono, con el ritmo, con las cadencias, con los matices, con el volumen y con la verdad de la misma. Un espectáculo integral por la disciplina del actor sobre la escena y el compromiso con el espectador lleno de exigencias.

2.10 Realismo

En esta corriente estética que rompía con el romanticismo, el drama crítico-social e histórico-realista se ubica en el lugar de exigir un nuevo estilo representativo, Stendhal lo define como el artista como reflejo de la realidad donde los decorados y vestuarios debían ser precisos y verdaderos tanto o igual que la representación.

Macgowan y Melnitz (1966) en el siglo XVIII sobre Inglaterra exponen un teatro de contrabando durante la República, actores ambulantes representaron *bufonadas* en posadas y ferias, constaba de números cómicos tomados de obras populares, aunque finalmente lograron ser aprobadas popularmente; las bufonadas, aún en el 1800 se las representaba en Inglaterra. Pero durante la restauración no había textos recientes así que recurrieron a Shakespeare cambiando su final por uno feliz, aunque lo intercalaron un día cómico y al otro tragicómico. Así que el siglo XVIII fue para el teatro inglés algo más que "el siglo de las grandes interpretaciones, fue un momento en que los literatos, así como los actores, comenzaron a escribir sobre el teatro y su gente" (Macgowan & Melnitz, 1966, p. 235) se

buscó de alguna manera reconectar con el público y darle el lugar a las bufonadas que son el disfrute de la gente y también el medio de expresar la inconformidad.

Respecto al siglo XVIII en Francia y en América, se pasa por el drama de la clase media con Diderot, y su drama serio fallido (material de la vida cotidiana, con suspenso trágico, pero con final feliz, escrito en prosa) y Voltaire con una literatura más sensible y un uso fino de la imaginación decide pasarse a la forma clásica e introdujo elementos de tragedia de clase media. Para este momento, los actores eran influidos por algunos dramaturgos, Diderot con *la paradoja del comediante* y Voltaire que, con sus escritos, reclamaba vitalidad en el actor, o como él la llamaba *el diablo en el cuerpo.* El actor concebido como tal ya tenía innumerables tareas vocales y corporales en tanto la vitalidad que se le reclamaba para transmitir y conectar con el público, y exigido por los autores, de la reciente ola de documentadores de la disciplina, en tanto transmitir el correcto mensaje de su obra con la carga necesaria. Sumando a la actividad del actor más detalle en su hacer, con más verdad y sobre todo más mecanismos vocales y corporales de transmisión del mensaje, una evolución en el desarrollo del trabajo del actor generando nuevos tonos, matices, volúmenes y por tanto nuevas sensaciones más verdaderas en el espectador.

En el siglo XIX, en Europa, Macgowan y Melnitz (1966) hablan de una etapa de escenografía históricamente *exacta*, tres actores empresarios triunfaron al dar exactitud histórica a las obras de Shakespeare. Samuel Phelps, Charles Kean y Charles Fechter. Charles Kean como director, siempre, sus actores, estuvieron bien preparados y con muchos ensayos encima. Toda esta exactitud en todo decanta también en una exactitud en el habla y comportamiento de actores, respecto a la época de la obra, y la estética manejada por el actor, es entonces la actuación una materia cargada de responsabilidades contextuales que debe transmitir a través de su comportamiento, cuerpo y voz, enfatizando en la especialización vocal de acentos, matices, volúmenes, cadencias, entre otros. Ya en la década del 60, Macgowan y Melnitz (1966) cuentan que Boucicault comenzó a contratar actores para una sola obra, tal como lo hacen los empresarios actuales en muchos países generando la especialización consciente o inconscientemente del actor y su labor específica, adentrándose en la creación de un personaje desde todas las perspectivas posibles, la psique, la personalidad, la voz y su tono basado en la vida falsa del personaje.

Macgowan y Melnitz exponen un siglo de revolución política e industrial, como lo fue el siglo XIX, que trae consigo *reacción y progreso.* Ahora los teatros se llenan de gente inculta que por tener la disponibilidad de dinero podían pagar la entrada, ya que la clase media estaba aumentando rápidamente. Esta clase media, el nuevo público, iba a representaciones huyendo del mundo en que vivían y trabajaban. Sin embargo, el progreso se dio entre los autores, ya que pasaron del clasicismo al romanticismo y el realismo, unos pocos a lo poético y al expresionismo. Un siglo en que las puestas en escena de todo tipo vuelven a ser para todo público como era en un principio, esa congregación de gente en pro de algo y aportando a este algo. Ahora bien, en este caso se maneja un espectador agotado del día a día con deseo de no ser ellos mismos o por lo menos olvidar su realidad más inmediata, es entonces cuando el actor es una herramienta que se desgasta con mayor facilidad por la energía con la que llega el espectador, de llenarse de un algo que no encuentran en el diario vivir. Hablamos nuevamente de capacidades extra de las que debe nutrirse el actor o de lo que debe estar dotado indiscutiblemente, energía en el cuerpo, potencia en la voz y un mensaje dotado de una dirección contundente que fascine al público.

En la última década del siglo XIX la actuación era una exposición de gran talento individual por parte del actor, era normal que alguien interrumpiera la actuación para aplaudir la declamación de un *parlamento* emocionante y de ser excesiva la alabanza ante dicho texto, este, se repetía, lo que expresa lo importante que era el tratamiento del texto, teniendo en cuenta potencia vocal, proyección, dicción y entender el texto para así depositarlo en el espectador. Por esto los conjuntos fueron menos recurrentes. Se concentraron algunas obras en solo tres actores, importante entonces que los actores tuvieran gran potencial para llenar la escena en el tiempo de duración necesario.

2.11 Naturalismo y realismo

En el naturalismo, ese estilo artístico y literario basado en reproducir objetivamente la realidad, a nivel escénico, André Antoine se da a conocer con un conjunto de actores aficionados, pero no sólo en París, sino en toda Europa. Manejó en segunda instancia la cuarta pared, lo que implicaba, en parte, ignorar al público, dar la espalda cuando la escena lo pedía,

manejando una subordinación de los actores al curso de la obra y los diálogos. Antoine logró una larga producción de material gracias a que de entre sus actores ninguno poseía la ambición personal que hace que los actores se cierren sus caminos, cosa que también le funcionó a Stanislavski, quien nunca fue un director despótico y aunque pasaran cien ensayos, siempre confiaba en la intuición de sus actores sin imponer concepciones propias, desarrollando un estilo impresionista. Se interesaba por servir a sus actores todos los medios necesarios, ópticos, acústicos, entre otros para conectar a sus actores con el público. Ahora se da un salto hacia la norma suprema de Appia: mantener el escenario libre de todo lo que perjudique la actualidad del actor puesto que "El cuerpo humano ha abandonado su preocupación por buscar el reflejo de la realidad: él mismo es ya la realidad. Al decorado escénico sólo le corresponde la tarea de llevar a efecto esta realidad". (Berthold, 1974b, p. 230) Sin embargo, improvisación y perfección fueron los dos polos entre los que se movió el trabajo de Yevgueni Vajtangov, volviendo a las iniciativas de Gorki, exhortar a los actores a crear, en el sentido de la *commedia dell'arte*, a procurar que ellos mismos crearan las obras. Con Tairov se verá la exigencia de un actor en dominio en igual proporción de todas las formas de expresión: "tenía que saber actuar, cantar y bailar, saber aparecer en escena de manera solemne y litúrgica y de manera vodevilesca y excéntrica, saber desencadenar el alma y las pasiones, la codicia brutal y la recóndita fantasía" (Berthold, 1974b, p. 255). Se habla entonces de elementos como la cuarta pared de la cual el realismo hace uso, cuarta pared que en el caso del narrador no es posible que exista, salvo que pretenda realizar un número de representación, de no ser así, el convivio entre público y actor es esencial para que la práctica del orador sea completa. Por otro lado, en el caso del actor escénico la existencia de esta cuarta pared es indiferente en tanto su práctica se puede seguir llevando a cabo. Ahora bien, mientras que el actor requiere, en la mayoría de las ocasiones, instrumentos sobre la escena con los cuales relacionarse (desde las luces y escenario, hasta la escenografía y objetos), el narrador puede prescindir de ellos hasta el punto de ser netamente su cuerpo y voz. Pero de ambos se espera aquello que menciona Vajtangov y Tairov, que, a modo de la *commedia dell'arte*, sean ellos quienes crean su propio material improvisando y perfeccionando la misma, así como poseer talentos corporales (cantar, bailar, etcétera) como espirituales (en cuanto a llevar al público hasta el límite de cualquier emoción).

En la escena viviente, de Macgowan y Melnitz (1966) se resalta la diferencia entre Naturalismo *versus* Realismo, capítulo donde es visible que en el caso del Realismo lo que le sucede en escena al actor, pasa como podría pasar clara y llanamente en la vida real. Ahora bien, en el caso del Naturalismo consistía en ver y registrar, los hechos observados sin imaginación o invención es lo que se pone sobre la escena sin pensar en una organización artística. La llegada del Realismo hizo que los actores hablaran y se movieran como si los personajes que representaban fueran seres humanos reales. Hecho que llevó a desarrollar un tipo de actores que son capaces de morir mil veces en escena, tan real como si el público viera el suceso, en tiempo y espacio actual, a través del ojo de la puerta que guarda la intimidad de todo ser. El narrador por otra parte debe relatar con algo de realidad, digo algo de realidad, porque esta va y viene, el público está en un constante dialogar con el orador, pero a su vez involucrado en la realidad del suceso que es contado.

En cuanto a el teatro norteamericano, del 1800 al 1900 (Macgowan & Melnitz, 1966) se encontrarán teatros flotantes, trovadores y *leg shows* (espectáculos de piernas, espectáculos basados en la exhibición de encantos femeninos). Los flotantes: que, sobre una balsa, pasaban por vendedores de leña, pero finalmente terminan siendo barcos fluviales adornados y a vapor. Los trovadores: se dan tras la importancia que adquieren las canciones negras, comienzan en 1843 por actores que pintados con corcho quemado hacían un número musical al son del banjo. Y los *"leg shows"*: se desarrollaron cuando un empresario iba a presentar una obra que era un caso perdido y aprovecha la llegada de un grupo de bailarinas a Nueva York para usarlas dentro de su función y así logró permanecer en cartelera casi quinientas noches. El escenario es entonces un universo infinito en el cual se puede exponer todo tipo de arte, pero con un gran aliado que es el público que se logra seducir con determinado tipo de puesta en escena. Cada arte debe tener algo de seducción, en el caso de la narración, cuando es un orador, su vestuario es su propia escenografía y mecanismo visual de propaganda, así como su gesto y el talento vocal; en el caso de la oradora, es similar respecto al vestuario y el gesto, pero esta vez puede ser arriesgado por la falta de conexión con su feminidad o por el exceso de feminidad en este, entendiéndolo como elemento de seducción visual y de seducción auditiva por el posible juego de su voz. Por otra parte, el actor en escena puede variar, respecto a su seducción, en tanto su contexto y el tipo de obra que se esté

manejando, la cual dibuja claramente el tipo de escenografía, vestuario y tono vocal. Pero finalmente, la narración y la actuación tendrán libre decisión basados en su propia indagación y creación, y el mensaje que necesiten dar al espectador, pero ambos requieren un factor de seducción en el juego con su propio aparato fonador, entendiendo seducción como un imán en el espectador ya se por agrado o desagrado.

2.12 El teatro de hoy y de mañana

Desarrollando un breve paneo por el teatro más reciente y próximo, Macgowan y Melnitz (1966) recogen el testimonio de Craig quien se dice que "…reconoció que el teatro es una síntesis de muchas artes y habilidades" (Macgowan & Melnitz, 1966, p. 428) ya que no es solo la iluminación o la escenografía sino la suma de todas las implicadas, sin embargo, el actor debe tener la capacidad de poseer todas estas y crearlas ante el espectador. Craig tiene razón en toda esta premisa hasta que salta a la *supermarioneta* donde exige una excesiva perfección en quien actúa, fuera de esto, la capacidad infundada en el actor de contar mucho más que con solo sus palabras y aun así con sus palabras transmitir uno y mil mundos es exigida a través de la historia porque la práctica y sus espectadores lo exigen en la medida en que lo necesitan. También, es posible mencionar al revolucionario Max Reinhardt que en 1905 tuvo su primer gran éxito como director con *Sueño de una noche de verano.* El detonante estuvo en que "desechaba las secas convenciones del pasado teatral y utilizaba una cantidad de estilos vívidos e imaginativos totalmente nuevos para la escena" (Macgowan & Melnitz, 1966, pp. 432-433). Hizo uso de un escenario giratorio para su escenografía y generó una persecución de sus hadas y duendes a través de un bosque que cambiaba constantemente. Es entonces la labor del actor mucho más ardua en tanto aprender a manejar dichos nuevos mecanismos; destrezas y talentos que el actor debe poseer, o en su defecto desarrollar, para ser un actor integral.

Continuando con El teatro de hoy y de mañana pero ahora desde el texto Las edades de oro del teatro (Macgowan & Melnitz, 1992). El siglo XIX dio al escenario la obra realista y su cuarto muro. El siglo XX dio escenario y luces mucho más hermosas y expresivas. Adolphe Appia fue el profeta de la nueva técnica teatral en la que, para reforzar la acción dramática, era necesaria la sumatoria de: Decorado más movimiento del actor, más cambios de luces,

igual a refuerzo del curso de la acción. A la sumatoria de Appia y Craig se decanta la simplificación de medios y efectos (escenario sencillo resalta al actor y por consiguiente a la obra) y sugestión (la parte por el todo). El actor del hoy que, con un escenario pequeño o grande, aparatoso o minimalista, solo o acompañado, tiene la tarea indispensable de poner su carne en escena para transmitir emociones y sentimientos, transmitir una historia (que dejará o no una enseñanza), hacerse entender con cada una de sus facultades físicas y el control y manejo sobre estas.

3. VIAJE A TRAVÉS DE LA HISTORIA DEL ACTOR

Para este capítulo se abordaron libros como Historia del actor I e Historia del actor II de Jorge Dubatti, siendo seleccionados por las especificidades que mencionan respecto al actor a través de las épocas y siglos más importantes, lo que permite dibujar una posible evolución del mismo, así como sus momentos de decadencia. También, El actor de Jean Duvignaud el cual permite vislumbrar al actor desde su rol especifico y característico en las sociedades monárquicas liberales y modernas complementando así la trayectoria del actor a través de la historia. Respecto a las herramientas y capacidades del actor, se utilizaron los textos El arte secreto del actor de Eugenio Barba, el cual aporta a través de ejemplos prácticos, las capacidades que el actor debe tener antes, durante y después de la practica teatral, la Dialéctica del trabajo creador del actor de Raúl Serrano, el cual brinda tres elementos de la estructura dramática susceptibles de ser usados en este trabajo como lo son la acción, el sujeto y el texto, también se abordará el texto Manual mínimo del actor de Darío Fo y El cuerpo poético de Jacques Lecoq, pertinentes en cuanto a que ambos hacen un paneo riguroso a través de la historia, enfocados en el juego del actor, que demarca las capacidades, falencias y responsabilidades del interprete.

3.1 El pasado del actor

Se procede ahora a desglosar al actor en tanto la tradición lo permita, iniciando por la Historia del actor de Jorge Dubatti que permite generar un trayecto histórico sobre la labor del actor, iniciando con El actor en el teatro griego clásico escrito por Araceli Laurence (Dubatti, 2008, p. 9) donde se señala la poesía épica y narración oral (aedos y rapsodas) quienes dentro de un periodo iletrado entre siglo XI y X encontraban la poesía oral como una necesidad de vida. Se dice entonces que en el pasado la cultura oral indicaba que los conocimientos debían ser constantemente repetidos para no ser perdidos. El poeta narrativo oral cantaba los hechos de los héroes del pasado, dioses y mitologías; estos cantos eran en verso, con una estructura métrica uniforme y ritmo rápido y fluido. Ahora bien, los tipos de poesía oral tienen dos rasgos en común, estaban compuestos sin ayuda de la escritura e iban con acompañamiento musical.

Sin embargo, Kinnegan en *Oral Poetry* (Cambridge, 1977 en Dubatti, 2008, p. 10) expresa que, para que la poesía se considerara oral debía cumplir tres requisitos: contener un texto escrito sobre el cual se improvisa, ser declamada ante un público y estar completamente memorizada. Respecto a estas premisas es importante conectarlas con el actor escénico puesto que maneja herramientas similares, pero por tener más añadidos, deja éstas de lado o les resta la importancia necesaria ya que se enfoca en la memorización de un texto que desconoce finalmente como va a declamar, entendiendo este último como hablar en público con entonaciones, matices y gestos adecuados, es decir el accionar. Una voz que emana un cuerpo que acciona con técnica y autoconocimiento es una voz potente que, en ese tiempo abría provenido de un poeta oral pero hoy decanta en un actor responsable en cuanto a su aparato fonador. Por otro lado, también había dos tipos de poetas, el poeta cortesano y el poeta popular o de plaza pública, pero el más común era el trovador cortesano. Lo que habla de una determinada disposición al aire libre que exige, en el caso del poeta popular, ciertas propiedades a nivel vocal que lograran conectar al público como: volumen, proyección, matiz y la capacidad de resistencia frente a la disposición espacial y cantidad horaria.

Importante rescatar que Perry, según como lo menciona la autora dentro de la recopilación de textos dentro de la Historia del actor (Dubatti, 2008), fue el primero en demostrar, a principios del siglo XX, que Homero fue un poeta oral que se valió de un conjunto tradicional de frases fijas que abarcaban la mayor parte de las ideas y situaciones comunes. Se habla entonces de fórmulas en las oraciones que se repiten, por tanto, el poeta repetía fórmulas, entonces *Rhapsöidein* que significaba "coser un canto", no era precisamente correcto y en lugar de creador era un obrero de línea de montaje. Siendo entonces, *Aoidós = poeta* (creador) y *Rapsodós = declamador* (co-creador, declama con las necesidades y preferencias del auditorio) componía relato con diferentes recursos ("estilo formulario, reiteración de versos, temas y motivos estandarizados, apoyatura en los epítetos") y usaba instrumentos como lira o arpa primitiva (*Phormi*) luego una cítara o lira (*kitharis*) y después un bastón para marcar ritmo que a su vez imponía respeto. Por tanto, el recitador debía tener talento natural y el dominio de una técnica de memorización y composición.

En la antigüedad, los juglares y acróbatas, se dedicaban al entretenimiento de público, en festividades, plazas o lugares en que les pagaran. Unos artistas dotados para la mímica o

imitación de voces o sonidos de animales según Platón en la República (Dubatti, 2008, p. 18). Con habilidad para la gesticulación en todo el cuerpo y la expresión facial eran los mimos, por otro lado, una rama de los actores fueron los *autokahdaloi* o improvisadores, quienes actuaban sobre una tosca plataforma y un telón portátil. También estaban los mimos hablados y cantados, no tenían un texto escrito, ni tradición técnica y se regían por sus propias costumbres.

Otra producción de la antigua Grecia fueron los *filaces* (phúaros "charlatan" "bufón") vinculados a Dionisios. Sus vestimentas usaban un falo visible y engordado con almohadillas en vientre y trasero, desarrollando su función sobre "un palco modestamente elevado sobre estacas toscas y sobre columnistas trabajadas, en cuyo centro se eleva a menudo la tarima, […] propia de actores vagabundos" (Cantarella, 1972, p. 94, TII, en Dubatti, 2008, p. 19). Araceli Laurence habla de la importancia de que el actor manejara astucia y sagacidad en cuanto al manejo personal del cuerpo y de la voz. Respecto al actor Romano, en el capítulo "Consideraciones sobre el actor romano, o el síndrome del loco de Argos" (Dubatti, 2008, p. 27) escrito por Jorge Caputo se señala que los jóvenes romanos se exponían entre ellos imitando a los etruscos, y acompañaban esta mimesis corporal con palabras y un vaivén de versos groseros insultándose. Sin embargo, la progresiva complejidad sobre la escena, generó actores profesionales denominados *histriones* quienes se definían como bailarines con máscaras rituales, portadores de un poder mágico desde el siglo IV en Roma.

Los histriones son llamados también *satura = mezcla*, una combinación de música, danza, canto y diálogo. Livio Andrónico importa de Grecia la representación con argumento (fábula) lo que decantó en el drama literario latino. Los actores aficionados dejan el lugar a actores profesionales y se limitan a sus antiguas farsas, versos burlescos y *fabula atellanae* en las cuales no está permitida la representación por parte de actores profesionales.

La dificultad se encuentra, cuando al actor romano le toca estar listo para competir contra la enorme audiencia llamada por los gladiadores, las carreras, los combates contra fieras y las acrobacias, sin embargo, un gran avance se dio cuando el templo de *Minerva* fue otorgado a los artistas para que pudieran realizar ofrendas, lo que llevaría a la conformación del gremio de *los artistas al servicio de Dionisio*.

En el campo de la comedia el actor aportaba desde su propia creatividad en el momento de presentarse ante el público. Tenía que ser habilidoso para actuar en los diferentes tipos de comedia, como la comedia *motoria* de Plauto o la de Terencio la comedia *stataria*, que era pura oratoria. En el caso de la *improy* y el mimo, se siguieron desarrollando para obtener la risa y la aprobación del público. En cuanto a la farsa atelana y el mimo, se mantendrá con una importancia central y sostenida como espectáculo popular desde la república hasta el fin del imperio. Es de recalcar que, en Roma, el teatro significaba mentira y engaño, y ya que el concepto central de Roma era la ética, los *fides*, artistas se definían como personas poco confiables. Ahora bien, el actor romano se sabía que era esclavo, en esa medida, no es de extrañarse tal reputación. Respecto a los rituales dionisiacos a pesar de que eran actividades movidas por la embriaguez, todos eran participes de las celebraciones sin tener en cuenta sus capacidades representativas, corporales o vocales, ya que todo era un juego, es precisamente esto lo que se debe rescatar, el juego sobre la escena y el no ponerle limites verbales a las capacidades salvo que sean veredictos dictados por el conocimiento y la práctica del ser propio, a nivel corporal y vocal. Elementos que son más factibles de descubrir a través de la improvisación que poniendo a prueba al actor lo llevan a niveles que quizá se desconocía, desarrollando una cierta verdad en la voz y la palabra.

En el capítulo titulado*,* La construcción de un oficio y un lenguaje escrito por Camila Mansilla (Dubatti, 2008) expone al actor Isabelino del periodo de 1560 a 1660. Donde no siempre eran profesionales y por consiguiente no vivían sólo de la actividad teatral. El actor cómico, de origen popular, era considerado el *entretenedor profesional*, sin embargo, estaba limitado por la etiqueta de vagabundeo, pero a través de certificados y protectores se genera una estabilidad profesional. La manera de ingresar a la profesión era siendo aprendiz de un actor o siendo socio de los mismos. Por otro lado, el público exigía obras de calidad y divertidas, entonces el actor respondía a las demandas, corrigiendo sus acciones en el transcurso de la representación. Dos grandes tradiciones son las que confluyen y aportan elementos para la formación del lenguaje del actor isabelino, por un lado, la tradición retórica, y por otro, la declamación, que viene de la tradición juglaresca, el juego corporal y verbal.
En cuanto a la retórica, entendiéndola como el arte de expresarse correctamente y con eficacia con el fin de encantar, convencer o conmover, el orador de ésta debe reforzado por la acción

en tanto la voz en primer lugar y el gesto o mirada siguiente genera la comunicación necesaria porque "todo lenguaje es estrategia de comunicación, las reglas que constituyen son herramientas de trabajo, en estas no se descuida nada y los movimientos corporales también están reglados según un criterio de utilidad en la transmisión de las emociones" (Dubatti, 2008, pp. 108-109) es visible entonces una técnica, de la cual el actor contemporáneo no toma la debida conciencia puesto que efectivamente, y como se le suele llamar, los movimientos, gestos, palabras o muletillas *parásitas* son completamente inútiles porque opacan el real trabajo del actor escénico, ya que sobre el escenario todo dice, todo es idioma, todo debería ser milimétricamente estudiado para así poder improvisar solo de ser necesario y en pro del espectador; pero estos *parásitos* suelen ser el escape del actor perezoso. Por esto, en ese entonces, la actuación era frontal ya que debían verse ojos, manos y pies fácilmente, debía formar sobre el escenario la cruz escénica que era considerada ideal para la comunicación eficaz, la cual implicaba tener los brazos oscilantes entre hombros y cintura sin ser pegados o recostados en el tronco. Esto venía de la retórica y significaba belleza, perfección, elegancia y tenían eficacia según la tradición. Ahora bien, el actor de hoy día debe, a diferencia de éste poseer la capacidad de transmitir aun perdiendo la cruz escénica y en la totalidad del espacio llenándolo con las capacidades de su voz.

Respecto a la declamación, era de difícil interpretación de parte del espectador a causa de que no ve ni escucha bien y por tanto no hay efecto emocional en el espectador por la carencia de la comprensión. Es entonces cuando el actor se ve comprometido a desglosar todo su arte eligiendo y desarrollando los signos exactos para generar conexión con el público y así conmoverlo a través de su arsenal vocal, y los gestos pertinentes.

En el caso del actor del siglo de oro español, Cristian Quiroga (Dubatti, 2008) habla de unos actores que heredaban por transmisión oral los conocimientos y técnicas sobre el escenario, generando los demás recursos expresivos de manera intuitiva basados en los textos. Dentro de sus tareas, estaban la memorización de textos, y también la memorización expresada con gestos al momento de accionar. Según López Pinciano (Rodríguez Cuadros, 2003; 670, en Dubatti, 2008, p. 117) aunque el código gestual se basaba en la actuación natural, en la práctica debía ser exacerbada la emoción para que pudiera ser vista por el público. El actor debía tener un conocimiento total del espacio y del propio cuerpo para variar de movimientos,

respiración o tiempo cuando le era exigido, consciente o inconscientemente, por el espectador en los patios y corrales. Como se regía por la oratoria clásica, la métrica de los versos se aprendía por medio de ejercicios de repetición conocidos como *memorillas*.

Por otro lado Lydia Di Lello (Dubatti, 2009) menciona a Moliere, quien habla de la importancia suprema del gustar porque evidentemente el espectador sin quererlo, se convierte en juez, es entonces cuando la aptitud del actor y narrador entran en juego, ya que más allá de aprender y saber la llamada *memorilla* junto con las acciones estudiadas, el intérprete debe tener el tacto para sentir al público, no se trata de darles lo que quieren exactamente pero si encontrar el consenso donde el actor expone su punto de la manera correcta para atravesar al espectador nuevo de cada noche.

Respecto al orador, cuyo fin era llamar la atención del público, era quién se encargaba de redactar el anuncio de la siguiente obra es decir un texto ávidamente desarrollado y expuesto frente al público sin nada más que su voz, presencia e ingenio, era un rol que no se le otorgaba a cualquiera ya que debía tener tacto y presencia de espíritu. Su entrada era esperada por el público y terminaba siendo un espectáculo en sí mismo. Aquí, es claro el símil con el narrador y actor, en tanto las capacidades que se desean del narrador en su soledad sobre el escenario, el actor debe poseerlas para que a continuación actuar con escenografía y más compañeros sea un juego de niños. Este orador teniendo ese número en sí, debía multiplicar sus dotes para que el espectador no sintiera una información por añadidura, sino que, al traspasar completamente su gusto, tuvieran la misma o mayor cantidad de público en la siguiente función, es decir, el compromiso era tal que se jugaban el dinero de la supervivencia diaria.

Por otra parte, en el Comediante del siglo XVIII y las reformas teatrales ilustradas escritas por Pablo M. Moro Rodríguez (Dubatti, 2009, p. 129), es visible que, en esta época, el actor se buscaba por el tipo de materias que se dictaban en la academia, tales como: música, declamación, esgrima, canto, historia y geografía. Un actor con la sumatoria de todas estas materias era un actor intelectual con una cultura amplia. Por otro lado, Diderot habla en *la paradoja del comediante* de la diferencia entre dos tipos de actores, el enfocado totalmente en la declamación y el que le da especial foco a lo sentimental, dos tipos de actores que en la actualidad se les exige ser ambos en uno, no para que sea el actor perfecto, pero si para que

alcance el suficiente rigor en la palabra acompañado de la verdad visceral más honesta posible porque cada época trae sus exigencias y en esta se pide verdad y entendimiento.

En el Teatro militante, escrito por Lorena Verzero (Dubatti, 2009) se visualiza un teatro de experiencias colectivas de intervención política, en el cual se combinaba la acción política y la escénica, deshaciendo los límites entre los artistas y el público, ya que se perseguían más los fines político-sociales antes que estéticos. Se habla entonces de un actor que a través de su interpretación también expone su punto de vista, es entonces la voz dotada de capacidades más allá de las que el aparato fonador permite, se habla de una voz propia que cada actor debe tener, ya que llenando de contenido propio la palabra, el personaje siempre va a ser único, vital entonces que el actor se conciba como ser político y en esa medida, el narrador es de gran ejemplo puesto que este siempre debe poseer una postura por ser el mismo quien pone su carne sobre el escenario sin ser personaje, dotando de mayor fuerza la voz y por consiguiente la palabra que va a llegar al espectador.

Utilizando el punto de vista de Duvignaud (1966), es importante resaltar que se propone la división entre el actor nómada y el actor funcionario dentro de la sociedad monárquica. Sin embargo, se recalca que ningún actor escapa de la condición del nomadismo, ya que es la manera de buscar un protector o, que de teatro en teatro se establezca definitivamente. Ahora bien, el nomadismo desempeñó el papel de información y de difusión, generando una homogeneidad intelectual (antes de Enrique IV) y mostrando a quienes desconocían las clases sociales, que había quien era más poderoso o quizá menos, así como contar de dónde venían, que era el lugar donde hacían las obras cuando eran creadas. Pero, aun así, el comediante estaba dotado de mala fama por tener asuntos policiales por arreglar así que lo mantienen al margen y no lo mezclan con la sociedad monárquica por hacer de todo y sin guardar la moral ni el pudor. Aun, a pesar de esto, “la enciclopedia los defiende: es preciso que los comediantes sean seres puros para que el teatro sea el más noble divertimento humano.” (Duvignaud, 1966, p. 112) Y aunque no eran exactamente seres puros, los actores estaban dotados de infinitas virtudes que a fin de cuentas disfrutaban tanto la gente popular como los nobles.

En cuanto al papel del actor en las sociedades liberales se señala que la Revolución Francesa ha lanzado al hombre a la *individualidad* y que los individuos solo están capacitados para

llevar a cabo su papel de individuos sin exteriorizar sus mundos internos y las posibilidades que estos tenían o les permitían. Aunque el actor no escapa a esa situación, sus personajes, los individuos que lleva a escena son dotados de un inmenso valor frente a la vida básica que transita el resto de las personas, por tanto, los actores están bajo los ojos del espectador, viendo ellos los miedos, gustos, deseos y aventuras que quisieran vivir, concediendo en el intérprete la libertad y la felicidad, así que el actor representando todas las pasiones, se convierte en la capacidad de ser un sujeto alternativo. Es el actor el ideal de una sociedad apagada, carga el intérprete la obligación de presentar un mundo de capacidades y libertades a través de su voz y cuerpo. Pero todo esto convierte al actor en un producto al servicio del que pague. El actor es lanzado en el mercado del teatro donde se convierte en un producto de consumo que puede ser elegido o no. Sin embargo, hay un cambio significativo y es el cambio de público y como el actor se debe acoplar a esto, modificando su gesto y lenguaje, cambiando la interpretación y justificando nuevos contenidos. Se llega a tal punto que la relación del público con el actor se convierte en una proposición de símbolos y signos que despierten la creatividad dormida del público. El narrador y actor están entonces encargados de desarrollar su propio lenguaje con su público habitual y desarrollar uno nuevo tan rápido como se vuelva a llenar la sala, nuevamente se habla de un delicado tacto suficiente para leer la atmosfera de determinado público.

En el caso del papel del actor en las sociedades modernas se desglosa un actor que se ha erigido como creador, puesto que no solo interpreta, sino que también inventa y crea una participación viva. Pero todo esto requiere de una visión hacia el dinero poco ambiciosa y sabiendo que se va a perder, así como se va a ganar, pero aun así se debe estar siempre en pro de la creación, siendo ésta abierta para todo público y aun nuevos públicos, sin elites. La labor escénica, ahora, obtiene un significado total en tanto recoge el arte, la psicología (desarrollándoles su propia conducta social), el avivamiento de la espontaneidad y el pie creador que generan los espectadores. Además, el actor que antes ponía en alquiler su talento y presencia, ahora también es un director escénico ya que por su experiencia en tablas posee la intuición que va a informar y modificar las obras dramáticas. Pero no significa que el actor ahora es un director escénico, sino que pone la interpretación del tiempo y rigurosidad de preparación, juego en las tablas y creación dramática. El actor se entrega por completo a la

disciplina y sus derivados, sumergiéndose en cada proceso de la maquinaria teatral y por tanto actoral. Debe entonces un actor integral poseer la facilidad de pasar por todas estas ramas, y más que ser un profesional en cada una, debe tener el conocimiento de práctica, el trabajo que cada rama ejerce, esto permitirá una mayor apreciación y conexión del actor en la escena, en el caso del narrador este es su propio escritor, director y actor, hecho de resaltar como herramienta pertinente en el actor. Pero a pesar de esto, el actor no está contento y voluntariamente indaga en el campo político, el comediante ahora decide participar activamente en la política sin dejar de lado su profesión. No obstante, el actor realiza en cada uno de sus papeles una experimentación que ayude a despertar la libertad adormecida del pueblo. El actor se convierte en un líder, a través de este y lo que emane frente al público puede ser susceptible de ser información decisiva para el espectador, tiene entonces un poder que ha de tratar con técnica y sutileza, ya que su voz, puede volverse la voz del pueblo.

Ahora bien, en temática del personaje, el actor no entra al papel, no habita las vestiduras de su personaje, porque del personaje no se entra o sale, ni tampoco se habita, el personaje se crea, el actor "inventa esa manifestación social que le da una nueva existencia" (Duvignaud, 1966, p. 222) tras la indagación y la técnica es que la creación puede llevarse a cabo, se construyendo una corporalidad específica, un gesto determinado y una voz ajena a la natural, alcanzable todo esto a través del talento del interprete sobre si mismo, su autorreconocimiento, sobre sus capacidades y limites creando constantemente personajes sin permear alguno nuevo con otro antiguo.

3.2 Las capacidades del actor

Es primordial hablar de las aptitudes y habilidades que el histrión debe poseer al momento de estar sobre la escena, por esto las capacidades actorales que debe tener el intérprete, aunque abundan, desde la interpretación del texto en la lectura hasta la interpretación del mismo y de memoria sobre la escena, en este trabajo se busca indagar principalmente en cuanto a las que al aparato fonador conciernen, pasando por la voz, algo del texto y lo corporal que es de aporte para el mismo aparato fonador. Iniciando por el Manual mínimo del actor (Fo, 1998) se propone una larga lista de atributos que a través de

la historia y aún hoy día debe poseer el actor. En primer lugar, todo el truco de los cómicos está lo suficientemente planeado como para que la gente crea que es improvisado, por esta razón ofrecían situaciones, diálogos, gags, retahílas, coplas, todas aprendidas de memoria usándolas así en el momento indicado, dando la impresión de improvisar gracias a la práctica. Los Rame eran una familia de actores del norte de Lombardia-Italia, dotados y criados bajo la improvisación. Manejaban un repertorio rico en comedias, dramas, farsas, con un conocimiento casi que exacto del repertorio; tanto así que, la gran labor, era actuar la poesía de la fantasía y el famoso don de improvisar, "la facultad de dar cada vez la impresión de decir cosas nuevas, pensadas en ese instante" (Fo, 1998, p. 21).

Aunque se habla también de la idea fija del texto, resaltando así, que sin un texto *literario-dramatúrgico* no hay puesta en escena, no hay actor preparado, no se desarrolla el arte del teatro. Todo el juego teatral se encuentra apoyado en el actor, que pasa de ser protagonista a hacer parte de una comparsa, con *jugarretas* de sorpresa para el público o el propio compañero con quien juega en la escena, es también un autor, director, fabulador, escenógrafo.

En el caso de los actores que usaban máscara se les exigía no entrar en contacto con ella, ya que al tocarla se perdía la magia de hacer parte de su cuerpo y se volvía un elemento externo ha al portador, en cambio, debe ser un elemento que hace parte del cuerpo, siendo este el marco de la máscara, transformando constantemente su fijeza. En este caso puede hablarse de una indagación contextual cuando, citado por el autor, "Plejánov sostiene que la gestualidad de los pueblos se determina por su relación con la supervivencia" (Fo, 1998, p. 58) siendo un detalle de estudio saber los comportamientos, la corporalidad y el gesto de determinados personajes, según su oficio labor o zona que habita. Ahora bien, respecto a la gestualidad y gesticulación Fo sostiene que el movimiento del cuerpo con elegancia y sabiduría es lo primero que un actor debe manejar antes de utilizar su aparato vocal debe poseer entre su repertorio corporal elementos como la técnica sobre su respiración hasta movimiento completamente arriesgados como la acrobacia. Premisa que en ocasiones no se tiene en cuenta y es cuando se encuentran sobre el escenario cuerpos sueltos o fofos que para nada le hacen justicia a la voz, una voz sobre esforzada al no contar con el apoyo corporal, sin embargo, ha de ser un camino consensuado porque en la medida que se aprende cada movimiento acrobático se aprende a respirar y por tanto al desarrollar las capacidades

respiratorias, el encuentro con la voz será mucho más sencillo. También, es importante tener la pelvis en el centro del universo como dice uno de los títulos del texto de Darío Fo. Por ejemplo, "El arlequín arcaico del siglo XVII se asienta más sobre el tronco, desplazándose "fuera de equilibrio" con un movimiento de cadera no bailado, sino caminado" (Fo, 1998, p. 71). En Japón Kaza significa *anca y vientre,* el Kabuki maneja una expresión compuesta como *teatro del anca o* sea de la cadera. La comprensión y manejo de la pelvis no solo permitirá la correcta movilidad, así como la variación de movilidades dependiendo del personaje, sino que también, permitirá la correcta quietud sobre el escenario, firme, pero con presencia.

Por otro lado, hay que aclarar que, es gracias a las compañías de cómicos que emigraron a Francia y España, que se difundió la Commedia del arte, en tanto que, por las dificultades de idioma y de hacerse entender, se vieron obligados a forzar al máximo el juego mímico generando el recurso del *lazzi* hoy *gag*, inteligencia del gesto y agilidad del cuerpo como síntesis expresiva. Aquí cabe resaltar que Moliere solía decir que el actor era suficiente en tanto con su propia voz y cuerpo presente debía conmover sin tener la necesidad de utilizar escenografía, vestuarios excéntricos o espectacularidades sonoras o de iluminación ya que el buen texto y el compromiso del actor era suficiente para transmitir.

Entonces definiendo ahora al juglar, Fo lo concreta como un mimo con el don de la palabra y el canto, sin la necesidad de un texto escrito ya que posee una memoria impecable y una capacidad magnífica para la improvisación. Existe el juglar guarro, al cual se le dice así por su deseo de ponerse nombres desagradables y groseros. Pero ellos también tenían una lista de deberes, entre ellos saber: coquetear, bailar, cantar, robar, mofar, hacer trampa hablar idiomas que desconoce y saber griego, sin importar si era partidario del pueblo o del poder.

En cuanto a la voz se trata, Fo señala que el descubrir la estructura del aparato vocal concierne a cada cual, ya que cada aparato fonador es único e irrepetible, debe entonces encontrar sus alcances y límites, así como sus respectivos ejercicios para desarrollarlo. No es difícil notar la cantidad de herramientas que estas disciplinas tienen en común, ya que, aunque posean un nombre distinto, su génesis es casi la misma. Narrador y actor, sin importar género literario en el caso del segundo, deben mantener una conexión con el público, permeado por la información que brindan, afectando la manera de dar el discurso, pero no el discurso en sí mismo. Es visible también el don de la magia que ambos deben tener respecto a cada cosa

que cuentan/actúan debe ser como si pasara por primera vez una y otra vez generando una conexión más efectiva con el espectador. Por otro lado, la capacidad de improvisación también es algo que los relaciona; en el caso del actor, como herramienta de abrir y conectar la mente para improvisar al punto de que pase desapercibido para el público. El narrador vive en constante improvisación por la dinámica, que en ocasiones utiliza, de permitir que el público intervenga. Respecto a la máscara de la cual nos habla Fo, en el caso del actor y el narrador puede tomarse como lo que sea que se use o ponga en la escena somos nosotros, por tanto, nada se ve fuera de lugar (escenografía, vestuario u objetos) o externo a la representación, somos nosotros los encargados de involucrar cada cosa. Además, cuando se habla de contextualizarse respecto a un tema, nada mejor que un actor o un narrador, quienes al tener la responsabilidad de personificar o relatar deben hacerlo de la manera más fielmente posible por el compromiso que adquieren con la historia, así que nuevamente se conectan ambas disciplinas. Por otra parte, cuando se trata del aparato vocal, se espera que ambos posean un conocimiento del propio instrumento vocal ya que ambas disciplinas requieren de la voz, pero quizá sea una de las técnicas que más se pasan por encima, se entiende solo en la cabeza o se da por hecho que la voz debe responder a cuanto capricho humano aparezca. Gran error que cometen en la actualidad tanto actores como narradores. El espacio ideal es que tengan conciencia de su aparato fonador y reconozcan las prácticas que su voz necesita para llegar a sus capacidades y límites, secretos que cada sujeto, dado a la oratoria, debe manejar para su beneficio.

Teniendo también la perspectiva de autores pertinentes con el tema, se recurre a Barba (2012) quien señala en El arte secreto del actor que surge ahora la escuela, pero como una comunidad capaz de ser autosuficiente y responder a sus necesidades más inmediatas en el propio campo. Se habla de un teatro que no obtiene consistencia sin la técnica. El teatro ha estado pululando con sus actores sin una técnica estructurada y estudiada, se refuerza con Stanislavski (Barba & Savarese, 2012) en el último capítulo de Mi vida en el arte cuando menciona que las leyes del actor no existen en tanto no han sido documentadas estrictamente y por tanto estudiadas porque se considera sin importancia. Hay entonces una necesidad consciente o inconsciente de estructurar la disciplina del teatro, no solo para que lo actores que vienen lo entiendan sino para que perdure a través del tiempo, ya que de estar estructurado y documentado este estudio

sobre la voz del actor dentro de la historia no habría sido necesario. Ahora bien, Barba (2012) también se refiere a una precondición creativa que invita a *pensar el pensamiento*, valga la redundancia en tanto expresa dar la posibilidad de pensar aquello que llega a veces sin razón alguna a la cabeza que se suele rechazar en lugar de dejar volar hasta encontrar su propio fin, sin embargo, dejar volar dicho pensamiento implica desgaste en otros caminos, direcciones alternas, entradas y salidas repentinas, hasta ideas que se cruzan y pierden, pero que a fin de cuentas permiten concebir las ideas más extrañas, quizá lo que nadie ha llegado a pensar. Se encuentran, entonces, dos caminos: el que lleva a una claridad poco profunda y el que se arriesga a indagar lo no indagado, por tanto, es el diálogo entre estos dos, entre el orden y el desorden de estos dos caminos que encontramos en el *Li* llamado así por los chinos y es "el orden asimétrico e imprevisible que caracteriza la vida orgánica" (Barba & Savarese, 2012, p. 62). Es un camino alternativo, pero completamente funcional ya que el actor a menudo se casa con sus primeras ideas coartando las demás posibilidades por extrañas locas difíciles o básicas que parezcan sin explorar antes en las probabilidades tanto imaginativas, corporales y vocales.

En continuidad con esto, se aborda el hecho de que respecto a la energía dentro del espacio y el tiempo el cuerpo del actor debe estar activado, dispuesto a todo, pero preparado para actuar con inteligencia, en Antropología teatral: primeras hipótesis se hablan de un cuerpo que aún en la quietud está vivo, porque dentro del actor siempre debe haber movimiento. Por ejemplo, "En las tradiciones orientales el verdadero maestro es el que está vivo en la inmovilidad" (Barba & Savarese, 2012, p. 99). Una quietud que transmite, de ser necesario, infinidad de emociones al espectador. Ahora bien, la cantidad de energía que el actor use en el determinado escenario y tiempo será directamente contagiado al grupo teatral sobre la escena, transmitiendo una explícita energía a los compañeros de juego, y, por consiguiente, a la función en sí misma, decantando en un público conectado y permeado por la función. Encadenando todo esto se llega a El lenguaje enérgico de Ferdinando Taviani (Barba & Savarese, 2012) hablando de *we point out* o señalar; el actor sabiéndose *vivo sobre la escena* desarrolla su presencia extra-cotidiana cuando de la representación se trata. Una extra-cotidianidad corporal y vocal que decanta un lenguaje enérgico, un lenguaje que, dependiendo del tono, volumen, proyección y dirección, den el resto de la información que

la palabra no da o no debe dar por obvias razones. En cuanto al ritmo, Barba menciona que "La esencia del ritmo escénico es la antítesis de la vida real cotidiana..." (Barba & Savarese, 2012, p. 297); es entonces necesario que el actor tenga un completo control de sí mismo. Ahora bien, llegando a la acción se habla de una importancia en que ésta sea *visible y comprensible*, pero para ser de tal manera se requiere de las capacidades corporales del actor ya que la acción implica una coreografía, minuciosa y memorizada que permita la libertad de parecer nueva en cada función. Finalmente, del texto de Barba se menciona que *La presencia física,* varía según como el actor compone su peso, equilibrio, la velocidad y el ritmo que permitirá al espectador concebir el cuerpo, junto con todo lo anteriormente mencionado, de una manera distinta. Es entonces tarea del actor poseer una comunicación aun desde la quietud, desde la energía en el lenguaje, desde el ritmo, desde la acción y desde la presencia física. Todo esto son lenguajes que conectados decantan en una palabra dicha llena de herramientas, una voz que contiene energía, ritmo, cargada de un necesario accionar, también fuerza y dirección en tanto la presencia física también implica un entrenamiento abdominal que aporta significativamente a la voz sobre la escena.

Pero aun con todo esto, hay una pregunta que Raúl Serrano (1994) genera y es ¿vivencia o representación? Ya que se cuestiona de qué manera el actor desarrolla su espectáculo, si de una manera vivencial o representacional. El compromiso del actor sobre el escenario, el grado real de presencia en el escenario ¿vive el papel en el escenario, el actor, o simplemente lo representa? En La paradoja del comediante, Diderot plantea el problema y menciona el hecho de tener el corazón caliente y la cabeza fría, pero Serrano señala lo poco que esta hipótesis funciona respecto a la imposibilidad de generar una técnica cimentada sobre esta conjetura. El actor que se deja llevar por la sensibilidad, sin encontrar un punto de control, evidentemente posee una falencia ya que hay un desconocimiento del cuerpo, voz y espíritu y la técnica sobre estos, la falta de técnica desconoce los medios y límites propios, así como la falta de práctica, empero, un actor que es completamente representativo sin dejarse permear por la sensibilidad termina siendo una máquina perfecta sin emociones. Serrano entonces señala que la emoción que en teatro se menciona como real es totalmente diferente porque en la vida es cotidiana y en la escena si bien se vive, por el actor, y parece involuntaria, está escrita y técnicamente preparada y es control una palabra clave en cuanto al actor y sus

capacidades se trata, el control habla de un actor que conoce gran parte de su ser al punto de saberse limitado o dotado dependiendo de la situación escénica.

A modo de versus, en la representación, el comportamiento del personaje es la suma de signos que llegan al espectador, habla también de un desprendimiento donde el *yo* se ve separado de la voz y el cuerpo (instrumento) al pensar en su correcto funcionamiento y actuar por otro lado. En la vivencia, es primordial que haya relación entre dos o más personajes, por tanto, el actor no se enfoca en el público sino en transformar a su compañero de escena, es el *yo psicológico* siendo el instrumento.

Se realizará una enumeración de algunos elementos de la estructura dramática que el actor debe tener presente según Raúl Serrano (1994): Acción, Sujeto, Texto. En primera instancia el actor traduce todo lo escrito por el dramaturgo en el lenguaje de las acciones, solucionando entonces con hechos sobre la escena dejando de lado lo imaginado tras la lectura de dicha dramaturgia y volviéndolo tangible.

En cuanto al segundo punto, el sujeto y conectado aún con las acciones físicas, el actor tiene la tarea de actuar como él mismo, no como su personaje. La idea es, en un inicio, entender al personaje desde un sinfín de *quieros*, el actor hace lo que tiene que hacer, puesto que el personaje se irá transformando en él. El actor es el sujeto de la estructura dramática, que cuando acciona se va volviendo el personaje. Por último, Serrano aborda el tema del texto, donde la labor del actor luego de recibir el texto completamente escrito, es indagar en su contexto. El actor finalmente desarrolla el texto tras pasarlo por su ojo crítico y estudioso, un texto ahora engrosado por la cantidad de referentes suministrados y funcional. El texto deja de ser un fragmento del personaje y se convierte en una parte indivisible del mismo, una labor que solo el actor puede desarrollar porque es sobre sus psicología e indagación de contexto que el personaje se va a ir construyendo. Un mismo personaje es muchos a la vez por cuantos actores deciden abordarlo, y, la exclusividad que va a tener con cada actor, es una psicología y un proceso de estudio totalmente individual e intransferible. Ahora bien, respecto al aparato fonador, se convierte en una voz que, al permearse de un contexto y psicología determinado, empieza a poseer un cuerpo firme, engrosado y característico. Una voz que abarca todo lo indagado y, dependiendo del papel, evoca vejez, niñez, guerras, alegrías, entre otros.

Tras cerrar con los puntos de Serrano y su Dialéctica del trabajo creador del actor, se revisa el material titulado El cuerpo poético (Lecoq, 2003) en cuanto aporta para este trabajo un barrido respecto a la teoría y datación práctica del actor frente a temas como la actuación, la neutralidad, la palabra, los bufones y el clown entre otros, de los cuales se puede extraer todo lo referente a las capacidades y aptitudes que debe poseer el intérprete. El autor habla de una recreación que permite reproducir más fácilmente la vida cotidiana en sí misma, pero se hace evidente cuando el actor es consciente del espacio teatral y desarrolla un ritmo, cantidad, tiempo, atmósfera y forma a la improvisación. También es importante mencionar que no se puede dejar de lado el silencio, ese que existe antes y después del texto hablado. Ahora bien, el juego solo se lleva a cabo si se establece la relación con el otro, cuando el actor se abstrae y solo acciona y habla sin escuchar no se desarrolla el juego de la actuación ya que las emociones más viscerales solo se mueven a causa de un factor externo que las explote, lo cual permite el ciclo adecuado de los diálogos y las acciones encontrando la respectiva sensación motriz, el impulso externo y por tanto interno, el ritmo de la actuación.

Saltando a otro de los títulos pertinentes para esta indagación, Lecoq habla de El cuerpo de las palabras, se refiere a esas palabras que poseen movimiento en sí mismas, señalando la pertinencia de seleccionar los verbos puesto que poseen dinámica corporal. El verbo tiene la capacidad de implicar un movimiento físico o una acción. Es entonces especial la tarea del actor en tanto la palabra debe estar dotada de acción, de movimiento, de vida. La palabra entonces es creadora y crea en tanto logra ser descifrada por el intérprete que apasionado con la indagación en esta va, inevitablemente, a decantar en un correcto accionar despojado de movimientos y palabras parásitas, pero también debe poseer un aparato fonador entrenado para que las palabras tengan un camino de salida.

Por otra parte, respecto al personaje, encontramos que la actuación se ve anulada cuando el personaje y el actor se fusionan en uno solo, ya que una cosa es el actor que expone su vida y otro el que se dedica realmente a interpretar. Además, tener un movimiento dotado de sentido es indispensable, precisamente para eso se prepara el actor para llegar a la capacidad de lograr el movimiento lo más impecable y perfecto posible, ejerciendo sobre el cuerpo el esfuerzo suficiente para que a su vez no opaque la intención del mismo frente al espectador y logre su cometido, transmitir, pero todo gracias a una destreza dramática en cuanto al gesto, la actitud o cualquier movimiento porque les permite tener una justificación clara.

Nuevamente se habla del control y el autorreconocimiento que el actor debe poseer sobre si para que cada movimiento o gesto que acompañe a la palabra justifiquen la misma, sumando al entendimiento de la oratoria y no siendo un elemento sobrante o parasito.

Abriendo paso entre los textos, se indaga a Lecoq (2003) quien señala El misterio, lo grotesco, lo fantástico, como el tópico de los bufones, aquellos que se divierten todo el tiempo copiando en escena la vida del hombre cotidiano. El bufón hace todo por placer, por el simple hecho de jugar y se encarga específicamente de hablar sobre las relaciones cotidianas, denunciando el absurdo comportamiento humano. Este peculiar rol decantó en tres grandes familias: El Misterio, que rodea la creencia, la religión, son adivinos, saben el futuro, son profetas. Los Grotescos, son los personajes de la vida cotidiana pero como si fueran dibujados como caricatura, ponen en cuestión la función social y, por último, Los Fantásticos, se apoyan en mecanismos tecnológicos, científicos y dotados de imaginación, como por ejemplo un personaje bufonesco con varias cabezas o la cabeza en cualquier parte del cuerpo. Ahora bien, lo denominado *burlesco* se basa en el *gag*, lo apodado el *absurdo* expresa la oposición de dos lógicas desiguales y lo titulado el *excéntrico* lleva a cabo las cosas bajo un tipo de lógica totalmente diferente. Estos textos brindan un panorama más claro de las capacidades que deben poseer los actores para entrar en el juego teatral y la práctica del narrador, siendo un actor, creador y dramaturgo de sí mismo, basado en el autodescubrimiento y por consiguiente en el autoconocimiento, alcanzando perfección en el manejo de la improvisación y generando un diccionario corporal que serán de gran ayuda a la hora de interpretar cualquier tipo de personaje. Es entonces el papel tanto del narrador como del actor mantener sus sentidos abiertos ante la cotidianidad de la vida, las acciones de las personas comunes, porque este es el material que tarde o temprano llevarán a escena.

Cuando de movimiento en la palabra se trata, ambas disciplinas (narración y actuación) deben contar con un estudio de verbos como indispensables siendo de estos que el actor extraerá sus acciones y en el caso del narrador estos verbos son los que le darán movimiento a la historia relatada, dejando de lado al yo, para que el personaje habite por completo el cuerpo del actor. En cuanto al narrador, si es el mismo sujeto el que narra no debe dejar entrar dentro de su cuerpo más que las emociones indispensables que acompañan su historia, o si narra desde la imitación de otro sujeto hablamos entonces de un personaje narrador. Sea cual sea

el caso el actor no estará más que en el proceso de creación, porque quién pasa a escena es el personaje. Ahora bien, es muy importante la postura frente a la sociedad. Ya varios autores han mencionado la postura de la cual el actor debe estar dotado, así mismo el narrador debe poseer una, ya que son figuras que tienen la posibilidad de denunciar, exponer o simplemente hablar a través del arte, cada puesta en escena tendrá un mensaje quiéralo o no, así, la figura que tanto el narrador como el actor deciden poner en escena debe poseer una corriente de pensamiento visible en su accionar y narrar, puesto que esto lo hará único e irrepetible, todo después de pasar el texto por el filtro del encargado (quien llevará a escena lo escrito o lo indagado).

4. USOS DE LA NARRACIÓN ORAL COMO MEDIO EDUCATIVO

4.1 Revisión de la tesis En procesos de creación escénica conducentes al auto-reconocimiento. Sistematización de la experiencia desarrollada con jóvenes de octavo y décimo grado del Colegio Jhon F. Kennedy de Bogotá (2013) por Freddy Beltrán Mancera

Abordando estudios que contribuyan a este trabajo, se indagó en primera instancia la tesis Teatro Y Narración Oral "En procesos de creación escénica conducentes al auto-reconocimiento. Sistematización de la experiencia desarrollada con jóvenes de octavo y décimo grados del Colegio Jhon F. Kennedy" (Universidad pedagógica nacional & Beltrán Mancera, 2012). Beltrán plantea una investigación desde la observación hasta la intervención del teatro y narración oral. Para datar como una práctica escénica produce conocimiento y autorreconocimiento, en poblaciones de estrato medio bajo, abordando la didáctica y metodología en el salón de clase para alcanzar la representación y presentación utilizando la "Escritura de Historias, Narración oral, stop motion, sketch" (Universidad pedagógica nacional & Beltrán Mancera, 2012) y cómo esto lleva a los estudiantes a un autorreconocimiento tanto personal como grupal. En ese sentido el cuarto capítulo *Taller: Narración Oral, Teatro e Historias de vida* es de provecho para el tema a tratar en este trabajo ya que a través del taller no solo expone las definiciones de los temas a presentar, sino que también maneja el desarrollo y la prueba de la implementación de la narración oral y su proceso de creación como método de estudio, conectándolo así directamente con el teatro acorde a la epistemología desarrollada en el título anterior. Este trabajo brinda las bases necesarias para tener una guía teórica y práctica respecto a los fines últimos de este trabajo quizá no en un salón de clases de colegio pero si en un salón de clases de universidad para generar herramientas de provecho en el actor en formación que por muchos factores no ha podido conectar las herramientas vocales, corporales y textuales ya que en la academia son dictadas de una manera separada y por el paso tan breve en la universidad es difícil autónomamente generar la unión de la manera más eficaz posible. De esta manera generar tácitamente la conexión entre narración oral y teatro dramático (actuación) así como con el apoyo de la oratoria se podrá generar no solo un espacio de unión sino de desarrollo efectivo

de cada proceso a la par. Brinda entonces esta tesis, para el actor, el estudio del propio ser, la evidente necesidad del autorreconocimiento ya que en la medida en que se conoce el propio cuerpo y aparato vocal se saben y reconocen las capacidades y límites con los cuales a la hora de la puesta en escena se representa y presenta con mayor eficacia, teniendo un entrenado uso del cuerpo y la voz, desde el reconocimiento, la técnica y la práctica.

4.2 Revisión de la tesis Elementos estéticos para una construcción teórica de la narración oral escénica de Bogotá (2012) por Freddy Alexander Ayala

En el casi de esta investigación, brinda los elementos teóricos necesarios para este proyecto en tanto maneja un gran barrido contextual y personal sobre aquellos que han dejado huella escrita y/o hablada sobre la narración oral y sus procesos, sus técnicas, sus desarrollos, sus diferenciaciones de entre las otras ramas que también incluyen la oralidad y por esto sus beneficios para aquellos que hacen de la oralidad su camino de vida en tanto es una de sus principales herramientas a la hora de desarrollar su propias carreras laborales y artísticas. Es entonces un compendio de autores que brindan herramientas escritas tras ser llevadas a la práctica o tras un previo análisis de la disciplina oral pertinentes para el presente proyecto. El actor entonces toma de estas herramientas las cualidades del cuentero tradicional y del narrador contemporáneo que, aunque poseen diferencias entre ellos, las similitudes vocales son indiscutibles, se habla de capacidades vocales de sugestión, fascinación y agrupación de gentes. Una voz que emana todo esto es una voz con características técnicas de matiz, volumen, apoyo, proyección y juego en la palabra, materias indispensables en el actor escénico actual.

Por esto, en la tesis “Elementos estéticos para una construcción teórica de la narración oral escénica” (Pontificia universidad Javeriana & Ayala, 2012), el autor aborda una investigación sobre la narración oral escénica contemporánea y cómo se ha tomado peso como una manifestación cultural que viene a ser visible al consolidarse, de alguna manera, como movimiento artístico en los años más recientes dentro de Hispanoamérica. Lo cual, sin embargo, no ha permitido tener un punto de vista sistemático de la actividad de la narración oral por la falta de estudios o la falta de quien los plasme en texto, que son finalmente los que dan paso a que sea visible su autonomía artística. El autor habla de la inexistencia de

materiales teóricos que rindan cuenta de sus dimensiones pasadas, presentes y futuras. Dentro de los referentes que maneja el autor, el actor y teórico cubano Francisco Garzón Céspedes desarrolla el concepto de narración oral escénica en el libro *el arte escénico de contar cuentos* (1991, en Pontificia universidad Javeriana & Ayala, 2012) y la define a partir de nociones de cuentero tradicional denotando las diferencias y similitudes con el narrador contemporáneo. También expone las diferencias entre la narración oral escénica y el teatro al presentar técnicas particulares para la narración oral escénica. Permitiendo entonces una definición, parámetros y un movimiento artístico desde los años 80´s al menos en Latinoamérica.

4.3 Revisión de la tesis Fundamentos de la narración oral contemporánea aplicados al proceso formativo, como complemento académico del programa de Comunicación Social y Periodismo, Centro regional Soacha (2017) de John Steven Vidales Cardona.

Es evidente, en esta tesis, que el autor no solo encuentra la necesidad de la oralidad en el caso de su carrera universitaria, sino que además expresa desde donde considera que viene la falencia. Si bien en la Historia social del teatro (Berthold, 1974) y la demás recopilación histórica, es visible que la oralidad fue relegada cuando apareció el texto escrito, pero, así mismo se ha venido entendiendo a través de la historia que es indispensable la oralidad y aun los trazos de la edad de piedra que ahora se hacen con lápiz, papel y hasta en una pantalla, pero esos trazos sumados a la oralidad son por medio de los cuales aún hoy es que los niños aprenden y los adultos disfrutan. Ahora bien, retomando lo expuesto por Vidales en esta tesis, es una carencia infinita que carreras de este tipo no posean materias referentes a la oratoria o afín, pero tampoco es de extrañarse ya que es un error con el que venimos codificados, al menos en Latinoamérica se ve un poco más, y es que el hecho de hablar en público es algo con lo que el humano viene equipado o en ocasiones por el hecho de que alguien hable en demasía, ya no requiere de estas prácticas, un error monumental. Como quien cree que el psicólogo es para locos, las disciplinas existen por algo y penetrarlas es necesario, sobre todo en una carrera como esta, ahora bien, somos humanos que vivimos en sociedad y esta debería ser excusa máxima para que la oratoria fuese impartida en la primaria básica. Ya que sea cual sea la carrera de elección el poder y saber hablar frente a una o más personas debería ser una necesidad. En este sentido quienes se dirigen finalmente

hacia las artes escénicas para su carrera universitaria, tendrían un camino ya recorrido para entrar con las características básicas, ahora bien, esto no sucede así, muchos estudiantes llegan con problemas en el habla, mañas vocales, pánico escénico, entre otros, factores que se solucionarían desde la infancia, pero ya que no es así esta indagación de herramientas de la narración oral para el actor escénico serian fructíferas en los primeros semestres de carrera ya que al tener un manejo corporal, vocal y escénico el encuentro con otros en dicho escenario puede llegar a ser más beneficioso, en tanto cada uno de los actores que sube está preparado para escuchar, sentir y hablar; todo en beneficio del espectador.

Por esto, en esta tesis, el autor aborda la carencia, que, para él, posee su institución universitaria en la carrera de comunicación. Herramientas que le faciliten a los egresados en esta carrera expresarse oralmente en público, puesto que ve en la oralidad una disciplina de gran apreciación cultural que parte de referentes teatrales, literarios y sociales; así como referentes que denotan la importancia del lenguaje, el movimiento, el gesto y todo esto en el relativo control de determinado espacio. El autor propone esta disciplina ya que el no tenerla coarta la comunicación incluso entre los mismos compañeros y dentro de las aulas de clase durante la carrera donde los estudiantes prefieren no tomar la palabra por temor a no saber expresarse o en el caso de las exposiciones se ciñen a leer diapositivas o fichas bibliográficas, teniendo materias también donde solo se enfocan en lo escrito. Sin embargo, expone dos casos de universidades que sí cuentan con una disciplina que les brinda algo de esa expresividad y oralidad, uno es en los Andes, *lenguaje y redacción, discurso y argumentación y periodismo narrativo*; y en la Universidad Central *argumentación y enunciación en la dinámica del discurso* y *expresión y construcción de textos*.

4.4 Revisión de la tesis La narración oral en el aula de Educación Infantil Viveiro (2012) de Raquel Fernández Vizoso.

La narración oral y cómo ésta es llevada a cabo, generará la posibilidad de establecer un vínculo de mayor calidad con el alumno, ahora bien, todo esto decantará en la facilidad que adquirirá el infante en cuanto a la sociabilidad y la comunicación. Fernández y Vidales conectan en tanto mencionan la necesidad de la narración oral desde la infancia, pero en este caso la autora enfatiza llanamente en la infancia, porque evidentemente es en la niñez en

donde se forma el mayor porcentaje de la personalidad del ser humano y deparará algunos aspectos característicos del futuro de la persona. Es visible, entonces, la necesidad de una disciplina como la narración oral en la formación de todo ser humano. Esta tesis pone un gran ejemplo en cuestión y son maestros que estudiaron su carrera para educar niños, pero no saben del todo cómo comunicarse con ellos, de qué manera llamar su atención, más que con regaños y fórmulas estrictas en sí, con el *don* de la narración (tomando en este caso *don* como una capacidad que es susceptible de ser desarrollada), la presencia, la imitación de ser necesaria, el gesto y la capacidad de capturar masas. Es aquí donde entra el actor actual carente de algunas de estas competencias. En la infancia se forma la personalidad, y el hombre es la suma de todo lo que aprendió en su vida, lo que los demás le dieron o le quitaron, es entonces cuando se hablaría de que un hombre, en este caso un actor, posee determinadas capacidades porque en su niñez así fue enseñado, entonces el arte de contar historias evidentemente se ha perdido ya que tenemos la capacidad de hablar, pero no de conectar y hacernos entender, terreno de estudio para el actor escénico contemporáneo, más que memorizar un texto y decirlo correctamente, llega la dificultad de ser entendido satisfactoriamente por el público, porque para el espectador se estudia esta carrera universitaria en artes escénicas y como dice Moliere, la importancia suprema para el actor está en gustar a su público.

Así que, en esta tesis, la autora señala cuán importante es la narración oral en el aula de clase de los infantes. Expone la necesidad de la narración de cuentos en las aulas infantiles, y la falencia en la formación de los profesores para la misma. Raquel indaga entonces en las posibilidades que ofrece la narración oral en la formación integral de los niños, encontrando que brindan ventajas afectivas, lingüísticas, sociales, creativas y comunicativas y responde a la necesidad básica del ocio. En palabras de la autora, “Escuchar historias es una necesidad humana” (Facultad de educación. Universidad internacional de la rioja & Fernández Vizoso, 2012). Ahora bien, tras el estudio de la autora a través de la indagación sobre esta tesis halla que la narración no se utiliza en las escuelas de formación básica infantil, con la periodicidad (que sería de beneficio) y por otro lado la columna docente carece de la práctica en la narración oral.

Esta tesis enfatiza en que a través de las culturas ha existido la figura del narrador con varios nombres: Juglar, poeta, narrador, trovador, cantor, declamador, recitador, entre otros, siendo

en todos, un mismo actor que se encarga de la comunicación a través de cuentos fábulas historias, chistes y más. Muy parecido a lo que hoy se ve en las aulas de clase, varios estudiantes en torno a un profesor, que escuchan y aprenden. También la narración contribuye a aumentar el vocabulario, a que los niños accedan a la literatura con mayor facilidad y deseo; pero junto a las palabras, además, cuentan los gestos y los movimientos, encuentran en los cuentos modelos de conducta dependiendo de los personajes, aprende a crear juicios y apropiarse de valores. La autora presenta la importancia de la narración en tanto la imaginación es el carro que transporta la creatividad llevando así a la flexibilidad, mayor imaginación, emprendimiento y autonomía. Varios de los pilares que los niños necesitan desarrollar en su infancia.

5. NARRACIÓN ORAL DICTADA EN LA ACTUALIDAD

En esta pesquisa se recurrió a universidades de prestigio como lo son la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, que actualmente y desde hace algunos años manejan ininterrumpidamente la electiva de narración oral. Dentro de la indagación, se buscó saber qué tipo de herramientas brindaban en dicha asignatura, como la llevaban a cabo y el tipo de población universitaria que las frecuenta. Curiosamente, el tipo de personas que se encuentran vinculadas a esta disciplina son personas que poco o nada tienen que ver con las artes, ingenieros de sistemas, físicos, químicos, psicólogos, entre otros, es evidente entonces el desconocimiento de los actores sobre esta disciplina o el hecho de que no la creen necesaria. Ahora bien, se ahondará en los planes de estudio.

5.1 En la Pontificia Universidad Javeriana

Este trayecto por estos módulos evidencia el paso a paso por el cual pasan lo estudiantes combatiendo el miedo escénico, encontrando su propia historia, y conociendo sus atributos corporales y vocales. Paso a paso que es susceptible de aportar en demasía al actor escénico que, como se ha mencionado antes, llega a la carrera universitaria lleno de barreras a la hora de pasar solo a la escena, aportaría brindando un desbloqueo y tranquilidad por parte del actor hacia el escenario. Por otro lado, el encuentro consigo mismo y el reconocimiento de su historia, sin negarla, aceptándola, usándola y exponiéndola (metafóricamente) sobre dicho escenario, porque quien aprende a contar su historia, con respeto, humildad y compromiso sabrá contar la de otros. Finalmente, el conocimiento de sus capacidades corporales y vocales, permitirá al actor enfocarse en sus propias herramientas y los mecanismos para desarrollarlas y cuidarlas, en el caso de la voz, no se trata de lograr que la voz alcance los estándares solicitados por la obra o el director, se trata de apuntar a los estándares desde las capacidades de la voz propia, sin lesionar, pero exigiendo lo necesario de una manera acertada.

En este plan de estudios se encuentra una planeación que por semestre maneja cuatro módulos. Se inicia con un módulo titulado “Ay, qué pena” que abarca el miedo, en el cual se busca identificar las fuentes del mismo respecto a salir de la zona de confort, al enfrentarse

al uso de su voz y su presencia frente a un público. El segundo módulo se titula "RE-cordis" que aborda la emoción, y que, con improvisación y creación de textos, hace uso de sus sensaciones, así como de sus elementos narrativos propios o existentes en la vida propia. El tercero es un módulo apodado "Como pez en el…" que indaga en el cuerpo y la voz, y es comprendido como un espacio creativo en el cual el narrador es consciente de su voz, cuerpo e historia, entendiéndolos como lo que compone al *ser narrador*, encontrando cada uno sus características propias y cómo desarrollarlas al máximo. El módulo final es llamado "MÓDULO FUSIÓN!" el cual se enfoca en la pregunta ¿para qué contar? el momento en el cual se relacionan todos los módulos anteriores. En resumen: voz, cuerpo, gesto e intención junto con las emociones sentidas a causa de lo que se cuenta, la memoria emotiva y la imaginación, todo en pro de transmitir verdaderas emociones al espectador, tarea que también tiene el actor. Estas herramientas le aportarían al interprete escénico, enfocado en la voz, conociendo su aparato fonador y las maneras de usarlo a su favor de pendiendo de la historia a contar o la obra a representar.

5.2 En la Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Se habla de explorar y reconocer el ser propio, la creación o adaptación de textos y la comprensión e iniciación del cuerpo y la voz sobre la escena. Tres módulos que abarcan conocimientos que el intérprete escénico debe poseer, ahora bien, este enfoque le permitiría una mayor profesionalidad en la voz y el cuerpo que lo acompaña. Porque se trabaja con lo que cada persona (actor) es, respecto a al texto, en el caso del actor debe poseer el rigor de estudiarlo al punto de volverlo propio, y respecto la iniciación sobre la escena, se trabaja con lo que tiene, con la voz aguda, grave o media, se estudian las capacidades y limites que contiene dicha voz en particular.

En este caso, se habla de una electiva dividida en tres módulos por semestre. El primer módulo de esta electiva se titula "SER ESTÉTICO (Arte y sentido)", en esta se aborda la autoexploración y el autorreconocimiento, encontrando lo que conforma a cada uno tras la reflexión introspectiva que reconoce al ser estético. El módulo dos es llamado "CUENTERATURA (Escritura para la oralidad)" el cual expone cortos textos narrativos importantes dentro de la historia a modo de ejemplo, a continuación, se indaga en la creación

y adaptación de cortos textos narrativos, para luego, ser discutidos tras ser puestos en escena. En cuanto al módulo tres, es titulado “PRE-EXPRESIVIDAD (Cuerpo y voz en el narrador oral)” que se encarga de generar un espacio de comprensión e iniciación respecto a la voz y el cuerpo en escena, para encontrar la dramaturgia propia. Se indaga el cuerpo y la voz desde la extracotidianidad explorando el tiempo y el espacio. Todo a través de, trabajo de contacto, espacialidad, concentración, calidades y cualidades del movimiento, y respiración. Ejercicios de técnica teatral.

Es visible, entonces, que, en ambos métodos, tanto en el de la Pontificia Universidad Javeriana como el de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas se manejan herramientas distintas, con nombres diferentes y quizá en un orden no semejante, pero con los mismos fines. Procesos y herramientas que para estos dos profesores y profesionales activos de la narración oral son indispensables para aquel que desea indagar en esta materia como para aquellos que solo buscan mejorar sus relaciones sociales. Desarrollando una extracción de los anteriores planes de estudio: Autorreconocimiento, introspección en su historia de vida, reconocimiento de su voz y cuerpo, lectura, análisis y creación o adaptación de textos. Se habla de un previo autorreconocimiento para que lo participantes sean conscientes de sus bondades y desventajas, introspección en tanto sus vidas son su propio y único material de trabajo, en el caso del reconocimiento se habla de un despertar, conocer y utilizar voz y cuerpo detectando los alcances y límites de los mismos y en lo que a lectura, análisis y creación o adaptación de textos corresponde, se concibe como el entender el texto desde todas las perspectivas posibles (contexto, subtexto, atmósfera, etcétera) para crear uno basado en la historia de vida propia o en su defecto aprender la manera correcta de adaptar algún otro texto. Ahora bien, todas y cada una de estas capacidades y herramientas son susceptibles de ser halladas tanto en el actor escénico como en el narrador oral, que, aunque éste último se ha dejado de lado, cumple rigurosamente con materias similares y con la misma o mayor intensidad ya que del narrador oral se espera, por ser una práctica solitaria, que esté solo en escena, mientras que el actor puede estar acompañado por escenografía o demás jugadores de la escena.

6. ARTÍCULOS SOBRE NARRACIÓN ORAL

6.1 Narración oral y pedagogía

Los beneficios que este artículo aporta al estudio son: en primera instancia la capacidad que posee el cuento de generar modelos de identificación a través de los personajes y sus distintas situaciones. También se habla de un mensaje específico del cual todo texto está dotado de una lección de vida. En palabras del autor, "el mejor instrumento pedagógico que el hombre ha encontrado en toda su historia es la narración de cuentos" (Macías, 1991, p. 55). Ahora bien, la práctica de estos es tan escasa que las personas no poseen la capacidad de realizar una narración oral fructíferamente. Hoy día y aun en profesionales, se ve una falencia en temas de voz en cuanto a sus capacidades y límites, una carencia en el lenguaje corporal tras el desconocimiento del cuerpo que se posee. Es decir, la narración sigue pidiendo indagación e implementación. Además, qué mejor manera de enseñar a los niños de este siglo XXI, cuya capacidad de concentración es corta, que dejando de lado todo aquello que les indique una obligación e incluyendo, como la narración de cuentos, todo aquello que le evoque diversión y entretención, incentivándolos inconscientemente a generar su propia oralidad. Según esto se puede discernir que el teatro es un mecanismo, se quiera o no, educativo (para bien o para mal) convirtiendo al actor en un educador a través de su cuerpo, gesto y palabra, entonces aun en la adultez el hombre se sigue educando, necesita de estas puestas en escena que lo conmueven o lo ayudan a recordar o recapacitar. Es entonces el actor responsable, tal como el hombre primitivo, de transmitir historias que conforman la cultura universal, sobre su voz y accionar recae el compromiso de transmitir un mensaje, que, al ir correctamente desarrollado en cuanto a técnica y práctica, logra flechar el corazón de masas. Por esto, el autor, Luis Fernando Macías, define la narración oral "como la disciplina que proporciona los métodos y las concepciones filosóficas que sustentan la formación de los nuevos individuos de la sociedad, es decir la educación" (Macías, 1991, p. 53) es entonces la narración oral indagada y expuesta como uno de los métodos más efectivos en cuanto a educación se trata, regresando en el tiempo la palabra fue el primer método, que se reconoce, para enseñar y transmitir información y cultura. No en vano se encuentran tesis y artículos como estos que intentan revivir dicha práctica tanto en adultos como en niños. En este caso

"la tradición oral soporta la memoria de la raíz y del proceso de crecimiento y evolución de dicha cultura" (Macías, 1991, p. 54). El actor por consiguiente es un constante educador de sí mismo y sus herramientas vocales y corporales, para llegar a educar al espectador conmoviéndolo y nutriéndolo.

6.2 La narración oral como elemento motivador a la lectura

Los jóvenes, quienes hoy día están permeados de la tecnología y la inmediatez que este les genera, encuentran en la oralidad, entendiéndola como aquella dotada de presencia en el narrador y su representación, así como la claridad vocal, un mecanismo de formación alternativo al ortodoxo del cual ya están desencantados. En los últimos años la afluencia de jóvenes a espectáculos orales es visible aún como su deseo de aprender dicha disciplina, lo cual se verá en el capítulo Narración oral dictada en la actualidad del presente trabajo. Cita el autor: "La narración oral es una conducta expresivo-comunicadora del ser humano que puede ser dimensionada hasta convertirse en un arte. Primero como necesidad comunicativa y luego haciéndose destello artístico de los juglares y contadores de oficio" (Rael, 2009, en Orozco Carrero, 2013, p. 179), cita que conecta directamente con este trabajo y los narradores a través de la historia que se estudian con el fin de detectar sus herramientas, así como las de la disciplina en sí misma ya que esta materia lleva a la exploración en aventuras inventadas o recreadas volviéndose tangibles para conmover a cualquier ser. Teniendo la capacidad de poseer beneficios tales como desarrollo respecto a las capacidades lingüísticas como el hablar, oír, leer y escribir; contribuye a desarrollar la imaginación, así como nutrirla, renueva el conocimiento de la realidad y la fantasía, genera un sentido estético, vincula al joven con los libros, al requerir del gesto desarrolla en el espectador la gestualidad y los espacios físicos inexistentes. Ahora bien, como alternativa funciona para todo tipo de persona sin importar la edad, puesto que, se habla de una disciplina que evoca la lectura, pero también desarrolla la oralidad y corporalidad, haciendo más fácil el relacionamiento social, a la hora de hablar frente a una persona o un auditorio entero. La ONG, en oralidad y escritura, señala: "La vista aísla, el sonido une. Mientras la vista sitúa al observador fuera de lo que está mirando, a distancia, el sonido envuelve al oyente" (ONG, W. J. (1987). Oralidad y escritura. México: Fondo de Cultura Económica, en Orozco Carrero, 2013, p. 180). Se habla entonces de unas

capacidades orales que posee el narrador, propiedades en la voz que evocan en el receptor deseo por leer, narrar o escuchar aún más oradores. Ahora bien, esto es completamente pertinente en el actor ya que, aunque su fin no es que los espectadores lean, si necesitan conectar al espectador de tal manera que se enamore del teatro, que vaya de forma recurrente, que exija cada vez más dándole, así, material de trabajo al actor; pero esto pasa cuando el actor tiene las suficientes destrezas corporales y vocales para que a través de la técnica la práctica y la evolución de las mismas, logre enlazar y fascinar al público.

7. SOBRE LA HERRAMIENTA DE LA ORATORIA

En el texto de El Arte de Hablar en Público (Siegfried, 1957) se refiere en el primero de sus capítulos: Hablar para conmover, a esa elocuencia que escapa al análisis, lo innato que es la emoción conectada con la presencia, la necesidad de conectar- el que habla + la atmósfera de la sala + la atmósfera del público- para generar la chispa de la emoción y que la palabra más que monólogo sea un diálogo en el que exista colaboración entre individuo y colectivo. A la hora de enfrentar un público, tener presencia mágica, la cual implica tener cualidades de orador, personalidad, carácter y cualidad, todo, en una palabra. Ya que quién se levanta para hablar es porque tiene algo que decir, ese algo inspirado por la convicción, suma que inevitablemente generará una inmediata autoridad como Rochefoucauld, según el autor, escribió en sus máximas: "las pasiones son los únicos oradores que persuaden siempre. Son como un arte de la naturaleza, cuyas reglas son infalibles, y el hombre más sencillo que tiene pasión persuade mejor que el más elocuente que carece de ella" (Siegfried, 1957, p. 22), es entonces la pasión la fuente principal de la oratoria y como los antiguos decían la palabra es acción, ante todo. Existe entonces una brecha muy delgada entre el gran orador y el gran actor. Las facultades que debe poseer un gran orador son directamente proporcionales a las que debe desarrollar un actor escénico y así mismo un narrador oral, así como en las épocas del juglar, como lo expone Margot Berthold (1974ª) en su texto Historia Social del Teatro. Éste, en su pequeño teatro portátil de tablas, debía generar conexión con el público, generarle emoción, dialogar con él, generar una autoridad inmediata a través de la pasión puesta en lo que deseaba exponer ya que ese era su oficio, su medio de supervivencia. Es entonces indispensable, este tipo de herramientas de oratoria, acerca de la capacidad de conmover, para el desarrollo de un narrador oral.

En el capítulo dos: Hablar para persuadir (Siegfried, 1957) en la que el objeto es modificar la opinión del otro o los otros, ya que si la causa es justa la exposición de los elementos que la componen tal como son, sin tergiversar nada, bastaría y la verdad saldría rápidamente a la luz, más cuando no, se debe modificar o arreglar la verdad. En acción de elocuencia y para trabajar sobre el público, no se está obligado a hablar de lo que sirve, pero se pasa por alto o se reduce lo que no conviene contar. Sócrates como moralista exponen que: "La elocuencia es el medio que tiene el filósofo para enseñar la verdad" (Siegfried, 1957, p. 29); sin embargo,

Gorgias, para quien el objeto no es la verdad, expone que: La elocuencia es el arte sutil y potente, para conmover, convencer auditorios y hacer que lleguen a la conclusión que uno desea. En ese sentido el orador no es el encargado de decir las cosas, tal como eran, sino de exponerlas a la luz que desea que las vean. Por tanto, la presencia cargada de fuerza y de convicción será la suma resultante del carácter y el talento, el cual debe disciplinarse a través del dominio del orador sobre sí mismos. Como lo cita el autor: "no basta tener grandes cualidades, hay que saber usarlas con economía" (Siegfried, 1957, p. 35), ya que hablar de más va a hacer que el público se pierda. Entonces si se trata de persuadir sin autoridad, no va a haber convencimiento. Este segundo capítulo conecta directamente con el oficio del actor y en ese sentido con el del narrador oral en tanto se habla casi de una puesta en escena minimalista en solitario con nada más que la herramienta vocal, el gesto y la presencia para conectar, convencer, emocionar, dialogar, persuadir, guiar, manipular; herramientas que a través de la historia se han ido desarrollando y usando muchas veces sin catalogarlas. Pero este texto y sobre todo estos dos capítulos exponen los ítems esenciales que debe tener quien en las artes se expone a un público con un fin determinado, ya sea que lloren o que rían debe ser planeado por el orador, el actor, el narrador oral. Deben desarrollar y poseer un conocimiento propio para saber usar sus bondades y defectos a favor. Teniendo bajo control al público sin que este se dé cuenta y claramente sin que se salga de las manos o se ponga demasiado exigente como en las civilizaciones estudiadas en el libro de Margot Berthold (1974a - 1974b).

TERCERA PARTE

1. RELACIÓN ENTRE NARRACIÓN ORAL Y TEATRO DRAMÁTICO

Para comprender con mayor efectividad las relaciones existentes entre la narración y la actuación, se utilizará e indagará en los diccionarios Akal del teatro, diccionario de términos literarios y el diccionario del teatro, en los cuales se hará una pesquisa en cuanto a los términos: actor, actuación, narrador, narración, relator y relato. Palabras de estudio pertinentes para este trabajo en cuestión.

1.1 Terminología desde el Diccionario Akal de Teatro de Manuel Gómez García

NARRACIÓN: Relato / Acción y cometidos propios del narrador (García, 1998, p. 586).
NARRADOR: Actor que hace un relato en el curso de una representación teatral. / En el teatro leído, actor que no interviene en el desarrollo de la acción, y se limita a leer al público las acotaciones necesarias para la comprensión de la obra (García, 1998, p. 586).
RELATO: Relación de acontecimientos, ocurridos fuera de escena, que refiere el mensajero, confidente o narrador. El relato tiene por objeto resolver las dificultades artísticas o técnicas de realización, aligerar la acción dramática, clarificar las opciones de comportamiento de los personajes y facilitar la objetividad crítica del espectador (García, 1998, p. 706).
RELATOR: Narrador (García, 1998, p. 706).
ACTOR: Hombre que, con carácter profesional, esporádico o de mero aficionado, representa en el teatro, interpretando uno o varios personajes de una obra o un espectáculo. Junto al autor y al director, los actores y actrices constituyen uno de los pilares del teatro, del que son creadores básicos (García, 1998, p. 13).
ACTUACIÓN: Interpretación, representación; acción y efecto de verificar un actor la propuesta dramática dando vida al personaje que le corresponde (García, 1998, p. 20).

1.2 Terminología desde el Diccionario de términos literarios de Demetrio Estébanez Calderón

NARRACIÓN: Narración. Término con el que se designa tanto el acto de contar una historia como la propia historia contada (G. Generar, 1972, en, Calderón, 2016, p. 851).

NARRADOR: Narrador. Es el sujeto primordial e imprescindible, a partir del cual se configura un relato. Si todo relato es narración de una historia, el productor del mismo es el narrador, que es quien cuenta los hechos de esa historia, presenta a los personajes, los sitúa en un espacio y tiempo determinados, observa sus hechos externos y su mundo interior, describe sus reacciones y comportamientos y, todo ello, desde una perspectiva determinada que condiciona la comprensión de esta historia narrada, por parte del receptor de ese relato (Calderón, 2016, pp. 851-852).

RELATO: Enunciación oral o escrita de hechos realmente ocurridos o imaginados que constituyen una historia. Para C. Brémond, «todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción» (1970). El relato se distingue tanto del acto de enunciación (*narración) como de la historia narrada, objeto de dicho relato, término que se reserva para la designación del discurso o texto narrativo a través del cual el narrador enuncia la historia mencionada (G. Genette, 1972 en Calderón, 2016, pp. 1131-1132).

RELATOR: No figura.

ACTOR: Intérprete de un papel en una representación teatral o cinematográfica o bien en una obra destinada a la radio o a la televisión. El actor es el elemento clave de la representación teatral: él es quien da vida a los personajes, hace posible la acción dramática y confiere (en consonancia con el dispositivo escénico y el montaje) la plena significación al texto dramático, que adquiere nuevas posibilidades significativas en cada representación e interpretación (Calderón, 2016, p. 33).

ACTUACIÓN: No figura.

1.3 Terminología desde el Diccionario del Teatro de Patrice Pavis

NARRACIÓN: 1.- En el sentido de relato*: manera en que se relatan los hechos a través de un sistema, por lo general lingüístico, y a veces por una sucesión de gestos o de imágenes escénicas. Al igual que el relato, la narración apela a uno o varios sistemas escénicos y orienta linealmente el sentido según una lógica de acciones (narratividad*) hacia un objetivo final: el desenlace* de la historia y la resolución de los conflictos*. La narración "muestra" la fábula en su temporalidad, instituye una sucesión de acciones y de imágenes (Pavis, 2003, p. 277).

NARRADOR: El narrador, en principio excluido del teatro "dramático*", donde el dramaturgo jamás habla en nombre propio, "reaparece" en ciertas formas teatrales, en particular el teatro épico. Ciertas formas populares (teatros africanos y orientales) lo utilizan frecuentemente como mediador entre público y personajes (Pavis, 2003, p. 277-278).

RELATO: Discurso de un personaje que narra un acontecimiento que se produce en la extra-escena*. En principio el relato está excluido del teatro, que muestra la acción en vez de aludir a ella por medio de un discurso. De una forma general, hay relato cuando la acción misma difícilmente puede ser puesta en escena: "Una de las reglas del teatro es la de relatar sólo las cosas que no pueden tener lugar en la acción" (RACINE, Prefacio a Británico en Pavis, 2003, pp. 348-349).

RELATOR: No figura.

ACTOR: En la teoría actancial* del personaje*, inspirada por PROPP (1965) y GREIMAS (1973), el actor es el personaje individualizado y caracterizado por un conjunto de acciones concretas, mientras que el actante es una fuerza actuante colectiva y no antropomórfica (Pavis, 2003, pp. 32-33).

ACTUACIÓN: No figura.

1.4 Cuadro epistemológico

Las fuentes utilizadas para esta pesquisa brindan una definición desde la semiología en el caso del Diccionario Akal de Teatro de Manuel Gómez García, desde la literatura en el caso del Diccionario de términos literarios de Demetrio Estébanez y desde lo teatral con el Diccionario del Teatro de Patrice Pavis.

1.4.1 Relación entre narración, relato y actuación

A la luz de estas tres perspectivas, los conceptos se leen de la siguiente manera: en cuanto a narración, relato y actuación con Gómez se aprecia la similitud en cuanto a que narración y relato son sinónimos, en el caso de las diferencias, relato se le considera a algo que pasa fuera de escena para aclarar lo que pasa en escena por consiguiente también al narrador por ser un sinónimo. Respecto a las correlaciones, actuación habla de interpretar y representar accionando la propuesta dramática, relato habla de una relación de acontecimientos que, aunque pasaron fuera de escena el mensajero, confidente o narrador los trae oralmente a la escena y finalmente narración es un relato. Es visible entonces, que el relato y la narración (siendo sinónimos) acompañan la actuación y ambas tiene su momento en el escenario, pero bajo distintas premisas. Es decir, no es lo mismo, pero en la escena se complementan, sin embargo, ambas requieren del desarrollo de las herramientas vocales para comunicar eficazmente frente a un público.

Por otro lado, con calderón se encuentran, teniendo en cuenta que el termino actuación no figura, nulas similitudes; respecto a las diferencias, se habla de que el relato es a través del cual el narrador enuncia la historia mencionada, el relato puede ser oral o escrito, en cambio la narración es el acto de contar únicamente a través de la oralidad. Y en cuanto a las correlaciones: relato se define como el texto narrativo mientras que narración es el acto narrativo. Nuevamente se encuentra un acto de acompañamiento, ya que, si bien no son lo mismo como lo mencionaba el anterior autor, igual van de la mano en tanto el narrador sin relato no tiene qué contar y el relato no es más que una mera enunciación sin el narrador que lleve a cabo la narración, pero se conectan desde el hecho de que ambas son orales.

Finalmente, con Pavis, donde tampoco figura actuación y las similitudes también son nulas, las diferencias resaltan que relato es el discurso de un personaje que narra algo sucedido fuera de escena mientras que narración es la manera en que los hechos son relatados (de forma oral, texto o imagen escénica) y por otro lado, las correlaciones mencionan que existe relato cuando la acción no puede ponerse en escena así que se alude a ella y a continuación, en la actuación se muestra la acción en escena. Es susceptible de resaltar el hecho de que relato es lo que se dice, narración es el medio a través del cual se dice y actuación es la suma de estas, pero con las acciones sobre la escena, se encuentra entonces una suerte de paso a paso más allá de que sean la misma disciplina, pero nuevamente están relacionadas en tanto giran en torno a la escena. Estas relaciones son visibles en la Tabla 1.

Tabla 1

Relación entre narración, relato y actuación

ENTRE NARRACIÓN, RELATO Y ACTUACIÓN			
DICCIONARIO	**Terminología desde el Diccionario Akal de Teatro de Manuel Gómez García**	**Terminología desde el Diccionario de términos literarios de Demetrio Estébanez Calderón – en este ACTUACIÓN NO FIGURA.**	**Terminología desde el Diccionario del Teatro de Patrice Pavis – en este ACTUACIÓN NO FIGURA.**

SIMILITUDES	Relato es sinónimo de narración.		
DIFERENCIAS	Relato, se le considera a algo que pasa fuera de escena para aclarar lo que pasa en escena por consiguiente también al narrador por ser un sinónimo.	Relato es a través del cual el narrador enuncia la historia mencionada. Relato puede ser oral o escrito, la Narración es el acto de contar oralmente.	Relato es el discurso de un personaje que narra algo sucedido fuera de escena. Narración es la manera en que los hechos son relatados (de forma oral, texto o imagen escénica).

CORRELACIONES	Actuación habla de interpretar y representar accionando la propuesta dramática. Relato habla de una relación de acontecimientos que, aunque pasaron fuera de escena, el mensajero confidente o narrador los trae oralmente a la escena. Narración es un relato.	Relato se define como el texto narrativo. Narración es el acto narrativo.	Relato cuando la acción no puede ponerse en escena así que se alude a ella. Actuación se muestra la acción en escena.

Nota. Desarrollada por Katerin Castillo (2021) Tesis. Estado del arte: Acercamiento a la relación de la narración oral aplicada al estudiante de artes escénicas [Tabla 1].

1.4.2 Relación entre narrador, relator y actor

Ahora a la luz de las mismas tres perspectivas, los conceptos se leen de la siguiente manera: en cuanto a narrador, relator y actor desde la perspectiva de Gómez se encuentran similitudes tales como que el narrador es el actor que relata en la representación teatral, definiéndose al relator como narrador y al actor como el hombre que representa en el teatro interpretando. En cuanto a las diferencias, el narrador lee acotaciones para la comprensión del público y no interviene en desarrollo de acción mientras que el actor desarrolla en escena lo que pasa con sus acciones y palabras. En el tercer caso, son nulas las correlaciones. En este diccionario se encuentra que el actor tiene una variante y es el actor-narrador, que al relatar es automáticamente relator, y que, aunque no desempeñan la mima actividad, es

similar respecto al habla y comunicación frente al público, pero lo que transmiten tiene un fin distinto, el narrador/relator aclara, por medio de la oralidad, determinadas cosa para el público mientras que el actor se desenvuelve a través de la oralidad y la acción.

Por otra parte, con Calderón, donde el relator no figura, las similitudes se encuentran en que el narrador es el sujeto productor de un relato, el actor es el intérprete de un papel en una representación. En cuanto a las diferencias el narrador es la voz del autor dando todos los datos que posee sobre la historia mientras que el actor da significación al texto dramático. Respecto a las correlaciones, son nulas. Por tanto, es evidente que el narrador al ser el encargado de relatar, es a su vez relator siendo también la voz del autor, mientras que el actor se considera intérprete de determinado texto al que le da significación a través del accionar y la palabra, ambas suceden en escena y se considerarían complementarias, cuando de una obra de teatro prevista con narrador/relator se trata, ya que, de no ser así, la función del narrador/relator, está de más.

Finalmente, con Pavis, donde el relator tampoco figura, las similitudes son nulas, pero entre las diferencias se encuentran que el narrador está excluido del teatro dramático mientras que el actor es el personaje individualizado y caracterizado por un conjunto de acciones concretas. Ya en cuanto a las correlaciones: el narrador es mediador entre público y personaje. Es entonces evidente que se aleja al narrador de la zona escénica, pero que aún maneja un contacto directo con el público, contacto que el actor no tiene por ser el otro extremo del narrador, mientras el actor maneja la cuarta pared, el narrador se encarga de atravesarla para beneficio del público. Nuevamente existe una correlación entre el narrador y el actor, pero se marca la diferencia de ser dos disciplinas distintas donde a groso modo los diferencia la cantidad en que uno acciona y el otro no, ya que ambos manejan la oralidad y por tanto las capacidades de proyección, matiz, volumen, dicción, articulación, potencia, ritmo y cuidados pertinentes para el aparato fonador. Relación evidenciada en la Tabla 2.

Tabla 2

Relación entre narrador, relator y actor

ENTRE NARRADOR, RELATOR Y ACTOR			
DICCIONARIO	**Terminología desde el Diccionario Akal de Teatro de Manuel Gómez García**	**Terminología desde el Diccionario de términos literarios de Demetrio Estébanez Calderón – en este RELATOR NO FIGURA.**	**Terminología desde el Diccionario del Teatro de Patrice Pavis – en este RELATOR NO FIGURA.**
SIMILITUDES	Narrador es el Actor que relata en representación teatral. Relator se define como narrador. Actor es el hombre que representa en el teatro interpretando.	Narrador es el sujeto productor de un relato. Actor es el intérprete de un papel en una representación.	

DIFERENCIAS	Narrador lee acotaciones para la comprensión del público. Narrador no interviene en desarrollo de acción. Actor desarrolla en escena lo que pasa con sus acciones y palabras.	Narrador es la voz del autor dando todos los datos que posee sobre la historia. Actor da significación al texto dramático.	Narrador está excluido del teatro dramático. Actor es el personaje individualizado y caracterizado por un conjunto de acciones concretas.
CORRELACIONES			Narrador es mediador entre público y personaje.

Nota. Desarrollada por Katerin Castillo (2021) Tesis. Estado del arte: Acercamiento a la relación de la narración oral aplicada al estudiante de artes escénicas [Tabla 2].

CONCLUSIONES

Las herramientas del narrador oral tienen mucho que aportar al actor escénico en los primeros semestres de formación, así como a personas que desean mejorar su manera de relacionarse, desde la oralidad, frente a personas cercanas o grupos de personas en el entorno social, estudiantil y laboral. Se afirma esto luego de atravesar las capacidades del narrador desde sus inicios en la palabra ritual, a través de la Historia social del teatro, Los siglos de oro del teatro, La escena viviente, La maravillosa historia del teatro universal que abarcan Egipto, Grecia, Roma, Edad Media, Renacimiento, Barroco, Realismo, Naturalismo hasta hoy día que conecta con la información más reciente datada por la AEDA (Asociación de profesionales de la narración oral en España) así como los estudios de tesis y artículos que resaltan la basta utilidad de la narración oral pertinente en la actualidad y por tanto, para este trabajo, en el actor escénico. Ya que también se afirma el aporte de la narración oral al actor escénico a través de textos enfocados en el actor como: La historia del actor I y II, El actor, manual mínimo del actor, El arte secreto del actor y la Dialéctica del trabajo creador del actor, se hallaron similitudes en las prácticas y exigencias, siendo la disciplina de la narración oral un mecanismo para indagar con mayor énfasis en el aparato fonador del actor y su infinita utilidad sobre la escena.

Puede decirse entonces que las herramientas vocales y corporales del actor y del narrador oral, conservan un génesis similar. Generan destrezas en tanto el manejo y apropiación del espacio, donde se lleve a cabo el acto de la oratoria, sin nada más que su presencia y destreza vocal. El estudio de estas herramientas orales en conexión con las actorales, decanta que en solitario y a través del autorreconocimiento, se conoce y reconocen sus propias carencias y bondades a nivel vocal y corporal.

A partir de este estudio se pudo vislumbrar puntos en común que tienen la narración oral y la actuación. Al reconocer estos puntos se abre un marco de posibilidades técnicas frente a la manipulación del aparato vocal, la presencia escénica, apropiación del escenario o espacio dispuesto para la presentación, en suma, una ampliación del campo expresivo.

En cuanto a la formación en ambas disciplinas, es evidente la necesidad de un estudio disciplinado en la técnica corporal, vocal y escénica, que, recurriendo al juglar o *entretenedor*

profesional como le llamaban en tiempos de Isabel I, se ha encontrado la lectura del público, la sensibilidad para detectar dentro de la escena lo que al espectador le gusta y lo que no, usándolo a favor, así como el desarrollo de la improvisación que mantiene un cerebro atento y dispuesto para la fluidez de la lengua y la palabra.

La palabra bajo la técnica de la oratoria, en ambos oficios, dota a la fluidez de lengua de sentido, conexión y presencia. Parafraseando a Cicerón, la soltura de lengua, el temple de la voz, el ritmo y la elocuencia, la expresión y el porte; así como la sumatoria que propone *Kinnegan en Oral Poetry*: Improvisación + Declamación + Memoria (Cambridge, 1977).

En cuanto al cuerpo se concluye que, tanto la narración como la actuación, el cuerpo en la quietud también es un cuerpo activo y puede transmitir más que solo la palabra viva y correcta dentro de la oratoria. Un cuerpo que en las tradiciones orientales llaman vivo, ya que reconocen como maestro a aquel que está vivo aún en la inmovilidad.

Respecto a la relación escenario- público, ambas disciplinas se deben a su público, ambas poseen tipos similares de asistentes, el espectador necesita de estas disciplinas ya que el ocio es necesario en la sociedad. El actor puede manejar la cuarta pared si así se plantea, puede prescindir o no de escenografía y aún del escenario. Por otro lado, el narrador convierte cualquier espacio con una o más personas reunidas, en un escenario; no suele usar escenografía y salvo estrictos momentos de representación, la relación del narrador con su público es directa.

También, la narración oral para fines educativos, a pesar de las tecnologías y los medios nuevos de educación es demandada para el desarrollo de personas integrales. Así como en los antiguos ritos de caza, por ejemplo, sin importar el oficio de la persona, al momento del rito lo único que primaba era el fin común, todos debían saber cantar, bailar, dibujar, entre otros, porque era una formación fundamental dentro de la construcción del individuo. Hoy día todo se fragmenta y el que sabe una determinada asignatura no ha de saber más, aunque esto beneficia en el aspecto de la especialización, llevada al extremo ha generado la pérdida de la cultura y la imposibilidad multicultural.

Por otro lado, la necesidad de tolerancia, más que moral, profesional. En tanto la disciplina que no se ha explorado poseer apreciaciones más allá de conclusiones u opiniones basadas

en el desconocimiento, tal como la Commedia dell arte fue despreciada en su época, en la actualidad es una práctica respetada compleja y de constante estudio.

Así como esta tolerancia profesional aportaría a la sociedad de narradores, también lo haría en el medio de las artes escénicas, para que los actores dados a sus materiales de trabajo, puedan convivir sin cerrarse sus propios caminos y los de los demás por ambición personal en exceso.

Es indiscutible que, a través de la historia el actor o narrador, juglar y trovador, poseen una responsabilidad política significativa en tanto expone la sociedad, como es o cómo debería ser. Cumple entonces el actor y narrador el rol informativo de contexto, cultura e investigación.

Y así como el actor de la *Commedia dell arte*, el actor y narrador desde hace unos siglos, es su propio autor, director, fabulador, escenógrafo, vestuarista, maquilladores, entre otros. Quizá aún no somos la súper marioneta con la que Gordon Craig soñaba, pero es visible un actor y narrador escénicos lo más autosuficientes e integrales posible.

Finalmente, este trabajo se presenta como una de las tantas ramas por explorar respecto a este relacionamiento entre narración oral y actuación ya que se recorrieron superficialmente temas como la voz cantada, la corporalidad sobre la escena y el manejo de la misma, el implemento de instrumentos musicales, el ritmo, la relación con el espectador, el manejo del texto, la autodirección, entre otros. Ya que, en el caso del narrador oral, y tras ejemplos actuales de narradores activos en el medio, este debe tener la habilidad de desarrollar sus propios textos, de dirigirse sobre la escena, de encargarse del diseño de sus propias luces en caso de ser en un teatro, así como una particularidad en cuanto al vestuario que dependerá del gusto y deseo del ser narrador y también debe encargarse de su autogestión, producción y venta. Así que se abre una línea de investigación a través de la exploración del mismo ya que este trabajo indagó el relacionamiento desde lo histórico y teórico, por tanto, el desarrollo de esta conexión en la práctica abriría las demás conexiones y/o disonancias de esta apuesta educativa.

Por otra parte, es pertinente resaltar que este trabajo posee una prospectiva en cuanto al acto de contar como patrimonio de la humanidad, ya que a través de este y de la escritura de los mismos, es que muchas civilizaciones han sobrevivido y se ha tenido el privilegio de conocer,

indagar y representar. Porque quien pasa a escena tiene la responsabilidad de representar desde los textos más recientes hasta los textos más antiguos, los personajes más contemporáneos hasta los ancestros y próceres de la historia, así que este trabajo despliega otra línea de estudio respecto al respeto de contar tanto desde el narrador oral como desde el actor puesto que en la medida en que se entiende y se respeta lo que se va a exponer a través de la voz y la acción se desarrollan íntegramente las capacidades vocales y corporales, dejando de lado la imitación para levantar las voces desde lo más profundo de la tierra, resistiendo ante la perdida de pasado, ante el olvido de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Artiles, F. (2005). *La Maravillosa historia del teatro universal*. Cuba (1.ª ed., Vol. 1). Alianza Editorial.
- Barba, E., & Savarese, N. (2012). *El arte secreto del actor.* México (4.ª ed., Vol. 1). Artezblai.
- Berthold, M. (1974a). *Historia social del teatro*. España (1.ª ed., Vol. 1). Ediciones Guadarrama.
- Berthold, M. (1974b). *Historia social del teatro*. España (1.ª ed., Vol. 2). Ediciones Guadarrama.
- Calderón, E. D. (2016). *Diccionario de términos literarios*. España (3.ª ed., Vol. 1). Alianza Editorial.
- Comunicación Social y periodismo. Corporación universitaria minuto de Dios Centro regional Soacha, & Vidales Cardona, J. S. (2017, enero). *Fundamentos de la narración oral contemporánea aplicados al proceso formativo, como complemento académico del programa de comunicación social y periodismo, centro regional soacha*. Colombia (TFG). Corporación universitaria minuto de Dios Centro regional Soacha. https://repository.uniminuto.edu/bitstream/handle/10656/6830/TC_VidalesCardonaJohnSteven_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Dubatti, J. (2008). *Historia del actor*. Argentina (1.ª ed., Vol. 1). Colihue.
- Dubatti, J. (2009). *Historia del actor II*. Argentina (1.ª ed., Vol. 1). Colihue.
- Duvignaud, J. (1966). *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*. España (1.ª ed., Vol. 1). Taurus.

- Facultad de educación. Universidad internacional de la rioja, & Fernández Vizoso, R. (2012, julio). *La narración oral en el aula de educación infantil*. España (TFG). UNIR. https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/490/Fernandez.Raquel.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Ferrer, J. J. P. (2016, 28 junio). *El arte y oficio de narrar*, España. AEDA. Asociación de profesionales de la narración oral en España. https://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/articulos-seleccionados/1168-el-arte-y-oficio-de-narrar
- Fo, D. (1998). *Manual mínimo del actor*. España (1.ª ed., Vol. 1). Hiru.
- García, M. G. (1998). *Diccionario Akal de Teatro*. México (1.ª ed., Vol. 1). Akal.
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético*. España (1.ª ed., Vol. 1). Alba.
- Macgowan, K., & Melnitz, W. (1966). *La escena viviente. Historia del teatro universal*. Argentina (1.ª ed., Vol. 1). Eudeba, Buenos Aires.
- Macgowan, K., & Melnitz, W. (1992). *Las Edades de Oro del Teatro*. México (6.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Macías, L. F. (1991, 1 diciembre). *Narración oral y pedagogía*. Colombia, Revista Interamericana de Bibliotecología. https://revistas.udea.edu.co/index.php/RIB/article/view/330003
- Orozco Carrero, C. (2013, 1 diciembre). *La narración oral como elemento motivador a la lectura*. Colombia, Hacer y Saber. http://revencyt.ula.ve/storage/repo/ArchivoDocumento/hacer/n2/art11.pdf

- Pavis, P. (2003). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. España (2.ª ed., Vol. 1). Ediciones Paidos Ibérica.
- Pontificia universidad Javeriana, & Ayala, F. A. (2012, enero). *Elementos estéticos para una construcción teórica de la narración oral escénica*. Colombia, (TFM). Pontificia universidad Javeriana. http://hdl.handle.net/10554/5072
- Rodríguez, E. (2012). *El libro vivo que es el teatro*. Chile (1.ª ed., Vol. 1). Cátedra.
- Serrano, R. (1994). *Dialéctica del trabajo creador del actor*. México (2.ª ed., Vol. 2). ASBE.
- Siegfried, A. (1957). *El arte de hablar en público*. Argentina (1.ª ed., Vol. 1). Central-Buenos Aires.
- Universidad pedagógica nacional, & Beltrán Mancera, F. (2012, octubre). *Teatro y narración oral. En procesos de creación escénica conducentes al auto-reconocimiento. Sistematización de la experiencia desarrollada con jóvenes de octavo y décimo grados del colegio jhon F. Kennedy de Bogotá*, Colombia (TFG). Universidad pedagógica nacional. http://hdl.handle.net/20.500.12209/1265

ANEXOS

1. Anexo syllabus Pontificia Universidad Javeriana

PLANEACIÓN 2020-3

Este documento tiene la intención de identificar la planeación semestral dividida por módulos. Así como apoyar la estrategia de visibilizarían de los procesos grupales desde Expresión Cultural y encontrar opciones que nos permitan llegar a otros miembros de la Comunidad Educativa Javeriana (CEJ).
Se plantean 4 puntos de los cuales los dos últimos son obligatorios en diligenciamiento y los dos primeros opcionales.

LIVES/ EN VIVO – CATEGORIAS (opcional)

- Se presentará un Live mensual, donde platicaremos con distintos narradores una temática especial para cada mes:
    - Agosto: El miedo
    - Septiembre: La emoción.
    - Octubre: El cuerpo y la voz.
    - Noviembre: ¿para qué contar?

MODULOS SEMESTRALES (obligatorio)

- Mencione por módulos claros, sencillos y concretos lo que va a suceder durante el semestre. Estos módulos pueden estar asociados a meses o proceso. No se trata de entrar al detalle en cada sesión sino lo que de manera metodológica abordan.
- Mencione contenido cultural externo (nacional, mundial) que considere puede ser útil para construir apreciación y conocimiento de su práctica artística.

MES	MODULOS	CONTENIDOS	PALABRAS CLAVE
AGOSTO	Ay, qué pena.	Identificar los motivos que generan el miedo a salir de la zona de confort y dar los pasos necesarios para salir de ese estado, con cuidado, pero con decisión.	Zona de confort. Miedo. Pena. Recursos. Decisión

SEPTIEMBRE	RE-cordis.	A través de la improvisación y creación textual viajaremos entre las sensaciones y elementos narrativos dentro de nuestras propias vivencias que luego servirán para enriquecer el texto que se montará para el final del taller.	Viaje. Conocimiento. Sensaciones. Elementos. Experiencias. Recuerdos.
OCTUBRE	como pez en el…	Espacio creativo donde los participantes del taller trabajaran sobre los elementos que componen su ser narrador: Voz, cuerpo e historia. A través de ejercicios encontraran las características de sus elementos y como explotarlos a su gusto.	Elementos. Identificar. Voz. Cuerpo. Historia. Voluntad.
NOVIEMBRE	FUSIÓN!!	Es momento de relacionar los elementos de voz, cuerpo, gesto e intención con las emociones que sentimos en cada omento de la historia y cómo podemos acudir a la memoria emotiva y a la imaginación para poder sentir lo que la historia nos invita a sentir y así proyectar ese sentimiento hacia el público.	Relación voz. Cuerpo, sensación, emoción e historia

2. Anexo syllabus Universidad Distrital Francisco José de Caldas

PROPUESTA DE SERVICIOS EN NARRACIÓN ORAL
UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
NARRATURGIA 2019
CICLO V

MÓDULO 1:

SER ESTÉTICO (Arte y sentido).

1. JUSTIFICACIÓN:

En el presente módulo se hará un viaje para explorar un *Caos* primigenio: el *Ser Estético* que cada uno es; semilla fundamental para la creación. Considerando lo que Ernesto Sábato llama *relatividad de los valores estéticos se* sabe que los conceptos de belleza y fealdad resultan insuficientes pues estas categorías mutan de una época a otra, de una cultura a otra, de una persona a otra, permitiendo así que cada cual encuentre su propio camino creativo desde sí mismo: "*Hay una diferencia esencial entre el arte y la ciencia: la ciencia prescinde del yo, debe prescindir del yo; el arte no puede hacerlo y es inútil que el artista se lo proponga como un deber, como tantas veces sucedió. Esa imprescindibilidad del sujeto no solo es inevitable, es su mayor virtud. Por eso hay estilo en el arte y no en la ciencia*", comenta el mismo Sábato (Entre la letra y la sangre, 1.998), artista doctorado en física. Los presupuestos *ideoartísticos* (Krzystof Miklaszewski, en Encuentros con Tadeusz Kantor 2.001) que le dan cohesión a esta propuesta pedagógica están basados en la subjetividad, la sensibilidad, la intuición, la memoria, la imaginación, la razón, los sueños, los olores, el sabor del amor, la soledad, la muerte, y en suma; la agridulce vida.

2. DESCRIPCIÓN GENERAL: Este primer módulo es el viaje subterráneo que poco a pocos habla de lo que constituye a cada uno; es la necesaria introspección en donde se reflexiona sobre los rasgos fundamentales que dan origen al *Ser Estético, a través de lectura de textos y realización colectiva e individual de ejercicios de autoexploración y autorreconocimiento.*

3. NÚCLEOS PROBLÉMICOS:

- Sentido del acto estético.
- ¿Qué es el ser estético?
- ¿Quién soy?
- ¿Cómo se relaciona el *Ser Estético* con el proceso creativo?
- ¿Cuáles podrían ser las relaciones entre la Estética y la Técnica?
- ¿Cuáles serían las relaciones entre el Mito y la Estética, y entre el Ritual y la Técnica?
- ¿Cuáles serían las relaciones entre el ser estético y la creación artística?
- ¿Quiero decir? ¿Qué quiero decir?
- ¿Cómo lo quiero a decir?
- ¿A quién se lo quiero decir?

4. TEMÁTICAS:

- Ser Estético.
- Caos Primordial y Cosmos Artístico.
- Estética y Técnica.

- Ser Estético y Creación Artística.

5. LOGROS MÍNIMOS PREVISTOS:

- Los participantes reflexionan y actúan sobre los elementos significativos que puedan surgir de la relación persona-creación buscando que cada uno reconozca y alimente su *Ser Estético* en un ambiente pedagógico propicio.
- Los participantes identifican materiales en bruto que surgen de este *Caos Esencial*, y éstos se reconocen como semillas de posibles propuestas artísticas.

6. RELACIÓN DEL SABER CON OTROS SABERES:

- Filosofía.
- Mitología.
- Epistemología.
- Psicología.

7. ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS:

Dialéctica, conversatorio, preguntas esenciales.

8. ACTIVIDADES GENERALES:

- 1° Sesión: DIÁLOGO DE LA NARRACIÓN ORAL Y EL SER ESTÉTICO.
- 2° Sesión: EL ORIGEN DEL SER Y EL ORIGEN DEL NOMBRE.
- 3°Sesión: EL SER Y LA CULTURA.
- 4°Sesión: LA MÁSCARA.

- 5°Sesión: LA MEMORIA: DIALOGO DE LOS VIVOS CON LOS "MUERTOS".

- 6°Sesión: DIÁLOGO ENTRE LA ESTÉTICA Y LA TÉCNICA.

- 7° Sesión: DIÁLOGO ENTRE MITO Y ESTÉTICA, Y ENTRE RITUAL Y TÉCNICA.

- 8° Sesión: DIÁLOGO ENTRE EL TEATRO Y LA NARRACIÓN ORAL.

- 9° Sesión: DIÁLOGO ENTRE EL CAOS Y El COSMOS. El PROCESO CREATIVO.

- 10° Sesión: DIÁLOGO ENTRE LO INVISIBLE Y LO VISIBLE.

9. EVALUACIÓN:

Con el objetivo de consolidar pedagógicamente el proyecto *ideoartístico* de Viajeros de la Palabra, cada sesión será evaluada en función de dar viva voz a las dudas, razones, sugerencias y sensaciones, con el fin de reflexionar y enriquecer el proceso.

10. BIBLIOGRAFÍA SUGERIDA:

- BROOK, Peter. El Poder De Las Máscaras. www.temakel.com.

- ALEXANDER, Jeffrey. Pragmática Cultural: Un nuevo Modelo de Performance Social. Revista Colombiana de Sociología.

- ELIADE, Mírcea. Mito y Realidad. Editorial: Labor, Barcelona. 1992.

· GEERTZ, Clifford. La Interpretación De Las Culturas. Gedisa editorial.

· SÁBATO, Ernesto. *Entre la letra y la sangre; Conversaciones con Carlos Catina*. Seix Barral 1998.

· SÁBATO, Ernesto. *La resistencia.* Seix Barral 2000.

· OTROS.

11. RECURSOS REQUERIDOS:

Espacio habilitado con sillas, grabadora de mano.

12. OBSERVACIONES:

- El cumplimiento del cronograma está sujeto a factores de tiempo, espacio, y a discreción de Viajeros De La Palabra. Cualquier cambio necesario, es acordado en lo posible y comunicado oportunamente a los participantes.
- Los instrumentos diagnósticos de estudio y análisis (encuestas, entrevistas y otros) son desarrollados según los requerimientos del grupo.
- Viajeros De La Palabra tienen autonomía en el desarrollo del cronograma general, apoyados en sus competencias como narradores y docentes, las cuales sustentan su capacidad de desarrollar las actividades ajustándolas a los requerimientos del grupo.
- A lo largo del año se realizan a nivel nacional e internacional diversos congresos de actualización (eventos, encuentros, festivales, talleres, seminarios entre otros) sobre artes escénicas, narración

oral, pedagogía, lúdica, responsabilidad social, etc., a los cuales podrán estar invitados participantes y docentes. En tal caso se realizan ajustes para que la asistencia a dichos eventos no alteren de manera significativa el desarrollo de las actividades.

· Viajeros de la Palabra propone un espacio de diálogo, de oído en boca y de generación en generación, donde hay una toma de conciencia sobre poder de las palabras el narrador antes de encarar la producción artística.

- Hay una preocupación por nutrir las fuentes fundamentales que originan la posibilidad de construir un sentido o una idea de la realidad que se quiere hacer circular por medio de los mecanismos del lenguaje.

MÓDULO 2.

CUENTERATURA (Escritura para la oralidad).

1. JUSTIFICACIÓN:

La escritura es, en contextos citadinos (sociedades de oralidad secundaria según Walter Ong) la herramienta que nos permite consolidar, editar y pulir textos. A pesar de que la palabra texto no está limitada a lo escrito, cualquier tipo de producción intelectual en nuestro medio acude a la palabra gráfica leída y escrita. De hecho, aunque el texto escrito es el producto final sólo en unas pocas áreas (como la literatura), las instrucciones para llegar a otros productos finales están escritas, y de la calidad de dichos textos dependen esos productos finales. En el caso de la narrativa, toda una vida de lectura, escritura, relectura, reescritura, “rerelectura”, y

así sucesivamente, no siempre bastan para llegar a un resultado perfecto. No obstante, un grupo de trabajo que actúe como público objetivo, como lector, como coeditor y/o como coautor es ideal para explorar caminos hacia la producción escrita narrativa corta.

2. DESCRIPCIÓN GENERAL:

Este segundo módulo muestra importantes ejemplos de textos cortos narrativos que han permitido en la historia de la literatura romper paradigmas. También se realizan ejercicios básicos de creación y adaptación de textos narrativos cortos, y se discuten textos narrativos orales cortos puestos en escena.

3. NÚCLEOS PROBLEMICOS:

- ¿Qué textos narrativos leer, escribir y/o adaptar y por qué?
- ¿Cómo leer, escribir y/o adaptar y por qué?
- ¿Qué criterios participan en la selección de textos narrativos?

4. TEMÁTICAS:

- Narrativa.
- Lectura.
- Adaptación y creación textual.
- Narración oral.

5. LOGROS MÍNIMOS PREVISTOS:

- Los participantes tienen acceso a herramientas para el ejercicio de la lectura consciente y crítica de textos narrativos cortos, principalmente.
- Los participantes tienen acceso a herramientas para la selección de textos narrativos cortos con mira a su adaptación para la presentación de éstos al público.

6. RELACIÓN DEL SABER CON OTROS SABERES:

- Producción textual.
- Lectura crítica.

7. ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS:

Talleres lúdicos, conferencias, lectura oral escénica.

8. ACTIVIDADES GENERALES:

Cada sesión está indicada enseguida:

- 1° Sesión: DE LA OLLA (Narración Oral).
- 2° Sesión: TEXTO ESCRITO Y NARRATIVA CORTA (mito, leyenda, anécdota, cuento, narración histórica, fábula).
- 3°Sesión: INTENTO A TIENTAS EN TONTA TANDA (Gimnasio Literario).
- 4°Sesión: FORMALISMO Y ESTRUCTURALISMO (Tradición Europea).
- 5°Sesión: ROTURAS, ROTOS Y ROMPIMIENTOS (Norteamericanos, Boom, y ruinas).
- 6°Sesión: PROPUESTAS INDECENTES (Narrativa extra… ¿ña?).
- 7° Sesión: ¿QUIÉN HABLA? (Narradores).

- 8° Sesión: EMPAPEL... HADAS (Gimnasio literario).
- 9° Sesión: PALABRA DE JUGLAR (Narración Oral).
- 10° Sesión: CONVERSANDO (Charla, cierre y evaluación).

9. EVALUACIÓN:

En este primer módulo la evaluación está dada en términos de autoevaluación y co-evaluación, y apunta a la construcción, replanteamiento y documentación del módulo mismo. Sobre el proceso unipersonal, cada paso está siendo guiado, teniendo en cuenta que se trata de una etapa principalmente exploratoria; en los módulos del segundo ciclo la evaluación será más específica, rigurosa y formal, entendiendo, por supuesto, toda la subjetividad e individualidad inherentes al tema.

10. BIBLIOGRAFÍA SUGERIDA:

- IMIZCOZ, Teresa. Manual para cuentistas: el arte y el oficio de contar historias. Ediciones península, Barcelona 1. 999.
- MORET, Zulema. Armando y desarmando cuentos, segunda edición. Editorial laboratorio Educativo, Caracas 1. 999
- NIÑO, Hugo. Palabrario, talleres para la producción de textos escritos. Cooperativa editorial Magisterio, Bogotá 1. 997.
- NIÑO, Hugo. Rodapalabra, historias de Colombia Siempre. Educar Cultural Recreativa Editores, Bogotá 1. 997.
- PROUST, Marcel; "Sobre la lectura (frag)", en Señal que Cabalgamos, Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional de Colombia. N 25, año 2, (Septiembre de 2. 003)

- RUSKIN, John; "De los tesoros de los reyes (frag)", en Señal que Cabalgamos, Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional de Colombia. N 25, año 2, (Septiembre de 2. 003)
- VARIOS autores. Selección de cuento latinoamericano. 1.985
- Otros.

11. RECURSOS REQUERIDOS:

Espacio aislado, guías, discos, grabadora de voz, boletería para espectáculos.

12. OBSERVACIONES:

- El cumplimiento del cronograma está sujeto a factores de tiempo, espacio, y a discreción de Viajeros De La Palabra. Cualquier cambio necesario, es acordado en lo posible y comunicado oportunamente a los participantes.
- Los instrumentos diagnósticos de estudio y análisis (encuestas, entrevistas y otros) son desarrollados según los requerimientos del grupo.
- Viajeros De La Palabra tienen autonomía en el desarrollo del cronograma general, apoyados en sus competencias como narradores y docentes, las cuales sustentan su capacidad de desarrollar las actividades ajustándolas a los requerimientos del grupo.
- A lo largo del año se realizan a nivel nacional e internacional diversos congresos de actualización (eventos, encuentros, festivales, talleres, seminarios entre otros) sobre artes escénicas, narración oral, pedagogía, lúdica, responsabilidad social, etc., a los cuales podrán estar invitados participantes y docentes. En tal caso se

realizan ajustes para que la asistencia a dichos eventos no altere de manera significativa el desarrollo de las actividades.

· Viajeros de la Palabra propone un espacio de diálogo, de oído en boca y de generación en generación, donde hay una toma de conciencia sobre poder de las palabras el narrador antes de encarar la producción artística.

- Hay una preocupación por nutrir las fuentes fundamentales que originan la posibilidad de construir un sentido o una idea de la realidad que se quiere hacer circular por medio de los mecanismos del lenguaje.

MÓDULO 3.

PRE-EXPESIVIDAD (Cuerpo y voz en el narrador oral).

1. JUSTIFICACIÓN:

El concepto "Tejido" (dramaturgia) del director teatral italiano Eugenio Barba, nos habla del cuerpo y la voz unidos de forma orgánica, y esto en unidad y tejido con la escena. Atendiendo este precepto, en el módulo se entretejen resultados, conceptos, reflexiones y productos de los módulos "Ser Estético" y "Cuenteratura" por medio del reconocimiento de técnicas y conceptos escénicos.

2. DESCRIPCIÓN GENERAL:

Este módulo es un espacio comprensión e iniciación en el papel del cuerpo y la voz en la escena, como primer paso para encontrar la dramaturgia de éstos, y enriquecer el proceso de creación y adaptación artística. Aquí se

realizan actividades que exigen al cuerpo y la voz con acciones de condición extra cotidiana, y se exploran situaciones de tiempo, espacio diversos.

3. NÚCLEOS PROBLEMICOS:

- ¿Cómo comunica la narración oral?
- ¿Qué papel cumple el cuerpo en la escena?
- ¿Qué papel cumple la voz en la escena?

4. TEMÁTICAS

- Respiración.
- Técnica vocal.
- El cuerpo del narrador en la escena.

5. LOGROS MÍNIMOS PREVISTOS:

- Los participantes establecen una mirada atenta y reflexiva sobre el cuerpo y la voz en la escena.
- Los participantes reconocen su cuerpo y voz como una unidad en la escena.

6.. RELACIÓN DEL SABER CON OTROS SABERES:

- Teatro.
- Fonoaudiología.
- Fisiología.
- Comunicación.

7. ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS:

Trabajo de contacto, espacialidad, concentración, calidades y cualidades de movimiento, y respiración. Ejercicios de técnica teatral.

8. ACTIVIDADES GENERALES:

- 1° Sesión: GIMNASIA RESPIRATORIA.
- 2° Sesión: DEL OÍDO A LA ACCIÓN SONORA.
- 3°Sesión: GIMNASIA AUDIO - EXPRESIVA.
- 4°Sesión: EL CUERPO, OBJETO SONORO.
- 5°Sesión: ESQUEMA CORPORAL-VOCAL.
- 6°Sesión: EL TRAINING EN LA NARRACIÓN ORAL..
- 7° Sesión: LA DRAMATURGIA DEL CUERPO EN LA ESCENA.
- 8° Sesión: ARQUITECTURA DEL CUERPO Y PARTITURAS FÍSICAS.
- 9° Sesión: VOZ Y CUERPO, UNIDAD EN EL ESPACIO.
- 10° Sesión: VIGOR Y FUERZA DEL YO NARRADOR.

EVALUACIÓN:

Con el objetivo de consolidar pedagógicamente el proyecto *ideoartístico* de Viajeros de la Palabra, cada sesión será evaluada en función de dar viva voz a las dudas, razones, sugerencias y sensaciones, con el fin de reflexionar y enriquecer el proceso.

BIBLIOGRAFÍA SUGERIDA:

- ASLAN, Odette. El actor en el siglo xx. Ed. Gustavo Gili, 1979.
- BROOK, Peter.. Provocaciones. Ed. Fausto, 1992.
- EFROM, Alexander. El mundo del sonido. Ed. Bell, 1971.
- GÓMEZ Elier, M.D. La respiración y la voz humana. Bs.As, 1980.
- JACKSON-Menaldi,MC. La voz Normal. Ed. Panamericana, 1992.
- JACOBSON, Roman.Lingüística y poética. Ed. Rodolfo Alonso, 1979.
- PAVIS, Patrice.Diccionario del teatro. Ed.Paidós, 1980.
- PERELLÓ, Jorge y Peres, Jaime. Fisiología de la comunicación oral. Ed.Científico Médica, 1977.
- SCHAFER, Murray. Limpieza de oídos. Ed.Ricordi Americana, 1985.
- STANISLAVSKY, Constantin. La construcción del personaje. Alianza Ed, 1975.
- WILLIEMS, Edgard. El ritmo musical. Eudeba, 1993.

OBSERVACIONES:

- El cumplimiento del cronograma está sujeto a factores de tiempo, espacio, y a discreción de los espacios. Cualquier cambio necesario, es acordado en lo posible y comunicado oportunamente a los participantes.
- Los instrumentos diagnósticos de estudio y análisis (encuestas, entrevistas y otros) son desarrollados según los requerimientos del grupo.
- El docente tiene autonomía en el desarrollo del cronograma general, apoyados en sus competencias como narradores y docentes, las cuales sustentan su capacidad de desarrollar las actividades ajustándolas a los requerimientos del grupo.

- A lo largo del año se realizan a nivel nacional e internacional diversos congresos de actualización (eventos, encuentros, festivales, talleres, seminarios entre otros) sobre artes escénicas, narración oral, pedagogía, lúdica, responsabilidad social, etc., a los cuales podrán estar invitados participantes y docentes. En tal caso se realizan ajustes para que la asistencia a dichos eventos no altere de manera significativa el desarrollo de las actividades.

· el docente propone un espacio de diálogo, de oído en boca y de generación en generación, donde hay una toma de conciencia sobre poder de las palabras el narrador antes de encarar la producción artística.

- Hay una preocupación por nutrir las fuentes fundamentales que originan la posibilidad de construir un sentido o una idea de la realidad que se quiere hacer circular por medio de los mecanismos del lenguaje.

---

[1] SÁBATO, Ernesto. *Entre la letra y la sangre;* Conversaciones con Carlos Catina. Seix Barral 1998, Pág. 79.

[2] MIKLASZEWSKI, Krzystof. *Encuentros con Tadeusz Kantor*, Traducción Prologo y Notas de Elka Fediuk, CONACULTURA 2001. Pág. 139.

3. Anexo entrevista a Rammsés Moctezúma

Entrevista a Rammsés Moctezuma hecha el 24 de enero, sin año publicado, por la Universidad Nacional de Colombia ubicada en Medellín.

La narración oral se cuenta, se vive y se siente (Entrevista con Rammsés Moctezuma)

Eran la 5:30 p.m. y todavía faltaba un cuentero por presentarse en el tradicional Cuentacho U.N. ¿Quién será el invitado? ¿Qué tan mexicano será? ¿Qué historias traerá? ¿Será divertido? esas eran algunas de las preguntas que paseaban en mi mente minutos antes de conocer al cuentero y narrador oral Rammsés Moctezuma.

Este cuentero colombo mexicano llegó a Colombia hace 20 años, a pesar de todo este tiempo sigue conservando su tradición mexicana y lo demuestra cada instante con sus cómicas historias o palabras típicas de su región.

Rammsés es Comunicador Social de la Universidad Javeriana, fotógrafo profesional y cuentero por pasión. Fue víctima de las etiquetas o comentarios familiares frente a los estigmas de las carreras relacionadas con el arte, él deseaba estudiar Arte Dramático. La frase "estudie algo que dé dinero, el teatro es un hobby" contagió su mente y terminó renunciando a su sueño.

Este apasionado de la narración oral conoció a los cuenteros y dice textualmente "mandé todo a la chingada y comencé a estudiar lo que creía que era lo más cercano: Comunicación Social". Gracias a la cuentera Hanna Cuenca y su paso por la universidad, quien motivó y llevó a nuestro invitado por los caminos de la narración, hoy podemos conversar con él un poco sobre su vida y la historia de la cuentería:

Sección de Cultura: ¿Qué te ha gustado de la cuentería colombiana?
Rammsés Moctezuma: Yo empecé aquí como cuentero, entonces soy más cuentero colombiano a pesar de ser mexicano. Conocí la cuentería mexicana mucho tiempo después con cuenteros que venían de México, cuando yo mismo me devolví a México a contar me di cuenta de la gran diferencia que hay con la cuentería mexicana (por lo menos con la tradición)

existe cierto límites, como etiquetas de las cuales no te sales, por ejemplo, la tradición oral en México siempre ha sido algo muy fuerte, tanto así que todavía sobrevive a pesar de los muchos años que han pasado y muchas etnias todavía hablan su idioma. Hay 78 lenguas establecidas, nativas en todo el territorio de la República Mexicana, lenguas que todavía se hablan en sus comunidades y se usan, eso solo es posible porque hay una tradición oral, una tradición que todavía se cuenta, se vive y se siente.
Se le tiene tanto respeto que hay un nacionalismo casi fanático de sentir mucho orgullo por lo nuestro, ese respeto se transfiere a las artes; personas que rompen con los iconos artísticos tradicionales son herejes. Yo descubrí en la narración oral una forma de poder contar la tradición sin ser tan ladrilluda, si no que fuera algo más bien agradable, comencé acercarme al clown desde mucho tiempo atrás y a modificar mucho de la tradición oral, hacerla mucho más graciosa, no porque quisiera ser cómico si no que salía más bien espontáneo, esto en México sería hereje, en cambio en Colombia esto es maravilloso, por lo menos a mí, me parece muy bonito porque los mensajes o las formas se acaban si no varían.

Colombia es como la meca de la cuentería, es el país donde hay más cuenteros en el mundo y el lugar donde se realizan más festivales de cuentería en el mundo; entonces la competencia es brutal y en lugares como Bogotá donde la competencia es todavía más brutal se convierte en un tema de supervivencia, por ende, la gente se va preparando constantemente, si no eres vigente no entras al mercado y si no entras al mercado pues no vives wey. Es como vivir en una jungla luchando constantemente por tu supervivencia y eso hace que quienes sobrevivimos a ellos seamos unos duros.

En todos los festivales del mundo siempre llevan a un colombiano porque todos los colombianos "la rompen", aunque se quejan del colombiano porque se enamora de la palabra, les dicen 10 minutos y se demoran media hora, esto pasa porque los cuenteros de otros países son muy estructurados y conservadores. Muchas veces es envidia, como cuentero colombo mexicano puedo decir que el público siempre está allí y quiere más de ti y eso lo hacemos muy bien, somos especialistas en enamorar públicos. En ningún otro lugar hubiese podido hacer escuela de cuentería que no fuera aquí, en Colombia.

S.C: ¿Cómo ve la perspectiva de la cuentería en las universidades?
R.M: A diferencia de otros países la cuentería colombiana no es un movimiento de cuentería infantil, no es apoyo a la lectura, es un movimiento que nació en las universidades y fue una alternativa al teatro; poca gente iba al teatro porque no entendía lo que ocurría o no se sentían muy conectados, pero sí mucha gente iba a ver a los cuenteros porque eran más cercanos, eran universitarios, de hecho la cuentería en Colombia nace en Bogotá en la Universidad Javeriana hace 32 años con un espacio que todavía se mantiene, "Miércoles del Cuento".
Lo importante de las universidades para el movimiento de la cuentería, es que primero crea público y segundo la mantiene en otro nivel mucho más importante, en ningún otro país crean tantos montajes como en Colombia porque entendemos la importancia de un show, nos encargamos de pensar en luces, escenografía, en cómo nos paramos en escena, entre otros temas importantes, sabemos que nuestro público es un público elevado, tal como lo es un universitario.

Por eso la importancia de la universidad, porque allí es donde nace la cuentería y donde tiene su nicho más fuerte, en la universidad es donde se piensa y se rompen los planteamientos de la sociedad y la cuentería llega a hablar un sobre eso. A diferencia del teatro la cuentería es un arte vivo, que presenta al cuentero no como un actor o como alguien que está representando un papel, si no como a él mismo que está representando una realidad que quiere ser contada porque él la siente y la vive, es la realidad de lo que ve. Para nosotros la universidad es una micro sociedad y nos alimentamos de ella.

S.C: ¿Qué deberían innovar las universidades respecto a la cuentería?
R.M: Cada universidad debería innovar dependiendo de lo que exija cada comunidad universitaria. El arte no se puede medir, no es algo cuantificable si no cualificable, entonces hablamos de calidad y no de cantidad y muchas veces los procesos de grupos artísticos no se les brindan la confianza necesaria porque no tienen la masividad que otros procesos tienen, eso lo deberían pensar todas las universidades y no solo desde la cuentería. No más ahora vemos con la economía naranja, donde predomina la propiedad intelectual y las actividades artísticas de gran formato.

Escuchar cuentos e ir al teatro involucra cierto grado de atención, que en este momento histórico por cómo se construye nuestra sociedad es un grado de atención cada vez que tenemos menos, cada vez tenemos menos paciencia para tolerar las cosas. Sentarse a escuchar un cuento es un momento de total contemplación, es no hacer nada en una hora, esa es la gran resistencia que tenemos que hacer todos los artistas escénicos y es la misma resistencia que deben hacer todas las universidades, pues no se trata de la cantidad de "Me gustas".

Los estudiantes de todas las universidades manejan un nivel de presión absurdo, desde cómo te ven, como te vistes a como tienen que responder académicamente, son demasiadas presiones y cada vez hay menos lugares donde ellos pueden librar esas presiones, muchos de los grupos culturales se convierten en una presión más; los de danza se convierte en quien baila mejor que el otro, todo se vuelve una competencia. En el teatro y en la cuentería nadie es mejor que nadie, todos lo hacemos bien, lo importante es que tú seas capaz de hacerlo y cuando la gente se enfrenta a eso es como si las puertas que siempre estuvieron cerradas se abrieran por fin y eso es maravilloso.

Las artes que no son solo físicas sino emocionales es la única cura que tiene una universidad para enfrentar la presión social, aunque eso no lo ve Bienestar Universitario, solo ven números, por ejemplo: un grupo no tiene más de diez integrantes, entonces dicen que no es tan efectivo y lo eliminan de la programación cultural. Eso deberían cambiar todas las universidades.

4. Anexo artículo sobre Mauricio Grande

Articulo sobre Mauricio Grande hecho el 20 de octubre del 2018 por el XIV Festival de Teatro de Bogotá.

La más reciente creación de nuestro hermano viajero de la palabra Mauricio Grande.

Se suponía que eran 12, pero como se trata aquí de seducir la máscara del misterio que nos seduce, presiente el juglar este universo bautizándolo el apóstol número 13, y lo trae a la existencia después de su riguroso diálogo creativo con el misterio bufo del maestro Darío Fo, otro de los encuentros gratos que le han servido a este viajero como impulso creativo para desentrañar aquellos elementos narratúrgicos, enriqueciendo la búsqueda de una juglaría propia, que se reinventa y juguetea, teje y se arriesga en los principios, precipicios y peripecias de la teatralidad que desde muy niño han venido madurando como ser humano a Mauricio Grande, pícaro (ladino) que tiene miel en el corazón y ají en la serpiente de su lengua, artesano singular de la palabra juglar.

Apóstol número 13 del artista Mauricio Grande es uno de los narradores seleccionados para hacer parte del **XIV Festival de Teatro de Bogotá** que entre el 12 y el 27 de octubre tendrá lo mejor de la programación teatral de la ciudad.
La obra se presenta en el **Teatro Hilos Mágicos.**

INDICE DE FIGURAS

Figura 1. Línea del tiempo del actor escénico y narrador oral……. 12

INDICE DE TABLAS

Tabla 1. Relación entre narración, relato y actuación ……... 83
Tabla 2. Relación entre narrador, relator y actor …….. 86