

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA
CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA Y EXTENSIÓN ARTÍSTICA
ESCUELA DE ARTE ESCÉNICO

INFORME DEL TRABAJO FINAL DE GRADUACIÓN

Para optar por el grado de Licenciatura en Artes Escénicas

**“UN CAMINO DE CREACIÓN DESDE LA ACTRIZ: RITMO, MELODÍA Y ACCIÓN EN LA
DRAMATURGIA ACTORAL”**

Exploración de la relación música-cuerpo, ritmo y melodía-acción en el desarrollo de una
dramaturgia actoral

MODALIDAD:

Proyecto de Graduación

POSTULANTE:

Ana Taína Aguilar Hinkelammert

COMITÉ ASESOR:

Tutor: Dr. Janko Navarro Salas

Lector: Ph.D. Marco Guillén Jiménez

Lectora: M.A. Erika Mata González

Heredia, noviembre 2021

AGRADECIMIENTOS.

A mi familia por todo su apoyo.

A Mari, Nao y Bri que presenciaron y acompañaron el inicio de esta idea y a Marco que ayudó a desarrollarla con su guía durante el Taller de Experimentación del año 2018.

A Janko Navarro, a Marco Guillén y a Erika Mata por su asesoría en el proyecto.

A José Carmona, Felipe Vega y Nills López por sumarse al juego, gracias a la colaboración durante el Laboratorio de Exploración.

Al grupo del curso Módulo de Arte y Técnica del Actor II del año 2019, por su recibimiento y participación en el Taller del Laboratorio.

A la profesora Katarzyna Bartoszek por todo su apoyo.

A Mariana de la Cruz y Carolina Gutiérrez por su acompañamiento, registro fotográfico y la realización del videoarte basado en la dramaturgia actoral “Vestigio Melódico”.

Al Teatro y su posibilidad de crear nuevos mundos.

La música no es ficción. Es un estímulo real, que sin embargo provoca la visualización de imágenes que provienen de nuestra memoria individual y colectiva. En este sentido, es un catalizador de la ficción (Patricia Cardona, 2000, p.80)

TEMA

La relación del ritmo y la melodía con la acción dentro del desarrollo de una
dramaturgia actoral a través de un laboratorio de exploración

Tabla de contenido

1	Introducción	9
1.1	Objetivos.....	11
1.1.1	Objetivo General	11
1.1.2	Objetivos específicos	11
1.2	Metas	12
a.	Realizar un laboratorio de exploración desde la dramaturgia actoral.....	12
b.	Reflexionar sobre el quehacer actoral en la práctica artística contemporánea por medio de la experiencia	12
c.	Realizar una sistematización del proceso de investigación-exploración-creación desde la actriz.....	12
2	Capítulo 1. “Los Elementos del Camino”: Acción, Ritmo y Melodía.....	12
2.1	Acción	12
2.1.1	Necesidad y acción física	13
2.1.2	Hacia la técnica actoral.....	14
2.1.3	Poética de la acción.....	17
2.2	Ritmo	19
2.2.1	Pulso	23
2.2.2	Métrica y acento.....	23
2.2.3	Las figuras rítmicas.....	25
2.2.4	Dinámica	26
2.2.5	Acción y Ritmo	27

2.3	Melodía.....	29
2.3.1	Ritmo y Melodía	30
2.3.2	Tónica: mundo de posibilidades melódicas	31
2.3.3	Tensión y Distensión	33
3	Capítulo 2 “La Dirección del Camino”: Dramaturgia Actoral	35
3.1	Dramaturgia Actoral	35
3.1.1	Dramaturgia	35
3.1.2	Dramaturgia Actoral.....	36
3.1.3	Improvisación.....	38
3.1.4	Composición	38
3.1.5	Estímulos, Partitura y Subpartitura.....	39
4	Capítulo 3 “El Plan y El Camino Recorrido”: Metodología y desarrollo del Laboratorio	42
4.1	Metodología: deseo, investigación y práctica artística.....	42
4.2	Desarrollo del Laboratorio.....	46
4.2.1	Rítmica de Dalcroze.....	48
4.2.2	Dramaturgia Actoral: actriz creadora-compositora	55
4.2.3	Taller: Ampliando la investigación.....	65
4.2.4	Archivo dramático.....	69
4.2.5	Múltiples perspectivas de la experiencia.....	71
5	Capítulo 4 “Las relaciones dentro del Camino”	73
5.1	Rítmica en el cuerpo creador.....	73

5.1.1	La acción y el movimiento organizado	73
5.1.2	Percepción del Pulso	75
5.1.3	Figuras rítmicas en la composición de acciones	80
5.1.4	Ritmo y Acción	82
5.2	La acción y sus líneas melódicas	84
5.2.1	La melodía en la improvisación y creación	84
5.2.2	Melodía en las sesiones de exploración	87
5.3	Poética Musical en la exploración	92
5.3.1	Vivencia musical: dejarse llevar por la música.....	93
5.3.2	Creación de dramaturgia actoral: fijando un universo	99
5.3.3	Vestigio melódico: dramaturgia actoral final	101
6	Conclusiones	102
6.1	La acción, el ritmo, la melodía	103
6.2	Dramaturgia Actoral	106
6.3	Las sesiones de exploración y sus naturalezas	107
6.4	Las formas de desarrollar la investigación y la dramaturgia actoral	110
6.5	La música como compañera ideal en el desarrollo de una dramaturgia actoral	115
7	Alcances y limitaciones	116
8	Recomendaciones.....	119
9	Referencias bibliográficas	121

Lista de figuras

Figura 1	26
Figura 2	52
Figura 3	55
Figura 4	56
Figura 5	59
Figura 6	60
Figura 7	61
Figura 8	62
Figura 9	63
Figura 10	65
Figura 11	66
Figura 12	68
Figura 13	69
Figura 14	70

1 Introducción

Durante la práctica artística, y la actoral, una persona pasa por una serie de procesos físicos, mentales y sensibles que permiten el desarrollo del oficio actoral. Cada experiencia artística y académica suma al aprendizaje sobre las diferentes formas de abordar un proceso creativo y de investigación. Escribir y archivar sobre un proceso de trabajo actoral e investigación artística es una práctica que el presente informe del trabajo final de graduación permite a través de la sistematización de una experiencia de trabajo teórico y práctico. Una de las principales necesidades, como investigadora y creadora, es la experiencia de un proceso de investigación desde las artes, y que esta experiencia sea sistematizada y compartida.

La investigación en este proyecto surge del deseo de profundizar sobre el quehacer actoral, ahondando en la relación entre la acción y la música. El presente proyecto se propuso crear y probar un camino metodológico con el fin de explorar la relación de la acción con los conceptos del ritmo y la melodía. La dramaturgia actoral es un camino posible que permite realizar una investigación donde la actriz pueda desarrollar un autoconocimiento en su quehacer. Parte del proceso creativo e investigativo de la actriz es el trabajo sobre ella misma, los recursos de su cuerpo en el desarrollo de un proceso, su imaginación, sus acciones. En esta investigación se reconoce a la actriz como la materia prima de investigación, donde el punto de partida es su persona en el hacer, es la actriz en acción. El cuerpo de la actriz, en la presente investigación, es considerado como un sistema complejo en sí mismo, con procesos tanto mentales como físicos, tanto sensibles como pragmáticos que van construyendo su trabajo actoral, su propia dramaturgia.

En el primer capítulo llamado “Los elementos del camino” se encuentra la profundización teórica sobre los conceptos a investigar. Para la realización de esta primera parte se estudió el trabajo sobre la acción partiendo de las conceptualizaciones de Constantin Stanislavski, Jerzy

Grotowski, Eugenio Barba, Patricia Cardona, Matteo Bonfitto; se profundizó en la teoría sobre la relación del ritmo y la acción a partir de Richard Boleslavski, Eugenio Barba, Marie Laure Bachmann y los elementos rítmicos y melódicos fueron abordados a partir de los escritos de Alejandro Cardona, Robert Gauldin, Ernst Toch y Marie Laure Bachmann.

El concepto de dramaturgia actoral es desarrollado en el segundo capítulo del informe, llamado “La dirección del camino”, pues se considera la dramaturgia actoral como una forma de direccionar la mirada hacia la creación de la actriz. Este concepto se definió principalmente a partir de los aportes de Julia Varley, Patricia Cardona, María Fernanda Pinta, Eugenio Barba, Nicola Savarese y Carmina Salvatierra; sobre la relación de la música en el trabajo sobre la dramaturgia actoral se estudiaron las experiencias de Julia Varley y Patricia Cardona en sus libros “Piedras de Agua” y “Dramaturgia del Bailarín”.

La investigación dentro del laboratorio fue de tipo exploratoria y su enfoque fue cualitativo, esto debido a que los objetos de estudio tienen características no cuantificables, como lo es la experiencia del proceso de exploración y creación desde el trabajo actoral en conjunto con la música. La manera de registrar el proceso fue a través de una bitácora escrita principalmente. También se utilizó el registro fotográfico y audiovisual en algunos momentos. Adjunto a este informe final se encuentra la Bitácora del Laboratorio de Dramaturgia Actoral realizado para el presente proyecto.

La sistematización de la experiencia del laboratorio se desarrolla en el tercer capítulo llamado “El camino recorrido”, donde se analiza el laboratorio realizado a través de las naturalezas de las sesiones, las cuales se dividieron en tres grandes bloques: sesiones individuales de dramaturgia actoral; sesiones sobre el método de rítmica de Dalcroze y sesiones dedicadas a realizar un taller dirigido hacia estudiantes de la carrera de Artes Escénicas. En cada uno de estos espacios se analizan las principales características y elementos que contribuyeron al desarrollo de una dramaturgia actoral, a la profundización sobre la relación del ritmo y la

melodía con la acción. Al inicio de este capítulo se describe también la metodología del presente proyecto de investigación.

El análisis de la experiencia desde los ejercicios realizados y los hallazgos dentro del camino para la creación de una metodología se desarrollan en el cuarto y último capítulo llamado “Las relaciones dentro del camino”, donde se describen los principales ejercicios realizados, así como las dinámicas y puntos de partida que permitieron realizar el objetivo general del presente proyecto de investigación: relacionar el ritmo y la melodía con la acción en el desarrollo de una dramaturgia actoral.

1.1 Objetivos

1.1.1 Objetivo General

Explorar la relación entre el ritmo y la melodía con la acción a través del desarrollo de una dramaturgia actoral.

1.1.2 Objetivos específicos

- a. Profundizar sobre los conceptos de ritmo, melodía, acción y dramaturgia actoral a través del análisis y la recopilación de información.
- b. Analizar la relación teórica y práctica entre los elementos que componen a cada concepto en función de aplicarlo a un laboratorio de exploración.
- c. Diseñar un laboratorio de experimentación a partir del análisis teórico previo y la profundización de los conceptos a explorar.
- d. Desarrollar un laboratorio de dramaturgia actoral partiendo del diseño de un plan metodológico para explorar la relación del ritmo y la melodía con la acción.
- e. Sistematizar el proceso de investigación a través de la recopilación y análisis de la experiencia de manera teórica y práctica.

1.2 Metas

- a. Realizar un laboratorio de exploración desde la dramaturgia actoral
- b. Reflexionar sobre el quehacer actoral en la práctica artística contemporánea por medio de la experiencia
- c. Realizar una sistematización del proceso de investigación-exploración-creación desde la actriz

2 Capítulo 1. “Los Elementos del Camino”: Acción, Ritmo y Melodía

2.1 Acción

La acción constituye la base del trabajo de la actriz y, en el presente proyecto de investigación, el punto de partida para el desarrollo de una dramaturgia actoral. Las definiciones que se irán desarrollando en la presente sección en relación a la acción, irán de igual forma construyendo y definiendo los fundamentos esenciales sobre la dramaturgia actoral.

Desde la anterior perspectiva, donde se coloca a la acción como la base del trabajo actoral y además como el elemento desencadenante de una dramaturgia actoral, “la acción es la base de la cual la actriz o el actor puede estar en escena como también crear un material escénico: es la unidad más pequeña con la que trabaja el cuerpo” (Cardona, 2000, p.88). Es decir, la acción es la razón por la cual estoy en escena y además es lo que me permite estar en escena, tener un propósito y vivir el presente. Desde ese lugar presente y respondiendo a un objetivo o propósito, la acción me permite crear material escénico, fundamento esencial para considerar la acción como la base de la dramaturgia actoral.

La acción es realizada con el cuerpo, considerándolo desde su integración física y mental, lo cual agrega un universo conceptual de elementos técnicos y poéticos que hacen de la acción objeto de estudio imprescindible dentro de la práctica y la sistematización actoral.

2.1.1 Necesidad y acción física

La acción nace de la necesidad de ejecutar un objetivo. Stanislavski (2013) en el libro *El trabajo del actor sobre sí mismo* afirma que “cualquier cosa que sucede en la escena debe tener un propósito para ello. Hasta permanecer sentado debe tenerlo” (p. 31). El autor invita a pensar la especificidad del comportamiento en escena y la necesidad, u objetivo, que lleva al actor a realizar una acción.

En la vida cotidiana también se realizan acciones, estimuladas por una serie objetivos que van creando la realidad de quien las ejecute. En la práctica artística, y específicamente en el quehacer actoral, el trabajo consta en la construcción de nuevas realidades, la composición de nuevos mundos, así que las acciones no sólo responderán a objetivos cotidianos, sino que, dentro del trabajo del presente proyecto de investigación, se buscarán objetivos creativos, artísticos: poéticos.

Desde la idea de que la acción surge de una necesidad o propósito, me interesa ahondar en la relación del proceso de construcción de acciones en su relación con la música. Los elementos rítmicos y melódicos serán utilizados en relación al cuerpo, al movimiento, la acción física: desde donde se abren las posibilidades de creación poética, de explorar y crear nuevos mundos.

Stanislavski considera el arte del actor como el arte de la vivencia, para él una condición esencial para el actor es el ser capaz de vivir verazmente el personaje (Ruiz, 2008). Con lo mencionado anteriormente se puede deducir que la acción se experimenta o construye a través de la experiencia, de la vivencia del actor, pues de otra manera podría convertirse en superficial

(Stanislavski, 1987). Trabajar sobre la acción desde la experiencia es profundizar, a partir del trabajo actoral, sobre el estado presente del actor con su cuerpo y mente.

La condición esencial que Stanislavski (1987) define como el arte de la vivencia, a la capacidad de realizar, vivir, una acción en el momento presente, será un fundamento esencial en el desarrollo del presente proyecto de investigación. La acción puede surgir desde la experiencia misma de exploración. Utilizando la música como compañera y estímulo de la exploración sobre la acción, se buscará desarrollar el proceso creativo de construcción desde el cuerpo.

2.1.2 Hacia la técnica actoral

Para la profundización de la técnica actoral, entendida como la capacidad de desarrollar habilidades para la utilización extra-cotidiana del cuerpo en el presente, Barba (1988), desde la *Antropología Teatral*, propone una serie principios esenciales, basándose en un largo estudio sobre la técnica en situación de representación del actor. *La Antropología Teatral*, creada por Eugenio Barba, es el estudio del comportamiento del actor en situación de representación: “las técnicas extra-cotidiana que rigen el campo escénico del actor tienen una serie de principios transculturales que estudia la Antropología Teatral y los que definen en el estudio de la pre-expresividad” (Ruirfz, 2008, p. 430).

Los principios sobre los cuales el actor puede profundizar el estudio del estado pre-expresivo se basan en los que Grotowski (1977) considera como fundamentales en la investigación actoral. Uno de estos principios se basa en la aplicación y juego de las fuerzas que operan en el equilibrio. Este principio se fundamenta en la búsqueda de un equilibrio diferente al cotidiano, forzando los límites de la gravedad y movimiento (Grotowski, 1988)

Continuando con los principios sobre el estudio del estado pre-expresivo, la dirección de los movimientos o los impulsos es un principio, donde se busca más de una dirección y la

oposición de las direcciones (Grotowski, 1988). El cuerpo en movimiento, en acción, buscará prestar atención a diferentes partes del cuerpo y elementos que componen al final su hacer en escena. Así como la música está compuesta de una serie de elementos que entremezclan, oponen y relacionan para dar vida a la música, las direcciones del cuerpo hacen lo mismo con la acción de la actriz.

El tercer principio sobre el cual se trabaja el estado pre-expresivo del actor es la calidad cinética del movimiento, es decir, la energía que se produce en el espacio a través del movimiento (Grotowski, 1988). La música, como estímulo generador de movimiento e impulsos, es en el presente proyecto un elemento clave para la exploración de la acción desde su cualidad energética.

Grotowski (1977) en *Hacia un teatro pobre* explica que el objeto de investigación del actor en los ejercicios de entrenamiento actoral se enfoca en el centro de gravedad del cuerpo, el mecanismo para la contracción y relajación de los músculos y también el funcionamiento de la espina dorsal en los movimientos. Estos objetos de estudio están íntimamente ligados a los principios que él propone y que se mencionan en los párrafos anteriores: el equilibrio, las diferentes direcciones del movimiento y la energía.

Del mismo modo, el autor expone que los ejercicios hacen participar la totalidad del cuerpo del actor y de esta manera movilizar sus “recursos escondidos”. Barba (1992) comparte que el trabajo a nivel pre-expresivo del actor, también contempla los elementos que ayudan a trascender lo técnico para convertirse en lo poético del trabajo actoral: “Para un actor trabajar a nivel pre-expresivo quiere decir modelar la calidad de su propia existencia escénica” (p.164). Por la utilización de estas palabras, se puede entender que esta calidad de existencia escénica contempla fundamentos no únicamente físicos, sino también poéticos.

Los principios sobre los cuales se puede trabajar el estado pre-expresivo del actor y por lo tanto su trabajo sobre la acción no se alejan de los principios de construcción de elementos

del discurso musical, y por esta razón es fundamental mencionarlos, pues en el presente proyecto de investigación el objetivo es explorar la relación del ritmo y la melodía, desde sus principios constitutivos, con la acción, partiendo de sus principios constitutivos también.

Stanislavski propuso al final de su carrera, el método de las acciones físicas, método utilizado como punto de referencia y de partida para otros investigadores del arte del actor y sus aportes, como por ejemplo Grotowski, quien profundizó sobre un elemento indispensable en el trabajo de la acción: el impulso (Bonfitto, 2007). Grotowski, como lo menciona Richards (s.f), buscó “las acciones físicas dentro de una corriente básica de vida y no en las situaciones sociales (...) En una corriente de vida como ésta, los impulsos son de gran importancia” (p. 80). La corriente básica de vida que menciona Richards (s.f) podría ser considerada como la calidad cinética del movimiento, la cual define además la energía del cuerpo en movimiento. Todo ser vivo posee esta corriente de vida, que, dependiendo de su ritmo o intensidad, esa corriente irá variando en el accionar del cuerpo.

La acción física puede ser resultado o creadora de impulsos, pues “el trabajo sobre las acciones físicas es tan sólo la puerta para entrar en una corriente viviente de impulsos y no una simple reconstrucción de la vida cotidiana” (Richards, s.f, p. 84). Es decir, cuando trabajamos sobre las acciones debemos entrever un nivel de trabajo que no procede únicamente del plano físico y que Stanislavski (2013) ya había mencionado en sus investigaciones.

Un elemento del trabajo del actor que propone Grotowski (1977) al mencionar que “no hay impulsos o reacciones sin contacto” (p. 186) es el contacto como parte del trabajo del actor. El autor explica que se necesita de contacto, entre el actor y algún elemento externo, que puede ser el compañero de escena, el espacio, algún objeto, incluso una persona imaginaria pero colocada en un lugar específico del espacio en el que se encuentra el actor. Este elemento será fundamental en el presente proyecto de investigación, pues parte de las exploraciones serán

realizadas únicamente por mi persona, por lo que es importante entender el contacto desde todas sus posibilidades.

Este contacto que plantea se relaciona con la consciencia entre el dar y el recibir, ya sea con el compañero de trabajo o con una imagen concreta. Si se trabaja con una imagen debe colocarse en un lugar del espacio en concreto, pues, es el contacto el que fuerza a cambiar las acciones y manera de actuar. Es decir, que el actor entonces se ayuda con otro elemento fundamental: la imaginación.

Partiendo del cuerpo, el contacto, la imaginación, los impulsos, el movimiento y los principios dentro de los cuales estos elementos se relacionan en la búsqueda de un estado pre-expresivo, creativo, se busca generar una exploración. En el presente proyecto de investigación se explorará la relación entre la música y la acción, tomando en cuenta y explorando sobre los principios anteriormente mencionados.

2.1.3 Poética de la acción

Según Stanislavski (1985) existen, dentro de las características de la construcción de la acción, elementos que se vinculan con los procesos sensibles, mentales y espirituales del actor que surgen desde el trabajo físico: “El objeto de las acciones físicas no reside en ellas mismas como tales, sino en lo que evocan: condiciones, circunstancias propuestas, sentimientos” (Stanislavski, 1985, p. 8). Estos elementos que van más allá de los aspectos físicos de la acción, se consideraron como elementos poéticos de la acción en la presente investigación.

La acción, constituida en parte por las acciones físicas, se compone de elementos fundamentales como la imaginación, las asociaciones y la ficción, los cuales son parte, al igual que el impulso, de los fundamentos “invisibles” que permean el trabajo sobre la acción y que surgen del contacto durante el trabajo escénico-actoral. Stanislavski (1987) en el libro *Un actor se prepara* explica que la imaginación y la ficción dan vida a la acción y que son éstas las

diferentes posibilidades de circunstancias donde una acción, un objetivo, se lleva a cabo. Estos dos elementos por lo tanto son la ayuda para darle sentido a la acción.

Stanislavski explica que la acción se ejecuta tanto interiormente como exteriormente, que incluso “la inmovilidad física es el resultado directo de un estado de intensidad interna” (Stanislavski, 1987, p. 32). Julia Varley (2009) comparte en su libro *Piedras de Agua* que la inmovilidad física es también acción con energía retenida y que entre más pequeña sea la acción, debe animarla con más de esta energía. Ya sea energía o intensidad interna, se refiere a un movimiento de calidad interna que da sentido incluso a la inmovilidad. Ante esta idea voy creando algunas de las preguntas generadoras para el laboratorio de exploración del presente proyecto: ¿puedo moldear esta energía interna con ayuda de la música?

La imaginación forma parte esencial del trabajo sobre la acción. El estímulo de la propia imaginación permite la creación de acciones, y ésta puede surgir en parte como respuesta a las asociaciones que surgen del propio trabajo físico y de exploración de la actriz. Grotowski (1977) utiliza la imaginación como parte fundamental del trabajo técnico actoral, invitando a imaginar diferentes terrenos por los cuales se camina, animales, personas de diferentes edades. En el libro *Hacia un teatro pobre*, Grotowski plantea ejercicios de entrenamiento y creación actoral donde a partir de la imaginación, invita a explorar diferentes tonos y sonidos con la voz, imitando la naturaleza o las imágenes que propone. Esta manera de abarcar el trabajo de creación actoral es la que me interesa llevar a cabo en el presente proyecto de investigación, donde se partirá de imágenes para la exploración física que fomenten la creación poética.

Al trabajar sobre la acción se contempla trabajar también sobre la voz, pues la voz es parte del cuerpo, por lo tanto, de la acción. No puedo ejecutar una acción vocal sin estar realizando una acción física, pues el cuerpo es un todo, en emoción, voz, movimiento. La locación de la voz muchas veces se trabaja y define desde los órganos donde pasa el aire y se produce el sonido, pero la voz es cuerpo: “para mí la voz es cuerpo en el sentido más completo, porque

sus músculos y su sangre, sus células y su sentido vital están diseminados en todo mi ser sin que pueda localizarla” (Varley, 2009, p. 69). Esta es una idea de la integración que contempla la acción que será tomada en cuenta durante el proceso de exploración.

Durante el proceso de exploración, creación y trabajo de la acción, puedo trabajar por aparte algunos aspectos de la acción. A veces es necesario, para la exploración y/o profundización de la acción en todas sus posibilidades, poder trabajar por dividido algunos aspectos como por ejemplo el movimiento, la acción física, la acción vocal, partituras de acciones físicas y/o vocales, las imágenes, los sonidos; siempre entendiendo la acción como integración total de estas diferentes posibilidades expresivas.

En el presente proyecto, tomando las ideas de Stanislavski, Grotowski, Julia Varley, Patricia Cardona, Eugenio Barba, entre otros, se abordará la acción desde la integración del cuerpo-mente, en la creación y la presencia en la escena, integrando también la consciencia física y sensible; técnica y poética. La acción será el primer paso en el desarrollo de una dramaturgia de actriz, donde los principios y las ideas aquí desarrolladas servirán de guía para traducirlas en un proceso creativo individual, explorando dicha teoría en la práctica bajo el entendimiento de que “cada cuerpo, memoria, persona y actriz, es diferente; los problemas de uno pueden ser la solución para el otro” (Varley, 2009, p.65). Es decir, el proceso del desarrollo de una dramaturgia actoral dentro del laboratorio de exploración partirá de la acción y la traducción personal de los principios desarrollados en esta sección, en un camino de exploración artística.

2.2 Ritmo

“La naturaleza, eternamente en movimiento, vibra a la vez con medida y sin medida” (Jaques Dalcroze 1915)

El ritmo es un elemento presente en los procesos vivos, en diferentes áreas de la naturaleza, en los procesos del cuerpo humano, en la vida cotidiana, en la literatura, las artes. Diferentes teóricos y artistas han definido este concepto según cómo lo conciben y/o utilizan en sus trabajos. El abordaje del ritmo puede variar según la disciplina o el enfoque que lo aborde. Puede ser visto como herramienta, como estímulo creador o elemento organizador del fenómeno artístico y/o musical.

Alejandro Cardona (2019) compositor e investigador costarricense, expresa que la definición más elocuente según su criterio es la de “movimiento organizado”, pues permite entender el ritmo desde sus manifestaciones espaciales, además de las temporales, como también desde sus manifestaciones culturales y naturales. Esta definición de ritmo aporta a la manera que se abordará el ritmo en su relación con el trabajo actoral y específicamente de la acción actoral. La acción contempla, al igual que el ritmo, aspectos espaciales y temporales, y en su relación pueden generar sentidos poéticos.

Si bien se presentará a continuación un abordaje del ritmo de manera teórica, mi intención es un abordaje del ritmo en la práctica actoral, donde a través del entendimiento de sus principales elementos temporales y dimensiones constituyentes, se aborde el ritmo de manera perceptual y no desde un proceso de lectura musical basado en la notación rítmica. Es decir, a través de la integración de los diferentes elementos rítmicos con el cuerpo creador dentro de un proceso de exploración-creación actoral.

Dentro del *Diccionario Akal de Teatro*, Gómez (1997) escribe el siguiente concepto de ritmo:

Armoniosa sucesión de sílabas, notas musicales, movimientos, etc. que se obtiene combinando acertadamente duraciones, pausas, acentos, y otros aspectos. Existe, por ejemplo, un ritmo propio del tiempo, movimiento, y valor de las notas musicales.; otro relativo de la forma

de escribir y decir el texto (cadencia), en función de la ordenación de sílabas y frases, y otra derivación de la dirección escénica. (p.104)

En la definición que propone Gómez (1997) el ritmo se entiende desde sus diferentes manifestaciones y lugares desde donde podemos apreciarlo, ya sea desde la música como también desde el texto, así como también el movimiento. El movimiento podemos asociarlo con el movimiento del cuerpo, así como también el movimiento de la música. El texto podemos asociarlo con la literatura, así como también con la voz y el texto de la actriz a la hora de ejecutar una acción.

Richard Boleslavski en *El Arte del Actor* (1998) escribe: “llamamos ritmo a los cambios ordenados y medidos de todos los elementos de una obra de arte, siempre que esos cambios estimulen progresivamente la atención del espectador y conduzcan invariablemente al designio final del artista” (p. 96). El ritmo en la anterior definición es asociado con la puesta en escena en relación a sus cambios, y a cambios de elementos. También, expone la idea de que el ritmo moviliza, conduce al progreso de una atención por parte de quien observa o vive dichos cambios, esta definición puede aplicarse a nivel de acción, si consideramos la acción como un cambio, algo que moviliza y que va en progreso probablemente a otra acción nueva, entretejiendo así una secuencia de acciones o incluso una escena.

Para el desarrollo de la conceptualización de algunos elementos rítmicos se utilizará como referencia principal al teórico Robert Gauldin (2009), un investigador de la música, que en el libro *La práctica armónica en la música tonal* ofrece un estudio de los elementos musicales de la época conocida como el período de la práctica común. Dicho período corresponde a una época amplia de la música donde se desarrolló un sistema tonal musical dentro del cual se basa toda la música desde el Barroco tardío hasta finales del Romanticismo, estas fechas corresponden alrededor del año 1700 hasta aproximadamente el año 1900. Dentro de este mismo sistema tonal

se basa también gran mayoría de la música popular, folklórica y de compositores clásicos desde Vivaldi hasta Wagner o Debussy (Gauldin, 2009)

Desde el punto de vista musical, el ritmo tiene que ver con la articulación y transcurso del tiempo en una composición musical, una serie de decisiones, de composición entre diferentes elementos, que articulan el desarrollo de la música en el tiempo (Gauldin, 2009). El ritmo en sí mismo, además de la articulación del tiempo estructura y da posibilidad de creación de sentido como “componente estructurador germinal de cualquier discurso; todos los demás elementos sonoros se encuentran necesariamente articulados a –o por– él” (Cardona, 2019, p. 55).

El ritmo posee tres elementos primordiales: dinamismo, agogismo y elasticidad. El dinamismo está relacionado con matices de la energía y la gravedad, el agogismo con la duración de los matices y la elasticidad es el elemento del ritmo que regula las relaciones del agogismo y el dinamismo en el espacio y el tiempo (Bachmann, 1998). Estos elementos del ritmo son perfectamente aplicables al trabajo de la acción desde lo actoral, pues se relacionan con el espacio, tiempo, la energía, las duraciones, todos elementos que juegan un papel importante en el trabajo de la acción física.

El conocimiento de los elementos que componen el ritmo ayuda a entender qué dimensión del ritmo se está percibiendo, aplicando o profundizando en la práctica de la escucha musical o la práctica teatral. En el presente proyecto de investigación se definirá el pulso, la métrica y las figuras rítmicas, en conjunto con conceptos musicales como el tempo, el acento y los matices que enriquecerán el concepto del ritmo desde sus características de duración e intensidad.

Las características de duración e intensidad del ritmo, permitirán establecer un vínculo técnico y también poético con la acción actoral, pues los diferentes elementos rítmicos están también presentes en el cuerpo, en el accionar. El movimiento, las palabras, las acciones poseen

una duración, una intensidad. Conocer los elementos rítmicos permite aplicarlos en el material escénico para de esta manera explorar diferentes formas de construcción poética, a partir de los conocimientos técnicos.

2.2.1 Pulso

El pulso es lo que existe, lo que escuchamos y sentimos: “Cuando escuchamos una pieza, a veces seguimos la música marcando con el pie o la mano lo que sentimos como una pulsación regular. Esa pulsación uniformemente espaciada o regular es lo que llamamos pulso” (Gauldin, 2009, p.33).

El pulso está relacionado con la dimensión del ritmo asociada a la duración, por lo tanto, otra manera de entender el pulso es como “una duración regular relativamente corta, cuando se extiende en el tiempo, establece un *pulso*. Se puede manifestar explícitamente o bien como un trasfondo referencial” (Cardona, 2019, p. 55). Las duraciones en una pieza también pueden ser irregulares, en otras ocasiones, pueden tener una reiteración fácil de captar.

El tempo es un término musical íntimamente ligado al pulso, pues el tempo se utiliza para designar una velocidad al pulso regular de una composición, es decir, el tempo se refiere a la velocidad del pulso. (Gauldin, 2009). Es posible realizar cambios dentro de un mismo tempo acelerando o retardando la velocidad, dichos procesos pueden ser llevados a cabo, desde la lectura y expresión musical, por medio de matices. Los matices se refieren a los diferentes grados de intensidad y/o velocidad. En la notación musical los matices comprenden una serie de símbolos que marcan los acentos, la métrica, el tempo y volumen.

2.2.2 Métrica y acento

La métrica se refiere a “un *sistema de acentuaciones referenciales* que se estructura a partir de la agrupación de un número específico de pulsos o subpulsos. Para que se sienta, generalmente constituye un patrón que es de carácter recurrente” (Cardona, 2019, p. 60). En canciones populares, como por ejemplo *Cumpleaños feliz*, canciones infantiles o boleros, las

canciones tienden a agrupar una serie de pulsos cada cierto tiempo y en donde el pulso inicial de esta agrupación, está acentuado.

Cada pulso inicial o tiempo fuerte va seguido de varios pulsos más débiles, creando una serie de grupos o unidades regulares que contienen el mismo número de pulsos o tiempos. Este patrón de pulsos acentuados y no acentuados crea una sensación de agrupación métrica o compás. (Gauldin, 2009, p. 34).

La métrica es, por lo tanto, la manera de agrupar los pulsos y dependiendo de la estructura que quiera darse a los ritmos, dentro de la métrica existen acentos en algunos de los pulsos: generalmente en el primer pulso de cada métrica si es una canción de métrica regular pero también los pulsos pueden darse en pulsos considerados “débiles” por no ser los primeros de la métrica o compás, pero que dan otro tipo de sentido a la composición musical o rítmica. (Gauldin, 2009)

Con base en la idea de acentos que anteriormente planteé, puede decirse que la métrica está compuesta por una serie de pulsos donde entre ellos se diferencian en sus intensidades a través de los acentos y dependiendo de cuántos pulsos por agrupación tenga dicha métrica. Existen métricas de dos pulsos por agrupación (o “compás”), de tres pulsos, de cuatro, de cinco, de seis. ¿Cómo esta teoría puede enriquecer el trabajo sobre acciones físicas, sobre la organización de las partituras? ¿Pueden ciertas combinaciones de métricas diferentes producir sensiblemente información en mi partitura como actriz?

La métrica puede aprenderse desde la percepción, la escucha de diferentes piezas musicales y su naturaleza organizada. Desde el método de la Rítmica de Dalcroze se puede aprender a traducir las agrupaciones de pulsos a través de gestos específicos, acompañados del caminar o del movimiento físico. La forma en que la actriz puede aprender a traducir y agrupar pulsos a través del cuerpo es lo que deseo profundizar sobre la métrica como elemento importante del ritmo.

2.2.3 Las figuras rítmicas

Las figuras rítmicas existen dentro del pulso, ellas pueden representar el doble del pulso o, por otro lado, la mitad del pulso, esto refiriéndonos a dos figuras rítmicas básicas. Las figuras rítmicas ayudan a subdividir el pulso o agrupar varios pulsos, dependiendo del valor de la figura rítmica (Gauldin, 2009). Las figuras rítmicas representan las posibilidades de subdivisión y de combinación del pulso. Desde la notación musical existen figuras rítmicas básicas, desde las cuales se puede partir en la comprensión del ritmo musical. En la Rítmica de Dalcroze siempre se inicia el aprendizaje de las figuras rítmicas desde la subdivisión básica, pues en el cuerpo el proceso de aprendizaje busca captar dicha subdivisión a través del movimiento.

Es importante entender que, desde la notación musical, las figuras rítmicas por sí mismas no tienen un valor fijo, sino que están sujetas a la métrica en la que se encuentren. Para el abordaje en el laboratorio de exploración del presente proyecto, se utilizará como referencia la Figura 1 en la siguiente página, la cual muestra un ejemplo de la métrica básica.

Mi intención en el abordaje del ritmo y la melodía dentro del laboratorio de exploración, no es analizar sobre la notación musical que define los valores sino utilizar las figuras rítmicas como posibilidades de movimiento y exploración. Las figuras rítmicas se trabajarán desde la subdivisión del pulso y alargamiento del mismo donde la figura llamada *negra* corresponderá a un pulso, *corchea* la mitad de un pulso (es decir, por cada pulso hay dos corcheas), *semicorchea* como un cuarto del pulso, *blanca* como el doble de un pulso (dos pulsos) y la *redonda* como cuatro pulsos. A continuación, una imagen de referencia de las figuras rítmicas básicas a utilizar.

Figura 1

Imagen de referencia sobre las figuras rítmicas en Gauldin (2009)

Figura 2.4

Nombre	Fig.	Silencio
Doble redonda		
Redonda		
Blanca		
Negra		
Corchea		
Semicorchea		
(Etc.)		

Nombre	Fig.	Silencio
Redonda con puntillo		
Blanca con puntillo		
Negra con puntillo		
Corchea con puntillo		
Semicorchea con puntillo		
(Etc.)		

($\bigcirc$ = ; $\bigcirc$ = ; $\bigcirc$ = ; $\bigcirc$ = ; etc.)

Fuente: Libro "La práctica armónica en la música tonal" Gauldin, 2009

2.2.4 Dinámica

La dinámica musical es el concepto que se relaciona con la intensidad de una pieza musical, y en esta sección específicamente a la dinámica del ritmo. El dinamismo se expresa utilizando los matices de energía y gravedad (Bachmann, 1998). Los acentos, por ejemplo, anteriormente descritos en la métrica, son parte esencial de la construcción de la dinámica de una pieza. La métrica, ayuda a establecer también la dinámica así como los matices de volumen.

Los matices dinámicos, relacionados al volumen o intensidad en la ejecución del sonido, pueden profundizarse al trabajar con la melodía, pues la melodía al ser una combinación de sonidos estructurados por el ritmo, permite jugar con los acentos y el volumen desde el sonido cantado o a la hora de ejecutar un instrumento.

Así como Gómez (1997) dentro del *Diccionario Akal* propone el concepto de ritmo en relación al movimiento, el texto, las palabras y las notas musicales, de esta manera se tomará en cuenta la conceptualización del ritmo en el presente proyecto de investigación. Gauldin (2009) concibe el ritmo como la articulación del tiempo a través de lo que llama como elementos temporales; Gómez (1997) menciona las características de estos elementos temporales mencionando lo que los constituyen: la combinación de duraciones, pausas, acentos. Gauldin (2009) nos ofrece una terminología musical más detallada, pero en esencia, ambas definiciones y concepciones sobre el ritmo están íntimamente relacionadas; hablan de combinaciones de elementos (su articulación) a través del tiempo.

Los elementos temporales y energéticos del ritmo pueden ser percibidos en la composición musical, así como también en la composición actoral, concibiendo el ritmo a grosso modo como la articulación temporal y energética de elementos, lo cual lo convierte en elemento estructural también. Es en el proceso de articulación de las acciones y el material creativo de la actriz, donde los elementos anteriormente descritos entran en juego y relación.

Jacques Dalcroze creó la metodología de la Rítmica donde abordó el ritmo desde la vivencia corporal, proponiendo una serie de principios y ejercicios que se tomarán en cuenta en esta investigación en relación a la música, al cuerpo, el ritmo, el aprendizaje y la creatividad.

2.2.5 Acción y Ritmo

Cuando hablamos de ritmo en función de relacionarlo con el cuerpo del actor, primero hay que aclarar que el primer lugar donde encontramos, percibimos o escuchamos el ritmo es en el cuerpo de la actriz. Más adelante, ese ritmo perteneciente al propio cuerpo se transforma en función de la acción escénica: “hay un cambio de ritmo en el cuerpo del actor que ya no es el de la gramática de la vida cotidiana” (Cantú, 2017, p.2). Ese es el trabajo del actor, debe ser capaz de transformar su propio ritmo de acuerdo a la naturaleza del accionar en escena:

La primera manifestación de que algo no pertenece a la realidad cotidiana es el ritmo. El cuerpo del actor no funciona ya como en la cotidianeidad. Aunque realice acciones que puedan pertenecer a la vida cotidiana, como cocinar o barrer, el cuerpo del actor no está funcionando igual que cuando cocina o barre en su casa. Y esto se debe en que hay una alteración (otra palabra derivada de *alter*, lo otro). Aunque se realicen acciones similares en la vida cotidiana y en la escena, el ritmo del cuerpo del actor no es el mismo. (Cantú, 2017, p. 2)

En el trabajo actoral la escucha es parte fundamental y el conocimiento de los elementos rítmicos puede ser un punto de partida para la traducción de nuestro entorno. Es decir, una posibilidad de trabajo con la acción y el ritmo será el de traducir en ritmo, los diferentes elementos del espacio de trabajo: una melodía, una canción, un compañero o compañera, el pulso de mi caminar, un objeto, los colores

Para un actor el trabajo de adquirir el sentido del ritmo es cuestión de entregarse libre y por completo a cualquier ritmo con que tropiece en la vida. En otras palabras: a no ser inmune a los ritmos que le rodean. (Boleslavski, 1998, p.101)

El inicio de la exploración de la relación ritmo-acción, puede iniciar con el placer de la escucha de una pieza musical: “Lo mejor para comenzar es la música, pues allí el ritmo es más pronunciado. Vaya a un concierto (...) escúchelo con todo su ser, en completa entrega y dispuesta a ser arrebatada por los compases definidos de la música” (Boleslavski, 1998, p. 102). La música puede ser un punto de partida para extraer elementos rítmicos que más adelante se traduzcan en el cuerpo.

La acción no puede ser uniforme en cuanto al ritmo, pues esa monotonía adormecería al espectador. La acción necesita de variaciones del ritmo para que ésta pueda ser fluida y se desarrolle en un proceso de alternancia (E. Barba citado por Patricia Cardona, 2000). Utilizar el ritmo como compañero de trabajo puede ayudarme en las variaciones de la acción, como

estímulo creador, para aplicar la alternancia, para buscar fluidez y desarrollo del material que vaya surgiendo dentro de la dramaturgia actoral.

El ritmo se explorará partiendo de éste como recurso creativo, como estímulo para la creación de partituras, creando asociaciones, improvisaciones estructuradas a través del trabajo con la música. La acción contiene ritmo ¿Qué pasaría si conociendo la gama de elementos que compone el ritmo pruebo diferentes variantes, reto a la memoria y al cuerpo?

2.3 Melodía

La melodía nos acerca a la música de forma rápida. Según Gauldin (2009), la melodía es el aspecto más accesible de la música: generalmente memorizamos y recordamos las melodías más fácilmente que otros aspectos de la música. Muchas veces una pieza musical se identifica primeramente por sus temas melódicos y además, la melodía se puede cantar. La melodía es de los elementos más importantes de la música, en diferentes partes del mundo y culturas existen expresiones musicales que se han aprendido de manera oral y han sido enseñadas a través del canto generación tras generación y generalmente a través de la melodía.

Toch (1989) explica que la melodía puede concebirse a grosso modo como la sucesión de sonidos de distinta altura, que puede ser llamada “línea melódica” en conjunto con un segundo elemento: el ritmo. El ritmo les da vida y espíritu a las altitudes de sonidos. Es decir, para que exista una melodía se necesita de una sucesión de sonidos de distintas alturas que sean atravesadas u ordenadas por el ritmo. Este concepto de la melodía abraza cualquier género musical: la melodía estará influida en su composición por el contexto musical en el que se encuentre, pero siempre estará presente de una u otra manera.

Desde la teoría musical, existen algunos elementos que componen la melodía que fueron importantes de conocer y tomar en cuenta para el desarrollo de la exploración en la presente investigación como lo son las alturas, los intervalos, la tónica y la escala, así como elementos más relacionados a la composición de la melodía como lo son la tensión y distensión de los

grados de una melodía. Estos elementos serán definidos con el objetivo de crear un lenguaje musical básico sobre la melodía que permita relacionarla con los elementos de la técnica y práctica actoral en el desarrollo del presente proyecto de investigación.

2.3.1 Ritmo y Melodía

Hablar de melodía es también hablar de ritmo, pues como se mencionó anteriormente, la melodía está estructurada por el ritmo (Toch, 1989). Por lo tanto, existen elementos del ritmo presentes en la melodía como lo son el pulso, las duraciones del sonido (o figuras rítmicas), el tempo, la intensidad.

La dinámica, es uno de los elementos del ritmo y de la melodía, se refiere a la energía o intensidad con la que se ejecuta la música. En la notación musical, la dinámica se puede percibir gracias a una serie de símbolos llamados “matices”, que definen desde la intensidad más baja de sonido hasta la más alta. La melodía, al trabajar con sonido y con notas, es un recurso musical donde pueden explorarse éstos diferentes matices que definen la dinámica de una manera más profunda.

Las alturas que existen entre un sonido y otro, o entre una nota musical y otra, dentro de la melodía, son llamados en música como intervalos. Estos intervalos pueden ser de poca diferencia entre uno y otro, o de gran diferencia, es decir, las alturas entre un sonido y otro varían infinitamente, desde las más cercanas a las más lejanas.

Toch (1989) propone el concepto de elasticidad melódica y lo explica realizando una analogía con la elasticidad de un cuerpo humano, donde lo que se toma en cuenta es la alternancia de progresiones por movimientos cercanos unos entre otros o por movimientos más abruptos, más lejanos, llamándolos “saltos”. Bachmann (1998) le llama elasticidad al elemento del ritmo que regula la energía y la duración de las notas en el espacio y el tiempo. La elasticidad, por lo tanto, es un elemento musical, tanto del ritmo como de la melodía que puede profundizarse a través del cuerpo como canal de relación de la duración e intensidad en el espacio y el tiempo.

Sabemos que las melodías están compuestas por diferentes alturas. Desde la teoría musical basada en la época de la práctica común (Gauldin, 2009), la notación musical, las notas y sus diferentes alturas están escritas sobre lo que se llama un pentagrama. El pentagrama está compuesto por cinco líneas horizontales donde dentro de ellas se escriben las notas musicales con sus respectivas alturas, compases rítmicos, estructura musical.

Antes de la existencia de la notación musical como se conoce el día de hoy, Gauldin (2009) explica que se desarrollaron diferentes formas para indicar la altura de las notas. Uno de los primeros métodos de escritura fue a través de un dibujo de líneas sueltas que ascendían y descendían dibujando el viaje melódico. Más adelante se utilizó una línea horizontal como punto de referencia y después dos, hasta hoy en día que tenemos cinco líneas horizontales y les llamamos pentagrama. Es decir, que la melodía es más antigua que la notación musical y a sus inicios se indicaba con un dibujo de la línea melódica.

Es interesante destacar los mecanismos de escritura musical o de traducción de la música antes de la existencia del pentagrama, pues responden a características relacionadas con el movimiento y el espacio, eran traducciones más intuitivas, que dentro del proyecto de investigación sirvieron como referencia a otras maneras de traducir la melodía en el espacio y con el cuerpo. Más adelante podrán ver que los dibujos melódicos fueron uno de los mecanismos utilizados en la exploración de la melodía con la acción y fue de gran riqueza a la hora de crear material escénico y exploraciones.

2.3.2 Tónica: mundo de posibilidades melódicas

La música que existe dentro del contexto del período de la práctica común tiene un elemento que conceptualmente podría relacionarse con otro elemento que pertenece a la acción de la actriz: la tonalidad. La tonalidad es el centro dentro del cual se compone una serie de notas y ritmos que generan tensiones y distensiones. Pero estas tensiones y distensiones existen en

relación a un punto central, el tono. Esta teoría musical me hace inmediatamente pensar en el trabajo sobre la acción y más específicamente la gravedad, el uso del cuerpo y la búsqueda del desequilibrio constante en relación a un punto central: el centro de gravedad del cuerpo. El centro del equilibrio de la actriz y el tono dentro del cual existe una melodía o una canción son dos elementos que tienen la posibilidad de ser relacionados.

Pensemos en una canción popular que aplica los principios de la música considerada “de la práctica común”: *Cumpleaños Feliz*, cantada en muchos países de Occidente. La canción inicia con unas frases melódicas continuas, luego la canción se desarrolla hacia otras frases melódicas que le dan cierta sensación de cambio a lo que se cantó inicialmente y termina con la última frase que contiene las mismas notas y frases del inicio. Cuando cantamos esta canción completa, tenemos una sensación de concluir, de cerrar la canción. Esto ocurre porque iniciamos y terminamos la canción en lo que se llama “la tónica” de la pieza y también porque mientras cantamos esa canción conocida, estamos aplicando el principio de tensión y distensión de la melodía.

“La tonalidad es la organización general de las alturas de las notas en torno a un centro tonal o tónica de una pieza musical” (Gauldin, 2009, p. 44). La tónica puede ser y estar en las diferentes notas musicales occidentales: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La o Si. A veces identificar la tonalidad está estrechamente ligado con la escucha y la intuición. Existen personas que escuchan una pieza musical y rápidamente pueden interpretar las notas y sus alturas de acuerdo a la tonalidad que están escuchando. La tonalidad ayuda como punto de partida para la improvisación vocal de melodías, esta característica de la tonalidad fue utilizada para la exploración. Podremos identificar de manera teórica o intuitiva la tonalidad si utilizamos música popular, rock, pop, y piezas musicales de compositores como Bach hasta Wagner y Debussy, pues es una característica muy importante de la música perteneciente al período de la práctica común (Gauldin, 2009).

No todas las expresiones musicales deben componerse o estudiarse desde la tonalidad, sin embargo, para el presente proyecto la tonalidad fue una característica de la música que permitió realizar improvisaciones vocales, entender mejor las melodías dentro de una canción y explorar variaciones melódicas dentro de las tonalidades. En los momentos que exploré con piezas musicales contemporáneas o experimentales que no tenían una estructura o composición desde la teoría musical conocida dentro del periodo de la práctica común, la tonalidad no fue un aspecto que se tomó en cuenta.

2.3.3 Tensión y Distensión

La melodía muchas veces está dentro de un contexto musical más grande, como lo es la composición de una pieza. Anteriormente se mencionó que la tonalidad es la organización general de las alturas. Agregando a esta organización, en la música del período de la práctica común se utilizan dos sistemas básicos: el modo mayor y el modo menor.

Estos modos van a definir cómo se van a comportar las diferentes notas. Lo que me interesa de esta teoría musical para aplicar al trabajo actoral, es que en dichos modos, tanto los mayores como los menores las notas se organizan en “escalas” (término que viene de escalera en italiano) y en dichas “escalas” se ordenan las notas (también se le pueden llamar grados) diferenciando los grados estables y los grados tensos. Esta estabilidad o tensión la define una cosa: el tono. Como anteriormente mencioné, esto puede ser relacionado con la acción actoral desde su comparación con el centro de gravedad de la actriz y su búsqueda de equilibrio y desequilibrio en relación a su centro.

A partir de una serie de reglas o principios de la música, es como el juego de la tensión y distensión, va construyendo diferentes melodías e interactuando con otros sistemas y elementos musicales. La naturaleza de la acción, desde la perspectiva actoral, y de la composición escénica, utiliza este principio de tensión y distensión también desde lugares físicos como

contracción y relajación muscular, tensión dramática, diseño espacial y como se mencionó antes: equilibrio y desequilibrio.

Existen piezas compuestas en escalas menores y otras en escalas mayores, al oído es más fácil interpretar la diferencia. Lo importante de esta información es que dependiendo de la música que se utilice en las exploraciones prácticas, en la creación o el entrenamiento, la tonalidad y el modo en que esté organizada la música tendrá diferentes reacciones y asociaciones de quien escuche la pieza.

La melodía es el punto de partida para la creación de lo que se define en música como “tema” (...) es ya un producto, una creación de la melodía. Posee ya un contorno agudamente recortado y, sobretudo, una extensión finita, exactamente delimitada. (Toch, 1989, p. 22)

La diferencia entre la melodía y el tema son las posibilidades infinitas de la melodía contra la característica limitada de un tema. El tema entonces, como producto de la melodía, suele ser creado para su reproducción o repetición cumpliendo una función narrativa dentro de la estructura musical. La melodía, por otro lado, es un fenómeno que posee una libertad absoluta de movimiento, es la idea, más que la materia. (Toch, 1989). Esta idea de la melodía como libertad de movimiento será fundamental en la exploración musical-corporal, vocal-exploratoria, del presente proyecto de investigación.

La melodía fue concebida en este proyecto como la sucesión de sonidos, que expresan una idea; una sucesión musical infinita que puede convertirse, a través de su exploración, en punto de partida para la creación de temas melódicos definidos. También, la melodía puede crearse, improvisarse y desarrollarse en base a tonalidades sin terminar en un tema melódico definido, ambas posibilidades fueron tomadas en cuenta a la hora de utilizarlas en un proceso de creación actoral.

3 Capítulo 2 “La Dirección del Camino”: Dramaturgia Actoral

3.1 Dramaturgia Actoral

3.1.1 Dramaturgia

Para el presente proyecto se tomó como punto de partida el concepto de dramaturgia como “el arte de la composición de obras de teatro” (Pavis, 1998, p. 147). La composición ha sido un concepto que ha variado con el pasar del tiempo, así como el concepto de dramaturgia. Anteriormente la composición de obras de teatro había estado únicamente ligada a la escritura dramática. Sin embargo, las corrientes contemporáneas de creación han dado paso a diferentes técnicas y poéticas, abriendo paso a diferentes dramaturgias; como por ejemplo la dramaturgia escénica, dramaturgia del actor, dramaturgia del espacio (Pinta, 2005).

Eugenio Barba (2008) considera que la composición consiste en ubicar y fusionar relaciones. Estas relaciones deben ser complejas, de manera que subvierten a las obvias y provoquen un cambio de la realidad conocida, es decir, la creación de una nueva realidad, tarea del quehacer artístico (Barba, 2008). Tomando esta idea, podemos decir entonces que la creación de dramaturgia es creación de relaciones complejas, y dichas relaciones pueden crearse desde diferentes puntos de partida, en el caso del presente proyecto de investigación será a partir del cuerpo de la actriz, de sus acciones desde la complejidad del concepto.

Continuando con la descripción de dramaturgia, Barba y Savarese (1988) definen la dramaturgia en su libro *Anatomía del Actor: Diccionario de Antropología Teatral* como un entretejido de los elementos que conforman un espectáculo, explicando que la palabra texto, antes que significar palabras o un documento impreso, significa tejido: “Lo que concierne al texto (el tejido) del espectáculo puede ser definido como dramaturgia; es decir drama-ergon, trabajo, obra de las acciones, la manera en que se entretejen las acciones, es la trama” (p. 476). Es decir, la dramaturgia es el tejido, el texto donde se entretejen las acciones. Las acciones en esta

definición, son entendidas más allá de las acciones de la actriz, sino más bien las acciones tanto del espacio, la luz, los objetos, las acciones del director como también del actor.

A pesar de las diferentes maneras de crear dramaturgia que han surgido en el siglo XX, la práctica de la escritura sigue existiendo, pero ya no se refiere únicamente al texto, sino que adquiere nuevos formatos de escritura basándose en muchos casos a la práctica escénica misma: escribiendo acciones físicas, movimiento de los objetos, de las luces, las partituras musicales, movimiento de los actores, situaciones, partituras musicales, entre otras cosas. (Pinta, 2005)

La dramaturgia puede trabajar desde diferentes niveles de organización: la dinámica, la narrativa y la evocativa. La dramaturgia dinámica se percibe a través de elementos de la escena como acciones físicas y vocales de los actores y actrices, sonidos, música, luces, objetos. La dramaturgia narrativa, por otra parte, concierne al entretreído de sucesos, personajes, historias (Barba, 2008). El tercer nivel de organización de la dramaturgia que Barba (2008) plantea, está relacionado con las resonancias íntimas que el espectáculo pueda generar en una persona, en las asociaciones culturales y contextuales que pueda encontrar entre lo que la persona ve y su interior, lo que capta como significado o sentido de manera involuntaria.

Los niveles de organización de la dramaturgia anteriormente mencionados son retomados por la actriz Julia Varley (2009), quien se basa en estos niveles de organización para traducirlos al trabajo de la dramaturgia de la actriz y son de referencia importante en la conceptualización de la dramaturgia actoral para este proyecto.

3.1.2 Dramaturgia Actoral

La dramaturgia actoral, en el presente proyecto de investigación es abordada conceptualmente como el trabajo del actor y la actriz en la composición de sus materiales o creaciones escénicas. Es una metodología de creación y al mismo tiempo el resultado de ella, donde el punto de partida es el cuerpo de la actriz y sus acciones, entendiendo sus acciones

como el resultado de un trabajo consciente sobre su cuerpo, pensamiento, imaginación y trabajo artístico.

El desarrollar una dramaturgia actoral conlleva un proceso de entrenamiento actoral, de conocimiento de principios actorales, de autoconocimiento en el acto creativo, de manejo de aspectos relacionados al cuerpo de la actriz como punto de partida en la creación de material. Es por esto que Julia Varley (2009) considera la dramaturgia actoral como una técnica, que guía hacia un accionar real en la ficción y que ayuda a organizar el comportamiento escénico. Con esta idea, Patricia Cardona (2000) en su libro *Dramaturgia del bailarín* está de acuerdo cuando afirma que “la dramaturgia controla qué pensar y qué mirar, hacia dónde ir, por qué y para qué” (p. 75).

La capacidad de explorar y crear desde el cuerpo puede iniciar desde el entrenamiento actoral. En occidente, el entrenamiento actoral ha sido estudiado y sistematizado por maestros como Stanislavski, Grotowski y Eugenio Barba, quienes tomaron ejercicios específicos que el actor debe aprender a dominar hasta transformarse, más allá de la forma de los ejercicios, en la capacidad de modelar sus propias energías (Barba, 2008)

La dramaturgia consiste en la creación de un universo autónomo y establece el estatuto ficcional y el nivel de realidad de los personajes y las acciones (Pavis, 1998, p.149). El desarrollo de un proceso de dramaturgia actoral consistiría en la creación de un universo autónomo, que, a través de la práctica actoral, establecería el llamado por Patrice Pavis (1998) “estatuto ficcional”, construyendo un nuevo mundo a partir de sus acciones en la escena, en la práctica actoral.

Dentro de este proceso de creación de un universo autónomo, el actor toma también el papel de compositor de su material. Bonfitto (2006) en su libro *O Ator Compositor* menciona que el actor-compositor necesita, al igual que un pintor, de materiales para ejecutar su trabajo. Bonfitto (2006) clasifica el trabajo del actor en tres categorías: el cuerpo, las acciones físicas y los elementos constitutivos de las acciones físicas. Esta categorización refuerza la idea de que,

el punto de partida fundamental de la dramaturgia actoral es la acción, realizada por el actor con todo su cuerpo.

3.1.3 Improvisación

Pinta (2005) menciona que una de las herramientas que el actor puede utilizar en su trabajo dramático es el uso de técnicas de improvisación artística para la composición de su material. Julia Varley (2009) en su libro *Piedras de Agua* considera que la improvisación significa al menos tres actividades: crear a partir de un tema como punto de partida, variar elementos ya conocidos de la partitura física o, cambiar detalles casi imperceptibles dentro de la partitura ya fijada del material de la actriz.

Para el presente proyecto fue considerada la improvisación como parte fundamental del desarrollo de la dramaturgia actoral y como herramienta para la investigación del objeto de estudio. La improvisación “se caracteriza generalmente por un flujo ininterrumpido de reacciones” (Varley, 2009, p.124) e indagando sobre la relación del ritmo y la melodía con la acción, estos elementos musicales fueron utilizados como estímulos para las reacciones y creación de movimiento y acciones.

Es importante para la creación de material desde la improvisación, fijarse principios o límites que ayuden a la exploración, pues “en realidad la improvisación empieza sólo cuando el actor se fija unos límites muy precisos y concretos” (Grotowski 1988, p.127). Continuando con Grotowski él aconseja: improvisar solamente dentro de un marco detallado, esto puede proporcionar una improvisación auténtica.

3.1.4 Composición

La composición es un método de construcción de materiales también, que, a diferencia de la improvisación, permite alcanzar resultados más rápidamente susceptibles a ser trabajados (Varley, 2009). Los procedimientos de improvisación y composición son posibilidades de construcción de material de la actriz.

Los principios de construcción de material escénico desde la perspectiva de la dramaturgia actoral se basan en el trabajo del actor trabajando sobre su propio cuerpo creando desde allí en toda su complejidad: física, mental, sensible desde la imaginación, asociaciones, improvisaciones y composiciones.

La acción es el punto de partida en la construcción de la dramaturgia actoral, de ésta surgen las secuencias de acciones, el ordenamiento de éstas, la búsqueda de sentido (Varley, 2009). Barba y Savarese (1988) explican que, para la creación de acciones en escena, es importante encontrar la técnica extra cotidiana del cuerpo que permita un estado de alerta y creativo. “Para lograr esta técnica extra cotidiana, el actor no estudia fisiología, sino que crea una red de estímulos externos a los que reacciona con acciones físicas” (Barba y Savarese, 1988, p. 30). A través de la composición, la actriz puede decidir la red de estímulo a utilizar para dar cierta dirección al material que desea construir.

3.1.5 Estímulos, Partitura y Subpartitura

Cardona (2000) aporta que la forma de hacer dramaturgia del actor/bailarín es por la vía de la acción y no de la reflexión previa, pues el movimiento despierta memorias, contenidos y asociaciones que luego se organizan. Según Julia Varley (2009) el momento de organizar va más ligado al momento de componer la dramaturgia, es decir, de tomar las decisiones sobre los detalles del material que ha surgido de la improvisación y la acción.

La partitura y la subpartitura son los elementos articuladores de las diferentes acciones que conforman el material de actriz. Organizan no solo los elementos físicos, sino que también los impulsos, las imágenes, los elementos poéticos de la acción, de la dramaturgia (Varley, 2009). Es por esto que es de suma importancia estudiar y entender la partitura y subpartitura como niveles de organización de la dramaturgia actoral, que conllevan además un procedimiento práctico, experiencial.

La subpartitura es un esquema kinestésico del actor, o de impulsos, articulado por una serie de puntos de referencia. (De Marinis en Pinta, 2005). Es decir, la subpartitura se relaciona con un nivel de organización de la actriz y el actor internamente: “Lo invisible, que da vida a lo que el espectador ve, es la subpartitura del actor” (Barba, 1992, p. 78); además, agrega que la subpartitura puede estar constituida por un canto, un ritmo o un modo de respirar.

Grotowski (1977) aconseja buscar la espontaneidad en la actuación teniendo una partitura detrás, pues según él “no se puede producir la verdadera espontaneidad sin partitura” (p. 193). Él explica que de lo contrario se estará imitando la espontaneidad y se creará el caos.

Anteriormente se había mencionado los tres niveles de organización de la dramaturgia que menciona Eugenio Barba (2008) en el libro *Dramaturgia Invisible*. Estos tres niveles de organización son traducidos por la actriz Julia Varley en el trabajo actoral:

Normalmente se piensa la dramaturgia en conexión a la narración y al texto, mientras que en el Odin Teatret [...] es definida como simultaneidad y sucesión coherente de eventos en distintos niveles: orgánico, narrativo y evocativo. Dejándome guiar por estas divisiones [...] la dramaturgia dinámica u orgánica corresponde a la presencia, la dramaturgia narrativa corresponde a la interpretación del tema, del texto y del personaje, y la dramaturgia evocativa corresponde a un universo personal hecho de necesidad y rigor, de imaginación e impulsividad. (Varley, 2009, pp. 59-60)

Los tres niveles de organización dramaturgica, desde la perspectiva que Varley (2009) plantea en el párrafo anterior son la conceptualización de los niveles de dramaturgia desde la perspectiva actoral. Dichos niveles serán considerados a la hora de investigar sobre la dramaturgia actoral, y los diferentes niveles que ésta posee, desde la imaginación, los impulsos, la presencia, hasta la interpretación de un tema, texto o personajes.

La base de la creación en la dramaturgia actoral es el trabajo sobre la acción, el medio por el cual puedo crear material desde mi cuerpo: “El término “material” describe la actividad autónoma de una actriz antes de la intervención del director o del montaje definitivo en el transcurso de ensayos” (Varley, 2009, p.119). Para que la creación pueda surgir, es necesario la creación de una red de estímulos para el trabajo, estos estímulos pueden surgir de la música, el ritmo, el espacio, imágenes, textos. (Varley, 2009) Dicha creación de red de estímulos es parte de lo que el presente proyecto de investigación se plantea, con el fin de generar caminos de creación desde la relación música-acción, por lo tanto, a pesar de que se utilizarán diferentes estímulos para la creación, habrá un enfoque en la música, específicamente el ritmo y la melodía, como estímulo para la creación y profundización de las acciones en la dramaturgia actoral.

Sobre esta red de estímulos, Patricia Cardona (2000) agrega que la tarea del actor es propiciar la peripecia mental y dinámica, articulando los estímulos invisibles, imaginarios. Grotowski (1977) en su libro *Teatro Pobre* ya se refiere a ciertas condiciones esenciales para el arte de la actuación desde lo metodológico y menciona la utilización de estímulos necesarios para producir reacciones. Menciona que el actor debe estimular el proceso de *autorrevelación*, de llegar al inconsciente canalizando los estímulos.

En el caso del presente proyecto, se buscará ahondar en la relación de elementos musicales (el ritmo y la melodía) con la acción. La música genera reacciones sensibles y esas reacciones pueden convertirse en movimiento en el espacio, imagen y más adelante puede convertirse en acción:

Diderot planteó una cuestión esencial, a saber: la relación entre el interior y el exterior, la mente y el cuerpo, entre las emociones que el actor aparentemente está sintiendo y lo que realmente está experimentando. Con ello, se anticipó a las cuestiones que, más tarde, serían objeto de estudio de todas las técnicas y métodos de aprendizaje para el actor, como son la espontaneidad, la memoria, la imaginación, la creatividad. Stanislavski retomó las teorías de

Diderot, se interesó por la inseparabilidad de la mente y el cuerpo y observó que no podía existir una emoción sin una reacción física, lo cual le convirtió en el primer actor y director que investigó el proceso de la actuación y que publicó sus hallazgos. (Salvatierra, 2009, p. 158)

En el presente proyecto de investigación se consideró la Dramaturgia Actoral como el camino donde el explorar las acciones de la actriz en relación con la música y sus elementos. La música tiene la posibilidad de ser estímulo, imagen y estructura del material de actriz, entendido como la actividad autónoma en la organización de un proceso de exploración-creación escénica.

4 Capítulo 3 “El Plan y El Camino Recorrido”: Metodología y desarrollo del Laboratorio

4.1 Metodología: deseo, investigación y práctica artística

La investigación en este proyecto surgió del deseo de profundizar sobre el quehacer actoral y cómo este puede enriquecerse ahondando en la relación entre la acción y la música. Una de las principales necesidades, como investigadora y creadora, era la experiencia de un proceso de investigación desde las artes, específicamente desde el quehacer actoral, y que éste pudiera ser sistematizado y compartido.

La investigación dentro del laboratorio fue de tipo exploratoria y su enfoque fue cualitativo, los objetos de estudio tienen características no cuantificables, como lo es la experiencia del proceso de exploración y creación desde el trabajo actoral y en conjunto con la música. Enfoqué mi investigación en la construcción de un proceso desde la práctica artística, en base a la idea de la práctica como investigación que desarrolla Milena Grass (2011) en su libro *La investigación de los procesos teatrales*, donde invita a reforzar las relaciones entre la teoría y la práctica.

Este proyecto de investigación se situó bajo el Paradigma de la Epistemología de las Artes según lo plantea Daniel Jorge Sánchez (2013) que, en conjunto con otros académicos, escriben sobre la dimensión epistémica del proceso artístico, defendiendo la construcción de teoría y conocimiento desde las artes y los mismos procesos creativos

A partir de las nuevas concepciones surgidas en la esfera de la teoría del conocimiento, que superaron el principio de infalibilidad acerca de lo real, la jerarquización entre sensitivo, intelectual, los elementos a priori, la invariante de lo real, la verificabilidad, la reductibilidad de los términos teóricos a la lógica matemática y el falsacionismo, se puede emprender la construcción de una teoría del conocimiento vinculada a las artes. (Belén, 2013, p.93)

Fue a través de la experiencia, de la acción, que se buscó la separación de la dicotomía entre teoría y práctica. Sánchez (2013) en *Epistemología de las Artes* menciona que, dentro del paradigma de la racionalidad, la teoría y la práctica son cosas distintas, procesos que no necesariamente deben vincularse. Durante el siglo XX con la llegada de nuevos paradigmas de pensamiento, existió una superación de jerarquización entre la teoría y la práctica y desde la Epistemología de las Artes no se ven como procesos separados, se defiende la importancia de la unión entre teoría y práctica en la construcción de conocimiento (Sánchez, 2013). El proceso creativo es justamente un espacio de oportunidad para construir desde la relación práctica-teoría, como lo menciona Sánchez.

La acción, a nivel metodológico de la investigación, se planteó como Sánchez (2013) la concibe, como un ente que logra romper el dualismo entre teoría y práctica, entre sujeto y objeto de conocimiento. Esta visión fue fundamental dentro de esta investigación artística. Me interesó este pensamiento que expone Sánchez (2013), porque en la investigación desde la práctica actoral me estoy investigando constantemente a mí misma en el acto creativo y de investigación y es a través del hacer, de la acción, donde se investiga y se crea, la acción es sobre lo que la actriz elabora su trabajo y su proceso creativo.

Propuse indagar la relación del ritmo y la melodía con la acción, con el fin de identificar, desde la experiencia y la profundización teórica, los elementos que me permiten aprovechar dicha relación, encontrando dinámicas, principios y puntos de partida para explorar dicha relación en el contexto del desarrollo de una dramaturgia actoral.

Los objetos de estudio fueron abordados por mi persona y por personas colaboradoras en sesiones de exploración práctica. Las percepciones, observaciones y experiencia personal sirvieron para crear las reflexiones, el redescubrimiento de teorías y conceptualizaciones sobre el proceso mismo. Dentro de la bitácora anexa a este documento se encuentran los aportes de cada una de las personas colaboradoras y participantes del proceso, las reflexiones que fueron fundamentales para la escritura del presente trabajo.

Fue de suma importancia la profundización teórica sobre los conceptos que serían abordados en el laboratorio: la acción, la dramaturgia actoral, el ritmo y la melodía. Parte de esta indagación teórica fue previa al inicio del laboratorio, otra parte ocurrió conforme iban surgiendo inquietudes durante el laboratorio y la profundización teórica continuó al sistematizar la experiencia. La práctica misma ayudó a reforzar los conceptos, entenderlos desde lo que pasó durante el hacer.

Como parte de las estrategias metodológicas, realicé visitas durante el primer semestre del año 2019 al curso llamado *Rítmica I* de la Escuela de Música en la Universidad Nacional de Costa Rica. Este curso estuvo a cargo de la profesora Dra. Katarzyna Bartoszek Pleszko, quien más adelante dirigió sesiones del método de la Rítmica de Dalcroze en el laboratorio de exploración del presente proyecto de investigación.

El objetivo de las visitas a las clases de Rítmica fue observar el abordaje de la música en relación al cuerpo en dichas clases desde dos puntos de atención: las manifestaciones expresivas y creativas desde el cuerpo de los estudiantes a través de este método y por otro lado los procesos de entendimiento de la música, a través de la teoría musical y el cuerpo. De esta clase tomé ideas de ejercicios para poner en práctica en el laboratorio como por ejemplo la improvisación con música desde el método Dalcroze, ejercicios de pulso y subdivisión del pulso, ejercicios de análisis de melodía y ritmo partiendo de una partitura musical.

En relación al diseño del laboratorio de exploración, desde la dramaturgia actoral, el mayor referente fue el proceso llevado a cabo en la Licenciatura de Artes Escénicas, específicamente el curso de Taller de Experimentación. Dicho curso lo llevé a cabo en el año 2018 y estuvo a cargo del profesor Dr. Marco Guillén. Constó de un proceso de exploración, investigación y creación desde la dramaturgia actoral que se desarrolló durante todo el año lectivo, aportando referencias tanto prácticas como teóricas sobre la dramaturgia actoral, así como insumos creativos, teóricos y técnicos para el laboratorio del presente proyecto. Entre algunas referencias de dicho proceso están los artículos de Cantú y María Fernanda Pinta relacionados a la dramaturgia actoral, los ejercicios actorales prácticos de movimiento y acción por el espacio, también la manera de ir generando un archivo de material creativo a partir de exploraciones prácticas y principios de creación contemporánea.

El curso de Taller de Experimentación de la Licenciatura al mismo tiempo permitió unir una serie de antecedentes dentro de la carrera de Artes Escénicas que fueron de estímulo para la creación del presente proyecto. Durante los años anteriores de la carrera en Artes Escénicas la música formó parte de mis procesos y el presente proyecto permitió seguir ahondando en las inquietudes y deseos que quedaron “chispeando” a partir de los siguientes procesos que mencionaré.

Uno de los procesos de la carrera donde experimenté la relación del ritmo con la escena fue en el módulo llamado *Creación de Espectáculos I* (2016), este módulo estuvo a cargo de los profesores David Korish y Erika Mata. En este proceso se trabajó con el ritmo tanto en el trabajo actoral durante todo el año como también en el desarrollo del montaje. Durante la creación escénica del curso, existió una relación con la estructura rítmica musical y la escena, lo cual influyó en mi deseo de seguir indagando sobre el tema. Durante el módulo se trabajó sobre principios de construcción de material desde el cuerpo, uno de los libros estudiados fue “Dramaturgia del bailarín” de Patricia Cardona, el cual ayudó a la creación del marco teórico del

presente trabajo. Durante este curso se trabajaron diferentes técnicas de improvisación desde el movimiento como también el estudio de las cualidades de movimiento de Rudolph von Laban, estos insumos teóricos y técnicos fueron de gran influencia en los deseos de investigación del presente proyecto.

Más adelante, como trabajo final del curso de Puesta en Escena (2017) presenté la puesta en escena “Koussevitzky rompió a una mujer” donde se creó en conjunto con dos compañeras del curso una dramaturgia escénica a través de exploraciones creativas con las actrices. El material de la puesta final fue producto de exploraciones donde las actrices se relacionaban con la música para la creación de ficción, partituras y textos. Además, en la obra también participó un músico que estuvo presente, además de tocar música en vivo y participar en las exploraciones de creación de la obra. Esta experiencia de creación fue uno de los primeros acercamientos a la dramaturgia actoral desde y con la música, en este caso dirigiendo a dos actrices y un músico.

Mencionar los anteriores procesos dentro de la academia que inspiraron la realización del presente proyecto permite por un lado comprender mejor de dónde vienen las inquietudes investigativas y artísticas de mi persona y por lo tanto de la presente investigación, son antecedentes de la misma carrera de la Escuela de Arte Escénico. Por otro lado, permite mostrar el proceso de aprendizaje e investigación como un proceso continuo, acumulativo, no lineal, que se va desarrollando a lo largo de nuestra carrera y vida.

4.2 Desarrollo del Laboratorio

El criterio dentro del cual se describe el desarrollo del laboratorio a continuación, consta de los diferentes espacios de exploración, con sus diferentes naturalezas, que se entrelazaron en el proceso para llevar a cabo la experiencia de la investigación. Esta sistematización de los espacios de exploración está enfocada en la identificación de las características más

sobresalientes de cada espacio que permitieron el desarrollo del presente trabajo de investigación.

Estas naturalezas de espacio de exploración están divididas en: sesiones enfocadas a la práctica y estudio del método de la Rítmica de Dalcroze, las cuales fueron dirigidas por la docente de la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Costa Rica, Dra. Katarzyna Bartozsek Plezko; otras sesiones dedicadas a la exploración dentro del desarrollo de una dramaturgia actoral; por último, un taller de dos sesiones donde se abordaron ejercicios de la investigación. Este taller fue compartido con los estudiantes del curso Módulo de Arte y Técnica del actor IV de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional de Costa Rica, durante el segundo semestre del año 2019.

Las exploraciones prácticas del laboratorio dedicadas a la dramaturgia actoral fueron realizadas por mi persona como actriz e investigadora, dos veces por semana, en sesiones de 2 a 4 horas aproximadamente y con la ayuda de colaboradores en las áreas de música y artes escénicas. Estos colaboradores fueron invitados a las sesiones prácticas y a los espacios de diálogo, aportando a la construcción y reflexión del proceso

Durante el laboratorio se exploró la relación de la música con el cuerpo en un proceso de dramaturgia actoral, buscando generar teoría desde la práctica misma, la cual se elaborará en este y el siguiente capítulo. Se abordaron elementos del ritmo y la melodía para su exploración en relación a la acción. El objetivo principal de estudio fue el trabajo de la actriz en un proceso de exploración-creación, buscando caminos metodológicos para integrar dichos elementos musicales en un proceso de dramaturgia actoral, trabajando desde el cuerpo, el espacio, el tiempo, el texto, la voz, la imaginación, entre otros elementos.

Durante el desarrollo del proyecto de investigación en el laboratorio, la dramaturgia actoral estuvo presente siempre. A pesar de las diferentes naturalezas que a continuación se

exponen, es importante observarlas como experiencias dentro de un mismo proceso, que se enriquecen unas de otras con el objetivo de explorar la relación música-cuerpo-creación.

4.2.1 *Rítmica de Dalcroze*

La Rítmica como método fue explorada durante el laboratorio, sus ejercicios se fundan en el entendimiento y la expresión de la música a través del cuerpo. Se estudiaron los elementos musicales relacionados al ritmo y la melodía en los diferentes ejercicios. Jacques Dalcroze creó este método con el fin del aprendizaje de la música desde el juego, la exploración y el cuerpo, enfocándose en la búsqueda de la libertad y expresión personal que cada persona puede desarrollar con este método gracias a las herramientas brindadas (Bachmann, 1998)

Dentro del método Dalcroze existen varias líneas de trabajo posibles. En el presente proyecto de investigación se consideró el enfoque en la vivencia musical a través del cuerpo, pues dicha vivencia musical permite desarrollar un estado creativo, la composición del cuerpo y la expresividad que me interesó tomar para la exploración del cuerpo de la actriz en acción, pues la búsqueda de la actriz se relaciona con la búsqueda del método de la rítmica en cuanto al juego, la expresividad y el uso del cuerpo.

El método ofrece ejercicios de solfeo musical donde, a través de gestos, pasos y movimientos, se codifican los elementos rítmicos y melódicos de una pieza. Bachmann (1998) le llama a esta codificación la “gramática de la rítmica”, y dicha gramática fue utilizada tanto en las sesiones de Rítmica como en las sesiones de dramaturgia actoral individuales, mezclándose de esta manera con otros ejercicios y exploraciones. La Rítmica aborda de igual manera el ejercicio de escucha y análisis musical, la improvisación y el juego, elementos además esenciales en el trabajo de la actriz y por lo tanto enriquecedores para el desarrollo del laboratorio de exploración.

Gracias a la vivencia musical y a través de la Rítmica de Dalcroze se abordó, a través del cuerpo, la expresión del pulso (de la música y del cuerpo), la subdivisión del pulso (figuras rítmicas), la escucha de música, el análisis de las frases melódicas, el canto de motivos

melódicos, la improvisación de movimiento y el canto a partir de dichos elementos musicales. Por ser un abordaje corporal, esto permitió ir creando desde las sesiones de rítmicas relaciones entre el pulso musical y el pulso de acciones como el caminar, saludar, correr, lanzar, entre otros.

En las sesiones de Rítmica se utilizaron piezas por lo general de compositores pertenecientes a las épocas del Barroco, el Clasicismo y el Romanticismo. Sin embargo, a lo largo del laboratorio se utilizaron piezas musicales de diferentes estilos y épocas musicales como por ejemplo música contemporánea, popular, experimental y antigua, abriendo las posibilidades de puntos de partida para la exploración y el surgimiento de material creativo.

4.2.1.1 Música como agente de relación. Una de las características de La Rítmica de Dalcroze que lo convirtió en un ingrediente esencial del desarrollo del proceso creativo actoral-musical, fue el enfoque de la música como agente de relación entre el cuerpo físico y el espiritual. Bachmann (1998) en su libro *La Rítmica de Jaques Dalcroze* explica que Dalcroze mencionaba dicha dualidad en sus escritos.

Tanto sus aspiraciones como sus explicaciones remiten constantemente a los viejos principios de la dualidad del ser: por un lado, el espíritu (la inteligencia, la imaginación, los sentimientos, el alma); por otro, la materia (el cuerpo, la acción, el sentido, el instinto). (p. 23)

La esfera no física puede ser llamada también mental, sensorial, todo lo que se relaciona con los elementos no tangibles, pero igual de presentes, durante la experiencia. Esta visión de dualidad me interesó mucho porque se acerca al trabajo y búsqueda de la actriz en el trabajo sobre la acción, pues en el trabajo sobre la acción se busca la integración de lo que se hace con el cuerpo con la imaginación, los sentimientos, el alma.

Al trabajar con el cuerpo existen múltiples elementos en juego, el cuerpo se compone tanto de sus características físicas como mentales, le llamaré como Dalcroze: espirituales. La

integración de esta dualidad, necesita de un agente de relación, y Jaques Dalcroze le dio este papel a la Música, pues ésta es un medio de reunión de los componentes del ser (Bachmann, 1998). En el laboratorio de dramaturgia actoral del presente proyecto los elementos musicales fueron los agentes de relación con los cuales a través del cuerpo se buscó la creación.

Otro fundamento de la Rítmica que me interesó mucho tener dentro del laboratorio fue la concepción del ritmo como expresión individual y como base de todas las manifestaciones vitales (Bachmann, 1998). Estas concepciones ayudaron a abordar el Ritmo no como concepto universal sino siempre en relación al contexto de trabajo y exploración sobre el mismo. Este fundamento era el que más interesaba al pedagogo Dalcroze en su método. Más allá de las cuentas del tiempo, el ritmo es abordado como movimiento e interrupciones de movimientos caracterizados por la continuación y repetición (Bachmann, 1998).

Bachmann explica la importancia de la Rítmica como proceso en la educación: “Al confiar al ritmo musical el doble papel de revelador de las posibilidades personales y de iniciador al sutil mundo de la música (...) Dalcroze debía hacer de la Rítmica un valioso auxiliar para la educación general” (p.27). La música, basándonos en la perspectiva de la Rítmica, llegó a ser el agente de relación entre la forma, las manifestaciones vitales y la experiencia personal en relación a la música.

Continuando con la idea anterior, la experiencia del método de la Rítmica permite desarrollar una expresividad individual, acorde con las reacciones instintivas como también intelectuales. El desarrollo de ambas cualidades enriqueció el uso de la Rítmica para la exploración-creación de una dramaturgia actoral, pues en las improvisaciones del laboratorio, se partía de un movimiento continuo del cuerpo de la actriz y de sus propios pensamientos, relacionándose con el estímulo musical. Dependiendo de cada cuerpo, las asociaciones, pensamientos y la expresividad individual varía, esto se logró comprobar durante el taller dado dentro del laboratorio de exploración del presente proyecto, cuando la vivencia musical se dió en

grupo y se logró observar diferentes maneras de moverse y asociar de las personas, partiendo de una misma pieza musical.

La música como agente de relación cuerpo-mente o cuerpo-espíritu es uno de los fundamentos de la Rítmica como método: “funda sus principios de trabajo en la movilización de la mente y el cuerpo, es decir, en lo relativo a los medios de acción, de reacción y de adaptación del ser humano al mundo que le rodea” (Bachmann, 1998, p. 29). Estos son también los elementos fundamentales del trabajo de la actriz y a partir de los cuales se cimienta su trabajo en escena: la adaptación al mundo que le rodea o al mundo de la ficción y la búsqueda de relación entre el cuerpo y la mente.

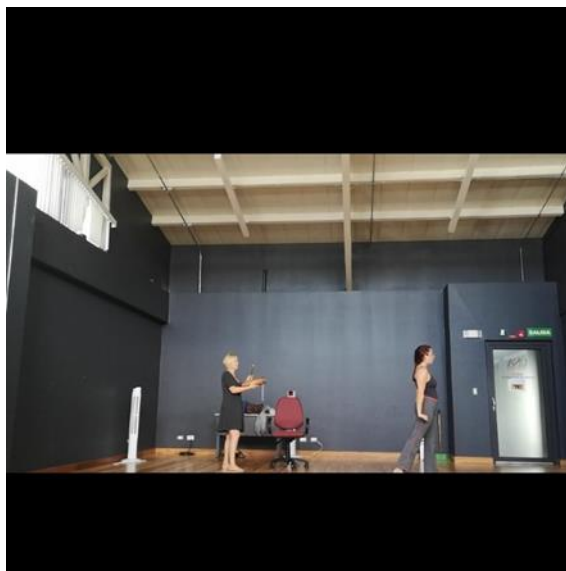
4.2.1.2 Gramática de la Rítmica: cuerpo y discurso musical. Una de las partes más enriquecedoras de las sesiones de Rítmica consistió en identificar y traducir la música desde la gramática de la rítmica, la cual desarrolla imágenes corporales en relación a elementos musicales encontrados en la música, por lo general elementos rítmicos y/o melódicos.

Dalcroze no buscaba teorizar sobre el movimiento al crear dichos ejercicios, pero sí una gramática que permitiera al estudiante tener “un lugar de referencia en el que le sería posible encontrar no siempre el nombre, pero sí la *imagen motriz* de las partes del discurso que le dirige la música” (Bachmann, 1998, p. 114). Es decir, que, a través del aprendizaje con el cuerpo de los elementos musicales, se buscó una relación con la música desde un lugar también vivencial y no únicamente intelectual. Lo mismo pasa con el aprendizaje de la acción, es también vivencial y no únicamente intelectual, por lo que el método Dalcroze y el trabajo sobre la acción se enriquecen mutuamente.

En las sesiones de rítmica se trabajó sobre la codificación de diferentes métricas, el pulso, el contra-pulso, figuras rítmicas, líneas melódicas, entre otros. Se trabajó sobre la escucha activa, el dictado rítmico llevado al cuerpo y más adelante la traducción de diferentes duraciones y pausas en acciones y movimientos.

Figura 2

Sesión de aprendizaje sobre la gramática de la rítmica de Dalcroze



Fuente: Bitácora de Dramaturgia Actoral “Un camino de actriz” de Ana Taína Aguilar.

Los elementos musicales estudiados fueron expresados a través de movimiento y acciones, algunos ejercicios se desarrollaban con improvisación y libertad del movimiento. El estudio sobre la métrica rítmica fue el estudio más codificado. Se estudiaron las imágenes motrices de agrupamientos de 2, 3 y 4 tiempos por compás (es decir, por grupo de pulsos).

Otra de las fortalezas en los ejercicios de Rítmica realizados, fue que contemplaron una integración de la voz y el cuerpo, ayudando a normalizar dicha relación en un contexto de ensayo, no-cotidiano, durante las diferentes sesiones de improvisación-exploración. El trabajo de integración voz y cuerpo es importante pues se relaciona al trabajo de la actriz que agrega la voz y la palabra como acción.

En algunos ejercicios, la voz acompañaba las cuentas de los pulsos, marcaba los acentos de las métricas, la voz era el medio para expresar los elementos rítmicos que se estaban entrenando junto a los movimientos corporales.

En el método de la rítmica suele abordarse también el canto y en las sesiones de exploración no fue la excepción. Al trabajar sobre líneas melódicas, el cuerpo caminaba y se

movía llevando la métrica o el pulso y la voz expresaba la línea melódica que se encontraba dentro de esa estructura rítmica. Es decir, los ejercicios brindaron herramientas, ideas y mecanismos para explorar dicha relación y sirvieron como punto de partida para la realización de ejercicios en las sesiones individuales de dramaturgia actoral, donde la voz se transformaba en melodía y palabras, en expresión, en diferentes cualidades y el cuerpo le acompañaba.

La gramática de la rítmica fue uno de los caminos físicos que me permitieron expresar a través del movimiento el entendimiento de los elementos rítmicos y melódicos en el cuerpo. La riqueza de la rítmica reside en eso, permite el entendimiento de elementos musicales a través de la expresión del cuerpo y la voz, lo que aumenta las posibilidades para la exploración en la búsqueda, más adelante, de sentido del movimiento, las acciones e incluso la situación dentro de la escena.

4.2.1.3 **Rítmica y práctica actoral.** Las sesiones de rítmica dirigidas por la profesora Katarzyna

Bartoszek fueron conformadas por tres grandes actividades: la apropiación de elementos rítmicos y melódicos a través de ejercicios del método Dalcroze, la escucha y análisis de piezas musicales y por último espacios de conversación al final de cada sesión, donde se reflexionó sobre las posibles relaciones de la música con el teatro, la puesta en escena, las acciones físicas.

La previa experiencia de la profesora Katarzyna Bartoszek Plezko con procesos teatrales en Costa Rica enriqueció la discusión de cómo la rítmica y la música puede aplicarse a los procesos artísticos teatrales o de danza, ser parte de la creación más allá de un acompañamiento. Ella mencionó que la música puede servir como arte que estructura y organiza elementos de la puesta o la puesta en sí (Bartoszek, 2019). En relación a la dramaturgia actoral, la música puede servir como arte que estructura y organiza los elementos también, así fue como se fue abordando desde las acciones y material de la actriz.

En la primera sesión de Rítmica se trabajaron ejercicios relacionados a elementos rítmicos en el cuerpo, cómo trabajar sobre el pulso, las figuras rítmicas, las duraciones y pausas. Este primer encuentro fue la tercera sesión del laboratorio y todavía no había material fijado por mi persona para poder mostrarle a la profesora, esto provocó que no pudiera mostrarle material actoral y trabajar la relación con ella, la sesión de rítmica fue puramente de ejercicios de rítmica de Dalcroze.

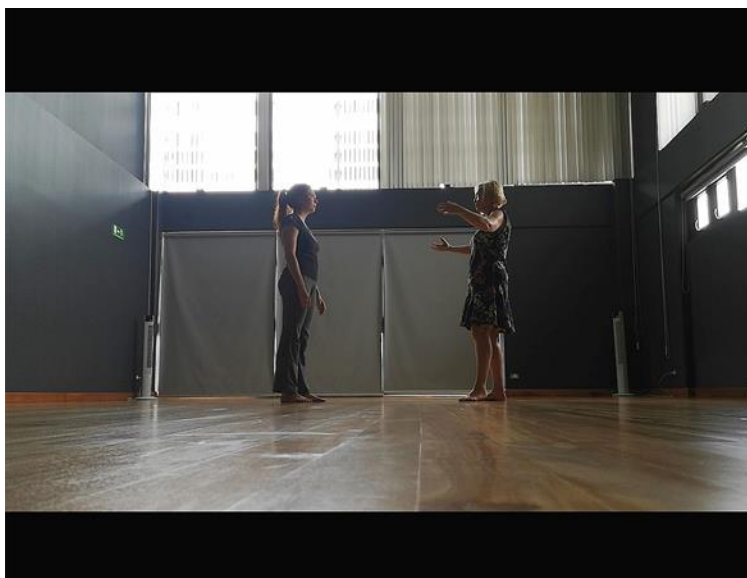
A pesar de no haber relacionado la sesión de rítmica con material creativo de la dramaturgia actoral, sí trabajamos sobre acciones físicas y la aplicación y exploración de elementos rítmicos a dichas acciones. Los ejercicios aprendidos en la primera sesión con la profesora, fueron aplicados más adelante por mi persona en las sesiones individuales como también en el Taller dentro del laboratorio de exploración.

Las siguientes sesiones dirigidas por la profesora, estuvieron dedicadas al estudio de los temas de la presente investigación, sobre todo los elementos melódicos y también la estructura musical. Estudiamos las frases y los motivos melódicos, lo cual sirvió como estímulo para probar ejercicios más adelante en sesiones individuales y durante el último encuentro nos dedicamos a escuchar piezas musicales y discutir cuáles piezas y melodías podían ser aplicadas en las exploraciones de dramaturgia actoral, como frases de movimiento, como estructura para acciones. El criterio para guiar la selección de piezas fue elegir las piezas musicales que tuvieran frases desarrolladas o también diferentes matices con los que se podía jugar cambios de intensidad en el movimiento.

Que el espacio de sesiones de rítmica se convirtiera en un espacio tanto de práctica como de discusión teórica convirtió las sesiones de rítmica del laboratorio en un espacio de creación de conocimiento, de experiencia artística y también de enriquecimiento artístico musical en conjunto con la profesora Katazryna Bartoszek.

Figura 3

Profesora Katarzyna Bartoszek dirigiendo sesión número 11 del Laboratorio de Dramaturgia Actoral



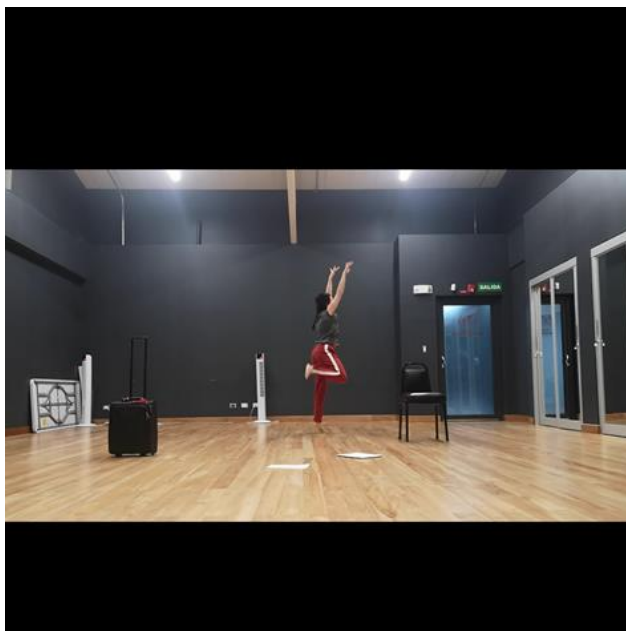
Fuente: Bitácora de Dramaturgia Actoral “Un camino de actriz” de Ana Taína Aguilar.

4.2.2 Dramaturgia Actoral: actriz creadora-compositora

Las sesiones de Dramaturgia Actoral fueron las que sostuvieron el proceso de investigación, presentes desde el inicio hasta el final del laboratorio. Mayormente fueron sesiones individuales, se convirtieron en el espacio donde se puso en práctica los ejercicios aprendidos en las sesiones de rítmica y se realizaron sesiones de exploración-creación actoral que fueron desarrollando la construcción de una dramaturgia actoral. Otras sesiones se desarrollaron en conjunto con colaboradores del área musical, enriqueciendo la creación de material, éstas se describirán en el siguiente capítulo.

Figura 4

Exploración sobre partitura de acciones en conjunto con una maleta y una silla



Fuente: Bitácora de Dramaturgia Actoral “Un camino de actriz” de Ana Taína Aguilar.

4.2.2.1 Material de Actriz como actividad autónoma. El trabajo de la actriz sobre su material

fue entendido como la actividad autónoma de la actriz: “El término material describe la actividad autónoma de una actriz antes de la intervención del director o del montaje definitivo en el transcurso de los ensayos” (Varley, 2009, p. 119). Tomando la idea anterior y la experiencia del laboratorio de exploración, la dramaturgia actoral no fue considerada únicamente una pieza acabada sino un proceso metodológico en sí mismo, que enriquece la autonomía de la actriz en su trabajo sobre sí misma, incentivando un trabajo individual.

A pesar de haber buscado una dramaturgia actoral autónoma, ésta puede ser más adelante compartida, entrando en diálogo con un proceso colaborativo, un director o directora o incluso un montaje con toda una compañía, esto dependerá del nivel de organización de trabajo dentro del cual se encuentre el material.

Ahondando en el uso del término de material, Bonfitto (2007) se refiere a éste como los diferentes elementos que envuelven el quehacer del actor y que tienen diferentes naturalezas:

Como sabemos el trabajo del actor envuelve muchos elementos: él se mueve, habla, escucha, construye imágenes interiores y exteriores, rehace de diferentes maneras a partir de diferentes estímulos, utiliza objetos, utensilios, etc. Elementos, por lo tanto, de diferentes naturalezas. De esa forma (...) debemos encontrar un concepto que pueda abarcar los elementos, como vimos, de diferentes naturalezas. Fue a partir de esa reflexión y de la lectura de Aristóteles, que llegué al concepto de material (p.17)

Tomando los aportes de Varley (2009) y Bonfitto (2007) sobre este término, el material fue concebido durante el proceso como el archivo personal que contiene los diferentes elementos que fui desarrollando en el proceso de exploración: las imágenes, las voces, las melodías, las acciones físicas, la imaginación, los ritmos, los tamaños:

para mí el material de actriz consiste en secuencias de acciones, escenas, caminatas, pasos de danza, maneras de sentarme, de mirar y usar los brazos (...) En el Odin Teatret además del término *material*, usamos también *partitura*, empleado originalmente por Stanislavski (Varley, 2009, p. 119).

Apoyándome en la perspectiva de Varley (2009) sobre el término material, llamé material a todas las secuencias, momentos, melodías, pasos, ejercicios que se iban desarrollando durante las sesiones de exploración.

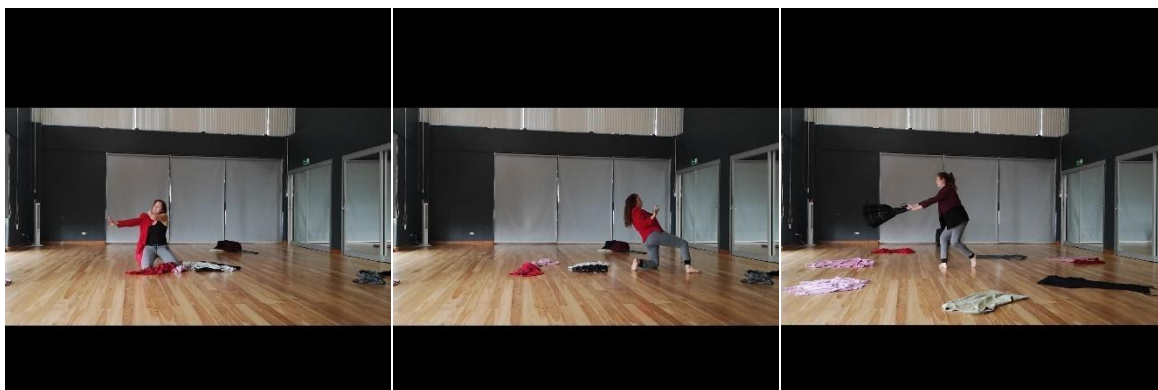
Asumiendo que el objeto en construcción en el presente proyecto fue una dramaturgia actoral, el material fue el archivo de los elementos que surgieron durante las sesiones: “cualquier elemento que adquiere una función en el proceso de construcción de identidad del propio objeto” (Bonfitto, 2007, p.17) Además de ayudar a la construcción de identidad este elemento es parte constitutiva (Bonfitto, 2007).

Uno de los mayores retos del proceso de creación dentro de este proceso de investigación fue la búsqueda de estímulos y de caminos sin el acompañamiento de otras personas actrices durante las sesiones. En procesos anteriores personales, los estímulos más directos eran los cuerpos de las compañeras o compañeros. La dinámica en las sesiones individuales permitió, a partir de la necesidad, crear ejercicios más específicos en la búsqueda de puntos de partida claros que permitieran la creación de estímulos para el desarrollo del proceso, en este sentido la música fue un elemento indispensable.

El desarrollar este material de actriz, fomentó la creación de una identidad propia dentro del trabajo actoral, pues trabajé con mi cuerpo y muchas veces el cuerpo ya sabe lo que quiere decir, la información está allí y sólo hace falta despertar la creación con la técnica y los estímulos necesarios. Dicha tarea de crear el propio material permitió ir construyendo y conociendo cuáles dinámicas, ejercicios me funcionan como actriz-creadora y cuáles no tanto. La creación de material de manera individual fue una de las dificultades principales, pero al mismo tiempo fue lo que permitió la creación de ejercicios nuevos, de puntos de partida, el avance del proceso mismo. Algunos de los ejercicios creados fueron el caminar rítmico, la vivencia musical y diferentes improvisaciones con pautas de inicio para la exploración.

Figura 5

Imágenes sobre exploración-creación dentro del laboratorio de exploración desde la dramaturgia actoral



Fuente: Bitácora de Dramaturgia Actoral “Un camino de actriz” de Ana Taína Aguilar.

4.2.2.2 La acción física como agente de relación. Durante el desarrollo del laboratorio, la

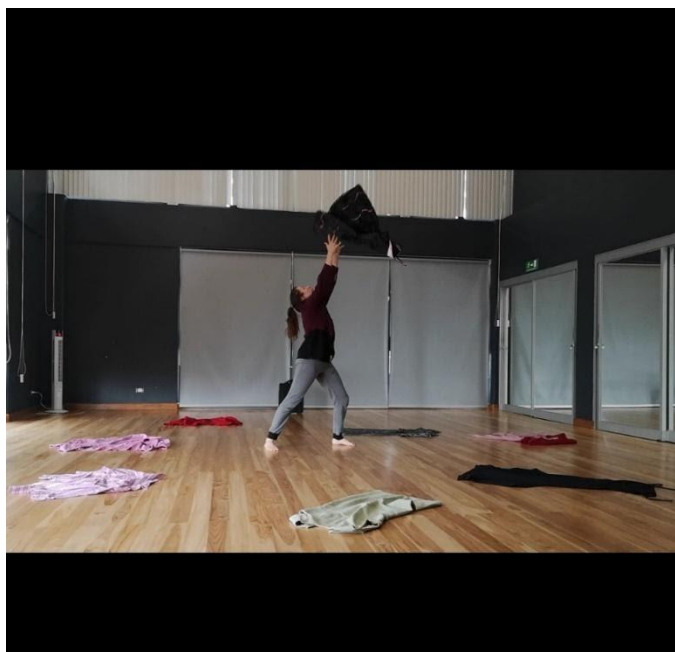
acción física fue tomada como el punto de partida y de relación, para la construcción poética dentro de la dramaturgia actoral. Durante el proceso se buscó partir desde el cuerpo, el movimiento, con el objetivo de explorar y crear material de la actriz. El proceso de creación podía partir de la música primeramente o de un texto, un video, una canción, una historia. Pero más allá del estímulo, a nivel de práctica, se buscó la traducción en el espacio de trabajo a través del cuerpo: movimiento, sonidos, cantos, pasos, todo lo que a nivel de forma podía ir sumando a la creación de dramaturgia actoral.

La acción física como punto de partida para los ejercicios de exploración fue el agente que permitió la creación de dramaturgia. La forma, el movimiento, la técnica, permitió desde la práctica que se dieran asociaciones, imágenes, que permitieron desarrollar un proceso de creación, pues el cuerpo guarda memoria, asocia mentalmente los movimientos, siente y la acción física permite ir despertando ese contenido. Parte de las acciones con las que se iniciaban eran movimientos en espiral en cuerpo, diferentes maneras de desplazamiento por el espacio,

cambios en el nivel del cuerpo, en la dirección del movimiento y uso del peso buscando desequilibrio.

Figura 6

Momento de exploración durante sesión número 13 del laboratorio de exploración desde la dramaturgia actoral

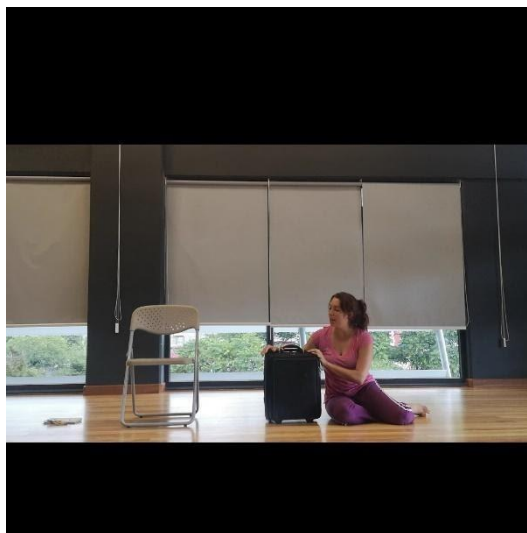


Fuente: Bitácora de Dramaturgia Actoral “Un camino de actriz” de Ana Taína Aguilar.

Continuando con la idea de la acción física como agente de relación, Bonfitto (2007) realiza un análisis de los textos de Stanislavski y llega a la conclusión de dos características importantes, que aportan a esta idea. Primero, que la acción es nombrada varias veces como acción psico-física, incluyendo siempre la característica mental y sensible de la acción. Por otro lado, este mismo autor explica que Stanislavski definió la acción física como catalizadora de los otros elementos del Sistema. El Sistema se refería a los procesos internos del trabajo actoral que Stanislavski sistematizó y que se enfocan en los procesos internos del actor: las circunstancias dadas, la memoria emotiva, la imaginación: “En ese sentido, las acciones físicas (...) funcionarían como una especie de *catalizador* de otros elementos del Sistema” (Bonfitto, 2007, p. 25)

Figura 7

Realizando escena “conversaciones melódicas” creada durante el laboratorio de exploración desde la dramaturgia actoral



Fuente: Bitácora de Dramaturgia Actoral “Un camino de actriz” de Ana Taína Aguilar.

Durante las sesiones, ayudaron los ejercicios donde se partía de una serie de principios o fundamentos de exploración para de esa manera abordar la forma, el movimiento, el uso de diferentes partes del cuerpo e ir movilizando el juego, la imaginación, la creación de acciones, movimientos, ficción. La música fue clave en dicho proceso, fue generando información, material sensible y físico. El movimiento físico fue el puente para entrar en la imaginación y la creación, pues el movimiento involucra el uso del cuerpo, el peso, las direcciones y permitía relacionarse con la música y el movimiento que la misma música me propone a través del ritmo, la melodía, la sensación que me genere.

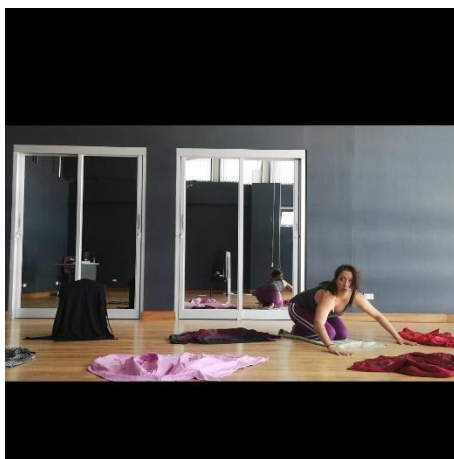
Fue importante concebir un punto en común entre el concepto de acción y la música para la exploración de su relación y este punto en común fue el cuerpo. Desde los fundamentos de Dalcroze, la música puede concebirse como el agente de relación espíritu y materia (Bachmann, 1998) o también, considerar como Stanislavski, que la acción física es la catalizadora de los elementos del trabajo actoral, pertenecientes a los procesos internos del actor (Bonfitto,

2007). En ambos casos es a través del cuerpo que se da dicha relación entre lo material y lo “invisible”, ambos aspectos imprescindibles. Esta concepción del cuerpo fue un fundamento esencial para abordar la exploración, además de entender que ambas concepciones se enriquecen entre sí y aportan en la relación música-acción.

Para la creación del material de actriz fue de suma importancia partir de la forma, de la acción física para ir uniando los elementos poéticos, creativos del proceso. Conforme las sesiones de exploración avanzaban, iba surgiendo más material: historias, textos, imágenes, secuencias, colores. En las sesiones se fueron incluyendo otros elementos que aportaran a la exploración y también a la creación de dramaturgia, como por ejemplo objetos físicos: sillas, libros, una maleta, ropa; por otro lado, se incluían algunas frases textuales o secuencias de movimiento.

Figura 8

Sesión de fijación de material dentro de las sesiones del laboratorio de exploración desde la dramaturgia actoral



Fuente: Bitácora de Dramaturgia Actoral “Un camino de actriz” de Ana Taína Aguilar.

4.2.2.3 La colaboración en la dramaturgia actoral

La experiencia de las sesiones de dramaturgia actoral fue el aprendizaje de trabajar sola, de crear caminos, lo cual fue un proceso de encontrar un pulso propio al trabajar. Por otro lado,

la experiencia de la colaboración en algunas sesiones de exploración enriqueció el proceso de exploración-creación con la música y otras personas en diferentes momentos del laboratorio.

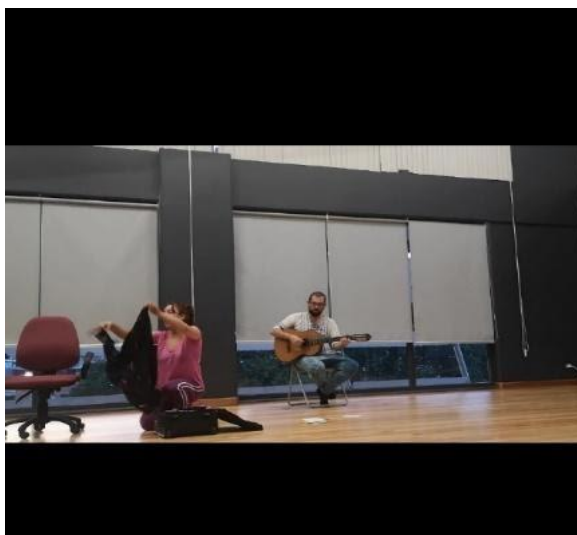
Los colaboradores vinieron en diferentes momentos del proceso de exploración-creación, lo que hizo que cada sesión tuviera un enfoque distinto según las necesidades del proceso mismo. Al inicio se enfocó en la improvisación de la relación música-cuerpo, analizando la dinámica de conversación entre ambas disciplinas.

Más adelante se enfocó en la creación de material escénico a partir de la improvisación. Los colaboradores participaron activamente en la improvisación musical, así como también desde sus cuerpos e ideas. Al final de las exploraciones hubo siempre un espacio de conversación y reflexión sobre lo ocurrido.

La última sesión con colaboración se enfocó en el acompañamiento del material creado durante el proceso, buscando dinamizar y provocar desde la música cambios en el material a la hora de trabajar sobre partituras ya fijadas.

Figura 9

Sesión de exploración y creación con músico invitado José Carmona



Fuente: Bitácora de Dramaturgia Actoral "Un camino de actriz" de Ana Taína Aguilar.

José Carmona, músico guitarrista y artista, fue el invitado que estuvo en más sesiones de exploración. Este colaborador fue estudiante en la Escuela de Música de la Universidad Nacional y había previamente participado en un proyecto Interdisciplinario del CIDEA (Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística) de la Universidad Nacional de Costa Rica en el año 2018, lo que convirtió las dinámicas de improvisación en una participación activa del colaborador no sólo en la parte musical, sino también actoral. Su previa experiencia en el proyecto interdisciplinario le hizo proponer no sólo desde el instrumento sino activamente en las exploraciones proponiendo movimiento, palabras, ideas, acciones, lo cual al inicio no era mi idea, pero enriqueció mucho las exploraciones.

En otra ocasión, la colaboración constó de tres participantes: Nills Lopez Tijerino, José Carmona y Felipe Vega Cordero, tanto Nills como Felipe son músicos independientes, que trabajan la creación musical independiente y estaban interesados en la exploración de lo musical con lo teatral. En dicha exploración ya existía material de dramaturgia actoral y se utilizaron principios de ejercicios de las sesiones de rítmica como también de las sesiones individuales actorales. En principio venían a colaborar en la improvisación musical, pero debido a la dinámica de improvisación, se convirtió en un espacio donde los colaboradores también utilizaron el espacio, el cuerpo, la palabra y apoyaron en la construcción dramatúrgica desde más lugares que la música. En el siguiente capítulo se mencionan dichas sesiones de exploración con colaboradores.

Una de las principales riquezas de la colaboración fue el diálogo alrededor de las exploraciones, conocer la experiencia del mismo proceso de otra persona, desde su manera particular de llevar a cabo la creación como también la perspectiva desde la disciplina musical.

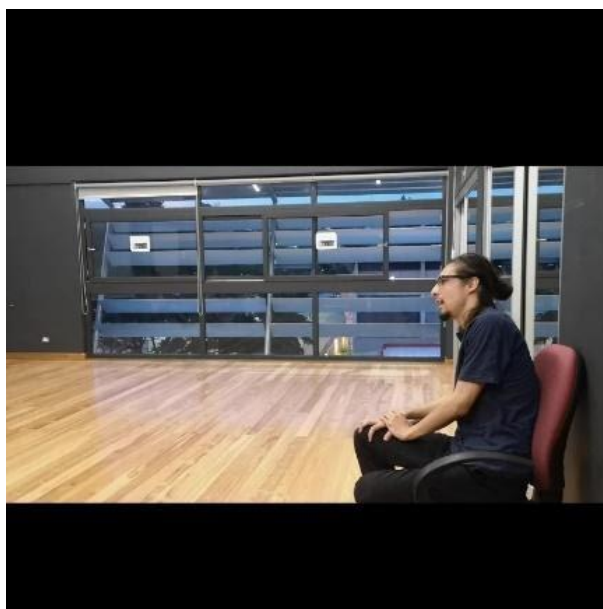
Un ejercicio que estuvo presente en la colaboración fue la observación externa. Es decir, invitar a un colaborador que viniera a observar la sesión desde afuera del espacio de exploración. En la última sesión con colaboradores uno de ellos, José Carmona, estuvo en el espacio de

exploración con la guitarra y la voz y el otro colaborador, Felipe Vega, participó de la sesión como observador externo. Felipe había participado anteriormente en una exploración práctica como músico, en la sesión número siete del laboratorio de dramaturgia actoral.

La observación externa permitió aportes sobre hallazgos en relación a la comunicación entre la música en vivo y las reacciones de mi persona como actriz, los cambios que se daban en base a la relación con la música en vivo. Una vez terminada la exploración Felipe, como observador externo, compartió sus percepciones sobre lo sucedido, aportando al material en creación. Él compartió los temas con los que asociaba la escena, así como también otras acciones y situaciones que se le ocurrieron a partir de lo observado.

Figura 10

Sesión de exploración y creación con colaborador invitado Felipe Vega



Fuente: Bitácora de Dramaturgia Actoral “Un camino de actriz” de Ana Taína

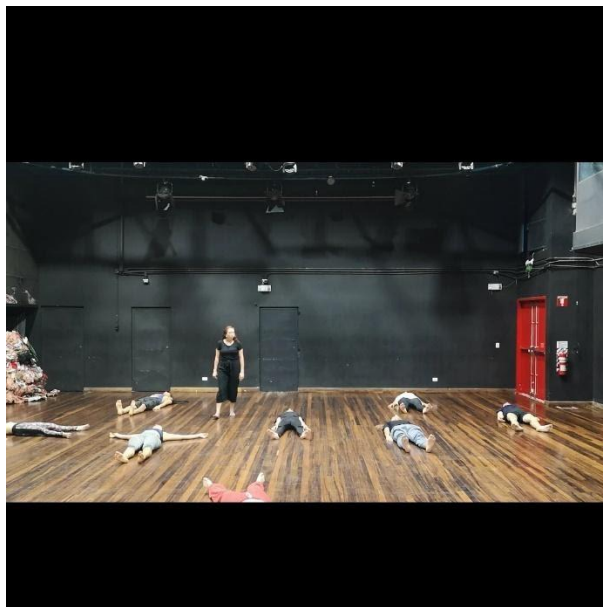
4.2.3 Taller: Ampliando la investigación

Como parte del proceso dentro laboratorio y aprovechando la oportunidad de ampliar la investigación, se realizó un taller de dos sesiones sobre la musicalidad de la acción, el ritmo y la acción con los estudiantes del Módulo de Arte y Técnica del Actor IV perteneciente a la carrera

de Artes Escénicas de la Universidad Nacional de Costa Rica, durante el segundo semestre del año 2019.

Figura 11

Imagen del Taller facilitado por Ana Taína Aguilar como parte del laboratorio de exploración desde la dramaturgia actoral



Fuente: Bitácora de Dramaturgia Actoral “Un camino de actriz” de Ana Taína Aguilar.

Este Taller tuvo el objetivo de compartir los diferentes ejercicios y dinámicas que yo estaba realizando en los otros espacios del laboratorio, indagando en la relación ritmo-acción. También, al haber sido sesiones grupales, permitió vivenciar los ejercicios desde una dinámica grupal, lo cual no había sucedido en mis sesiones individuales. También, la práctica reflexiva y la observación con otras personas enriqueció el proceso muchísimo. Fue un espacio para la exploración y creación de dramaturgia actoral, también para la reflexión y análisis de los ejercicios, poniéndolos a prueba con otras actrices y actores.

El taller constó de dos sesiones de 4 horas cada una, donde se realizaron diferentes ejercicios. Al final del taller cada persona, que asistió ambos días, presentó una composición

final, que se basó en la creación de una partitura física tomando los elementos de las exploraciones realizadas, el entrenamiento sobre el pulso, las subdivisiones del pulso, las figuras rítmicas y la improvisación vocal de sonidos y los ejercicios realizados. También, se profundizó en el trabajo sobre la voz y un texto que estaban trabajando en el curso.

4.2.3.1 **Abordaje grupal de la exploración.** El abordaje grupal del trabajo actoral, la acción y

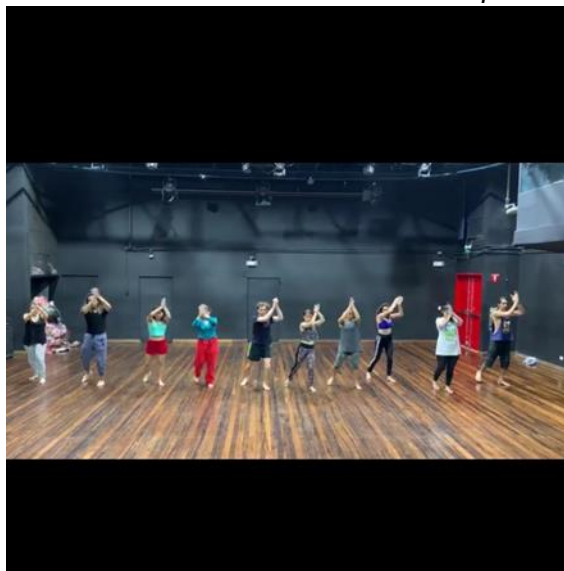
los conceptos musicales de la presente investigación fue sin duda una de las características de estas sesiones que enriqueció el proceso de investigación. A diferencia de las sesiones de dramaturgia actoral individuales, en este Taller estaban varias personas en el espacio trabajando, así que el ritmo y la acción se abordaron desde diferentes lugares: mi ritmo personal, el ritmo del compañero o compañera, y el ritmo grupal; mi cuerpo en el espacio, los otros cuerpos, el grupo en el espacio y tiempo; mis acciones, las acciones de mis compañeros, las acciones grupales.

El trabajo grupal permite el desarrollo de la exploración en base a los otros cuerpos, el estímulo de cambios de acción, de dirección del movimiento, de cualidad pueden ser provocados por el trabajo de la otra persona en escena. Este taller permitió desarrollar dichas exploraciones y generar a través de la dinámica grupal, exploraciones dinámicas, con estímulos constantes.

El entrenamiento de la rítmica de Dalcroze posee varios ejercicios de pulso y escucha que son grupales. El taller permitió ponerlos en práctica y comparar el abordaje del pulso individual con el grupal.

Figura 12

Ejercicio de rítmica grupal realizado durante el Taller facilitado por Ana Taína Aguilar dentro del



Fuente: Bitácora de Dramaturgia Actoral “Un camino de actriz” de Ana Taína Aguilar.

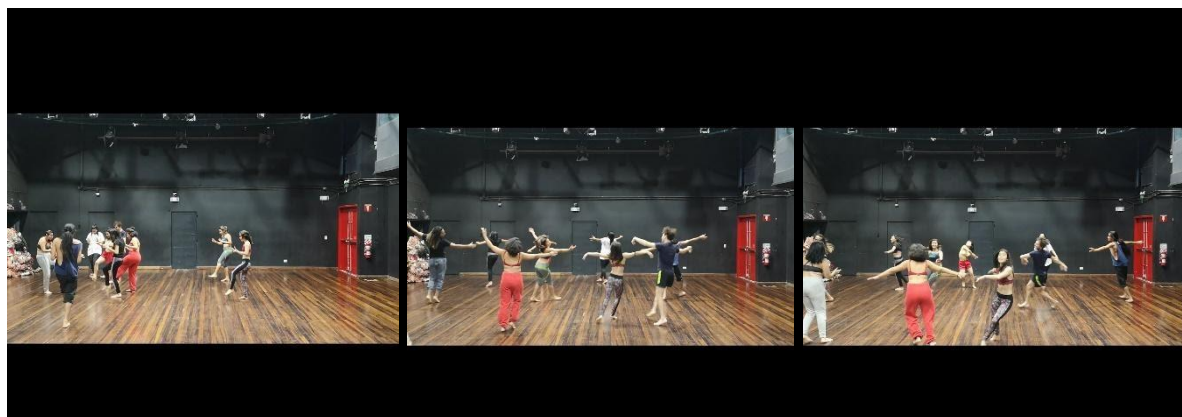
En la exploración, se buscó que a través de los diferentes cuerpos en movimiento se creara un flujo organizado de movimiento donde ellos experimentarían el ritmo como movimiento organizado, llegamos a la reflexión que estamos constantemente haciendo y habitando el ritmo, construimos ritmo y somos consecuencia del ritmo al mismo tiempo, esto fue parte de las reflexiones después de esta experiencia.

Tomando como punto de partida la concepción del Ritmo, como previamente se ha mencionado, desde Alejandro Cardona (2019), como movimiento organizado, la primera exploración que se realizó tuvo el objetivo de generar una dinámica rítmica grupal. Dentro de la exploración se buscó la observación de la organización del movimiento a través de varios cuerpos en el mismo espacio, a través de la provocación del flujo del movimiento, interrupciones del mismo y cambios de velocidad, lo cual Bachmann (1998) propone como características básicas del ritmo. Como punto de partida utilizamos referencias de diferentes tempos rítmicos,

cambios de niveles en el cuerpo, detenciones y otros elementos del juego escénico. Todavía en esta exploración no se hablaba de términos musicales del ritmo, pero el ritmo estuvo presente durante toda la exploración, estaban creando ritmo, todos juntos, organizándose entre los cuerpos.

Figura 13

Momentos del ejercicio “vivencia musical” realizado durante sesión de Taller como parte del laboratorio de exploración desde la dramaturgia actoral



Fuente: Bitácora de Dramaturgia Actoral “Un camino de actriz” de Ana Taína Aguilar.

Lo más interesante de observar en las exploraciones en grupo era la organización rítmica de toda la experiencia en el espacio, eran muchos cuerpos reaccionando entre ellos, danzando, sintiendo y jugando. Esta relación grupal desde el ritmo iba generando y creando ficción, acciones tanto personales como grupales que estimularon imágenes, momentos y sensaciones para cada persona. Este material generado desde las exploraciones grupales fue tomado más adelante por cada persona, donde cada quién elegía los elementos para la creación de su propia composición.

4.2.4 Archivo dramático

Hacia el final del taller cada persona tuvo la tarea de crear un archivo dramático personal en base a las diferentes exploraciones realizadas. Esto permitió tener la experiencia de la relación del ritmo y la melodía con la acción aplicada a la creación de dramaturgia actoral. Se

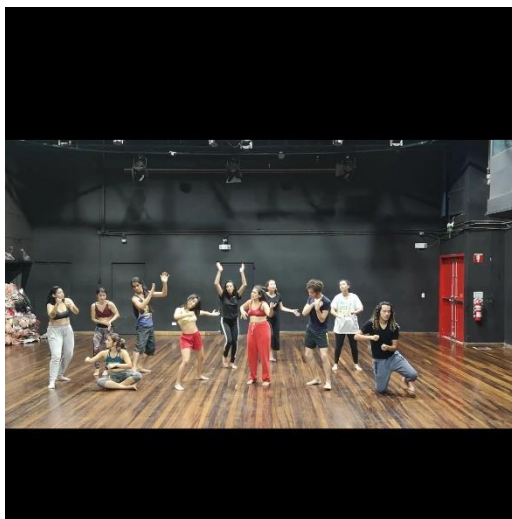
trabajó sobre la creación de una partitura física que acompaña el texto y el personaje de un monólogo que cada persona estaba trabajando dentro del curso.

Después del aprendizaje grupal de ejercicios musicales-actores y también de las exploraciones, cada persona tomó momentos, cualidades, secuencias o acciones que se habían generado, para la construcción de una composición personal. Sin previamente buscarlo, las y los chicos comentaron que dentro de las exploraciones empezaron a surgir asociaciones con su personaje, circunstancias, sensaciones.

Grupalmente, también se generaron imágenes y dinámicas, sin embargo, cada persona debía elegir si esos momentos los deseaba tomar para su archivo personal. Cada exploración fue agregando más insumos de material para la dramaturgia actoral que cada una y cada uno terminó presentando.

Figura 14

Momento de exploración grupal durante el Taller realizado como parte del laboratorio de exploración desde la dramaturgia actoral



Fuente: Bitácora de Dramaturgia Actoral “Un camino de actriz” de Ana Taína Aguilar.

4.2.5 Múltiples perspectivas de la experiencia

Más allá del abordaje grupal de los conceptos de la investigación, otra característica del Taller que se hizo parte fundamental de la investigación fue la creación de conocimiento desde las múltiples perspectivas en relación a los ejercicios realizados, a las inquietudes sobre el tema de investigación y las percepciones personales.

Uno de los puntos más enriquecedores de haber compartido con un grupo fue el ampliar las reflexiones en torno al tema, el darme cuenta que las inquietudes que yo tenía respecto al ritmo también las tienen otros. Por ejemplo, ¿cómo aplico el ritmo en mis trabajos? ¿Qué significa tener ritmo o no tenerlo? ¿Se puede no tener ritmo o es otra cosa? ¿Qué genera en mi cuerpo el trabajo con la música? ¿Puedo trabajar el ritmo sin utilizar música, cómo?

Antes de iniciar las exploraciones compartimos sobre las dudas en relación al tema del ritmo. Fue interesante observar que había diferentes formas de traducirlo en palabras, para una estudiante el ritmo era como las olas del mar, otra estudiante decía que para ella el ritmo era un pentagrama musical, otra persona creía que ritmo era repetición. Algunas personas estaban interesadas en la pregunta de cómo estimular el ritmo en ellos mismos, cómo se hacía, su interés se relacionaba al trabajo del ritmo en su propio cuerpo. Otras personas querían aprender sobre conceptos musicales en específico, con el fin de acercarse desde allí a la relación ritmo-cuerpo. Cada persona partió desde sus propios deseos del Taller, incluyéndome a mí.

Las múltiples perspectivas, los momentos de diálogo y reflexiones fueron muy enriquecedores. En la Bitácora adjunta están los comentarios con las citas respectivas de cada persona. Hubo hallazgos grupales y otros más individuales. Una conclusión a la que llegamos todos fue la importancia de jugar y cómo la música les permitió vivir más el presente. Gracias a la música se encontró una libertad que despertó en toda una creatividad sin límites ni juicios, reflexionamos sobre la importancia de estar haciendo lo que nos toca y no limitar nuestro propio trabajo.

Fueron variadas y diferentes las imágenes o sensaciones con las que, cada persona que recibió el taller asociaba los diferentes tempos del ritmo. A veces algunos compartían una misma sensación, por ejemplo, cuando se trabajó sobre el movimiento físico en un tempo muy lento algunas personas sentían que había mayor consciencia del cuerpo, el peso y la dirección. Pero, por otro lado, otra compañera agregaba que ella lograba tener mayor consciencia del cuerpo en un tempo más rápido, pues el lento le generaba ansiedad. Estas múltiples perspectivas permitían entrar en discusión de las diferentes posibilidades de relacionarnos con los elementos rítmicos y también fomentó la apropiación de cada persona con el tema.

Los resultados después del taller también fueron variados y grupales. Cada persona encontró diferentes momentos de los ejercicios y una exploración valiosa. Grupalmente, todos descubrimos la importancia del juego. Recordamos que el juego es parte esencial de nuestro trabajo y que cuando jugamos nos permitimos reaccionar y proponer con menos juicios de si lo que hacemos está “bien” o “mal”.

Sobre las reflexiones personales, algunas personas aprendieron por primera vez sobre conceptos rítmicos-musicales, otras personas repasaron elementos musicales ya conocidos. Para algunas personas el taller significó permitirse visitar energías y cualidades de movimiento que no solían realizar, para otras compañeras fue descubrir que una canción específica o estilo musical “era su personaje”.

Lo que este Taller me regaló dentro de la experiencia de investigación fue recordar el juego y el placer en nuestros procesos. También permitió experimentar lo enriquecedor que es compartir nuestras inquietudes, investigaciones y procesos con más personas, en este caso estudiantes y colegas de artes escénicas, pues siempre existirán múltiples perspectivas en relación a un mismo tema. Una vez finalizadas las sesiones de Taller, volví a mis sesiones individuales con más ganas de trabajar y sabiendo que esta investigación puede ser compartida con más personas.

5 Capítulo 4 “Las relaciones dentro del Camino”

5.1 Rítmica en el cuerpo creador

Recordando lo mencionado en el marco teórico del presente proyecto, el ritmo está presente en diferentes procesos y elementos de la vida, la materia, las cosas y puede ser abordado desde diferentes lugares. En la búsqueda de la relación entre el ritmo y la acción de la actriz, decidí abordar el ritmo desde los elementos rítmicos estudiados, así como también desde la noción del concepto de ritmo como movimiento organizado. Este movimiento se puede explorar y percibir en mi cuerpo o en la música. El objetivo de las sesiones fue explorar caminos para organizar el movimiento y cómo esto puede ayudar en la creación tanto de un cuerpo físico con más posibilidades de expresividad como también despertar la creatividad de la mente, buscando una dramaturgia actoral.

Los “ingredientes” rítmicos abordados fueron el pulso, la métrica, las figuras rítmicas, el tempo y el silencio. Los “ingredientes” de la acción abordados fueron el movimiento físico, las velocidades, la forma general de la acción en cuanto a tamaño y duración, el centro de gravedad y el desequilibrio, los cambios de dirección, las calidades de la energía, la voz.

5.1.1 La acción y el movimiento organizado

5.1.1.1 Organización del cuerpo en el espacio y el tiempo. Durante las primeras exploraciones del laboratorio el trabajo se enfocó en explorar la organización del cuerpo en movimiento por el espacio y las diferentes posibilidades y variables de esto partiendo del movimiento físico y principios de la acción. La idea era explorar combinaciones de duraciones, pausas y acentos aplicados a ejercicios de exploración. Algunas de las pautas para el inicio de las exploraciones fue el caminar por el espacio, observar alrededor e ir generando cambios de dirección. Empecé a buscar en la exploración caminar, cambiar de direcciones y en diferentes

momentos proponer un movimiento en el piso o de pie que tuviera inicio, desarrollo y final. Una vez finalizado el movimiento continuaba caminando. Durante el desplazamiento probaba movimientos lentos, otros rápidos, también movimientos de corta duración como también de larga duración. En esta exploración de combinaciones entre pausas, movimientos de diferentes características, duraciones y velocidades iban surgiendo ideas, imágenes, situaciones, que daban paso a la imaginación, a la generación de situaciones, posibles personajes.

Para próximas exploraciones limitaba el inicio con tres posibilidades de desplazamiento: secuencias o desplazamientos largos, desplazamientos cortos y las pausas. La infinidad de mezclas permite ir probando más cambios. Siempre trataba de acompañar el movimiento o los desplazamientos con la búsqueda del desequilibrio físico, de movimientos inesperados. Durante las exploraciones de organización del cuerpo en el espacio iban surgiendo imágenes, sensaciones corporales, asociaciones con las velocidades o el espacio que yo escribía al terminar la sesión.

Terminadas las exploraciones anotaba las posibles ideas, imágenes o situaciones ficticias que las diferentes combinaciones de movimiento físico me generaban. Más adelante, agregaba a la exploración por el espacio una palabra, un texto, una situación que había anotado anteriormente. Poco a poco, las exploraciones que iniciaron en la búsqueda de movimiento organizado de diferentes maneras, se iban convirtiendo en acciones, e iba encontrando ficciones. También, dependiendo de la velocidad o duración de los movimientos, la energía de mi cuerpo iba cambiando y eso les daba forma a posibles intenciones de las acciones, a la energía para cada movimiento.

El percibir el ritmo como movimiento organizado, permitió trabajar con él como un principio en las exploraciones, el uso del espacio y el cuerpo. Estas posibilidades de ir cambiando la organización de mi movimiento por el espacio, aplicando principios de la acción como el cambio

de direcciones, uso de pausas, trabajo con el equilibrio y desequilibrio, fue un punto de partida que me ayudó a seguir desarrollando las sesiones de exploración del laboratorio.

5.1.1.2 Organización del ritmo grupal. En otras sesiones del laboratorio, por ejemplo, en el

Taller, también se realizó un ejercicio donde la dinámica era grupalmente organizar el movimiento. En este espacio surgió un nuevo elemento: el compañero, otro cuerpo. En mis sesiones individuales mi relación era con el espacio, mi propio ritmo, sonidos externos, música. Acá existió un estímulo esencial y diferente de las sesiones individuales: otra persona que también está en el espacio, también está en movimiento y en relación con los otros cuerpos presentes.

En la búsqueda grupal de construir un ritmo en conjunto, se realizó un ejercicio importante y que únicamente fue posible en el Taller: la búsqueda de un pulso grupal, lo cual consiste en un ejercicio de escucha y percepción grupal, donde a través del caminar las personas generan un mismo pulso al caminar.

5.1.2 Percepción del Pulso

Una de las primeras tareas en las sesiones de exploración fue buscar desde la práctica cómo percibía yo el ritmo, y para esto inicié con el concepto de pulso. Desde el marco teórico del presente trabajo se aborda el pulso como elemento del ritmo y como “el sentido regular de las cosas”. La idea era aprender a percibir desde diferentes lugares esa regularidad en la duración de lo que hacía, buscando más adelante cambiar dicha regularidad.

En el método de rítmica de Dalcroze, el primer ejercicio de percepción de pulso grupal es caminar en conjunto muchas personas, escuchándose entre sí con el fin de construir y elaborar un pulso en común a través del caminar y sin compartir palabras verbales. Encontrar una

regularidad del movimiento de los cuerpos por el espacio es el primer paso para la siguiente búsqueda: una vez obtenido el pulso regular, buscar el cambio, la irrupción, el estímulo: la acción.

5.1.2.1 **El pulso en el trabajo sobre la acción.** *Primero me muevo, me escucho y desde ahí*

percibo el pulso de lo que estoy haciendo.

Desde la primera sesión del laboratorio uno de los ejercicios consistió en la escucha activa del pulso a través del cuerpo. Esta percepción del pulso consta en buscar a través de diferentes acciones físicas el pulso que tiene cada acción, entrenando la escucha y conociendo los mecanismos propios de percepción del pulso.

Durante la primera sesión individual de exploración realicé el ejercicio de exploración de movimiento buscando percibir el pulso del movimiento e ir cambiándolo. El ejercicio consta de caminar por el espacio activamente, haciendo consciencia de la respiración y su relación con el movimiento, observando todos los detalles materiales alrededor del cuerpo y escuchando el cuerpo en movimiento. Una vez que se percibe un pulso regular en el caminar, se busca realizar un cambio del pulso. El cambio del pulso se realizaba acompañado por cambios del cuerpo en el espacio: la dirección del movimiento, la dirección de mi desplazamiento, las alturas del cuerpo en el espacio (desplazarse, gatear, correr, caminar, agacharse, utilizar tres o cuatro puntos de apoyo, etc). Este es un ejemplo con caminar, pero más adelante el ejercicio iniciaba realizando otra acción cotidiana u otro movimiento, el principio se mantenía: realizar la acción o el movimiento atentamente hasta percibir la velocidad y una vez percibida, buscar cambios.

Este ejercicio de percepción del pulso y la búsqueda de cambios con el cuerpo empezó a generar pequeñas ficciones durante la exploración, donde dejándome llevar simplemente por el movimiento y cambios en los esfuerzos del cuerpo, iba asociando con algún personaje o una situación en específico, cuando relacionaba un desplazamiento con cuatro puntos de apoyo y una velocidad se daban imágenes y al utilizar la misma velocidad caminando se daban otras.

Los pulsos están en mi cuerpo, en el espacio, en la música, en la acción

5.1.2.2 Pulso desde la rítmica de Dalcroze. *Primero escucho, después identifico el pulso y desde ahí me muevo.*

Fue en la quinta sesión del laboratorio de exploración del presente trabajo que se realizó una sesión dedicada a ejercicios del método Dalcroze. Dicha sesión fue facilitada por la Dra. Katarzyna Bartozsek y llevaba a cabo por mi persona. Los ejercicios estaban enfocados en diferentes caminos para la percepción del pulso, estos ejercicios introdujeron otros elementos rítmicos y se convirtieron en puntos de partida para futuras exploraciones individuales en el laboratorio.

5.1.2.3 Pulso en la mente, la detención y la acción. Este ejercicio constaba en la percepción

del pulso a través del cuerpo, utilizando primeramente el caminar y la detención como referencia física, y más adelante incorporando movimientos libres y acciones.

La profesora marcaba el pulso a través de un instrumento de percusión. El ejercicio iniciaba una vez que la profesora marcaba un pulso. Mi indicación era la siguiente: escuchar el pulso y seguidamente caminar al pulso, siendo cada paso la expresión de cada pulso dado por la profesora. Este pulso era regular. En algún momento, la profesora dejaba de marcar el pulso y yo debía continuar el caminar en silencio, manteniendo el pulso en mis pasos y sin ayuda del instrumento externo. El sentido de la detención del instrumento externo es que la persona que escucha y camina el pulso lo aprenda a través de la escucha de su cuerpo también.

Conforme avanzaba la sesión, se exploraron variantes de la percepción del pulso, uno de ellos fue la detención. La maestra marcaba el pulso, yo caminaba y en cualquier momento ella mencionaba un número (generalmente de 1 a 15, pero puede ser cualquiera), éste número mencionado significaba la cantidad de pulsos que yo debía detener el movimiento por completo.

La cuenta debía realizarla en mi cabeza y una vez pasada la cantidad de pulsos que se me había dado, continuaba con el caminar. Esto lo realizamos varias veces y las detenciones variaron entre 2 pulsos hasta 16 pulsos. La cantidad de pulsos en detención determinaba la duración de dicha detención y permitía comparar las diferentes sensaciones.

Más adelante, la detención en el ejercicio se acompaña con la realización de un movimiento libre e improvisado al momento, este movimiento debía tener la duración de la cantidad de pulsos dados. Exploramos diferentes cantidades de pulsos y diferentes movimientos libres, esto permitió analizar la relación de la duración del movimiento con el uso del espacio, así como también de las diferentes sensaciones dependiendo de la duración de cada pulso.

Cada movimiento tenía una duración de existencia, cada velocidad y duración generaban imágenes. Más adelante en el ejercicio yo me convertía en improvisadora y a partir del pulso dado yo podía elegir la cantidad de pulsos que quería para cada acción, detención, movimiento. Sobre la relación del pulso y la acción, de este ejercicio de rítmica concluí que las posibilidades de duración de una acción son muchas, explorarlas me permitió tener más consciencia en la toma de decisiones del tempo de una acción, pues la velocidad le cambia el carácter.

Este ejercicio fue aplicado más adelante utilizando diferentes piezas musicales como estímulo musical y referencia de diferentes pulsos y desarrollando relación a partir del cuerpo. Durante la sesión de rítmica los movimientos se realizaban generalmente con los brazos y manos, durante el laboratorio se buscó el uso de todo el cuerpo y sus niveles.

5.1.2.4 Métrica en el cuerpo. La métrica se refiere a la agrupación de tiempos o pulsos, con el

fin de ordenarlos de alguna forma en específica. La rítmica como método ofrece ejercicios que me permiten traducir esos agrupamientos de pulsos a través del cuerpo. Inicialmente se aprenden los movimientos físicos que ayudan a traducir los agrupamientos de dos, tres y cuatro

pulsos. Se pueden agrupar los pulsos en diferentes cantidades, así que las posibilidades de métricas son varias.

Durante el aprendizaje de los movimientos físicos para las métricas, hubo dos conceptos que me remitieron inmediatamente al trabajo de la acción: cada métrica tiene un inicio y un final, el tiempo inicial es llamado “tesis” y el pulso final “arsis”. Esto hace referencia a los pulsos fuertes y débiles, “tesis” es asociado al pulso fuerte mientras que “arsis” a los pulsos débiles.

Los movimientos, que son parte de la gramática de la rítmica, están caracterizados por la oposición de los movimientos. Para “tesis” se da un paso al frente movilizándolo pie hacia el frente mientras que los brazos se marcan al lado del cuerpo y levemente hacia atrás, lo mismo pasa para el movimiento contrario, “arsis”, caracterizado por la flexión hacia el piso de las rodillas y el estiramiento de los brazos hacia el cielo.

Esta traducción de las métricas a través del cuerpo ayuda a organizar el cuerpo en relación a diferentes duraciones y a marcar un inicio, desarrollo y final de la métrica, lo cual puede relacionarse con el desarrollo de una acción o movimiento, es fundamental comprender a través del cuerpo el inicio, el desarrollo y el final. Por esto la métrica como concepto, puede aplicarse a la hora de organizar acciones en una secuencia, bajo la misma idea de agrupación, acentos, y variaciones dentro de la estructura que dichos ejercicios proponen.

Más adelante a la hora de planear sesiones de exploración y componer en el espacio ejercicios y secuencias, la métrica, los pulsos y sus acentos sirvieron como herramienta para la composición de acciones. Podía decidir métricas diferentes, cambiar de acentos, jugar con la constancia e interrupción de los tiempos, generando diferentes sensaciones en la partitura y en el material en proceso.

5.1.3 Figuras rítmicas en la composición de acciones

5.1.3.1 En rítmica de Dalcroze. En las sesiones de rítmica de Dalcroze dirigidas por la Dra.

Katarzyna Bartoszek, se aprendieron las figuras rítmicas a través del aprendizaje de la subdivisión del ritmo, del pulso. Una figura rítmica puede estar compuesta por 4 pulsos, o 3 pulsos o 2 pulsos. Por otro lado, existen figuras de duración más corta que el pulso dado: puede ser el doble de rápido o incluso tres o cuatro veces más rápido que el pulso base. Para aprender las figuras rítmicas se puede aprender desde la subdivisión o suma, sin necesariamente conocer la notación musical, esa es la manera que se abordó el ejercicio en la sesión de rítmica como también en otras sesiones del laboratorio.

En la sesión de rítmica, yo debía proponer una serie de acciones físicas y las explorábamos con diferentes duraciones, es decir, aplicando diferentes figuras rítmicas al movimiento. La profesora me enseñó la manera de llevar las cuentas de la subdivisión del pulso, y esto puede ayudar a la hora de componer acciones con diferentes duraciones.

5.1.3.2 Ejercicio guiado de subdivisión del ritmo. La profesora marcaba un pulso dado y las posibilidades de marcar el pulso podían ser con las palmas o con los pasos del caminar. Se exploró cambiar entre una y otra. Más adelante, las palmas llevaban el pulso dado mientras el caminar debía marcar el doble. Los cambios entre palmas y pasos fueron variados, así como también la cantidad de subdivisión o suma de pulsos. Esta es una forma de aprender diferentes figuras rítmicas a través del cuerpo: las palmas, el caminar.

El trabajo sobre las figuras rítmicas sirvió primeramente para la concentración, la escucha y más adelante para la estructura y composición de variables en los movimientos del cuerpo en el espacio o incluso para su ejecución desde la voz, el caminar y en las acciones. Durante el

laboratorio de exploración sirvieron de herramienta para la composición, estímulo para la creación.

5.1.3.3 **El Caminar Rítmico.** Antes de llevar la sesión de rítmica de Dalcroze, probé traducir

figuras rítmicas en los pasos del caminar en medio de las exploraciones sobre el desplazamiento, movimiento y acción que estaba haciendo en las sesiones individuales. Este ejercicio culminó en componer una secuencia al caminar, mezclando diferentes figuras rítmicas en base a un mismo pulso, también podía introducir pausas, probar diferentes combinaciones de figuras, lo único fijo es que el caminar debía tener un inicio claro, un desarrollo y un último paso.

Durante el Taller realizado en las sesiones 10 y 12 del laboratorio de exploración, dirigí el ejercicio sobre la subdivisión del ritmo de la rítmica de Dalcroze con el fin de aprender las figuras rítmicas desde el cuerpo, seguir el pulso con el caminar y las figuras rítmicas con las palmas o viceversa, este ejercicio fue bien recibido por los estudiantes y una vez aprendido creamos cada persona un “camino” por el cual a través del caminar se fueron expresando las figuras rítmicas a través de pasos y desplazamientos con diferentes duraciones e intensidades de volumen.

Una fase más avanzada de este ejercicio “caminar rítmico” es convertir dichos pasos y figuras rítmicas en acciones o imágenes o texto, e ir cambiando la composición de ese caminar. Cuando ese caminar empieza a ser enriquecido con más material se convierte en una secuencia de acciones que es dramaturgia actoral en potencia. Esta fase más avanzada del caminar rítmico se convirtió más adelante en el laboratorio en el ejercicio llamado “El Recorrido”, el cual se describe más adelante. De este ejercicio surgieron momentos de las improvisaciones dentro del laboratorio de exploración como:

La entrega: Momento donde el personaje principal busca a quién la invitó anónimamente a participar como cantante en un concierto, ella debe entregar sus papeles para concretar su

participación. Al llegar a la estación busca inmediatamente a la persona que le han descrito para entregar su documento, al inicio no hay nadie, por lo que va recorriendo diferentes pasillos dentro de la estación. En esta búsqueda su caminar va variando entre el caminar pausado y el rápido, con urgencia. Ella se detiene, al pensar que encontró a la persona, no es. Camina lento ante el encuentro con una fila de personas, se detiene a preguntar, a saludar, pero no encuentra a quien busca.

5.1.3.4 **Las figuras en diferentes partes del cuerpo.** Una posibilidad de buscar acciones a

través de figuras rítmicas fue concentrarse en realizar figuras rítmicas en partes específicas del cuerpo, es decir, que ya no sea a través del caminar sino traduciendo las figuras de manera personal en diferentes elementos del cuerpo o en relación a un objeto o estímulo del espacio. Las diferentes asociaciones posibles por la utilización de ciertas partes del cuerpo o por la velocidad o característica de la figura rítmica escogida, ayudarán en la creación de acciones cotidianas o abstractas para la composición de material.

Esta traducción de figuras-acciones, la realicé tanto en sesiones individuales como en el Taller donde cada persona iba proponiendo acciones según las figuras rítmicas que realizaba. Esto abrió puertas a la construcción de acciones partiendo de elementos rítmicos, pues las figuras rítmicas eran traducidas a acciones a través de las asociaciones realizadas por cada persona y según sus propias percepciones del ritmo, la velocidad y su imaginación.

5.1.4 **Ritmo y Acción**

5.1.4.1 **Traducciones del ritmo en la acción física.** Después de las sesiones individuales de

dramaturgia actoral, donde en silencio o en conjunto con la música, me movía dejándome llevar por la música, partiendo de la escucha del pulso o del movimiento de mi cuerpo para percibir el

pulso, descubrí que el pulso puede expresarse físicamente en diferentes partes del cuerpo o en diferentes momentos: en la pausa, el movimiento, el caminar, en una acción.

Los ejercicios de rítmica y también de exploración sobre la acción fueron ayudándome a comprender el pulso exterior y el pulso interior, permitiendo construir un diálogo entre diferentes pulsos. El pulso exterior es el que asocié con la escucha del oído, el que se expresa a través de un instrumento, de algún sonido externo o de alguna música. El pulso interno lo asocié con el pulso que no se escucha en el exterior necesariamente, el que lleva mi cuerpo o mi movimiento y se puede expresar a través del cuerpo de diferentes maneras, pero viene primero desde el interior de la actriz, de su sensación o pensamiento.

Entonces ¿cómo puedo relacionarme con el ritmo y llevarlo a mi cuerpo en sesiones de trabajo actoral?

Puedo:

- Palmear el pulso
- Marcar el ritmo en los pasos
- Realizar pausas/inmovilidad física durante una cantidad determinada de pulsos
- Realizar un movimiento físico con diferentes cantidades de pulsos
- Realizar una misma acción, con diferentes cantidades de pulsos y velocidades del pulso
- Variar el tamaño de la acción, lo cual cambiará mi duración en la acción. Si no deseo cambiar la duración, pero sí el tamaño, se crearán cambios en los esfuerzos físicos y la energía de la acción que realice.
- Componer mi propio caminar rítmico iniciando en un punto del espacio y fijando un recorrido, el cual eventualmente puede convertirse en una partitura física de acciones

Más adelante, estas maneras de traducir el pulso sirvieron para las improvisaciones y exploraciones con piezas musicales o con músicos en vivo, pues gracias a estos ejercicios se obtienen puntos de partida para traducir a través del cuerpo el pulso que se percibe de la música, los sonidos, las melodías o ritmos.

Durante las sesiones individuales mi referencia de pulso venía de la música que escuchaba o de mi pulso personal, en el Taller además de estas posibilidades existieron otras: el pulso de la otra persona en la exploración y cómo esa relación cambia o provoca mi propio pulso y el pulso grupal, el cual puedo comparar con el pulso individual y tomar decisiones de continuar con el pulso grupal o cambiar mi pulso en relación al grupo.

5.2 La acción y sus líneas melódicas

5.2.1 La melodía en la improvisación y creación

Cuando se tiene la experiencia de escuchar música, ésta puede ser percibida a través de diferentes sentidos. La música se puede entender desde diferentes lugares y así sucedió en las sesiones de exploración. Al escuchar música percibía sonidos, vibraciones, melodías fáciles de recordar, otras difíciles de asimilar, movimientos de subida, bajada, de repetición o de sorpresa dentro de la música. Retomando el concepto de melodía, ésta se conforma por sonidos o notas en diferentes alturas, organizadas entre sí a través de un ritmo. Los sonidos graves, agudos, las secuencias de sonidos que suben o bajan pueden explorarse al utilizar la voz, al tocar un instrumento o al escuchar música. A continuación, se mencionan algunas exploraciones realizadas en el laboratorio de exploración del presente proyecto, cosas que pasaron y con las que me quedo como los caminos probados para el trabajo sobre la acción a través de la vivencia de la música. Durante una sesión de rítmica se abordaron los conceptos de motivo, frase y línea melódica, las cuales sirvieron para continuar su exploración en las sesiones de dramaturgia actoral.

La melodía y sus diferentes elementos fueron explorados como recurso para la creación y el trabajo sobre las acciones de la actriz. El objetivo fue movilizar la música a través del cuerpo y buscar caminos para traducir la melodía a través del cuerpo, sobre esta búsqueda se construyeron y probaron diferentes caminos.

5.2.1.1 De la melodía al cuerpo: rítmica de Dalcroze.

5.2.1.1.1 *Frases melódicas.* El día que trabajé la melodía desde la rítmica de Dalcroze

guiada por la profesora Katazryna Bartoszek, ella me explicó algunos conceptos importantes a diferenciar entre sí al trabajar sobre la melodía. El motivo melódico es como una célula pequeña, de la cual pueden desarrollarse cosas más grandes, es una composición pequeña y breve de la cual puede surgir una frase.

La frase melódica es una unidad que posee un sentido en sí misma, una coherencia musical. Las frases melódicas poseen una línea melódica, la línea melódica es una idea, que puede ser larga o corta. La frase puede contener más de una línea melódica. Cuando trabajamos con acciones en la escena, éstas deben ser exploradas desde sus diferentes características y en relación a la línea melódica, la acción también puede explorarse desde diferentes medidas, es decir, diferentes tamaños de la acción. Una línea melódica también posee una velocidad determinada, como lo debe tener también una acción. Una secuencia de acciones es entonces equivalente a una frase melódica, pues las diferentes acciones se convierten en las diferentes líneas melódicas que componen la frase, la frase melódica o la frase de acciones. En la melodía además encontramos energía, cuando se expresa fuerte o suave el sonido, esto es igual con los movimientos fuertes o suaves a nivel energético, de esfuerzo físico e intensidad del movimiento, por lo que la dinámica de la frase melódica (tamaño, velocidad, intensidad) puede inspirar la dinámica de mi secuencia de acciones.

5.2.1.1.2 **Frases y direcciones.** Una vez aprendido nuestro punto de partida teórico, pasamos

a *ejercicios de* identificación de las frases melódicas y formas de expresarlas a través del cuerpo. En la sesión de rítmica utilizamos piezas musicales pertenecientes al “álbum para la juventud” op. 68 del compositor Schumann. Realizamos ejercicios alrededor de las frases melódicas, parte de las pautas del ejercicio eran las siguientes:

Dibujo de línea melódica y cambio de dirección: Una pieza musical sonaba e inmediatamente había que escuchar y caminar al pulso de la pieza. Mientras se caminaba al pulso de la pieza, se buscaba identificar las frases melódicas. En cada cambio de frase, se cambiaba la dirección en el caminar. Mientras se cambiaba de dirección había que dibujar con las manos la línea melódica de cada frase. Los cambios de dirección eran responsabilidad de mi persona al hacer el ejercicio, así como también el dibujo. La pauta para cambiar de dirección era al instante que se percibía un cambio de línea melódica, para esto sirve conocer previamente la pieza musical o entrenarse en la escucha de música y frases melódicas. Otra opción es dejar a la percepción personal el cambio de línea melódica. Si bien cuando las notas eran altas yo dibujaba hacia arriba y si las notas eran bajas yo bajaba en la línea imaginaria dibujada, la profesora no dio instrucciones de cómo se dibujaba, esto quedó a la libertad de quien realizaba el ejercicio.

Convertir frases melódicas en acciones: Una vez realizado el ejercicio de las frases melódicas con diferentes piezas, la profesora me propuso ir más allá y pensar en acciones en el desarrollo de cada frase. Me preguntó sobre mi dramaturgia actoral en proceso y le comenté algunas de las imágenes y objetos que estaba probando: un viaje, una mujer, pasillos, una maleta, mucha ropa. Desde ahí improvisé un par de acciones y creamos unas secuencias de acciones que quedaron como parte de material para seguir desarrollando.

Las frases melódicas son como una acción en escena, cada momento tiene coherencia entre sí, tiene un inicio, un desarrollo y un final. La parte del ejercicio que constaba en identificar

frases melódicas fue sencilla y tuve ayuda de la profesora, el mayor reto fue calzar las acciones con las frases de la música, pues debían calzar en el tiempo de la música.

La idea de las frases melódicas como una idea, en la composición de la acción, ayuda en la composición de una partitura, pues el cambio de acción es un cambio de pensamiento, de energía, de ritmo. Los cambios de ritmo de la música, pueden generar un cambio en la acción. Los cambios de motivos melódicos o de frases también generan una nueva acción.

5.2.2 Melodía en las sesiones de exploración

¿Cómo llevar las traducciones del ritmo y la melodía a la práctica de una sesión de dramaturgia actoral?

5.2.2.1 Exploración con músico colaborador. La tercera sesión del laboratorio de exploración

se realizó por mi persona en conjunto con un colaborador invitado, el músico José Carmona, guitarrista y estudiante de la Escuela de Música de la Universidad Nacional, interesado en los procesos interdisciplinarios, quien trajo al espacio de exploración su cuerpo y su guitarra. Antes de esta sesión todavía no había llevado una sesión de rítmica dedicada al trabajo sobre la melodía. El objetivo de la sesión era crear un espacio de improvisación donde explorar la creación de acciones a través de la conversación de acciones cotidianas con estímulos musicales en vivo. Uno de los caminos posibles era movilizar a través del cuerpo la melodía, buscando caminos para traducirla en movimiento por el espacio de improvisación y creación. Mi objetivo como actriz fue escuchar la música, dejarme permear por ella. Ambos teníamos el objetivo de ir jugando y creando con el otro, siempre observando la relación de lo que se iba proponiendo musicalmente y la ficción que sucedía en el espacio.

Antes de iniciar la improvisación colocamos en el espacio tres sillas y diferentes objetos que traíamos con nosotros ese día: un reloj, un suéter, maquillaje, zapatos y lápices, estos

objetos podían servir para el juego en el espacio. La improvisación tenía algunas pautas para iniciar: tanto yo como el colaborador podíamos caminar por el espacio en líneas rectas o formando círculos continuos. También, cada vez que dentro de la improvisación surgiera una palabra o texto podíamos decirla en voz alta. La improvisación constó de habitar el espacio, con la posibilidad de usar la voz, proponer sonidos, palabras, melodías.

Iniciamos ambos sentados en una silla. Cada uno empezó a caminar por el espacio, a observar todos los objetos alrededor. Yo empecé a proponer acciones físicas con los objetos en el espacio, haciendo lo primero que venía a mi cabeza. Al ver los zapatos y el maquillaje pensé en una actriz preparándose antes de salir a función y desde ahí comencé a jugar por el espacio. Poco tiempo después José tomó la guitarra y empezó a proponer diferentes melodías y ritmos improvisados.

Al final de la improvisación nos sentamos para conversar sobre lo sucedido, e identificar momentos de la improvisación donde surgieron varias ideas e imágenes. También, compartimos qué estaba pasando en ese momento a nivel técnico. Los principales momentos los llamamos:

- *Dibujar en el aire*: un momento en el que yo empecé a ponerme la ropa del espacio y José tocó una melodía. Yo me puse a dibujar en el aire la música que escuchaba, tratando de traducir la línea melódica y los ritmos. Este momento se transformó en el personaje preparando una canción antes de su concierto, mientras ella canta va dibujando en el aire la canción e imaginando el concierto que dará en el futuro.

- *El músico invisible*: Durante la ejecución musical José se trasladaba por el espacio y su cercanía o lejanía afectaba en las sensaciones e imágenes que yo iba proponiendo. También él se movía según lo que yo iba haciendo. Este momento de la improvisación nos ayudó a crear la acción de buscar a alguien siguiendo diferentes pistas, las pistas están dentro de canciones.

- *La lluvia*: momento que ambos estábamos sentados, Jose empezó a improvisar unas notas muy rápidas y yo pensé en la lluvia, de ahí surgió un texto: *¿Escucha eso? Apenas sentarme en esta silla caen por montones. Caen, caen, caen. Son muchas y vienen de todas partes, parecen hormiguitas. Es lluvia. No puedo decirle de dónde viene su sonido, pero hoy las gotas suenan a nostalgia, algo se pierde bajo la lluvia y no nos damos cuenta. Hoy las gotas suenan suaves, así se siente el tiempo. ¿Qué hora es? ¿Escucha eso también? ¿Lo escucha?*

- *El canto corporal*: A partir de una de las piezas musicales que Jose interpretó yo empecé a tararearla por el espacio mientras ordenaba los objetos por el espacio, después tarareaba y bailaba. Más adelante conversamos Jose y yo que se podía tratar de una cantante repasando una pieza que esa noche cantará, que podía estar en un camerino o en su cuarto. Otra posibilidad era que el personaje no fuera cantante, pero sueña con serlo. Nos quedamos con ambas opciones para explorarlas en futuras sesiones.

Al final de escribir todos los momentos compartimos posibles personajes, situaciones y temas que podrían desarrollarse en futuras sesiones. Reflexionamos sobre la relación de la música y el trabajo realizado y compartimos que la música y el cuerpo son energías que dialogan, eso fue lo que sentimos ese día. También, que los estímulos creativos no venían únicamente de la música hacia mi persona, sino que José también se veía estimulado a partir de las acciones que yo hacía por el espacio, los movimientos o el texto que decía.

Durante esta sesión en conjunto con el colaborador fuimos archivando momentos de la improvisación, acciones y personajes: Una mujer que debe entregar a otra persona algo importante, la acción de buscar algo recorriendo diferentes pasillos, siguiendo diferentes pistas. También, una cantante que se prepara antes de dar función. Lugares que imaginamos: un camerino o un cuarto donde el personaje habita sola con su imaginación; una estación de trenes o buses donde hay varias personas y pasillos.

5.2.2.2 **Melodía y Creación de Material en Sesiones individuales.** Durante las sesiones

individuales busqué realizar el ejercicio de traducir líneas melódicas en acciones, continuando la búsqueda de traducir las líneas, frases y motivos melódicos a través del cuerpo. En algunas exploraciones me basé en piezas específicas desde las cuales trabajar con la melodía, más adelante describiré otra naturaleza de exploración con varias piezas aleatorias. Para las exploraciones partía desde ejercicios sobre la acción, así como también de percepción de elementos rítmicos y melódicos. Fue difícil iniciar, pero una vez el cuerpo en movimiento, iban surgiendo más y más ideas. Los caminos sensibles y poéticos serán mayormente relacionados más adelante, sin embargo, los caminos físicos y los poéticos se relacionaron en el acto creativo, y así sucedió en la búsqueda de la melodía y ritmo en el cuerpo.

Las alturas de las notas eran traducidas a través de niveles en el cuerpo y desde ahí se creaban secuencias de movimiento. Para trabajar sobre las alturas de la melodía me servía tomar un motivo melódico o frase corta, y desde allí componer en el espacio movimientos.

Continuando con la lógica de la rítmica, a la hora de traducir las alturas melódicas en niveles del cuerpo, primeramente, lo hacía de la siguiente manera: entre más aguda la nota buscaba un nivel más alto del cuerpo, así con los sonidos o notas de altura baja, es decir, más graves y el nivel bajo del cuerpo. Esto funcionó con algunas piezas, con otras, no tanto, pues a la hora de escuchar música existen múltiples elementos relacionándose entre sí y hay piezas donde la línea melódica iba muy rápido o contrastaba con otros sonidos.

El dibujar la línea melódica se volvió una pauta para el movimiento, así como también el uso de los niveles del cuerpo alto, medio y bajo, que supone diferentes esfuerzos del cuerpo y por lo tanto remitía a diferentes imágenes, situaciones, etc. Esta línea melódica podía ser traducida:

- Caminando cada nota
- Caminando al pulso de la pieza y dibujando la línea melódica con las manos
- Realizando acciones físicas y cantando la melodía

Al terminar la improvisación, si quedaba algún movimiento o alguna parte que deseaba explorar por aparte, tomaba ese “motivo melódico” o “motivo de movimiento”, y lo repetía varias veces, con diferentes velocidades y tamaños y se iba generando nuevo material.

En dos ocasiones trabajé el movimiento por el espacio en base a extraer un motivo melódico de una pieza musical y traducirlo en voz y acción. Para realizar esto utilicé dos piezas diferentes entre sí: *Waltz no. 2* del compositor Dmitri Shostakovich y *La Sítiera* de Omara Portuondo. La segunda pieza tenía letra. Se escucha la pieza musical y se elige una pequeña parte que llame la atención, esa pequeña parte será el motivo melódico.

Ese motivo melódico puede desarrollarse de diferentes maneras: empezar a cantarlo y repetirlo, pasar por las alturas que posee con los niveles del cuerpo, convertirlo en movimiento.

Una de las piezas que pueden utilizarse y utilicé en la novena sesión del laboratorio fue un nocturno de Chopin, la pieza se encuentra como *Nocturne op.9 no.2*. En esta pieza daba pasos con cada nota y cuando la línea melódica terminaba con unas notas más rápidas yo daba una vuelta. Realmente se puede bailar dibujando las frases melódicas y según la velocidad de las notas, el desarrollo de las líneas el cuerpo puede componer cambios y formas de organizar el movimiento de una forma dinámica.

Las piezas que más facilitaron la exploración con las notas agudas y graves, relacionándolas con movimiento del cuerpo, fueron las piezas compuestas por un bajo sencillo que acompaña una misma melodía, piezas clásicas de compositores como Shumann, Mozart,

Chopin y canciones populares. En las sesiones individuales las piezas exploradas que ayudaron en la traducción de la melodía y composición de una secuencia se presentan a continuación

5.2.2.2.1 **Secuencia “El Encuentro”.** Una mujer. Una maleta, que no es de ella. La secuencia

surgió en la sesión número 7 del laboratorio y las acciones se probaron acomodar a la melodía de una pieza durante la sesión número 8. Pieza utilizada: Waltz. no 2 de Dimitri Shostakovich.

El personaje camina por la estación persiguiendo una persona que podría ser quien busca. Se encuentra en medio del camino una maleta sola. Se detiene. Hay una silla al lado de la maleta, no hay nadie cerca. Ella busca alguien alrededor, la única persona es ella en ese momento. Ve la maleta. Observa alrededor. Vuelve a ver la maleta. Se acerca. Se sienta. Saluda a la maleta. Afuera empieza a llover. - (hacia la maleta) *¿Escuchas eso?*

5.2.2.2.2 **Acción Escena: El momento de empacar.** Acción de empacar en una maleta. Revisar

los cajones de la casa y llevarse diferentes cosas en la maleta. En cada frase de la música debía cambiar lo que estaba haciendo, siempre relacionado con empacar. Las frases cortas de la música podían ser ideas cortas, pequeñas acciones mientras que las frases largas de la música debían ser asociadas con alguna idea que deseaba desarrollar más.

5.3 Poética Musical en la exploración

El objeto de las acciones físicas no reside en ellas mismas como tales, sino en lo que evocan: condiciones, circunstancias propuestas, sentimientos (Stanislavski, 1985, p.8)

La música en sí misma es un universo que al entrar en diálogo con el trabajo de la actriz abre posibilidades no sólo para la organización física sino también para dar paso al mundo sensible de la actriz y a la imaginación. A continuación, se presentan ejemplos de improvisaciones-exploraciones que se llevaron a cabo en el laboratorio, con diferentes

naturalezas, que permitieron explorar la relación de la música con el trabajo actoral. En esta sección se hará énfasis en los caminos sensibles, poéticos, que estuvieron presentes en el laboratorio desde la práctica.

Si bien exploré varios caminos físicos y técnicos para traducir elementos musicales en el cuerpo, estas diferentes traducciones llevadas al espacio a través del movimiento y acciones despertaban imágenes que iban ayudando a la creación de ficción, de poesía. Se exploraron las reacciones físicas y sensibles a partir de la vivencia de la música total.

Se abordó la improvisación según lo plantea Varley (2009), como un flujo ininterrumpido de reacciones. En este flujo se buscó crear material, acciones, así como también anotar las reacciones ante la música. La improvisación es un procedimiento posible en la exploración musical-actoral.

5.3.1 Vivencia musical: dejarse llevar por la música

La música guía, la música mueve, la música nos permite imaginar. En las exploraciones de vivencia musical se utilizaron piezas variadas. Algunas de las preguntas generadoras previas a la improvisación fueron: ¿Qué ocurre cuando utilizo diferentes piezas musicales en una sesión de improvisación?, ¿Cuáles son las reacciones físicas y creativas más comunes al utilizar música en una sesión de improvisación-creación?

Al dejarme llevar por la música, pasaron muchas cosas que pueden sintetizarse en dos caminos: las reacciones físicas relacionadas al impulso, al baile, a movimientos orgánicos del cuerpo y la otra fue la asociación de la música y el cuerpo en movimiento con elementos ficcionales.

5.3.1.1 Reacciones ante el estímulo musical: cuerpo y mente. Dependiendo de la música,

las reacciones en la práctica y/o improvisación se desenvolvían distinto. El cuerpo reaccionaba a la música con diferentes cualidades de movimiento, también permitía el surgimiento de espacios ficcionales y la dramaturgia se iba creando dentro de la forma de los ejercicios. La música se convertía en la excusa para el movimiento y la creación de ficción y la danza de diferentes energías.

Si surgía alguna ficción, personaje o situación durante la vivencia musical misma, se iba jugando con eso, proponiendo acciones, escenas.

5.3.1.2 Improvisación partiendo una pieza musical específica. Una manera de iniciar la

sesión de exploración es elegir una pieza en específico para iniciar la sesión del día, mezclándola con una serie de principios que delimitan el movimiento y la exploración: el uso del peso, las direcciones del caminar, alguna secuencia de movimientos.

En la segunda sesión del laboratorio, utilicé como pieza de exploración la sonata no.23 op. 57 de Beethoven conocida como “Appassionata”. La exploración consistió en dejarse llevar por la música para el desplazamiento y movimiento. Se trataba de dejar llevar el cuerpo y la imaginación con lo que la música proponía, y observar qué elementos de la música eran los que me hacían reaccionar y cómo reaccionaba. El movimiento físico inicial consistía en generar diferentes espirales en partes del cuerpo o la columna, mientras me desplazaba por el espacio.

Terminando la exploración de esa segunda sesión del laboratorio escribí un análisis de las diferentes respuestas de mi persona ante la pieza escuchada y bailada. Primero, reaccionaba físicamente a los estímulos y durante la exploración iban surgiendo imágenes, que inmediatamente iba escribiendo y archivando. Traté de identificar en qué momentos la música

estimulaba una serie de impulsos y éstos se convertían en reacciones externas, acciones, movimientos, más adelante, se escribían en la bitácora los momentos de la improvisación que por alguna razón habían generado sentido, momentos donde surgió alguna imagen, que podía servir para material creativo.

Durante la cuarta sesión volví a realizar una exploración parecida, partiendo de una pieza musical específica, buscando movimiento de espirales en la columna y diferentes partes del cuerpo. Buscando explorar diferentes velocidades, tamaños, energías. De estas improvisaciones surgieron dos momentos de la improvisación que decidí archivar.

Dentro de la Cabeza: Esta secuencia de material surgió a partir de una imagen creada al improvisar con la pieza “Canticles of Ecstasy” de Hildegard von Bingen. Esta pieza musical dió una imagen de estar caminando sobre las nubes, habitando un espacio imaginario, suave, dulce. Pensé en la cabeza de una persona, donde se encuentran sus anhelos. Esta secuencia contiene acciones donde el personaje principal, una mujer llamada Omara, entra dentro de su propia cabeza y encuentra información sobre sus anhelos y sueños que tenía guardados y no conocía hasta ese momento.

La noche de función: Omara, el personaje principal imagina que es una cantante famosa y que se encuentra en su primera noche de función como cantante de ópera. Ella se encuentra sobre su silla, escucha aplausos, ríe, canta y conversa con su maleta de vestuarios. Este momento surgió a partir de acciones creadas a partir de una improvisación con la pieza musical “River” de Ibeyi.

5.3.1.3 **Vivencia musical grupal.** Durante las exploraciones trabajamos las reacciones ante el

estímulo de la música a través de movimiento, sonidos, acciones. Este trabajo de dejarse permear por la música es un ejercicio por sí mismo, el cual va más allá de la imitación de la música sino también de lo que la música genera en la persona desde su expresión individual.

Este ejercicio se realizó creando un círculo en grupo, donde una sola persona pasaba al centro e iniciaba el movimiento libre en relación a la música, quienes estaban afuera debían observar a la persona en el centro y leer los puntos de partida del movimiento de la persona, la manera de moverse y expresarse. Yo iba cambiando la música y también cambiando a la persona en el centro.

Este ejercicio de observación y búsqueda de imitar la reacción del otro o de la otra frente a la música, permitió a las personas del Taller relacionarse con energías o reacciones con las cuales no estaban familiarizadas o no eran comunes para ellos. La oportunidad de observar otro cuerpo que reacciona diferente al mío con la música, permite adentrarse en nuevas cualidades, imágenes, posibilidades expresivas, esta fue una de las reflexiones grupales. Es decir, el trabajo grupal permitió ponerse en diferentes zapatos, expandir las posibilidades expresivas gracias a las diferentes relaciones con la música.

Este ejercicio de exploración se realizó en el Taller con el grupo de estudiantes del curso Módulo de Arte Técnica del actor II del año 2019. La música, en este ejercicio, fue el motivo para jugar, incluso visitar energías y cualidades extra-cotidiana. A partir de la reflexión grupal el ejercicio de escuchar la música y al compañero reaccionando les permitió estar en el presente, escuchar el pulso, las melodías, los diferentes elementos en las músicas aleatorias. El observar a otros cuerpos y personas relacionarse con la música escuchada fue una oportunidad para observar diferentes energías y diferentes respuestas ante una misma música. Las respuestas al estímulo de la música fueron variadas, pero pueden dividirse en dos categorías grandes: las respuestas físicas ante el estímulo musical (saltar, marchar, cualidades de movimiento, cambios de dirección, entre otras) y las respuestas creativas, relacionadas a la ficción que la música me sugería. En esta segunda categoría cada persona realizó diferentes acciones relacionadas con imágenes o situaciones que imaginaban como respuesta al estímulo musical.

Otra reflexión grupal sobre este ejercicio fue que la música le invitaba a la utilización de todo el cuerpo y de todo el espacio. Sentían que el ejercicio les permitía estar presentes con toda su energía y que la música les ayudó a abrir su cuerpo y sentirse más activos y creativos.

5.3.1.4 **Vivencias musicales en sesiones individuales de dramaturgia**

actoral. El ejercicio llamado “Vivencia musical” consta de elegir una serie de piezas y ponerlas aleatoriamente para realizar una improvisación-creación. A través del movimiento guiado y estimulado por la música, se fue creando un baile de reacciones ante el estímulo musical. El cuerpo reaccionó con pausas, movimiento, cualidades de movimiento, diferentes energías. El primer paso del ejercicio fue la escucha, la música me ayudó a escuchar y esta escucha a situarme en el presente. El segundo paso consistió en seguir el pulso que la música me estimulaba y más allá del pulso cualquier elemento que yo percibía. La música es una gran aliada para explorar diferentes energías y cualidades. Se puede usar la música para habitar diferentes estados energéticos y cualidades energéticas y todo esto permite ir probando posibilidades en la creación a través de la acción, pues la acción también se explora desde sus diferentes posibilidades de ejecución, diferentes energías y cualidades.

5.3.1.5 **Vivencias musicales colaborativas.**

5.3.1.5.1 ***Exploración y creación con personas colaboradoras.*** Más avanzado el laboratorio

realicé una sesión de improvisación y creación con tres personas colaboradoras, interesadas en la relación de la música con la creación de imágenes, acciones, ficción. Estas personas fueron Jose Carmona, Felipe Vega Cordero y Nills López Tijerino.

Me sorprendió que no se limitaron a tocar los instrumentos musicales, sino que también proponían textos, diálogos con mi persona. Para esta sesión traje los siguientes elementos: una

maleta y diferentes prendas de vestir. Me asombré cuando vi a los colaboradores tomando esta ropa y probándose también las prendas. En el centro del espacio había hojas en blanco para la escritura de ficción, dibujos, lo que sea que fuera surgiendo desde la exploración.

La Vivencia Musical con los colaboradores fue distinta a los ejercicios realizados en grupo durante el Taller o en mis sesiones individuales. A nivel metodológico, durante la vivencia musical en grupo en el Taller, trataba de acompañar grupalmente el viaje que una persona a la vez tenía en su relación con la música. Por otro lado, en la exploración con colaboradores se iba construyendo en conjunto el viaje musical, además que no había música pregrabada, sino que nosotros mismos con la voz, los cuerpos e instrumentos en el espacio íbamos generando la experiencia, la improvisación.

Al final de la sesión conversamos sobre los principales momentos dentro de la exploración que pueden funcionar, donde se generaron imágenes, historias. También, escribimos los textos que surgieron durante la exploración. A continuación, los momentos de la exploración elegidos, que ayudaron en la fijación de material de actriz.

5.3.1.5.2 ***Explorando el universo de la escena con colaborador.*** Un

hallazgo importante

durante las sesiones de exploración fue la posibilidad de utilizar la música como dinamizador del material creado. En el caso del laboratorio de exploración se realizó un ejercicio con un músico colaborador, que improvisaba música mientras yo iba realizando la partitura y el material que se estaba fijando. Este diálogo con la música en vivo y las propuestas de la otra persona abrían la posibilidad de ir variando el material, enriqueciéndose e incluso encontrando más sentido a algunas partes que tal vez no estaban todavía fijadas.

Otra manera de utilizar la música en el material fue la exploración de variaciones. Lo cual le cambiaba el sentido al material. Esta exploración la llevé a cabo en una de las últimas sesiones.

5.3.2 Creación de dramaturgia actoral: fijando un universo

Durante las exploraciones uno de los objetivos era ir recolectando imágenes, acciones, sensaciones desde el primer día. La primera manera de archivar fue a través de la escritura, escribir lo que pasaba en las exploraciones.

5.3.2.1 El archivo de material. La escritura de una bitácora fue fundamental a la hora de ir

archivando las imágenes, colores, personajes, textos, sensaciones que iban surgiendo en las diferentes sesiones de exploración. En el caso de la exploración con colaboradores, se utilizaron hojas en blanco por el espacio a la hora de improvisar para crear un archivo de material en vivo. Más adelante esas hojas eran revisadas por mi persona, y desde esa revisión elegía qué elementos tomar para la dramaturgia actoral en proceso.

5.3.2.2 El Recorrido. “El recorrido” fue el ejercicio o la dinámica que utilicé para ir

componiendo el material que deseaba seguir desarrollando: las acciones elegidas, los textos elegidos.

5.3.2.3 El Recorrido. Es una prolongación del ejercicio del “Caminar rítmico”, fue una manera

de ir archivando las figuras rítmicas, las acciones, las imágenes que se van encontrando en las exploraciones, pero con toda la parte que luego también se incluye al crear: el mundo imaginativo.

Esta dinámica inició en los ejercicios de desplazamiento por el espacio a diferentes velocidades, la implementación de figuras rítmicas en éste hasta convertirse en el camino para fijar una secuencia de acciones.

El Recorrido es un ejercicio de exploración y composición. Se le llamó así a la elaboración de una secuencia de movimientos como resultado de una exploración sobre diferentes velocidades, niveles del cuerpo, ritmos en el cuerpo.

El ejercicio del recorrido puede ser llevado a cabo tanto individualmente como grupalmente. La exploración cambiará según se haga de manera individual o grupal.

5.3.2.4 **“El Recorrido” en el Taller.** Durante el taller cada persona generó su material a partir de los ejercicios de rítmica, y las exploraciones con música en el ejercicio de “Vivencia musical” y otras dinámicas. El Recorrido es el ejercicio que permite unir los diferentes momentos y ejercicios realizados anteriormente y convertirlos en una secuencia conjunta.

La partitura de acciones se ordenaba en “El Recorrido”, entonces, este ejercicio se trata de elegir el orden donde se acomodan las acciones creadas en los diferentes ejercicios realizados en la sesión. El Recorrido permite probar diferentes maneras de ordenar el material creado. Cada persona tenía una serie de acciones físicas que se habían generado en un ejercicio anterior de traducir figuras rítmicas en diferentes partes del cuerpo. También, tenían un texto de un monólogo que estaban trabajando. También, tenían acciones que se habían generado en las exploraciones anteriores.

Lo importante del archivo dramático que a través del ejercicio “El Recorrido” fue creado es que los estímulos estuvieron en los diferentes ejercicios y exploraciones de ambos días, que, a partir de las decisiones de cada persona, iban agregando de cada exploración algún elemento

que les había resonado en su material personal. Los puntos de partida para la creación de material fueron los diferentes elementos de los ejercicios que se trabajaron: diferentes tempos explorados, las figuras rítmicas, las cualidades de movimiento extraídas de la exploración de “Vivencia musical”, la observación del otro, el trabajo de matices de volumen de la voz, improvisaciones vocales-rítmicas. El taller terminó con un compartir, a modo de presentación individual, de las composiciones creadas por cada uno y cada una.

Barba (1992) indica que, en virtud de la coherencia, el trabajo sobre la pre-expresividad puede ser conducido independientemente del trabajo sobre el sentido, es decir el trabajo sobre la construcción dramática. Sin embargo, durante el proceso de exploración sobre los principios independientes de sentido, se iba generando sentido a partir de la memoria del cuerpo, las asociaciones, la imaginación y por ende la ficción que iba dando sentido a los ejercicios técnicos.

Dentro de la construcción poética entran en juego muchos elementos. Cada persona trae consigo mismo experiencias, vivencias, deseos desde donde surge y parte la exploración.

Una de las partes de la dramaturgia, es la creación de sentido. A la hora de construir material creativo se empieza un viaje de creación de sentido. Tanto las sesiones de improvisación con músicos como la aplicación de música en las secuencias de movimientos permitieron la construcción de sentido.

5.3.3 *Vestigio melódico: dramaturgia actoral final*

Finalizando las sesiones del laboratorio contaba con una serie de secuencias de acciones, elaboradas desde las sesiones de exploración, así como también partituras físicas más claras

Tenía material perteneciente al ejercicio de “El Recorrido”, pero también quedaron sueltos algunos textos, acciones, momentos en proceso

Terminé escribiendo el material que quedó, el cual se encuentra al final de mi Bitácora del laboratorio, la dramaturgia creada en este laboratorio tiene el nombre de “Vestigio Melódico” y existe como punto de partida para la creación de una obra o proceso de montaje. Se trata de una mujer que viaja para entregar un mensaje, pero al llegar al lugar no encuentra nada más que una maleta. Esta maleta no le pertenece sin embargo empieza a relacionarse con ella y a explorar lo que se encuentra dentro, siendo un viaje entre sus recuerdos, sus anhelos y su imaginación.

Como manera de archivar parte de la dramaturgia actoral creada, realicé un video arte llamado “Vestigio melódico” con ayuda de Mariana de la Cruz y Carolina Gutiérrez, con el fin de archivar parte de los elementos esenciales de la dramaturgia creada: una mujer, una maleta, una decisión por tomar, una serie de ropas que despiertan la imaginación del personaje principal, la relación de esta mujer con las prendas, la maleta y sus pensamientos. Este videoarte se encuentra adjunto en el CD del presente trabajo final de graduación.

6 Conclusiones

El presente proyecto de graduación exploró un camino metodológico que abordó elementos musicales en el trabajo actoral, siendo el objetivo general explorar la relación de la acción con el ritmo y la melodía en un proceso de dramaturgia actoral. Dicha exploración del camino se logró mediante un laboratorio de exploración el cual fue realizado por mi persona. Durante este laboratorio se probaron diferentes naturalezas de sesiones, las cuales fueron posibles gracias a personas colaboradoras que también participaron del laboratorio e hicieron posible la sistematización de esta investigación.

La profundización teórica sobre los conceptos de la investigación se considera uno de los principales aportes del presente proyecto. Desde la investigación teórica se analizaron las posibilidades de relación entre los conceptos que más adelante se investigaron en la práctica y

dicha profundización teórica se considera una posibilidad de punto de partida para futuras investigaciones relacionadas a la acción, el ritmo y la melodía en la dramaturgia actoral. En los siguientes párrafos se describen las conclusiones que arrojaron en la práctica la indagación de los conceptos que forman parte de esta investigación.

6.1 La acción, el ritmo, la melodía

La acción dentro del laboratorio de dramaturgia actoral se abordó desde el arte de estar presente en escena, de crear material partiendo de la integración cuerpo y mente. Partir desde el cuerpo se entendió desde un cuerpo que se encuentra dentro de un universo escénico, extra-cotidiano, susceptible a estímulos externos y a crear a partir de la expresión de acciones. Por otro lado, partir de la mente se entendió como los procesos sensibles, mentales, imaginarios de la actriz, los cuales están en constante relación y conversación con la acción física.

Dentro del laboratorio se exploró el entrenamiento sobre el estado extra-cotidiano, pre-expresivo de la actriz partiendo de ejercicios físicos que abordaron los principios de la acción investigados: la aplicación y el juego de las fuerzas que operan el equilibrio del cuerpo, trabajando sobre el centro de gravedad; la percepción de las diferentes energías que se producen a través del movimiento, es decir el estudio de la calidad cinética del movimiento; el trabajo sobre la dirección de las acciones, la búsqueda de varias direcciones y oposición de las mismas.

Durante el laboratorio de exploración se buscó la generación de la acción desde los caminos tanto físicos como sensibles, mentales, abstractos. Se concluye que la acción supone también un ejercicio mental y sensible, así que la acción física y el movimiento es susceptible al universo interno de la persona, a las propias asociaciones que se generen y a su imaginación. También, que la acción puede enriquecerse de imágenes, de situaciones preestablecidas, de un texto, que direccionen la construcción de una escena, la composición de acciones, la elección de palabras que se expresan.

Después de la realización del laboratorio de exploración se concluye que la mejor manera de abordar conceptualmente el ritmo es entendiéndolo como movimiento organizado, a través de la combinación de sus elementos constituyentes entre ellos el pulso, las duraciones, las pausas, los acentos. El abordaje del ritmo en la acción permitió una mayor consciencia en la organización del cuerpo en relación al espacio y al tiempo. La combinación de elementos rítmicos permite articular el desarrollo de la música en el tiempo. En relación a la acción, el ritmo y sus elementos permiten articular el desarrollo de la acción en el tiempo a través del conocimiento y expresión del pulso y sus velocidades posibles, las pausas, las duraciones de movimiento, las figuras rítmicas, los acentos, las intensidades.

Durante las sesiones del laboratorio se llegaron a algunas conclusiones teóricas sobre elementos rítmicos que sirven en la aplicación de la práctica actoral: la métrica, como concepto musical que se refiere a la agrupación de pulsos y la elección de acentos, es aplicable al concepto de secuencia de acciones dentro de una dramaturgia actoral, donde se hace una elección de cantidad de acciones, de agrupación de ellas según sus cantidad y también aplicando los acentos en determinados movimientos o acciones para darle un sentido diferente; el pulso lo podemos percibir al escuchar una pieza musical, al caminar, al escuchar el corazón, al realizar un movimiento, al decir un texto, la sensación regular del pulso puede estudiarse a través de ejercicios del método Dalcroze o bien explorarse desde la percepción en ejercicios actorales; la intensidad en la música a través de la fuerza del sonido puede relacionarse con la fuerza del movimiento que produce diferentes energías a la hora de realizar una acción; la velocidad con la que se expresa una acción o una pieza musical estará determinada por la velocidad del pulso, también conocido como el tempo. Conocer los elementos rítmicos y melódicos y sus formas de expresarlos en el cuerpo permite tener más posibilidades para ejecutar decisiones artísticas y expresivas a la hora de estar en escena y/o componer acciones.

Durante el laboratorio la melodía jugó un papel de estímulo para el canto, el movimiento y la imaginación. La melodía está articulada a través del ritmo, si trabajamos sobre la melodía estamos trabajando también el ritmo. Por otro lado, se puede trabajar el ritmo sin melodía, pues éste es independiente de ella. La melodía tiene una característica que el ritmo puede o no tener: el sonido. La melodía fue ideal en las sesiones de exploración cuando quería calentar la voz, utilizarla, probar vibraciones del sonido en el cuerpo y el movimiento.

Trabajando sobre la acción física durante el laboratorio de exploración, el estudio de la melodía y acción se enriqueció en el abordaje de algunas características: los movimientos de subida o bajada que componen una línea melódica las cuales pueden ser traducidas en movimiento físico como también influir en la intensidad del movimiento; las frases melódicas que se componen de diferentes líneas melódicas y pueden ser utilizadas o bien estructurando acciones en que tengan la misma duración que la frase, o realizando movimientos que busquen la traducción física de lo que se escucha en cuanto a pulso, dinámica, duración, alturas de las notas en las alturas del cuerpo en movimiento.

En la relación de la melodía y la acción desde un abordaje físico funcionaron las siguientes teorías: la aplicación y juego de las fuerzas que operan el equilibrio, puede relacionarse con las fuerzas de tensión y distensión que operan alrededor de una tonalidad cuando escuchamos una melodía o pieza musical compuesta desde un sistema tonal perteneciente a la época de la práctica común; el centro de gravedad de la actriz ejecutando una acción debe operar como la tonalidad en una pieza musical: lo más interesante sucede cuando existe movimientos melódicos que se oponen a la tonalidad y crean tensión, así como las acciones que pueden tener oposición de movimientos entre sí o tensión entre lo que se expresa a través del texto y lo que se expresa físicamente; la calidad cinética del movimiento, la energía que se produce en el espacio a través del movimiento se relaciona en la práctica con la dinámica de la melodía y la música, cuando existe la posibilidad de sonidos fuertes o suaves o sus

combinaciones entre medio, que definen la energía del sonido. La calidad cinética tanto del sonido como de la acción la podemos encontrar y percibir desde la energía que se produce del movimiento, pues tanto el sonido como la acción se componen de movimiento. La melodía es un universo que puede ser mayormente explorado y profundizado en el trabajo actoral.

El abordaje poético de la melodía también sucedió durante las sesiones de exploración, donde el ejercicio fue la escucha de la melodía y su relación con el mundo de las asociaciones y percepciones. La escucha de melodías generó imágenes de lugares, remitió a situaciones específicas o acciones. La melodía puede ayudar en la construcción poética de la dramaturgia actoral, despertando la imaginación a través de la escucha melódica, el movimiento desde la melodía, el canto de la melodía.

6.2 Dramaturgia Actoral

Considerando el desarrollo del laboratorio del presente proyecto se concluye que la dramaturgia actoral es un proceso de organización actoral, que sucede desde la práctica y la creación actoral. La dramaturgia actoral es un camino mediante el cual la actriz organiza su trabajo. Este camino puede desarrollarse de manera individual, dentro de un proceso colaborativo, bajo la guía de una persona que impulse el proceso, como también dentro de un montaje escénico. En el caso de la presente investigación la dramaturgia actoral se convirtió en el camino personal del trabajo de la actriz, que investigó y se investigó durante la práctica técnica y creativa. Fue a través de la acción que la dramaturgia actoral se creó y organizó; la acción se construyó y se expresó a través del cuerpo de la actriz.

La dramaturgia actoral como camino de creación y trabajo permite e insta a la actriz a hacerse responsable de su proceso, a indagar en los estímulos y los caminos que utiliza para el entrenamiento, exploración y la creación de su material. La actriz es creadora y compositora de su proceso, el cual inicia desde la planificación de los ensayos, los calentamientos, el

entrenamiento, la búsqueda de una red de estímulos creativos para desarrollar su trabajo y las decisiones en cuanto al material que construye.

El desarrollo de una dramaturgia actoral puede tomar diferentes caminos según las necesidades del proceso. En el caso del presente proyecto de investigación, gran parte del desarrollo de la dramaturgia actoral fue tomando rumbo hacia la exploración de los ejercicios y caminos que permitían relacionar el ritmo y la melodía con la acción. Esta relación resultó favorable a la hora de buscar un estado de acción en el cuerpo, un estado creativo, una apertura física y mental. Otro rumbo fue la exploración de dinámicas y ejercicios que, partiendo de la música y la acción, fomentaran la creación de material y la fijación del mismo. Este rumbo fue posible gracias a las improvisaciones y exploraciones dentro de las sesiones. Es importante aclarar que ambos rumbos estuvieron en constante relación uno con el otro.

6.3 Las sesiones de exploración y sus naturalezas

Las metas del presente proyecto de investigación fueron realizar un laboratorio de exploración desde la dramaturgia actoral, reflexionar sobre el quehacer actoral desde la práctica y realizar una sistematización del proceso. Tanto la práctica reflexiva como la sistematización se dieron en gran parte durante la realización del presente informe final.

Dentro de los resultados de la sistematización se concluye que el trabajo individual sobre la dramaturgia actoral fue un reto y una oportunidad de trazar un camino personal hacia el entrenamiento y la creación desde la actuación; que el espacio de compartir ejercicios y dinámicas de exploración a través de un taller permitió enriquecer la presente investigación al poner a prueba ejercicios con más personas, abriendo un camino a múltiples perspectivas sobre los temas de la investigación; que las sesiones de rítmica de Dalcroze dirigidas por la profesora Katarzyna Bartoszek fomentaron el aprendizaje de una gramática corporal para traducir la música al cuerpo, la realización de ejercicios relacionados a elementos rítmicos y melódicos y la

ejecución de ejercicios del método de la rítmica de Dalcroze que fueron parte de las sesiones individuales también.

Diseñar y ejecutar sesiones individuales de dramaturgia actoral fue una experiencia nueva para mi persona. La incertidumbre formó parte de las sesiones de exploración del laboratorio, pues en el proceso creativo pocas veces se conoce el punto de llegada final. La tarea de elaborar y probar puntos de partida, ejercicios para la exploración y los calentamientos fue uno de los mayores retos y también logros del proceso de exploración en general, fueron una oportunidad de ir creando un camino propio hacia la creación, la organización de exploraciones y la profundización de la relación entre la música y la acción durante las sesiones.

La dramaturgia actoral se fue generando desde el primer día de exploración a través del archivo de material sensible, técnico, poético que surgió e iba registrándose en el cuerpo y en una bitácora escrita. Para las últimas sesiones del laboratorio, los ejercicios se dividían entre entrenamiento actoral y la fijación del material creado. El objetivo del laboratorio fue la exploración dentro de una dramaturgia actoral y no una presentación final de la misma. Sin embargo, hacia las últimas sesiones se buscó la fijación del material y la dramaturgia actoral creada se llama vestigio melódico.

Los ejercicios de la rítmica de Dalcroze plantean la apropiación de elementos rítmicos y melódicos a través del cuerpo, estos ejercicios resultaron favorables para los momentos de calentamiento y preparación del cuerpo. La gramática corporal que la rítmica propone para traducir elementos rítmicos y melódicos permitieron tener puntos de partida para las sesiones que incluían improvisaciones, existen ejercicios para abordar el pulso, las velocidades, el uso del cuerpo en el espacio y la energía de los gestos y movimientos del cuerpo que funcionaron como herramientas para la improvisación y creación de material.

Las sesiones de exploración con invitados colaboradores aportaron a la investigación gracias a las diferentes miradas creativas, propuestas y reflexiones que se generaron a partir de las sesiones en conjunto. Las improvisaciones con personas colaboradoras generaron nuevos estímulos creativos: los colaboradores trajeron al espacio de improvisación diferentes instrumentos, usaron la voz, propusieron textos y también diálogos. Estos estímulos creativos de los colaboradores ayudaron en la generación de material para el proceso de dramaturgia actoral que yo continué individualmente las siguientes sesiones. Se recopilaron textos, imágenes, diálogos, situaciones. Otro aporte desde la colaboración fue la mirada externa de un ensayo por parte de un colaborador. Contar con una mirada externa invitada estimuló la discusión sobre el material en proceso, la temática y los caminos de diálogo entre la música y la actuación. Lo más destacado del trabajo con colaboración en el presente proyecto fue la participación activa de las tres personas colaboradoras en las sesiones de exploración. Más allá de la ejecución musical en vivo, los colaboradores se convirtieron en actores y en personas propositivas frente a las posibilidades de crear a partir del cuerpo, la imaginación propia, las palabras, los textos, el movimiento.

El haber dedicado dos sesiones del laboratorio de exploración a dar un Taller a estudiantes de la Escuela de Arte Escénico fue una oportunidad que enriqueció la investigación de manera significativa. En este caso era mi persona quien dirigía las sesiones y poner en práctica y a prueba ejercicios y dinámicas de manera grupal provocó múltiples perspectivas en relación a la percepción del ritmo en el cuerpo, la acción. Al finalizar los ejercicios cada persona expresó cómo fue la experiencia y qué aprendió. La práctica reflexiva grupal fue una oportunidad de enriquecer los conocimientos y seguir formulando preguntas respecto al tema: el ritmo en la acción, el ritmo y la acción, la música y el cuerpo, la música y la acción, la construcción de dramaturgia actoral y sus fundamentos creativos y técnicos. Por otro lado, el taller fue oportunidad de observar en otras personas cómo se aplicaban los ejercicios que estaba

investigando individualmente. Además, los participantes del taller generaron una composición personal de dramaturgia actoral y los resultados fueron distintos entre sí a pesar de la utilización de un mismo lenguaje a través de los mismos ejercicios de exploración.

Después de las experiencias dentro del laboratorio concluyo que nuestro oficio está relacionado con otras personas, con nuestros compañeros de escena, compartiendo el material, trabajando en grupo, trabajando individualmente y exponiendo el trabajo en otras ocasiones. Siempre hay un momento donde existe el diálogo con el otro y parte esencial de los procesos creativos es poder compartir el proceso.

6.4 Las formas de desarrollar la investigación y la dramaturgia actoral

La improvisación formó parte esencial de todas las sesiones y estuvo dentro de un contexto de exploración continua del laboratorio. Cada improvisación respondía a un contexto específico, según la naturaleza de la sesión o la cantidad de participantes. La mayoría de improvisaciones las realicé en solitario, algunas fueron con personas colaboradoras y otras dirigidas por mi persona a estudiantes de la escuela de arte escénico. Al realizar las improvisaciones individuales el uso de música me ayudó muchísimo a generar estímulos para la sesión, a diferencia de improvisaciones con colaboradores que el mayor estímulo era la relación con los diferentes cuerpos y sus acciones en el presente. Improvisando con colaboradores, la música se convertía en un recurso que sumaba a la improvisación y estímulos, pero en sesiones sola la música significaba el principal recurso para los estímulos. Durante el Taller las improvisaciones fueron grupales, donde todas las personas respondían al estímulo musical y las decisiones de acción podían venir de una persona o varias, fomentando el ejercicio de decidir cuál estímulo seguir, cuál propuesta desarrollar.

Después de realizado el laboratorio se confirma que para desarrollar una improvisación es fundamental contar con una serie de puntos de partida, los cuales pueden ser pautas de

movimiento, principios de acción, desplazamientos definidos, alguna secuencia definida previamente. La acción física como punto de partida para las exploraciones se convirtió en un agente de relación entre el cuerpo y la mente, entre la música y la imaginación que permitió la creación de dramaturgia actoral. El cuerpo guarda memoria, asocia mentalmente los movimientos, el cuerpo siente y la acción física permite despertar esta serie de reacciones creativas.

El método de la rítmica de Dalcroze conversa favorablemente con un proceso de dramaturgia actoral porque incluye el juego, la expresividad del cuerpo y la improvisación, elementos esenciales para un proceso creativo de dramaturgia actoral. Los ejercicios del método de la rítmica no se limitan a la traducción exacta de la música, también fomenta el desarrollo sensible y creativo de quien realice sus ejercicios.

Otras improvisaciones partieron de elementos que habían surgido en exploraciones pasadas: una secuencia de movimientos, acciones sueltas, textos escritos. También las improvisaciones partiendo de elementos que habían surgido del estímulo musical: una melodía, ritmos, una imagen. Desde una lista de diferentes elementos previamente elegidos iniciaba la improvisación-exploración para ir encontrando la fijación del material creativo.

Considerando que la música se utilizó en la mayoría de sesiones, se observó que ésta puede ayudar a organizar el tiempo de las sesiones de entrenamiento según las piezas elegidas, que se puede fijar la duración de una improvisación o que puede incluir en el material creado al cambiar el ritmo o la intensidad de una secuencia. Por otro lado, el ritmo y la melodía pueden ser trabajados y abordados también sin la utilización directa de una pieza musical, música grabada o música en vivo, pues es también posible abordar el ritmo y la melodía desde el propio cuerpo: cantando, componiendo una melodía, creando un pulso desde el caminar o desde diferentes acciones, probar diferentes intensidades de volumen en la voz.

Traducir la música desde su forma y desde lo que provoca en mí

En el presente trabajo de exploración hubo dos grandes caminos que se tomaron para la relación del ritmo y la melodía con la acción, dos naturalezas de relación. Por un lado, la traducción de los elementos musicales al cuerpo, un cuerpo en el espacio, tiempo y con determinada energía. Por otro lado, el uso de la música como estímulo creativo, como generador de imágenes, situaciones y acciones a través de la percepción personal, de un universo sensible, lo cual es también una forma de traducción. Ambas posibilidades de relación pueden dirigir hacia la creación de material de actriz, además que ambos tipos de relación también pueden conversar entre sí en un proceso creativo de la actriz. A continuación, los principales hallazgos sobre cada una de estas relaciones.

Para desarrollar la relación con el ritmo y la melodía desde la traducción en el cuerpo, los ejercicios de escucha y percepción musical del método de la rítmica fueron de gran ayuda: la percepción del pulso, la identificación de una línea melódica, el conocimiento de figuras rítmicas y melódicas, el conocimiento de ejercicios sobre la gramática de la rítmica. Entre más ejercicios y caminos de traducción conocía, más posibilidades de elección en cuanto a movimiento y expresión tenía en las exploraciones. Durante las exploraciones se tomaron decisiones compositivas en relación a la música que se escucha: traducir lo que se escucha o dialogar con lo que se escucha, complementando la música con otros ritmos, melodías y/o acciones. Estas decisiones compositivas se relacionan con la acción, pues la acción conlleva un cambio y es una decisión también. Las acciones complementan el texto y el movimiento, la intención y la acción, cuando exploramos sobre la acción estamos también en constante toma de decisiones y de diálogo con diferentes elementos.

El ritmo es una expresión que puede ser percibida individual o colectivamente. Todas las manifestaciones vitales tienen ritmo. La música, el cuerpo y la melodía son parte de las

manifestaciones que tienen ritmo. Físicamente es posible trabajar y traducir el ritmo desde el cuerpo a través de ejercicios que involucren el caminar, la respiración, la percepción del pulso del corazón, el uso del texto, la organización del movimiento físico en el espacio, los cambios de acciones en la escena. El juego de velocidades, de incorporación de pausas y de acentos en las acciones son parte del principio que el ritmo nos aporta en el trabajo actoral y específicamente en la acción. La melodía se puede traducir a través del movimiento físico, la voz cantada, la voz hablada, saltos, deslizamientos del cuerpo, el uso de los niveles del cuerpo, dibujando por el espacio las líneas melódicas: todas estas maneras de traducción de la melodía son posibilidades de construcción de acciones y expresión de las mismas. La melodía supone la existencia de sonido, y con esto la característica de intensidad, relacionada al volumen y la fuerza del sonido. La intensidad es una característica de la acción también y puede expresarse al interpretar un texto, al utilizar diferentes volúmenes en el trabajo vocal, al aplicar diferentes fuerzas a un movimiento.

Al utilizar la música en las exploraciones y buscar traducir los estímulos musicales desde la acción, la música permitió habitar diferentes estados energéticos a través de cualidades de movimiento que se relacionaban directamente con la calidad cinética del movimiento. La calidad cinética del movimiento es una característica que le da sentido a una acción, la acción posee también una energía y calidad cinética del movimiento.

A la hora de componer en el espacio acciones, el conocer de elementos rítmicos y melódicos ayudó a dinamizar el trabajo y poder probar opciones de ejecutar las acciones y jugar con las posibilidades en cuanto a sus características rítmicas: duración, velocidad, combinación de duraciones, pausas, cualidades del movimiento. Estas variantes rítmicas y melódicas también conllevan diferentes construcciones de sentido, pues dependiendo de la intensidad que se elija, la velocidad con la que se exprese un movimiento o texto, las pausas que incluya o excluya de

mi partitura de acciones, irá generando un sentido u otro para mí como actriz o para quien observe el material.

Una de las riquezas de la utilización de la música, del ritmo y la melodía en un proceso de dramaturgia actoral es la posibilidad de abordaje poético sobre la acción. La segunda naturaleza de relación que se estableció durante el laboratorio de creación fue la utilización de la música como estímulo creativo. La escucha musical despertó reacciones relacionadas al universo interno y creativo de la actriz. Si bien el nivel poético se relaciona con procesos internos de la actriz, con elementos relacionados al mundo imaginativo, también el nivel físico ayuda a canalizarlos, ambos niveles están en constante relación. Este mismo proceso es lo que sucede al realizar una acción en escena, a veces los elementos poéticos se canalizan a través de la acción física, ambos niveles son parte de la acción de la actriz.

Las posibilidades de la música, el ritmo y la melodía de servir como estímulo creativo en la acción son variadas. En el caso del presente laboratorio la música estimuló en las sesiones la creación y escritura de textos, como por ejemplo los textos de “La Lluvia” o “Conversaciones melódicas”; generó diferentes imágenes de lugares o personas, como por ejemplo una estación de trenes, un camerino y una cantante de ópera. La música fue un estímulo para explorar acciones: despedirse de un ser querido, buscar a un desconocido en una estación, prepararse antes de función, bailar con una prenda de ropa.

Uno de los caminos posibles de la música como estímulo creador fue a través de la escritura espontánea desde el estímulo musical; la escritura de las imágenes o situaciones que surgían de la escucha y el cuerpo en movimiento trabajando sobre algún ejercicio. Otra escritura que surgió fue la generación de un texto a partir del estímulo musical durante una exploración. Durante el ensayo la música remitió a temas que podían utilizarse en las exploraciones: desde la nostalgia, la locura, la decisión de irse de un lugar. Dependiendo si el trabajo se realizó

individual o grupalmente, las posibilidades de asociación con la música fueron múltiples. Lo que una persona asocie con una música puede ser muy diferente para una segunda o tercera persona.

El trabajo de organizar los elementos poéticos que surgen está en manos de la actriz dentro de su dramaturgia actoral. La música puede ser utilizada como estímulo creador y a la hora de fijar el material creado no necesariamente ésta debe incluirse como parte de la escena.

6.5 La música como compañera ideal en el desarrollo de una dramaturgia actoral

La música es una compañera de trabajo y aliada ideal para la actriz en su trabajo compositivo, pues se puede utilizar como agente de relación entre el cuerpo físico y el mental, entre el movimiento y los procesos sensibles y creativos que suceden al accionar. La música puede ser utilizada como estímulo creativo, como estímulo para el movimiento físico y para la creación textual, rítmica, melódica, escénica.

Se concluye que el punto de encuentro fundamental entre la música y la acción que estuvo presente durante el laboratorio de exploración fue el cuerpo. La acción existe en el cuerpo y tanto el cuerpo como la acción se componen de una serie de elementos complejos, poéticos y físicos. La música es movimiento y pasa a través del cuerpo generando estímulos. El cuerpo de la actriz es físico, mental y sensible y debe considerarse como un cuerpo que imagina, crea, asocia, hace, expresa. El cuerpo guarda memorias, tiene cosas que decir, es por esto que el cuerpo, desde esta perspectiva compleja, es fundamental para el trabajo de la acción y por lo tanto en el desarrollo de una dramaturgia actoral.

El criterio de selección de material en el caso de los espacios con colaboradores o las clases de rítmica, estaba bajo mi percepción y elegí elementos que respondieran o estuvieran relacionados con las temáticas que se iban generando durante las sesiones de exploración: la

historia de una mujer, el estar dentro de la cabeza, una maleta que contiene deseos y anhelos del personaje que la abre, una serie de ropas diferentes que se utilizan para evocar pequeñas ficciones, entre otras ideas.

La creación del videoarte llamado “Vestigio Melódico” tuvo el objetivo de visibilizar parte de las principales ideas de la dramaturgia actoral creada, presentando un personaje, imágenes, acciones y elementos de la dramaturgia. El fin del videoarte fue registrar las ideas surgidas en el proceso y que eventualmente este material pueda ser el punto de partida o la inspiración para más trabajos. También existe un documento donde se archivó la dramaturgia actoral creada, la cual se encuentra como anexo a este trabajo final de graduación.

Las exploraciones y la ficción se desarrollaron y surgió partiendo del cuerpo que se auto investigó constantemente dentro del proceso de dramaturgia actoral. El cuerpo de la actriz se prepara para la investigación, exploración y creación. La música, al ser movimiento en el espacio y tiempo, al poseer elementos rítmicos y melódicos que movilizan cuerpo y el universo sensible de la actriz, es un recurso y una disciplina ideal para conversar con el trabajo actoral. La acción, al abordar tanto el nivel físico como el nivel poético de la escena, al existir en un espacio y tiempo determinado y caracterizarse por la energía, las tensiones musculares y ficcionales, la dirección y la dinámica en su ejecución, es un concepto con ingredientes susceptibles a la relación con la música y sus elementos. La música en su relación con la acción aporta desde la estructural, desde los caminos sensibles y poéticos al proceso de investigación, exploración y creación dentro de la dramaturgia actoral.

7 Alcances y limitaciones

Se considera un alcance el haber generado un espacio de exploración sobre elementos rítmicos y melódicos en relación a la acción, donde exista una relación entre la música y la creación actoral. Esta investigación se considera un aporte para quien desee indagar en dichas

relaciones al construir dramaturgias, material creativo. El presente proyecto deja una sistematización sobre una experiencia que podría servir como punto de partida para cualquier artista escénico que desee indagar de manera práctica y teórica el mundo de la dramaturgia actoral, esta investigación ofrece una posibilidad, un camino, dentro de los muchos posibles. Es importante dejar en evidencia la práctica realizada, pues muchas veces no se sistematizan procesos creativos e investigativos.

La experiencia de realizar un laboratorio y crearlo, fue una oportunidad para mi persona como artista e investigadora, fue una oportunidad para construir un camino de entrenamiento para mí misma, un espacio de búsqueda y descubrimiento constante. Deseo continuar construyendo los caminos posibles entre elementos musicales, tanto en lo actoral como en la escena. Esta investigación ha sido una oportunidad para iniciar un camino de entrenamiento, exploración y creación actoral.

El laboratorio me permitió experimentar con músicos en vivo, descubrir metodologías de creación y también la experiencia para futuros procesos la experiencia de dar un Taller me brindó nuevas herramientas para dirigir procesos, descubrí que puedo dirigir sesiones con los ejercicios que estaba probando individualmente, además este Taller significó una oportunidad de compartir la investigación con estudiantes activos de la Escuela de Arte Escénico, esta experiencia me ayudó a profundizar en mi investigación al mismo tiempo que fue un espacio para dialogar la investigación con otras personas y sembrar una semilla de interés por el tema, expandir nuestras inquietudes al estudiantado del bachillerato en la carrera de Artes Escénicas.

La profundización teórica sobre el ritmo y la melodía se considera un aporte, en tanto propone una mayor perspectiva de cuáles son los elementos musicales que pueden utilizarse y relacionarse con la práctica actoral.

Motivada por la búsqueda de un camino metodológico como el que se exploró en la presente investigación, a finales del 2019 formé parte del equipo que llevó a cabo el Proyecto Interdisciplinario de la Escuela de Música llamado *La Ciudad de Pizan*, del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística del año 2019. Este proyecto se centraba en el estudio de la relación entre la música, la actuación y los arquetipos femeninos en la construcción de un montaje escénico. Gracias a la experiencia del presente trabajo de investigación fui la encargada de coordinar y dirigir los laboratorios creativos del Proyecto durante el 2020, los cuales fueron virtuales. Estos laboratorios se realizaron abordando la relación entre la música, arquetipos femeninos y dramaturgia actoral.

El presente proyecto de investigación abre camino hacia un modo de abordar la creación que responde a mis intereses como educadora musical y artista escénica. Mis intereses personales tanto en el área musical como el área escénica, pudieron abordarse y “saborearse” dentro del presente proyecto. Es el inicio de un proceso de apropiación de los conceptos que me interesan seguir indagando y esta investigación fue una oportunidad para el desarrollo de una voz autoral como actriz y creadora.

Parte de las limitaciones que encontré a la hora de iniciar el proyecto fue la falta de experiencia en gestionar las sesiones de exploración individualmente, en cuanto a horarios y en cuanto a gestión de espacios. Las primeras semanas del laboratorio fui aprendiendo sobre la solicitud de espacios, las limitaciones en horario dependiendo el día que deseaba ensayar, los procesos necesarios de solicitud de préstamos de equipo.

La disponibilidad horaria de las personas colaboradores y mi persona fue en algún momento una limitante, pues no se realizaron la cantidad de sesiones que hubieran sido ideales con cada espacio de exploración. También, la disponibilidad de horarios tanto de mi persona

como de las personas colaboradores cambió los planes de fechas de sesiones y ejecución de las mismas.

8 Recomendaciones

A las personas interesadas en seguir investigando sobre la música en el quehacer actoral, se les recomienda que a la hora de utilizarla se haga un énfasis en algún elemento o característica que se desee abordar de esta disciplina tan amplia. Se recomienda tener un objetivo claro sobre la utilización de la música en un proceso actoral, ya sea que se utilice como agente estructurador o por otro lado como estímulo creativo.

Se recomienda abordar el ritmo desde algún elemento que desee indagar o desde una teoría. No se debería abordar en una investigación o en la práctica escénica el ritmo como un concepto universal, el cual todas las personas lo entendemos por igual, porque no es así. Lo que sí es posible es estudiar sus elementos y buscar el camino de expresar el ritmo y entenderlo desde sus diferentes posibilidades de expresión.

Se recomienda el estudio sobre el ritmo, sus elementos y formas de expresar en la acción, pues permitirán tomar decisiones artísticas y compositivas a la hora de construir acciones, en el caso específico de esta investigación las acciones de la actriz, pero podría aplicarse a la escena también.

Se recomienda a la hora de realizar una investigación compartirlo con sus compañeros de curso o buscar espacios dentro de la Escuela para compartirlo con estudiantes, ya sean muestras abiertas del proceso, dar talleres u otras formas de diálogo sobre el trabajo en proceso. Compartir nuestra investigación con la comunidad nos abre a la posibilidad de conocer personas interesadas en el tema, sembrar semillas de inquietud sobre lo que estamos investigando, abrir

la posibilidad de conocer futuros compañeros o compañeras de trabajo o simplemente tomar más ánimo en nuestra investigación.

A la academia se le recomienda continuar con el seguimiento a los procesos relacionados con proyectos de licenciatura en la Escuela de Arte Escénico. El papel del cuerpo académico y administrativo es fundamental en el acompañamiento y desarrollo de una experiencia como lo es la licenciatura, que conlleva un paso a la profesionalización del oficio.

9 Referencias bibliográficas

- Bachmann, M.L. (1998) *La Rítmica Jacques Dalcroze. Una educación por la música y para la música*. Ediciones Pirámide, S.A.
- Barba, E. y Savarese, N. (1988) *Anatomía del Actor: Diccionario de Antropología Teatral*. Grupo Editorial Gaceta, S.A de C.V.
- Barba, E. (1992) *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Grupo Editorial Gaceta S.A
- Barba, E. (2008) Prefacio. En Ávila, R. y Korish D. *Dramaturgia Invisible: quince años del Teatro Abya Yala en Costa Rica*. (pp.11-16) Editorial Universidad Nacional de Costa Rica.
- Boleslavski, R. y Chejov, M. (1998) *El Arte del actor*. Constantin Stanislavski. Editorial Escenología A.C.
- Bonfitto, M (2007) *O Ator Compositor*. Editora Perspectiva S.A
- Cantú Toscano, M. (2017) *La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena*. Revista Telón de Fondo, (26), pp.1-11.
- Cardona, A. (2019) *Proceso creador oficio y metáfora*. Editorial Nuestra Cultura.
- Cardona, P. (2000) *Dramaturgia del bailarín: Cazador de Mariposas*. Editorial Escenología A.C.
- Gauldin, R. (2009) *La práctica armónica en la música tonal*. Ediciones Akal.
- Gómez García, M. (1997) *Diccionario Akal de Teatro*. Ediciones Akal, S.A.
- Grass Kleiner, M. (2011) *La investigación de los procesos teatrales. Manual de uso*. Frontera Sur Ediciones. Colección Ediciones Apuntes.
- Grotowski, J. (1977) *Hacia un teatro pobre*. Siglo veintiuno editores S.A.

- Grotowski, J. (1988). ISTA y el teatro de las fuentes. En E. Barba y N. Savarese, *Anatomía del Actor: Diccionario de Antropología Teatral* (págs.125-127). Grupo Editorial Gaceta, S.A de C.V.
- Jara, O. (2012) *Sistematización de experiencias, Investigación y Evaluación: aproximaciones desde tres ángulos*. Revista Educación Global, (1), pp. 56-70. Recuperado de: <http://educacionglobalresearch.net/wp-content/uploads/02A-Jara-Castellano.pdf>
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro*. Editorial Paidós Ibérica, S.A.
- Pinta, M, F. (2005). *Dramaturgia del actor y técnicas de improvisación. Escrituras teatrales contemporáneas*. Revista Telón de Fondo, (1), pp.1-7.
- Ruiz, B. (2008) *El Arte del Actor en el Siglo XX*. Editorial Artezblai
- Salvatierra, C. (2009). *El cuerpo del actor en el teatro contemporáneo. La fértil transculturalidad*. Revista Assaig de Teatre, (70), 157-163. Recuperado de: <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146451/233500>
- Sánchez, D.J. (2013) *Epistemología de las Artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo*. Editorial de la Universidad de la Plata, Buenos Aires, Argentina.
- Stanislavski, C. (1985) *Manual del Actor*. Editorial Diana México.
- Stanislavski, C. (1987) *Un actor se prepara*. Editorial Diana México.
- Stanislavski, C (2013) *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V.
- Toch, E. (1989) *La melodía*. Editorial Labor, S.A.
- Varley, J. (2009) *Piedras de Agua. Cuaderno de un trabajo de una actriz del Odin Teatret*. Editorial Escenología, A.C.

