



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

**LA VISUALIZACIÓN COMO ELEMENTO DE CREACIÓN DEL
PERSONAJE LAS NIÑAS EN LA OBRA ~~NOSOTROS~~ PARA LA
OBTENCIÓN DE ORGANICIDAD, VERDAD Y ESTADO DE
PRESENTE**

Catalina Reyes Carrera

Texto Académico presentado a la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae,
para optar al grado de Licenciado(a) en Actuación

Profesor Guía: Federico Zurita Hecht

Santiago, Chile

2022

ÍNDICE

RESUMEN	03
PALABRAS CLAVE	03
INTRODUCCIÓN	03
MARCO TEÓRICO	06
DESARROLLO	13
CONCLUSIÓN	34
BIBLIOGRAFÍA	35

RESUMEN

La siguiente investigación tiene como objetivo identificar los mecanismos que permitirían conseguir organicidad, verdad y estado de presente. Se utilizará el concepto de visualización como la base fundamental del análisis, y se buscará definir de qué manera se puede crear a través de este y responder al objetivo principal. Se tomará como objeto de estudio la obra *Nosotros* y se analizará el proceso de creación del personaje Las Niñas.

PALABRAS CLAVES

Visualización, inconsciente, organicidad, verdad y estado de presente.

INTRODUCCIÓN

En la siguiente investigación se tomará como objeto de estudio el trabajo actoral realizado para la creación de personajes de la obra *Nosotros* de Alexandra Von Hummel, donde por medio de ella se revisará el proceso de creación que se llevará a cabo por los intérpretes para construir sus personajes y para llevarlos a escena. Todo esto se realizará teniendo en cuenta la organicidad, verdad y el estado de presente que los actores deben conseguir, y cómo utilizan la visualización tanto en el proceso de creación actoral, como al momento final de actuar, poniendo está a disposición del cuerpo y la voz.

Dentro de los diferentes procesos de creación teatral, se identifican tres elementos que, si bien son constantes en la práctica actoral, son difíciles de realizar de manera consciente, estos son la organicidad, verdad y el estado de presente. Debido a esto se plantea la pregunta de ¿cómo puede un actor llegar a

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

realizar estas variables en escena? Donde se cuestiona si es posible ser del todo consciente de esto al momento de actuar. Surge la necesidad de investigar qué mecanismos pueden llevar a lograr esto. Durante el trabajo de creación actoral se suele poner la atención en el trabajo del cuerpo y voz, centrarse en estos dos aspectos, que a veces resultan más técnicos y específicos, le permiten al interprete alejarse de otros componentes difíciles de explicar y que terminan por confundir al actor. Pero, de todas formas, aquí nos preguntamos por estos elementos.

Al momento de trabajar en un personaje, el actor debe construir un mundo interno que apoya y permite complejizar el trabajo del cuerpo y de la voz, la visualización de este mundo interno le entregará diversidad al personaje. Por lo que el actor a la hora de realizar su trabajo de creación debe ser consciente de su visualización y poner este en relación con su cuerpo y su voz. Sin embargo, se identifica que, al momento de actuar en escena, el trabajo demasiado consciente de la visualización entorpece la actuación y le quita organicidad, verdad y presencia al actor. Con relación a esto, se ve que los intérpretes tienen al momento de crear y ensayar, una necesidad de utilizar la visualización como base para realizar sus personajes y ponerla a disposición del cuerpo y la voz. Pero que al actuar en escena, la visualización debería ya estar incorporada dentro del inconsciente del actor, esto solo se logra mediante la repetición de esta en los ensayos. Así como se hace con textos o con plantas de movimiento, la visualización debe crearse y repetirse en los ensayos, para que posteriormente, el intérprete pueda tenerlo integrado en escena y así conseguir, organicidad, verdad y estado de presente.

De esta manera identificamos la importancia de la visualización para el proceso de creación actoral, ya que le permite a este realizar su trabajo en función del cuerpo y la voz. Y como así mismo en escena la visualización permitiría conseguir verdad, organicidad y un estado de presente.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

Por lo tanto, surge dentro de esta investigación la siguiente hipótesis: A partir de los requerimientos de la creación del personaje La Niña de la obra *Nosotros* dirigida por Alexandra Von Hummel, se hace necesario recurrir a la visualización como herramienta fundamental de la creación actoral, en función de que esta pueda ponerse a disposición del cuerpo y la voz, y así posteriormente, mediante la repetición en los ensayos, permita darle forma a la presencia, organicidad y verdad en escena.

A lo largo del siguiente análisis se van a identificar los mecanismos actorales que utilizaron los intérpretes de la obra *Nosotros* para la creación de sus personajes, y como se aplica la visualización con relación a estos mecanismos, donde se pone está a disposición del cuerpo y la voz, con el fin de lograr identificar qué aspectos de su trabajo de visualización los llevo a obtener organicidad, verdad y estado de presente en escena.

Además, se buscará analizar las modificaciones que son necesarias hacer al visualizar en los ensayos y en la escena, ya que se propone que el primero requerirá de los actores estar en un constante trabajo de creación, realizando cambios continuamente y siendo muy conscientes de esta tarea, donde el imaginario deberá utilizarse constantemente, aplicándolo en el trabajo general de la creación de personaje. Mientras que posteriormente, cuando ya se esté armada la escena, el trabajo de visualización ya no estará enfocado en una creación si no que deberá estar integrado dentro del trabajo de interpretación del actor.

Y con relación a lo anteriormente nombrado, se comprobará la importancia de la visualización en el trabajo de creación actoral. Donde esta se pone en función del cuerpo y la voz, con el objetivo de crear un personaje, y de que esta posteriormente les permita a los intérpretes obtener organicidad, verdad y estado de presente.

Ya que esta investigación comienza desde la idea de examinar la forma de creación de los intérpretes, se iniciará explicando qué es la creación actoral. Lo primero será diferenciarla de la creación de personajes, ya que este concepto suele relacionarse con una visión realista, donde se considera el método de Stanivlasky un punto central en la creación de personajes. Para evitar esa confusión nos referiremos a la creación actoral.

Este concepto se entenderá desde una lógica más global y contemporánea del término, se considera un estado constante de búsqueda y creación, que no se aferra de una única técnica, y se transforma constantemente en relación con la necesidad del interprete y de la obra. Se entiende como la acción que ejecuta el actor para crear lo que realizará posteriormente en escena, donde su atención no estará necesariamente puesta en crear un personaje, e incluso si lo hace, su trabajo no será únicamente la creación de personajes, si no que se seguirá considerando creación actoral. Es donde se construye el estado físico, psicológico y técnico necesario para estar en escena.

Este término se relaciona con la voz y el cuerpo, ambos son componentes centrales en la creación actoral. Son piezas muy dúctiles, que tienen un enorme rango de investigación. Y en función de la creación actoral, le permiten a este tener una amplia gama de posibilidades de creación.

La importancia del cuerpo y la voz en relación con la creación actoral se vincula desde el hecho de que son elementos que se pueden trabajar de forma técnica, acercándose a ellos desde la estructura y la práctica, muchos componentes de la actuación a veces parecen surgir solo desde la inspiración o el talento. Pero al referirnos al cuerpo y la voz, nos encontramos con dos ejes centrales del teatro y que pueden trabajarse de manera técnica y concreta.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

Los conceptos anteriormente explicados, se pondrán en relación con el término visualización. Según el DRAE este significa “formar en la mente una imagen visual de un concepto abstracto” (DRAE, s.f.) su etimología lo define como “convertir en visible”.

Como punto de inicio es importante tener en cuenta que esta primera definición de visualización es bastante cercana a lo que se busca explicar en esta investigación, es un término que no es tanto más complejo que lo recién definido, es la creación de imágenes en la mente, de todas formas, se buscará poner esto en relación con las definiciones habituales de visualización en el teatro.

Knébel habla de la visualización como un elemento central en la actuación, ya que cumple el rol de darle grosor a esta y principalmente a la palabra. “En la vida real nosotros siempre vemos lo que hablamos, cada palabra que oímos produce en nosotros una concreta visualización, pero en el escenario frecuentemente violamos esta cualidad fundamental de nuestra psiquis.” (Knébel, 1996, p.113). De esta forma, ella propone siempre tener una imagen mental, tanto al hablar como al escuchar, si no se está visualizando lo que el otro dice al momento de escuchar, parecerá desinterés a ojos del espectador.

Si bien esta definición es correcta en relación con lo que nos referimos en esta investigación, ocurre que se centra principalmente en la visualización como un elemento que sirve en función del habla y de la escucha, pero aquí se busca definir la visualización como un elemento para la creación.

Para adentrarnos aún más en la definición de visualización se hace necesario definir “imagen”. El DRAE lo define como “Figura, representación, semejanza y apariencia de algo” (DRAE, s.f.). Pavis lo define desde la puesta en escena:

La puesta en escena es siempre, una puesta en imágenes, pero puede ser más o menos “imaginizada” e “imaginante”: en lugar de una figura mimética

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

o de abstracción simbólica, hoy encontramos a menudo un escenario construido con una serie de imágenes de gran belleza. El escenario se confunde casi con un paisaje y una imagen mental, como si se tratara de ir más allá de la imitación de una cosa o de su conversión en signo (Pavis, 1996, p.245)

Si bien la definición anterior está centrada en el área escenográfica del teatro, creo que es posible rescatar ciertas frases: “se tratará de ir más allá de la imitación de una cosa o de su conversión en signo” (Pavis, 1996, p.245). Se suele decir que la visualización tiene una relación con traer imágenes concretas y realistas, que sean símiles a lo que se dice u ocurre en escena. Pero en realidad la imagen que se busca traer es más cercano a lo definido en relación con la escenografía, donde no se busca imitar una cosa o tener un signo, si no que se trata de traer sensaciones u abstracciones.

Un símbolo es “Un signo que remite al objeto denotado en virtud de una ley, normalmente una asociación de ideas generales, que determina la interpretación del símbolo por referencia a este objeto, el símbolo es un signo arbitrariamente elegido para evocar su referente.” (Pavis, 1996, p.422)

De esta forma la imagen creada en la visualización se transforma más en un símbolo de lo que está ocurriendo en escena, que de una imagen literal o de un signo, sino que es una asociación de ideas, donde tanto olores, sensaciones, recuerdos, imágenes e invenciones se mezclan para crear ciertos símbolos que le permiten al actor sustentar su actuación. Finalmente, la visualización estaría más relacionada con la creación de símbolos que de imágenes literales, se trata de crear relaciones y asociaciones. Esta no tiene únicamente una relación con la palabra, es un elemento de creación, que se puede utilizar tanto con la palabra, la escucha, el gesto, los impulsos y también para cosas tan técnicas como la proyección, el apoyo, la fluidez del cuerpo y el ritmo.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

En esta investigación la visualización se define como la creación de imágenes mentales, estas imágenes no son necesariamente literales. Al estar creando en un espacio mental donde no existen límites, está la posibilidad de crear imágenes que no tengan ninguna relación realista con la obra, que puedan ser símbolos que den referencia de lo que ocurre en escena. Y que sin embargo le permiten al actor sustentar o apoyar su actuación.

El trabajo de la visualización requiere, al igual que el de la voz y del cuerpo, de ensayo y repetición, ya que, si bien no se busca la mecanización de las acciones, es necesario que éstas estén bien aprendidas por el intérprete hasta el punto en que se vuelvan inconscientes. Para entender correctamente la mirada que en esta investigación se tendrá de esto, se hace necesario definir el concepto inconsciente.

En primer lugar, podemos entender la inconsciencia como una “falta de conocimiento de algo en concreto, o de los actos propios y sus consecuencias” (DRAE, s.f.) para esta investigación nos centraremos en la inconsciencia en relación con los actos propios que una persona realiza y sus consecuencias, enfocándonos en las acciones de una persona y sus procesos físicos. Por ejemplo: respirar, suspirar, alargar cierto paso al caminar, subir el tono de voz, mirar lentamente, etc. Estos son actos inconscientes que realiza el ser humano, pueden concientizarse, pero naturalmente no se hace.

El concepto naturaleza tiene un factor importante para entender la definición que en este trabajo se le quiere dar a inconsciente. Varios teóricos del teatro se refieren a la naturaleza como una esencia que el actor debiera buscar en escena, que se busca replicar. Stanivlasky (1951, p.20-30) habla de la naturaleza como una fuerza interior que guía las acciones de las personas, donde estas fluyen fuera del inconsciente. Habla de que la naturaleza surge cuando un actor no es consciente de lo que realiza, no piensa demasiado en lo que hace o las consecuencias que estas tendrán (las consecuencias en este caso serían como el

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

espectador va a verlo). Si no que “al margen de su voluntad, vive la vida del papel, sin darse cuenta de lo que siente, sin pensar en lo que hace, y todo sucede por sí mismo, intuitivamente” (Stanislavski, 1951, p.30). Y si bien este estado inconsciente y natural es lo ideal de la actuación según Stanivlasky, es un estado que depende únicamente de la inspiración.

Podríamos entonces definir la inconsciencia en escena, como un estado mental donde no se tiene conocimiento de lo que se hace, y que a su vez permite conectar con la naturaleza humana, lo que le daría al espectador la sensación de que lo que le ocurre a cierto personaje es real al ser natural.

Y por último creemos que, para entender mejor el concepto de inconsciente en escena, es necesario entender su contrario que sería la conciencia en escena. Stanivlasky (1951, p.20-30) habla de que, para obtener la naturaleza y las acciones inconscientes, es necesario primero ser muy conscientes de ellas. Realizar algo de manera inconsciente tiene que ver con conocer muy bien lo que se hace, tanto que ya es natural de hacer por lo que no hay que pensar sobre ellas. Para el humano respirar es tan normal y natural que no necesitamos concientizarlo, está arraigado dentro de nuestra naturaleza. Caminar es otro ejemplo de esto, una vez que de niños se nos enseña, y se practica hasta dominarlo totalmente, se vuelve un acto inconsciente, de adulto ya nunca te detienes a pensar cómo caminar, solo se hace naturalmente. Lo mismo pasa con las acciones en el teatro, antes de volverse inconscientes y naturales, deben ser conscientes. Stanivlasky (1951, p.20-30) habla de que solo realizando este paso de lo consciente para obtener lo inconsciente será posible realizar acciones naturales, y así no solo confiar en que llegará cierta fuente de inspiración.

Ya teniendo entendido el concepto inconsciente se puede pasar a definir los últimos tres conceptos principales de esta investigación, que se encuentran directamente relacionados con lo recién definido, estos son el estado de presente, la organicidad y la verdad. Se consideran acciones o estados inconscientes de la

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

actuación y por lo mismo son tan difíciles de realizar, ya que contrario a la voz y el cuerpo, no existe algo concreto que se pueda trabajar desde la conciencia hacía la inconsciencia. Al hablar de estos, pareciera ser, que solo dependen de la inspiración.

El concepto estado de presente, nace desde una identificación de una cualidad existente al momento de actuar, que se suele relacionar con comentarios dichos por los directores o compañeros de trabajo, que te mencionan no haberte sentido en el escenario. El estado de presente es donde al interprete se le ve accionando en un presente real.

Para entender este concepto es necesario definir presente: “dicho del tiempo, que es aquel el que está, quien habla” (DRAE, s.f.) Al analizar esto, llama la atención cuando se menciona “que es aquel el que esta”, tiene relación con la mirada que se le quiere dar en esta investigación al concepto estado de presente, donde como primer punto podríamos decir que este tiene relación con que un actor en escena da la sensación de que es el “aquel el que esta”, no solo el actor, si no que su personaje. El estado de presente funciona en relación con la vivencia del actor y del público, donde le permite al espectador creer que lo que ocurre en escena está pasando en un presente real, o da la sensación de estarlo. Y para el intérprete “el trabajo de estar presente en escena es ser consciente del tiempo, del aquí y del ahora de la obra y de la vida” (Piedrahíta, 2016, p.14). Tiene relación con el momento exacto en que el actor está parado en el escenario actuando, se vincula con el hecho de que todo lo que hace o dice este, está centrado en ese instante, no es predecible, no duda, todo ocurre en un presente real. Para que un actor logre realizar esto debe estar en un estado de presente, no deben existir pensamientos intrusos sobre su siguiente texto o en el paso erróneo que dio antes. Se trata de estar en el presente mismo en el que ocurre la acción.

La organicidad se considera un elemento principal al actuar, se suele confundir con lo cotidiano o lo realista, pensando la organicidad como un elemento

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

que se relaciona con la realidad. Pero este tiene una relación directa con el término coherencia, Pavis lo define como “la armonía y no contradicción entre los elementos de un conjunto” (Pavis, 1996, p.69) Este término se presenta en relación con la obra o al mundo teatral expuesto en escena, donde las acciones realizadas por los intérpretes son coherentes a lo ocurrido en escena, al lenguaje presentado. Barba se refiere a la organicidad desde lo natural, y enfatiza en que

Natural no indica realismo. Tiene más bien que ver con el efecto de coherencia creado por el espectador. Se es testigo de una composición tan coherente en todos sus detalles que hacía momentáneamente olvidar al espectador la artificialidad del comportamiento escénico, como si por un momento no existiera ningún otro modo de moverse y comportarse (Barba, 1990, p.202).

De este modo la organicidad tendría relación con la forma que el espectador percibe lo ocurrido en escena, donde parece que todo funciona como una sola cosa.

Barba (1990, p.202 y 203) diferencia dos niveles de organicidad, donde está el cuerpo y el espectáculo. El cuerpo de un actor se considera un todo dividido por una serie de microcosmos, donde cada parte del cuerpo puede trabajarse en particular, pero la puesta en relación de estos es lo que genera una similitud y organicidad en el cuerpo.

Por otro lado, el espectáculo está compuesto por varios fragmentos particulares, los cuales serían el cuerpo de los diferentes actores, que al igual que los microcosmos antes mencionados, también pueden orquestarse y ponerse en relación, creando lo que Barba menciona como un campo de energía, donde todos los elementos o cuerpos puestos en escena se transforman en un mismo organismo viviente y orgánico. Se considera el espectáculo un cuerpo único.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

Lo que en la siguiente investigación denominamos verdad, viene de un concepto que se usa casualmente en los ensayos o comentarios “le falta verdad a tu trabajo” pero que no está del todo definido literalmente. Aquí lo relacionamos con la espontaneidad que debe tener un actor en escena.

Barba habla de la espontaneidad desde el trabajo de acciones físicas, donde una espontaneidad verdadera viene de la mano con la libertad que puede tener un actor a la hora de actuar, enfatiza en aclarar que la libertad escénica no tiene ninguna relación con el desorden o la improvisación, si no que, por el contrario, es el control técnico lo que entrega esta libertad.

La verdad en escena tiene relación con que el trabajo que realiza el actor parece espontáneo y auténtico. Que ha vista del espectador se ve que el intérprete cuenta con libertad al actuar, pese a que este tenga un control total de la situación y de su cuerpo.

DESARROLLO

La primera aproximación que se tuvo del personaje La Niña fue durante la primera etapa del proceso creativo, en ese momento se le dio una mirada muy distinta a la que sería la final.

Niña: Mi mamá me enseñaba cosas importantes, a engañar, a callar, a dormir, a sentir, a mentir.

Mujer: ¿Dónde está tu madre?

Niña: Esta muerta.

Mujer: ¿Y tu padre?

Niña: También, los asesinaron delante de mí. Hace 4 años, todavía tengo pesadillas. Me han alimentado del odio al enemigo desde que nací, no es

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

fácil deshacerse del odio cuando te han alimentado con el (Von Hummel, 2022)

Como se puede observar en el texto anterior La Niña tiene una densidad y peso muy grande, esto se crea principalmente porque tiene 10 años y es parte de este grupo que en la obra torturan y asesinan a una mujer.

Durante la primera etapa, la aproximación al personaje se hizo aumentando la edad de este, ya que ninguna de las actrices podría parecer una niña de 10 años. Pero revisando el texto se decidió que era necesario que La Niña representara esta edad, ya que así se generaba la contradicción principal del personaje. Por lo que Alexandra Von Hummel decidió que este sería interpretado por dos actrices al mismo tiempo, con la intención de así crear la imagen de las niñas gemelas que si se podía sostener, haciendo referencia a las gemelas de la película *El Resplandor* lo que permitía hacer una asociación rápida de que el personaje era una niña. Este recurso era una solución que permitía conseguir el efecto que debía dar La Niña, y que funcionaba debido a que la obra no respondía a un lenguaje realista.

Se les pidió a todas las actrices probar el personaje en parejas, aquí surgió una investigación y experimentación que tenía el objetivo de recopilar material para el personaje que aún no estaba muy claro desde donde se podía abordar. Así entre todo el elenco se constituyó la idea base del personaje La Niña.

Al momento de repartir los personajes este se nos entregó a mí y a Paulina Osses, el trabajo realizado por ambas es el que analizaremos a continuación. De la investigación surgida entre todo el elenco es que Alexandra Von hummel decidió que, si bien nosotras dos interpretaríamos el personaje, este seguiría siendo solo una niña, la cual sería actuada por dos actrices al mismo tiempo, no éramos dobles o gemelas, si no que éramos el mismo personaje siendo interpretado por dos personas simultáneamente en escena, esto respondía a una

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

decisión escénica, como se explicó anteriormente. Funcionaba debido a que el montaje no seguía las lógicas realistas, si no que este mecanismo entraba coherentemente dentro de lo planteado en la obra. Pero para que resultara de manera orgánica dentro del total de la obra, debía primero funcionar en el cuerpo de las actrices.

El primer desafío al comenzar a aproximarse al personaje fue la sincronización, empezamos realizando un ejercicio de traslados y fotogramas, donde hicimos una de las escenas de la obra sin decir ningún texto, solo realizando una planta de movimiento e intentando hacer todo al mismo tiempo, era el primer paso para aproximarse al personaje únicamente desde el cuerpo. Se comenzó con un ejercicio donde improvisamos una planta de movimiento, utilizando un ritmo muy lento y estando conscientes una de la otra, donde estar en un estado de presente era primordial para lograr moverse al mismo tiempo. A medida que se iba repitiendo el ejercicio se iba subiendo la velocidad, se coreografiaban ciertos hitos y luego se jugaba alrededor de estos.

Luego de repetir varias veces el ejercicio constatamos que, si bien lográbamos movernos al mismo tiempo sin problemas, todos nuestros movimientos eran monótonos, no tenían ninguna intención detrás, y no lograban entrar en el espacio teatral necesario para la escena. Fue entonces que tuvimos que exteriorizar un trabajo actoral que generalmente se realiza individualmente y debimos ponernos de acuerdo en lo que íbamos a estar pensando. Definimos las imágenes que debían estar en nuestras mentes, los impulsos que había en cada momento, la intención de los movimientos y lo que se quería decir con cada uno de estos. Hicimos un trabajo de visualización en conjunto, creando el mundo interno que debíamos tener para interpretar el mismo personaje. Luego de eso la escena fue cobrando más peso y dejó de ser tan monótona, se volvió más teatral. De todas formas, este primer ejercicio fue una primera aproximación al personaje,

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

ya que aún se requería mucho ensayo y repetición para lograr sincronizar el trabajo actoral y obtener organicidad, verdad y estado de presente.

Posteriormente se pasó a una etapa de prueba y error, ya que aún se estaba intentando definir como funcionaría realmente el personaje, y esta no sería para nada la versión final de La Niña.

Comenzamos a trabajar con nuestros compañeros de escena y a aproximarnos al texto. Aquí surgió un nuevo desafío, ya que la realización del personaje requería del doble de ensayo. El primero era para que Paulina Osses y yo no pusiéramos de acuerdo en lo que realizaríamos en las escenas, ya que debíamos funcionar al mismo tiempo, e intentar sincronizar el trabajo actoral de ambas. El segundo ensayo era con nuestros compañeros de escena. Más de una vez no tener estos dos ensayo nos llevó a tener presentaciones incompletas o no avanzadas, ya que si solo se realizaba el primer ensayo luego habían problemas para hacer funcionar eso dentro del resto de la escena, pero si se realizaba el segundo ensayo sin haber tenido antes el otro, terminábamos por perder tiempo ya que no teníamos idea de que hacer y necesitábamos ponernos de acuerdo, pasábamos el ensayo intentando sincronizarnos y resolviendo cosas que ya tendrían que hacer estado resueltas.

El trabajo de mesa era central en esta primera etapa de acercamiento a La Niña, ya que debíamos estar muy claras con respecto al personaje y estar de acuerdo en las motivaciones de este, su trasfondo y sus intenciones, necesitábamos estar seguras de estar construyendo el mismo mundo interno.

Luego de esta etapa de prueba y error, hubo cierto ensayo que se considera clave en el proceso de creación actoral. Para este punto llevábamos tiempo trabajando al mismo tiempo y realizando todo en conjunto. En escena ya no pensaba en Paulina Osses como otra persona, si no que dentro del imaginario que había construido éramos la misma persona, el mismo cuerpo, esa imagen mental me ayudaba a nunca en escena desprender del todo la atención de ella,

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

nunca nos observábamos directamente al actuar, pero siempre estábamos atentas a la presencia de la otra.

Aún quedaba mucho trabajo actoral, de acciones y texto que realizar, sobre todo el trabajo de voz. Pero para este punto estábamos sincronizadas de manera que ya no resultaba extraño para el total del montaje, funcionaba en relación a los otros personajes, podíamos crear en escena al mismo tiempo sin necesidad de mirarnos o hablarnos, solo una proponía sabiendo que al segundo la otra la seguiría y propondría algo nuevo. Fue debido al trabajo previo de construcción consciente del mundo imaginario por medio de la visualización lo que permitió crear esta sincronización orgánica en relación con la obra, donde la presencia de dos actrices para el mismo personaje ya no era extraña si no que se había vuelto coherente al montaje.

En el ensayo antes mencionado, se tenía como objetivo probar cierta indicación de Alexandra Von hummel, donde se nos sugirió hacer cierto movimiento separadas, solo era la entrada a la escena, pero en el ensayo decidimos improvisar toda la escena y no hacer nada al mismo tiempo, salvo por los textos y la voz. Se comenzó a improvisar el trabajo del cuerpo y la planta de movimiento por separado, donde cada una iba creando y reaccionando de manera diferente a la escena, pero siempre manteniendo la sincronización, atentas a la otra y escuchando lo que se iba proponiendo, así también creando en conjunto la escena.

El resultado de ese ensayo fue que surgió cierta libertad al actuar y no estar pensando en seguir lo ya acordado. Pero también al ya estar sincronizadas ocurrió que incluso realizando cada una sus propios movimientos y trabajo corporal, lográbamos encontrarnos en ciertos momentos, donde percibíamos la propuesta de la otra y decidíamos seguirla. Por ejemplo, ambas nos encontrábamos caminando por el escenario de manera ansiosa, y al momento de decir cierto texto Paulina Osses tiene el impulso de ir hacia la mesa, percibo esto y decido seguirla.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

Utilizando el mismo impulso, ambas vamos al mismo tiempo a la mesa y nos apoyamos a decir el texto. De esta forma nuestros movimientos diferidos se encuentran en ciertas partes de la escena.

Se considera importante este ensayo porque se demostró en ese momento que el trabajo de repetición realizado anteriormente había funcionado, ya que el cuerpo y la voz estaban sincronizados, se habían establecido códigos imperceptibles al público para realizar todo al mismo tiempo, incluso sin tener la necesidad de acordar todo anteriormente, si no que podíamos crear al mismo tiempo. Y debido a que ambas habíamos construido el mismo imaginario, nuestras reacciones nunca eran del todo diferente, ya que teníamos en mente las mismas visualizaciones. El trabajo de sincronización era muy pequeño en lo que es toda la creación actoral, era casi imperceptible al espectador, pero era muy necesario para realizar el personaje de La Niña, visualizarme a mí y Paulina Osses como un mismo cuerpo que funciona de la misma manera fue lo que personalmente me ayudo a sincronizar con ella y luego de repetirlo ya se había vuelto inconsciente. Ambas sabíamos cómo funcionaba y pensaba nuestro personaje, dándonos libertad al crear y permitiéndonos entrar de a poco en un estado de presente, ya que comenzábamos a dejar de a poco atrás la constante sensación de estar conscientemente atenta a la otra y se iba volviendo inconsciente.

Luego de este ensayo le mostramos la propuesta a Alexandra Von hummel, donde realizábamos varios movimientos diferidos que se encontraban en ciertas partes. Entonces se decidió hacer un cambio al personaje, ya no tener a La Niña si no que, a Las Niñas, seguiríamos siendo el mismo personaje interpretado por dos actrices, pero seríamos gemelas, podríamos observarnos y realizar más movimientos diferidos, además de que en el texto se debía cambiar la forma de referirse a ellas, pasando de singular a plural.

Entonces se comienza una nueva etapa de trabajo actoral, donde nos adentramos a la escena como las gemelas, y dejando de ser La Niña. Pero

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

siempre teniendo muy presente el trabajo de sincronización ya realizado, ya que es esa sincronización lo que vuelve tan extraño al personaje y lo que se buscaba destacar.

Antes de comenzar a ingresar a todo lo que fue el trabajo actoral en esta nueva etapa, describiremos brevemente las escenas donde aparecen Las Niñas para así entender a que nos referiremos en el resto de la investigación. Dentro de la obra *Nosotros* los personajes de Las Niñas tienen 3 escenas, que durante el proceso de creación de la obra, el equipo se ha referido a ellas de esta forma:

La primera escena: esta viene luego de la introducción de la obra, presenta a los personajes de la organización y a la mujer secuestrada. Nos presenta el conflicto y las primeras relaciones entre los personajes. En esta escena se muestran las contradicciones y peculiaridades de Las Niñas, además de que se empieza a entrever la historia detrás de estas.

La escena del Chico y la Chica: esta se puede dividir en dos partes, la primera es donde los personajes del Chico y la Chica tienen una primera conversación respecto a varios temas que termina por girar en torno a un paquete misterioso, que el Chico asume que es el anillo de compromiso de la Chica. La segunda parte es cuando aparecen Las Niñas a interrumpir la conversación, a pedirles ayuda porque se perdieron y a preguntarles por el paquete, asumiendo que se van a casar. En esta escena Las Niñas no actúan igual que en el resto de la obra, ya que fingen toda la situación para encargarse de que abran el paquete.

Monólogo de Las Niñas: esta es la última escena de la obra y ocurre luego de que matan a la mujer secuestrada. Las Niñas hacen un monólogo en conjunto, donde le hablan a la mujer ahora muerta. En esta escena se revela la historia detrás del personaje y se presenta otro lado de estas, donde ya no se ven tan vengativas y resentidas como en las otras.

En esta nueva etapa de creación actoral el foco estaba puesto en comenzar a fijar cosas del montaje y de los personajes, si bien se continuaba en una

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

investigación con el objetivo de descubrir las escenas, ya llegando al final del proceso creativo, era hora de definir elementos.

La separación del personaje de La Niña permitió abrir una gran cantidad de oportunidades y de material de creación actoral, pero pasada unas semanas de ensayo y de búsqueda, el personaje ya comenzaba a tener un camino claro.

Hubo una semana en donde Alexandra Von Hummel trabajó únicamente con la dirección de la primera escena, el objetivo de esa semana era dejar la base de esta escena lista, para que luego solo tuviera que repetirse. Esta escena era muy compleja por la cantidad de elementos escénicos que tenía, por lo que durante esa semana se definió cual sería la versión final del texto, la planta de movimiento y cuáles y de qué forma se llevarían a cabo ciertos mecanismos escénicos.

Fue principal el trabajo de cuerpo y voz, ya que todo lo que se trabajó durante esa semana giraba en torno a esos dos espacios, fue un trabajo muy técnico, donde debíamos usar el cuerpo de cierta forma, pararse en cierto lugar y decir los textos como se nos indicaba. Si bien se estaba trabajando a nivel actoral, lo principal de esa semana era fijar de manera técnica todo lo que iba relacionado a nivel de voz y cuerpo.

La primera escena necesitaba de mucha repetición para lograr el ritmo y precisión que requería. Por lo que era necesario tener esta etapa de ensayo consciente, que posteriormente por medio de la repetición se volvería inconsciente para así poder tener más libertad en escena.

Ya terminada esta semana, Alexandra Von hummel nos mencionó que por el momento la escena estaba solo en la estructura, que faltaba profundizar a nivel actoral, pero que solo era necesario repetir la partitura hasta que se volviera inconsciente y así podríamos enfocarnos en actuar.

En ese punto la escena se quedaba en la forma, donde se veía claramente la estructura marcada, lo que siguió luego de esa semana fue repetir, se ensayó la

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

escena hasta que se volvió inconsciente, entonces pudimos dejar de pensar en el lugar del escenario donde debíamos colocarnos y el texto que debíamos decir, comenzó a aparecer organicidad en los cuerpos a medida que dejábamos las marcas y empezaban a existir conexiones entre los personajes, lo que hacía que dejáramos de vernos como cuerpo diferentes que chocan y empezaba a surgir coherencia y ritmo en la escena.

A medida que se iba repitiendo la escena fue siendo necesaria la visualización como un elemento de creación. Para el desarrollo del personaje de Las Niñas, la visualización cumplió un rol principal, personalmente utilicé la visualización como un elemento creativo y técnico para el proceso de creación actoral.

Durante la etapa de repetición de la primera escena, se utilizaba la visualización para tener una imagen del flujo y ritmo que esta debía tener. Esta escena tenía una partitura de movimiento muy precisa y concreta, por lo que se visualizaba como un reloj, la cual estaba todo el tiempo conectando y avanzando, esto me permitía entender el ritmo que llevaba la escena y en base a eso ir acomodando el cuerpo y la voz, con la intención de que estos fueran conectando con lo diferentes mecanismos. Durante esta etapa en la que era muy consciente de todo el trabajo a realizar, ponía el foco en la voz, el cuerpo y la visualización, por lo que, si ponía como objetivo durante un ensayo trabajar el flujo y la precisión, se utilizaba la visualización del reloj para guiar el trabajo actoral. A medida que se repite la escena, esta visualización, en conjunto del trabajo de voz y cuerpo, se va haciendo inconsciente, lo que se ve reflejado cuando en ciertas pasadas de la obra completa ya no me es necesario pensar en el flujo o la precisión si no que esto ya se ha arraigado al cuerpo, lo que me permitió comenzar a estar en un estado de presente.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

Esta opción de utilizar la visualización para guiar el ritmo también se utiliza en la escena del Chico y la Chica, la cual tiene un ritmo muy diferente a la primera escena, pero en la cual se profundizará posteriormente.

Una vez que se va volviendo inconsciente el trabajo antes mencionado, que estaba enfocado en definir aspectos del cuerpo y la voz para conseguir ritmo y precisión. Se entra en un espacio más actoral, donde ya teniendo definidos ciertos aspectos del cuerpo y la voz, nos empieza a ser necesario darle una intención y una necesidad a todo lo que Las Niñas realizan en escena.

Aquí nuevamente junto a Paulina Osses, debemos verbalizar el imaginario de Las Niñas, donde surge preguntas como:

¿Qué piensas cuando dices este texto?

¿Cuál puede ser el impulso para este movimiento?

Para entender mejor el trabajo de visualización realizado en esta escena analizaremos lo hecho en un momento en específico.

Niña 1: Pero luego la vi, y sentí dentro de mí una especie de fuerza que quería salir

Niña 2: Como un grito, si ganas de matarla, la he visto en el suelo, mirándonos con esa mirada de desgraciada.

Niña 1 y 2: Y sí, me dieron ganas de despedazarla. (Von Hummel, 2022)

Para esta escena, tenía una partitura de cuerpo donde debía agacharme junto a la mujer torturada mientras Paulina Osses, que hace a La Niña 1, decía su texto mientras le tapaba la boca a la mujer evitando que hable. Decía mi texto agachado y luego decíamos el último texto juntas.

A nivel de ritmo ambas debíamos estar coordinadas para que no se cortara el texto que en la obra original era dicho por una sola persona, debía sonar fluido como si lo dijera una, pero lo hacíamos dos. La partitura del cuerpo debía estar

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

bien ensayada para que, al teparle la boca a Maite De lasa, que interpretaba a la mujer, no le hiciéramos daño al realizarlo muy fuerte.

Para la etapa en la que nos estamos refiriendo, todos esos aspectos ya eran inconscientes y no era necesario preocuparse de ellos, lo que realizamos posteriormente era un trabajo de visualización. Con Paulina Osses iniciamos buscando referentes para poder entender el lugar desde donde decir estos textos, y desde eso comenzar a juntar material para usar en el personaje. Para hacer esa parte de la escena había una primera visualización principal que era la imagen de la mujer despedazada, se construye una sensación de querer golpear algo, de querer gritar y no poder hacerlo, un impulso contenido que se va alimentando con imágenes. Desde esas visualizaciones retenidas se realiza el trabajo de cuerpo y de voz para esa parte, donde en los primeros acercamientos se jugó con el uso de visualizaciones como elemento creativo, centrándose en ellas de manera consciente.

Por otro lado, la primera escena tiene varios momentos donde Las Niñas están solo escuchando mientras otros les hablan, por lo que era muy importante estar todo el tiempo visualizando, de lo contrario nuestros cuerpos se volvían cotidianos y el espectador notaba que dejamos de actuar. Esto fue algo que Alexandra Von Hummel le menciono al colectivo durante la primera etapa de creación, que debíamos estar pensando siempre, se notaba cuando dejábamos de hacerlo. Durante el transcurso del proceso de creación de la obra se fue reflejando que ese pensamiento no debía ser necesariamente realista, por el contrario, crear una imagen exagerada o estar gritando en la mente, afectaba más al cuerpo y al interprete.

Todo el trabajo de visualización realizado para la primera escena se fue repitiendo, trabajando y jugando en los ensayos, durante las pasadas generales se priorizaba el ritmo y la precisión. Y a medida que se repetía todo, las visualizaciones se volvían inconscientes, al igual que el trabajo del cuerpo y la voz.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

Se podía observar el resultado de este trabajo en la organicidad que iba ganando la escena como conjunto. Como se mencionó anteriormente esta es un reloj, tiene muchos mecanismos escénicos diferente que pareciera que no podrían conectar todos en una misma escena, sin embargo, lo fueron haciendo. Las Niñas en particular son un componente escénico muy extraño, es precisamente eso lo interesante de ellas, pero fue necesario el trabajo de visualizaciones, que nos permitió relacionarnos de manera coherente con la escena, para que el personaje pudiera aparecer de manera orgánica en relación con la situación dramática y a lo construido con el colectivo, y no se quedara en una extrañeza que pareciera chocar con los otros componentes escénicos. Lo natural que pudieran llegar a parecer las niñas en este espacio debía generar extrañeza, y para lograr esa naturaleza y organicidad en relación con nuestros compañeros, las visualizaciones nos ayudaron a respaldar lo que realizábamos, dándonos un apoyo ideológico de porque hacíamos lo que hacíamos, podía resultarle extraño al espectador, pero para nosotras Las Niñas tenían un mundo interno claro y lleno de imágenes.

Por otro lado, está la escena del Chico y la Chica. La construcción de esta escena fue muy diferente de la anterior, desde el punto de vista del trabajo actoral, esta escena se fue construyendo por capas, donde en el transcurso de la creación del montaje sentíamos que Alexandra Von Hummel nos cambiaba totalmente la escena, pero a medida que se seguía trabajando fuimos entendiendo que en realidad era un trabajo de capas, se construía una propuesta escénica y luego sobre eso se iba trabajando en algo nuevo, se acumulaba de a poco el material. Ya que la escena requería de muchos elementos, se fueron trabajando cada uno de ellos de a poco. Al analizarlos ahora se puede identificar 3 etapas.

La primera fue cuando se trabajó por primera vez la escena y Alexandra Von Hummel nos pidió adaptar el texto a un habla en específico y enfocarnos en la acción de pedir ayuda. Ambas centramos nuestro trabajo en la primera indicación, ya que identificamos que era lo que más se nos dificultaba. A medida que se iba

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

ensayando la escena, pudimos reconocer en nuestros propios cuerpos que la escena no funcionaba, ya que nos sentíamos incómodas e inseguras. Al poner el foco en el habla olvidamos la intención y terminamos pensando solo en como decirlo y no en por qué.

En el siguiente ensayo con Alexandra Von Hummel, donde dirigió por primera vez esta escena, nos indicó dejar el habla de lado y que nos centráramos en la intención. Nos pidió hacer una escena similar, donde antes de comenzar los primeros textos actuáramos otra situación más concreta y cercana a nosotras, para que nos fuera más sencillo entrar en la intención. En este caso Las Niñas debían entrar enojadas y con mucha energía, para así interrumpir la escena que llevaban el Chico y la Chica. La escena similar que se construyó fue la de estar peleando entre nosotras, no desde el personaje de Las Niñas si no que desde nosotras mismas. Debíamos pensar que en la siguiente escena teníamos que defender a otras niñas, imaginarlas perdidas, que piden ayuda y no se las dan. Entonces antes de iniciar, comenzábamos esta discusión sobre el Chico y la Chica, enrabadas por el hecho de que no ayudaban a las niñas. Y luego, ya teniendo todo ese mundo interno concretado exteriorizado y llevado a la palabra, teníamos energía suficiente para decir el primer texto, que debía comenzar con mucha fuerza.

Toda la escena se modificó drásticamente cuando se creó el imaginario y se centró la atención en este y no en el habla. Ya que la escena cobraba un sentido y una razón. Se comenzó trabajando un imaginario con visualizaciones muy concretas y desde este se fue exteriorizando en el cuerpo y en la voz.

Mientras más se iba especificando en la visualización, mayor era la forma en la que esta cambiaba la escena. Se menciono a los niños del Sename y ya que conocíamos la historia nos era imposible no reaccionar de manera diferente, ya que inmediatamente surgía una necesidad de defenderlos, pero también una rabia

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

contra las personas frente a nosotras, ya que no ayudaban a las niñas y no les importaba.

Ya habiendo hecho inconsciente el imaginario y la escena símil, esta se saca e iniciamos la escena normalmente, pero teniendo toda la intención detrás. Antes de entrar a la escena del Chico y la Chica debíamos esperar un tiempo, por lo que durante ese espacio mantenía la escena símil en mente por medio de visualizaciones, teniendo esa energía retenida que luego al entrar a escena podía liberar. Tener esta visualización antes de entrar a escena me permitía mantener la energía y la intención creada con la escena símil.

Este recurso de crear algo desde el cuerpo y la voz, exteriorizando y exagerando, para luego sacarlo y dejar solo la intención, se usó más de una vez en la escena del Chico y la Chica, las visualizaciones fueron centrales para poder mantener estas sensaciones, ya que de lo contrario se pierden en el recuerdo del cuerpo y no se transmiten a la intención, pero al visualizar lo que antes se realizaba con el cuerpo y la voz, se podía transmitir lo ya creado.

Por otro lado, las visualizaciones permitían no solo crear la intención, sino que también afectaban al cuerpo y a la voz. Como al trabajar el foco estaba puesto en el imaginario, en la rabia creada por la escena símil, surgía en el cuerpo un impulso de querer atacar a estas personas, de acercarse a pelear. Pero al tener que estar quietas en un espacio, el impulso se queda retenido, creando un cuerpo nervioso que no para de moverse pero que tiene siempre el impulso de salir corriendo hacia el Chico y la Chica. Este estado orgánico y verdadero del cuerpo no surge como una decisión concreta de querer moverse, si no que desde el impulso de las visualizaciones que crean un imaginario para traer a escena ese cuerpo nervioso. Y con el trabajo de la voz ocurre algo similar, ya que el habla, que habíamos intentado crear en un inicio, comienza a aparecer desde el mismo impulso del imaginario. El texto ya está adaptado al habla:

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

“Losotras no somo de acá, vinimo de una pobla entera cuma, donde vivimo to apretao” (Von Hummel, 2022)

Por lo que Alexandra Von Hummel, nos pidió mantener esas palabras y no enfocarnos en el habla. Luego con el trabajo de visualización de la escena símil es que surge una necesidad de decir las palabras. Y al poner el foco en la intención surge un habla por sí sola, la verdad aparece desde el trabajo de visualización, y se proyecta como una acción espontanea, ya que se creó desde un imaginario y no desde algo técnico.

Durante todo el proceso de creación y montaje de la obra, Alexandra Von Hummel nos repitió al equipo que debíamos afectar al otro cuando actuáramos, donde los impulsos para decir los textos no debieran surgir únicamente del propio trabajo del actor si no que entre nosotros debíamos afectarnos. De cierta forma era necesario crear el impulso para que el compañero pueda decir su texto, si cierto actor debía enojarse y gritar, entonces el otro que hablara antes de él debía hacer que este se enojara y así modificar su estado. Esta acción es muy concreta y técnica para el trabajo actoral, ya que el intérprete deja de pensar en su propio impulso y se centra en modificar a su compañero y en dejarse afectar por el otro.

Por lo que, en la escena del Chico y la Chica, ya teniendo la escena símil creada e instalada en el inconsciente, debíamos centrarnos en modificar a nuestros compañeros, en pedirles ayuda y en irritarlos hasta el punto en que se enojen de vuelta con nosotras y tengan que ayudarnos. Dejé de pensar solo en nuestro propio trabajo actoral y comencé a mirar la escena como un todo. Al poner la atención en mis compañeros de escena y en afectarlos, me centraba también en observarlos y dejarme afectar por ellos. Creo que la visualización también se puede relacionar con las palabras que uno se repite al actuar, con los pensamientos que uno acentúa, y en este caso me funcionaba mantener la mente ocupada al estar repitiéndome frases que me ayudaran a afectar a mis compañeros. Realizar este trabajo de análisis y de pensamiento durante los

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

ensayos, me permitió abrir la mirada hacia mis compañeros de escena y observarlos verdaderamente, lo que luego me ayudo a ir encontrando un estado de presente, ya que me mantenía atenta a la forma en la que ellos reaccionaban en ese momento.

Todo lo construido en esta primera etapa para la escena del Chico y la Chica está centrado en la intención y en el mundo interno del personaje, se trabaja la escena símil para crear una intención, un cuerpo y una voz, se enfoca la visualización en afectar al compañero y se pone todo el foco en el mundo imaginario del personaje y en las visualizaciones que se construyeron. Esto hace que, en relación con la voz, el cuerpo y la situación dramática, comience a surgir verdad, ya que esta no se construye desde una decisión si no desde un impulso natural que aparece al existir una necesidad de decir o de moverse de cierta forma para fundamentar el imaginario y apoyarlo

En el proceso de creación de la primera escena se comenzó definiendo como sería el habla y la planta de movimiento, y luego por medio de la repetición se trabajó con visualizaciones que hicieron surgir la intención, pero en la escena del Chico y la Chica fue al revés, primero se trabajó con las visualizaciones para hacer surgir la intención y los impulsos del trabajo de cuerpo y voz, y en la siguiente etapa de creación de esta escena se puso el foco en el trabajo de cuerpo y voz, sobre todo en este último.

El primer cambio que tuvo la escena fue que se le agrego un rap, esto se trabajó con Moisés Angulo quien creo el rap y trabajo con nosotras, enfocándose en la musicalidad de la escena y en el cómo decirlo. Realizamos un trabajo muy detallado, donde revisamos el ritmo y la forma de decir cada frase de la escena, que palabras alargar, cuales repetir y cuales separar. Durante ese ensayo se nos insistió en que el cuerpo debía moverse de cierta forma para lograr afectar al habla, a medida que adaptábamos el texto íbamos creando paralelamente una serie de movimientos conscientes y coreografiados que lo afectarían.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

“¿Se an a casarse?” (Von Hummel, 2022)

Este es el primer texto de la escena. Ya se había trabajado la intención con la escena símil antes creada, pero ahora para lograr la energía e intensidad que debía tener ese primer texto, Moisés Angulo nos pidió dar un golpe al aire para así colocar la voz, modificarla y lograr la forma que requería la escena. Lo mismo ocurría con ciertas frases del rap, donde realizábamos movimientos de manos y bailes para lograr la forma y apoyar la intención ya creada, y que ahora se modificaba con las nuevas indicaciones a la escena.

Si bien agregar estos movimientos apoyaron notablemente el trabajo de voz, se decidió que ambas debíamos estar quietas en esta escena. Comencé a trabajar paralelamente a los ensayos con Paulina Osses el texto con los movimientos aprendidos, para así repetir estos hasta que se volvieran inconscientes, y que en el cuerpo quedara la sensación de estos. Y luego, al tener ensayos con Paulina Osses, sacaba los movimientos y trabajaba desde la visualización con la sensación de golpear y bailar, para así transmitir los impulsos del cuerpo a la voz, pero por medio de la visualización y manteniendo el cuerpo quieto. Dentro del trabajo de cuerpo que tenía la escena, se agregó una secuencia de miradas, debíamos ir cambiando el foco al mismo tiempo. Este elemento requirió de bastante repetición hasta que se volvió inconsciente ya que por varios ensayos nos sacó del estado de presente al tener que estar estas constantemente pensando en cambiar las miradas.

Finalmente, cerca de las últimas semanas de trabajo, Alexandra Von Hummel vuelve a dirigir la escena cambiando el tono de voz y volviendo a poner foco en la intención del texto, ya que, al haber construido toda una serie de elementos técnicos y coreográficos, centrados principalmente en el cuerpo y la voz, la intención muchas veces se perdía en eso, se puso especialmente el foco en afectar al compañero, donde se volvió a recurrir a las visualizaciones creadas en la primera etapa de la construcción de esta escena.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

Esta escena estaría construida, desde el punto de vista actoral, por todos los elementos recién analizados, pero el elemento principal que se trabajó durante todo el proceso, y que es el más relevante en la escena, es el ritmo.

En una ocasión Alexandra Von Hummel nos dijo que el ritmo de esta escena era como el de una metralleta, Las Niñas aquí eran muy extrañas, y todos los elementos actorales solo podrían apoyar esa extrañeza si lográbamos el ritmo que requería la escena. Comencé a trabajar con la visualización de la metralleta para entender el ritmo de la escena, ya que, si bien tenía mucha coreografía, debía estar todo muy bien definido y debía ser inconsciente en el cuerpo para que funcionara.

El ritmo tenía directa relación con la organicidad de la escena, ya que este permitía que esta encajara con la estética que se proponía en la primera parte, se transformaba en una acumulación de energía. La primera parte de la escena del Chico y la Chica tenía cierto ritmo y para irrumpir esa escena de forma verosímil, debía entrar con un ritmo en específico de lo contrario no lograría conectar con la primera parte y los personajes de esta, haciendo que no fuera orgánico.

Y por último está el monólogo de Las Niñas, esta escena tuvo varias etapas de construcción y desarme, donde hubo ciertos trabajos de esta escena que finalmente se sacaron en su totalidad y nuevos enfoques que se fueron buscando. Por las necesidades de la investigación solo se describirá la versión final de la escena.

El monólogo ocurría en el mismo espacio que la escena del Chico y la Chica e iba dirigido al público, es la única escena en la que se observa al espectador y se rompe la cuarta pared.

La versión final del texto de esta escena surgió desde una improvisación que Alexandra Von Hummel nos pidió hacer, donde debíamos decir con nuestras palabras lo que nos parecía más relevante del texto, esto le dio al personaje una necesidad de contar y un vértigo a la escena. Se trabajó con esas dos

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

sensaciones desde la visualización, donde todo lo dicho se transformaba en algo de vital importancia, existía una curiosidad y hambre por decir lo dicho. Durante las improvisaciones del texto fue donde se usó primeramente la visualización para esta escena y luego esas mismas se volvieron inconscientes para trabajar la intención del texto.

Posteriormente se trabajó la visualización desde el área más común de esta, donde al contar una historia se crean las imágenes de lo contado para expresar estas al público. La historia contada en el monólogo tiene imágenes muy fuertes, por lo tanto, era muy importante trabajar este ámbito.

“Es todo igual, igual que con nuestra mamá, pero a ella le dispararon directamente al corazón, y a ella si le dio tiempo de ir a nuestra habitación para abrazarnos. Se murió encima nuestro nos dejó llenas de sangre”

Todo ese texto debía tener una visualización muy clara, debíamos crear una recopilación de imágenes, colores y sensaciones para traer ese recuerdo a escena. Durante el proceso de aprenderme el texto, realizaba la tarea de crear visualizaciones para la escena. Estas debían ser muy particulares ya que si bien lo que se cuenta es muy fuerte, Las Niñas lo dicen como si fuera algo más casual y ligero, no hay peso sentimental. Existía esa contradicción de crear visualizaciones muy fuertes, pero no enfrentarse a ellas como si fueran terribles, se debía trabajar esa contradicción entre lo imaginado y el texto. Esto se trabajó mejor una vez que por medio de la repetición se hicieron inconscientes las visualizaciones.

Lo último que se trabajó en esta escena fue durante la semana de estreno, donde al momento de probarla con la escenografía final, nos enfrentamos al hecho de que debíamos estar detrás de una ventana que desde nuestro lado funcionaba como espejo. Lo que significaba hacer un monólogo dirigido al público, pero observando nuestros propios reflejos.

Este mismo espacio utilizábamos en la escena del Chico y la Chica, que si bien nos era extraño mirarnos en el espejo podíamos ignorarlo ya que el

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

mecanismo nos permitía ver a nuestros compañeros al actuar. Pero para el monólogo final, estábamos solas frente al espejo. Lo primero que realizamos fue una acción muy técnica, definir que lugares mirar para que pareciera que observábamos al público y ensayamos el no distraernos con nuestros reflejos. Luego todo lo recopilado con la visualización se volvió primordial. En los ensayos previos a la semana de estreno, miraba al público como un mecanismo para dirigir la intención y conectar con este, pero al no poder observar al público, tuve que visualizar a este, trayendo las sensaciones de estar contándole el texto a alguien.

Se considera que todo lo trabajado se pudo comprobar durante la semana de estreno, no necesariamente al estar presentando, si no que durante todos los cambios y modificaciones que se le tuvieron que hacer a las escenas al momento de entrar al teatro con la escenografía y vestuario completos. Hasta ese punto habíamos recopilado una serie de materiales de voz, cuerpo y visualización que ya estaban incorporados en nuestro cuerpo, se habían vuelto inconscientes y eran naturales, por lo que ya no se volvía necesario crear de más cuando algo de la escena cambiaba, sino que simplemente íbamos tomando y moviendo materiales ya incorporados en nuestro inconsciente. Se considera que ese trabajo de modificación natural es lo que demuestra la verdad en la escena. Ya que la adaptación del cuerpo y la voz en el teatro siempre es drástica, proyectar más fuerte, sacar cierto texto o cambiar la planta de movimiento son decisiones de cambio concretas que pudieran incluso afectar al actor y sacarlo de un estado espontaneo, pero las visualizaciones ya inconscientes permiten que esas modificaciones no cambien las bases ya construidas de la escena, sino que simplemente fluyen. El mundo interno ya creado nos dio libertad, ya que construimos una serie de visualizaciones, que se ya eran inconscientes, esto nos dio libertad al actuar y se demostró en la semana de estreno donde frente a los últimos cambios realizados, seguíamos actuando desde la libertad y la espontaneidad, lo que nos permitió a su vez tener verdad.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

Finalmente, en el estreno y durante las funciones se comprobó el estado de presente. Se pudo observar claramente como las visualizaciones recopiladas e inconscientes se volvían relevantes ya que de lo contrario durante la escena hubiéramos estado todo el tiempo pensando en recordar lo que debíamos hacer y no en dejarse llevar por la escena. Ocurrió en cierta función donde comencé la primera escena distraída y no en un estado de presente, donde mi foco estaba puesto en recordar las marcas de movimiento. Para la mitad de la escena note esto y recurrí a las visualizaciones ya creadas, durante cierto momento de la escena en que ocurre una pausa y solo debemos observar en silencio, empecé a visualizar conscientemente lo que mi personaje podía estar pensando e imaginando, me concentre en eso por unos segundos, para que luego, cuando la escena volvió a tener el foco en nosotras, ya haber hecho la conexión con las visualización inconscientes y así estar en un estado de presente por el resto de la escena.

Estar en un estado de presente durante las funciones es primordial, pero al mismo tiempo complicado de conseguir sobre todo cuando se están realizando presentaciones varios días seguido, sin embargo, se comprobó que usar las visualizaciones es un buen método para volver a este estado rápidamente y conectar con la ficción de la obra.

Y por otro lado con relación a la organicidad, se mencionó variadas veces durante la investigación como la visualización guio un camino para llegar a esta durante los ensayos, pero también se identificó desde un plano más general que la acción de tener que acordar con Paulina Osses lo que estábamos ambas visualizando fue fundamental para encontrar la organicidad en el trabajo en conjunto. Ya que ambas podíamos observar que nuestro personaje estaba unido por mecanismos actorales de la voz y el cuerpo, y visuales como el vestuario. Pero fue el ejercicio de visualización en conjunto, donde ambas compartíamos opiniones, ideas y apreciaciones, lo que nos ayudó a conseguir la organicidad del

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

personaje. Las Niñas debían ser un mismo cuerpo, y si bien había una sincronización, esta debía ser orgánica, y el trabajo de visualización nos ayudó a guiar el camino, y la repetición fue primordial para lograr no solo la organicidad, si no que la verdad y el estado de presente, ya que una vez vuelto inconsciente, el trabajo en conjunto del personaje de Las Niñas comenzó a funcionar.

CONCLUSIÓN

A partir de la hipótesis planteada: es necesario recurrir a la visualización como herramienta fundamental de la creación actoral, en función de que esta pueda ponerse a disposición del cuerpo y la voz, y así posteriormente, mediante la repetición en los ensayos, permita darle forma a la presencia, organicidad y verdad en escena. Se realizó una investigación y análisis entorno a la creación del personaje Las Niñas donde se revisó todo el proceso de desarrollo del personaje y el trabajo actoral que realizamos, enfocándose en como este fue afectado y guiado por la visualización, teniendo en cuenta los desafíos de la obra *Nosotros* y como se consiguió obtener organicidad, verdad y estado de presente en escena.

Tras esta investigación se puede afirmar que el uso de la visualización como herramienta en el proceso de creación actoral fue fundamental para la creación del personaje Las Niñas, que debimos utilizar este mecanismo durante todo el periodo de creación y ensayo, y que posteriormente se pudo ver reflejado en la semana de estreno y en las funciones de la obra. Donde se identifica durante el análisis, que la visualización tenía un uso más amplio del usualmente utilizado en el área actoral, y que el uso consciente y constante de este me permitió encontrar respuestas durante el periodo de creación y especialmente durante las funciones. Ya que se encontraron mecanismo por medio de la visualización que me permitieron conectar con el presente de la obra, con la verdad y con la organicidad.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

Durante la investigación se identificó la importancia de la visualización como un mecanismo para entender el ritmo de las diferentes escenas, lo que abre un posible análisis a la relación entre el ritmo y la visualización. Además, durante el proceso de montaje de la obra, se reconoció el mecanismo de la visualización como un elemento de creación, que al utilizarlo conscientemente permite abrir la exploración a diferentes espacios de creación actoral.

BIBLIOGRAFÍA

Barba, Eugenio. Savarese, Nicola (1990) *El arte secreto del actor*, trad. de Yalma-Hail Porras y Bruno Bert, Ciudad de México, Escenología.

Knebel, Maria (1996), *El último Stanislavsky*, trad. de Jorge Saura, Madrid, Fundamentos.

Pavis, Patrice (1996), *Diccionario del teatro*, trad. De Jaume Melendres, Barcelona, Paidós.

Piedrahíta, L. (2016). *La presencia escénica del actor: una reflexión a partir de tres teóricos* [Monografía licenciatura en arte dramático]. Universidad del Valle.

Real Academia Española (s.f.) "Diccionario de la lengua española". Disponible en: <https://www.rae.es/> consultado el día 25 de agosto de 2022

Stanislavski, Konstantín (1951) *El trabajo del actor sobre sí mismo*, trad. Jorge Saura, Barcelona, Alba.



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

Von Hummel, Alexandra. (Directora) Colectivo La Nufa (Dramaturgismo) (2022)

Aesotros. Providencia, Santiago, Chile: Egreso Escuela de Teatro Universidad
Finis Terrae (del 25 de Noviembre al 4 de Diciembre)