

Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024
8:30 - 13:30 (Hora colombiana)



FITM
Edición

56



6^{to} MEMORIAS

CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

**Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.**

**Encuentro Mixto. Virtual y presencial
Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024**



Culturas



FESTIVAL
INTERNACIONAL DE TEATRO
DE MANIZALES



ESCUELA INTERNACIONAL
DE ESPECTADORES
DE IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

NUNCA SALES


FITM
Edición
56



PROMOTORA
EVENTOS &
TURISMO



Secretaría de
CULTURA



VICERRECTORÍA
DE PROYECCIÓN
UNIVERSITARIA



centro cultural
MANIZALES

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

SIENDO
el MISMO

6^tⓄ

CONGRESO
IBEROAMERICANO
DE TEATRO

Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.

MESA 13

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM



FITM
Edición
56



Personajes de la parateatralidad folklórica dominicana

Corporalidades en la cultura vernácula dominicana, caso Robalagallina y El baile del Muñeco.



Canek Denis

La República Dominicana cuenta con una gran cantidad de expresiones artísticas, culturales, populares y folklóricas que ameritan ser analizadas y observadas como acontecimientos parateatrales. En su carnaval variados personajes muestran características teatrales relevantes para la investigación no solo artística, sino también histórica, sociológica, antropológica o documental, y a él acudiremos, al carnaval.

Como veremos, en los casos del Robalagallina y del Baile del Muñeco, las interacciones y vinculaciones corporales y objetuales resultan particularmente interesantes debido, especialmente, a las dualidades contenidas en ambas expresiones. Estas traspasan y transgreden convenciones corporales, sociales y estéticas que, desde un aparente inconsciente colectivo disfrazado de inocencia carnavalesca y festiva, dialogan con sus otredades y sus circunstancias territoriales expresivas y normativas.

Antes de proseguir hemos de establecer dos puntos, primero: que entendemos el "parateatro" o la "parateatralidad" desde la antropología del teatro, que lo establece como un teatro participativo, con manifestaciones espectaculares y que, en sentido amplio, es una acción dramática que puede recurrir a las técnicas tradicionales, pero que se sitúa al margen de la institución (Pavis, 1998, pp. 326-327).

Segundo: que vemos al folklore como el “conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular.” (Real Academia Española, 2024). Entonces, podemos decir en palabras más sencillas que, observaremos expresiones populares del carnaval dominicano que presentan características teatrales. Todo ello lo plantearemos desde la experiencia personal como artista investigador, con algunas muestras documentales y desde el empirismo investigativo teatral que nos llevará a distintas observaciones, conjeturas y conclusiones al respecto. Sigamos.

Rotos los convencionalismos, se lanza el pueblo a la calle y la sociedad civil se apodera de la ciudad. Por su parte, las fuerzas del orden organizan el supuesto desorden y los poderosos de turno ceden ante la música y la carne. Desinhibición total, todo es permitido, nada es censurado, ¿la normativa?, que todo se vale, ¡es fiesta, estamos en carnaval! El escenario es la calle, el transeúnte es el público y la interacción espontánea es la dramaturgia efímera que quedará en la memoria oral del intérprete y del espectador. Meses de preparación para muchos, días de improvisación para otros, pero expresarse y disfrutar libremente es el objetivo de todos.

¿Qué es el Baile del Muñeco?

En resumen, esta es una expresión popular que consiste en una especie de baile no coreografiado que ejecuta un intérprete-manipulador con un muñeco-títere adherido a su cuerpo.

El Baile del Muñeco y sus variaciones

1. **Un humano cargando a otro.** Esta es la versión más tradicional y antigua que hemos podido identificar y es realizada por hombres. Consiste en un disfraz que, de la cintura para arriba, tiene dos cuerpos: el del manipulador-intérprete



detrás, y el del muñeco-títere delante. De la cintura para abajo vemos las piernas del manipulador-intérprete que hacen de las del muñeco-títere, sostenidas por unos brazos falsos del muñeco-títere y viceversa, con ello, se da la impresión de que el muñeco con forma humana carga a otro hombre, es decir, al manipulador-intérprete. "Cuando está bien hecho y se lleva con propiedad, es bien difícil distinguir quién es que lleva a quien". (Lizardo, Folklor). Ambos personajes pueden ser hombre o mujer indistintamente. Desafortunadamente desde hace años no hemos vuelto a encontrar dicha expresión, sino más bien en su segunda forma o evolución.

2. **Un animal cargando a un humano.** Esta segunda forma del Baile del Muñeco es más reciente y hemos podido constatar que la realizan tanto hombres como mujeres. El disfraz consiste en un animal montado por un humano, de la cintura para arriba está el manipulador-intérprete como una especie de jinete, y de la cintura para abajo está el cuerpo del animal, el muñeco-títere que generalmente representa a un caballo, toro o a animales fantásticos y monstruosos, casi mitológicos.

En ambas variaciones, el muñeco-títere está artesanalmente confeccionado por los propios intérpretes-manipuladores, y estos también se transfiguran con el uso de vestuarios, accesorios, sombreros, pelucas y maquillaje para confundirse con el muñeco-títere y crear la ilusión de dos cuerpos distintos, pero unidos en un mismo cuerpo y una misma acción. Aunque penoso y posiblemente anticipado, es necesario decir que ya no hemos vuelto a encontrar estas representaciones acompañadas de



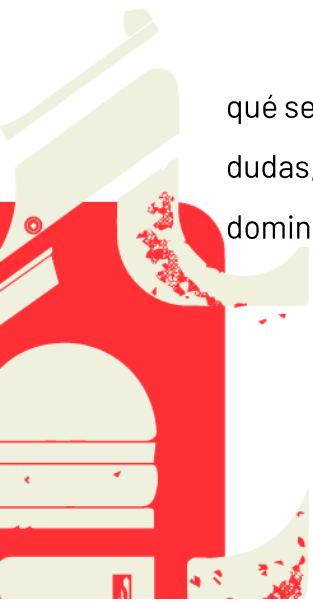
música y cantos como indican algunos documentos y registros de folkloristas y antropólogos. En la actualidad, solo vemos el Baile del Muñeco en su segunda variación y le encontramos casi exclusivamente en los desfiles oficiales, y su representatividad se ha reducido a simplemente desfilarse, pues la interacción con el público, por lo que antes se caracterizó, es mínima o casi ha desaparecido. Esperamos poder volver encontrar en alguna barriada a alguien que siga la tradición o a algún interesado en revivir este baile que tanto ilusionaba, impresionaba y entretenía a adultos y niños por su gracia y jocosidad.

¿Qué es un Robalagallina?

Este es otro personaje del carnaval dominicano, muy popular y tradicional, presente en casi todas las provincias del país. En resumen “Es un hombre vestido de mujer, con unos senos y nalgas exageradas [...]”. (De Oleo Ramos, 2024):

Sobre sus orígenes se han escrito y planteado varias hipótesis, como que el personaje vino de Haití, otros dicen que de Cuba, algunos de Puerto Rico, o que es una expresión vernácula de la herencia africana vinculada a la fertilidad y fecundidad. La hipótesis más repetida y aceptada es la de que “el personaje se vincula al robo de una gallina en La Vega, durante la ocupación haitiana [1822-1844] y esa persona fue apresada y paseada por las calles del pueblo llenas de plumas de gallina, esa acción se le hizo como un castigo, por eso los ciudadanos le gritaban al ladrón de la gallina en tono de burla: ¡Robalagallina, Palo con ella!” (De Oleo Ramos, 2024).

¿Cuándo pasó a ser este un personaje del carnaval? ¿En qué momento y por qué se le puso senos y nalgas protuberantes? Quién sabe. Lo que sí es evidente y sin dudas, es que es una mezcla de la creatividad popular y del sincretismo cultural dominicano que tanto nos caracteriza.



Características del Robalagallina

Como es costumbre, también en otros personajes del carnaval, cada año el traje varía, se rediseña y confecciona otro completamente nuevo, pero la base es la misma. Falda larga y blusa, si no, vestido largo, siempre muy coloridos y con gran cantidad de telas superpuestas, mangas con hombros bien protuberantes. Una sombrilla adornada con cintas de colores vibrantes. Peluca y/o pañoleta y, a veces, un sombrero grande. Puede llevar lentes de sol y guantes, pero nunca faltan muchos collares de perlas falsas y/o también de colores. Un detalle interesante es que los trajes más tradicionales llevan un macuto hecho de guano, que sirve de bolso o cartera de mujer para transportar allí pertenencias personales o los dulces que va repartiendo entre los niños que le persiguen alegremente, o sino guardar lo recaudado. El calzado suele ser zapatillas deportivas decoradas con piedras preciosas, cintas y mucho brillo y en combinación con el vestido o falda.

Tradicionalmente usaba un maquillaje sencillo; pintalabios rojo, mejillas con rubor y los ojos un poco resaltados, nada más. Pero en las últimas décadas se observa un maquillaje exuberante; cejas grandes, labios protuberantes, pómulos y ojos resaltados con colores fuertes acompañado del uso de brillo, llegando en muchos casos a casi parecer travestis, pero sin llegar al *Drag Queen*, esto sobre todo en los grandes desfiles y concursos de trajes. La competencia y la profesionalización conllevan a este perfeccionamiento y sofisticación del personaje.

Todo esto puede tener ligeras variaciones, siempre en dependencia del intérprete, la ocasión, el lugar y la economía. Podemos señalar que dos variaciones o maneras son visibles en la confección de los trajes, que consiste simplemente en la cantidad y calidad de los materiales empleados en los trajes. Uno muy vistoso y otro, aunque llamativo, es menos pomposo, es decir, que hay algunos Robalagallina que



cuentan con un gran presupuesto y otros no. El rico y el pobre también se juntan en el carnaval. De igual manera esto influye en el acompañamiento de una banda de músicos para su pasacalle. Si bien ambos invierten, lo que es individualmente según su estrato socioeconómico una gran suma, las características generales del personaje en cuestión son las mismas descritas anteriormente.

Interacción con el público

En los dos casos la interacción con el público es similar, directa con el pueblo e improvisada y acompañada de estribillos y cantos pegajosos, al ritmo de uno o varios tambores o tamboras tradicionales dominicanas, y a veces también con algún otro instrumento como la güira o redoblantes, esto en dependencia de la comparsa, si va solo o no y de igual modo de la posibilidad económica de sus realizadores.

Tanto uno como el otro, iban originalmente de un lugar a otro, de negocio en negocio pidiendo dinero al propietario y también al transeúnte, pero esta tradición se mantiene simbólicamente, aunque para los Robalagallina de barrios más marginales sí vemos que se mantiene. Las diferencias económicas y de clase también se hacen presentes en el carnaval.

Para el Baile del Muñeco no hemos hallado registros de los estribillos y cantos, y las últimas apariciones que presenciamos no lo incluyeron, pero el Robalagallina sí, porque todo dominicano conoce esta cancioncilla ya que esta es sumamente popular y pegajosa:


Robalagallina:

¡Roba la gallina!

Coro:

¡Palo con ella! (bis)





Robalagallina: Tí tí.
Coro: ¡Manatí!
Robalagallina: Ton ton.
Coro: ¡Molondrón!
Robalagallina: El mejor colmado.
Coro: El de aquí.

Aunque existen algunas modificaciones de este canto, generalmente el intérprete del Robalagallina canta y repite estos estribillos e improvisa también alguno que otro verso y estrofa según la situación que se le presente, pero siempre con gracia y picardía. Ambos personajes cuentan siempre con el entusiasmo y la compañía espontánea de los infantes, que le persiguen, cantan, asedian, piden y reclaman su atención, llegando a ser parte esencial y tradicional de la interacción e integración de los personajes. Sin embargo, últimamente se puede observar, sobre todo en el Robalagallina, una hipersexualización en cuanto a sus interacciones con el público adulto, afectando su baile, antes elegante y ahora más erótico y provocativo, llegando a ser en ocasiones lascivo. Existe el caso en la ciudad de San Cristóbal, de la evolución de una comparsa de Robalagallina que pasó a ser llamada “Soba la Gallina” debido a su erotismo (Guigni, 2003). Aun así, la mayoría de los intérpretes conservan la magia y bufonería de su presencia jocosa y disruptiva en un ambiente de libertad.

Corporalidad: cuerpo-personaje

“El carnaval se halla oscilando, en un delicado equilibrio entre los márgenes de la vida y el mismo arte, por lo que es una manifestación parateatral, que tiene como escenario el mundo ilimitado de la calle, la plaza pública con sus mundos e imaginarios desbocados y desbordados, donde el *homo ludens* es el principal actor-creador, pero de otro orden.” (Duque Mesa, 1999).

Los intérpretes (el público también), se ven involucrados inevitablemente en una representación callejera sujeta a la constante improvisación. Sus cuerpos requieren estar en un estado constante de desinhibición para responder a los impulsos que provoca cada contexto con su espacio y tiempo, pues no hay ensayos. La parateatralidad presente en estos casos de estudio, más que de la conciencia racional y formalizada, se nutre de la experiencia acumulada empíricamente. Es la búsqueda inconsciente de liberar el cuerpo y sus estímulos. Siendo estos de carácter itinerante y de presencia en espacios no convencionales, exploran distintos estados de abstracción e hibridación corpórea. La figura animada, la máscara y el traje dependen del cuerpo del intérprete para su animación, sin este cuerpo prestado y a disposición de expresar, encarnar y dar ánima, todo lo anterior carece de sentido.

Yendo de lo sagrado a lo profano, la transfiguración corpórea de estas dos entidades ha ido presentándose como personajes hoy ya asentados en el imaginario colectivo, que, desde la infancia a la madurez han sido capaces de cautivarnos con su mágica presencia.

Tanto el Baile del Muñeco como el Robalagallina se manifiestan cada uno como una corporalidad personificada artísticamente en otro cuerpo nuevo. En ambos casos pasan de un cuerpo normal, a una transformación corporeizada. En el primero se constituyen dos cuerpos que, aunque se encuentren en una misma acción dramática, poseen una cierta individualidad, cada uno es un personaje y los dos se integran en uno mismo. Y el segundo por su parte, es un solo cuerpo y un solo personaje. Se transforma para resaltar dos características físicas principales: senos y nalgas protuberantemente agigantadas.

Replantean su estado natural para hiperbolizar su estado y se someten a un procedimiento protético circunstancial y momentáneo, haciendo uso de materiales



artificiales para modificar, transformar y redimensionar sus cuerpos. ¿Con qué objetivo? Divertir y divertirse siendo otro, ver y gozar de la vida.

El intérprete vive el personaje, pero a diferencia de otras expresiones populares, culturales o mágico religiosas, estas no conllevan un trance, ni un proceso catártico durante el proceso de transformación ni de interpretación del mismo. Estos intérpretes e intérpretes-manipuladores, mantienen un estado de conciencia plena. Sin embargo, con seriedad, dedicación, entrega, incluso profesionalidad, cada uno se lo GOZA! El convivio acontece. Y como en el Teatro Gozoso (Rivera, 2016), se lo tripea y bufea por completo.


Se acabó el carnaval

Máscaras quitadas, trajes ya secos del sudor, lentejuelas al suelo, cascabeles aplastados, espejitos rotos, la música se apaga, resaca y silencio, el pueblo se recoge, vuelve la normalidad. ¿El carnaval acabó? ¿Comenzó el teatro? ¿Qué toca ahora? ¿Prepararse para el próximo año?

Tanto para la memoria y su registro, como para el ejercicio creativo e investigativo del presente de dichos acontecimientos, ambos efímeros, pero de importancia convival, es necesario seguir registrando, investigando, analizando estas y otras expresiones. Sabemos que quedan aún asuntos y aspectos por tratar, pues la parateatralidad como acontecimiento multidisciplinario y convival es ilimitada, y seguirá nutriendo y contaminando al teatro "formal" o "institucional".

Podemos aseverar que estas manifestaciones son «un medio eficaz, capaz de llevar a la colectividad humana a trascender su realidad inmediata creando símbolos integradores del espacio y del tiempo biológicos».





El ser humano, así como el intérprete actor-creador, por medio de estas, encuentra solución a la problemática de que se haya sometido y prisionero de su cuerpo. Las fuerzas de la naturaleza, así como las sociales y culturales, le imposibilitan trascender su propia corporalidad en el espacio-tiempo para ser libre.

Algunos dicen que el carnaval es “la madre de todas las artes” (Tejeda Ortíz, 2020), y el teatro, ¿qué es entonces? Lo que sí aseguramos es que el carnaval, así como el teatro, definitivamente, es libertad.

Referencias

De Oleo Ramos, J. (10 de Marzo de 2024). *El carnaval y el Robalechón de Santiago una mezcla de Robalagallina y Lechón*. <https://acento.com.do/cultura/el-carnaval-y-el-robalechon-de-santiago-una-mezcla-de-robalagallina-y-lechon-9313851.html>

Duque Mesa, F. (Julio-Diciembre de 1999). Dramaturgia carnavalesca o festiva. *Conjunto*, págs. 78-91.

Guigni, J. N. (2003). *Carnaval popular de San Crsitóbal. Una historia para contar*. (Primera ed.). Comisión Nacional de Carnaval.

Lizardo, F. (s.f.). Folklor. En F. Lizardo, *Folklor, FL00384* (pág. 10). Centro Cultural Eduardo León Jimenes.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. (J. Melendres, Trad.) Paidós.

Real Academia Española. (2024). *Diccionario del lengua española*. Recuperado el 30 de Agosto de 2024, de <https://dle.rae.es/folclore>

Rivera, C. (2016). Teatro del goce... o gozoso. En C. Rivera, *Caminando sobre el agua, 25 años de un espacio guloya* (Primera ed., págs. 163-165). Ediciones Ferilibro; Editora Nacional.

Tejeda Ortiz, D. (2020). *Indigenismo, carnaval e identidad en Dominicana* (Primera ed.). Editora Búho S.R.L.



De la celda al escenario: Casa Calabaza. Una reflexión sobre el teatro penitenciario, el teatro con y para personas privadas de su libertad y los estudios culturales

Cristina del C. Solís Reyes¹

Con el fin de encontrar un sustento teórico a la práctica del teatro penitenciario y el teatro con y para personas privadas de su libertad desde las fronteras mexicanas, decidí tomar como referente la obra titulada Casa Calabaza para realizar un ejercicio reflexivo con relación a los estudios culturales, el ejercicio escritural y experiencia de María Elena Moreno, autora del texto en cuestión.

Sobre Casa Calabaza

Casa Calabaza escrita por María Elena Moreno fue la ganadora del Certamen Nacional de Teatro Penitenciario en el año 2014, es reconocida por ser la primera obra de teatro escrita por una persona privada de su libertad llevada a los escenarios fuera de una prisión. Esto gracias al colectivo escénico El Arce, bajo la dirección de Isael Almanza y producción de Denise Anzures.

¹ Cristina Solís Reyes es originaria de la ciudad de Xalapa, Veracruz. Desde el año 2015 vive con su familia en San Miguel de Allende, actualmente es estudiante en el programa de Doctorado Interinstitucional en arte y cultura por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Desde febrero 2020 es directora del Centro Cultural Comunitario El Sindicato; es profesora en la Unidad de Extensión San Miguel de Allende (UESMA) de la UNAM. Es maestra en Historia Moderna y Contemporánea por el Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, es licenciada en Historia y licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Veracruzana. Cuenta con diversas publicaciones en las revistas: *Ulúa. Revista de historia, sociedad y cultura* y *Revista de Historia de las prisiones*. Sus principales líneas de investigación son: Historia social, Historia penitenciaria, Historia legislativa. Ha participado como actriz en puestas en escena de corte histórico como: *Un perro en barrio ajeno* y *Una tarde sin dios en la academia de Letrán*, con la compañía de teatro Las Sanmiguelitas bajo la dirección de Jesusa Rodríguez.



Con relación al proceso de Moreno, el proceso escritural desde la prisión, significó “el desahogo de emociones y la resolución de conflictos mediante la introspección y la empatía al experimentar otras historias de vida y otros sueños” (Moreno, s.f). La historia de Maye es particularmente estremecedora, en Casa Calabaza narra su infancia y adolescencia, el maltrato físico, psicológico y emocional que vivió a manos y voz de sus padres, hasta llegar al desenlace de la historia: homicidio en relación de parentesco, motivo por el cual obtuvo una sentencia de 28 años en prisión. Gracias a este texto y a la potente puesta en escena que el Colectivo escénico el Arce ha compartido, las y los espectadores ingresan a la intimidad de la casa, la familia, la vida y el crimen. Y así: “sentir, conmover y ser conmovida. Buscar en todas partes lo extraordinario. Pero antes quiero contarlo todo, liberarme y poder mirar atrás sin miedo, sin dolor, sin culpa. Ésta es la tragedia de Casa Calabaza. Comenzamos” (Moreno, 2016, p. 101).

Sobre el teatro penitenciario y el teatro con y para PPL.

En las prisiones mexicanas desde hace más de 5 décadas se ha gestado una forma de denuncia que la misma autoridad ha puesto en manos de las personas privadas de su libertad, y que éstas han transformado en un espacio para hablar, vivir, reconocer y reconocerse en sus historias y las de otros y otras: El teatro.

Carlos Martín del Campo, director de la entonces denominada Cárcel Preventiva del Distrito Federal entre 1959 y 1966, ha sido reconocido por su apoyo a la educación y el arte en la citada cárcel, además de haber implementado con éxito el proyecto denominado: “Rehabilitación desde procesados”, el cual buscaba generar oportunidades reales para la reintegración de los delincuentes a la sociedad. Martín del Campo se ganó el respeto y confianza de los reclusos, durante los años de su administración hombres como David Alfaro Siqueiros, Demetrio Vallejo, Valentín Campa

y Álvaro Mutis estuvieron recluidos en Lecumberri y significaron piezas clave para llevar a cabo el proyecto citado.

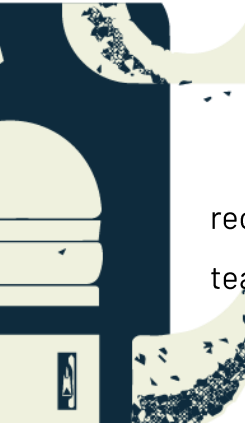
Durante los quince meses durante los cuales el escritor colombiano Álvaro Mutis fue privado de su libertad, estuvo al frente del grupo de teatro conformado por alrededor de 15 reclusos. Bajo su dirección se llevó a escena la obra titulada: “El cochambres”, inspirada en la historia de uno de los hombres con los que compartía la cárcel. En palabras de quien fuera una de sus amigas más cercanas durante tu estancia en Lecumberri, Elena Poniatowska:

La montó, preparó a cada actor. Ninguno había subido antes a escenario alguno, Mutis tuvo que representar cada una de las partes, una, dos, diez, cien veces hasta que el titular del papel se la aprendiera. Dedicó a este trabajo lo mejor de sus energías y de su tiempo y puso en él tanta fe como si la obra fuera a presentarse en el Palacio de los Papas de Avignon. Además iera tiempo robado a la cárcel! (Poniatowska, 1997, p.47).

Años más tarde, la labor continuó en la zona del Altiplano central, específicamente en el Centro Federal de Readaptación Social no. 1 Almoloya, donde Jorge Correa junto con Juan Pablo de Tavira iniciaron un nuevo proyecto, mediante el cual ponían en manos de las personas de su libertad las formas teatrales, para crear “una ventana hacia afuera desde la prisión y a la vez, una visión hacia sí mismo que permite un replanteamiento de vida”(Correa,

2017). A partir de lo anterior, ha habido distintas iniciativas y deseos por definir el teatro penitenciario, el cual ha sido identificado como aquel que “no da respuestas, sino ayuda a las personas privadas de su libertad a encontrar sus propias respuestas, al encontrarse frente a diferentes espejos.” (Villanueva, 2019). Por su parte, la Compañía de Teatro Penitenciario del Foro Shakespeare aborda “la prevención del delito y la





reconciliación social de los internos a través de la empleabilidad y profesionalización en teatro” (Compañía de Teatro Penitenciario, 2018).

Con cada una de estas definiciones aunado al trabajo de investigación hasta ahora realizado, es posible cuestionar como una metodología teatral que busca la transformación de las PPL, se ciñe a la idea de pena desde su nombre. Un teatro penitenciario que busca transformar a aquellos que han transgredido las leyes y que sin lugar a dudas está profundamente arraigado en uno de los principales, y más cuestionables objetivos de las instituciones carcelarias: la reinserción social. Por lo tanto, me atrevo a decir que, el teatro penitenciario, está orientado en lograr la reinserción social y la transformación personal de las personas privadas de su libertad en función de los parámetros impuestos o dictados por el sistema penitenciario mexicano. En contraste con el Teatro con y para personas privadas de su libertad.

Sobre este último, cada vez existen más grupos y colectivos que se desmarcan de la etiqueta de lo penitenciario, aun cuando su trabajo también se lleva a cabo en contextos de privación de la libertad. Estos pugnan por dejar de ver la prisión desde una visión foucaultiana, aquella que reconoce la prisión como “la maquinaria más poderosa para imponer una nueva forma al individuo pervertido; mediante la coacción de una educación total” (Foucault, 2020, p. 271). Y comenzar a verla desde la resignificación del espacio mismo. El colectivo “arte sin fronteras” describe su trabajo como teatro desde el encierro, en un espacio de violencia hegemónico. Por su parte, Denis Anzures, Soy periodista, investigadora y productora de Casa Calabaza, plantea la posibilidad de romper con la premisa del discurso oficial de la reinserción social. Esto mediante la dignificación de los espacios, en este caso de los espacios carcelarios, para lograrlo apela al borramiento de los muros simbólicos: violencia, discriminación, falta de oportunidades, corrupción, entre otros.

En consideración a lo anterior, es nacen los “cómos”, ¿cómo lograr un teatro ocn y para personas privadas de su libertad? Éste requiere un trabajo profundo, que involucre afectos, pensares y sentires. Un trabajo en el que se deja a un lado la idea del teatro redentor, de mesías, padres o salvadores que ponen en manos de los PPL el teatro para volver a la sociedad transformados y transformadas.

Sobre los estudios culturales

De acuerdo con Catherine Walsh, existen 4 legados sobre los cuales se sientan las bases de los estudios culturales, uno de ellos tiene que ver con “el problema estructural de las relaciones de poder colonial-imperial” (Gómez, 2018, p. 24) mismo que se puede identificar en las luchas de los movimientos sociales. La autora refiere que hacia las décadas de 1960 y 1970 surgen prácticas políticas, epistémicas y éticas de concientización, todas estas relacionadas con distintos autores como: Quijano, Dussel, Hinkelammert, Leoni- das Proaño, Freire, Fals Borda, Bonfil Batalla, González Casanova y Rivera Cusicanqui, entre otros. Llama la atención que Ruth Villanueva en la presentación a la obra titulada *Teatro Penitenciario*, reconoce como parte de los antecedentes del teatro penitenciario la pedagogía del oprimido de Paulo Freire, así como los ejercicios escénicos de Augusto Boal y su *Teatro del oprimido*.

En palabras de Augusto Boal, para el teatro no hay fronteras ni espacios definidos, por lo que tampoco hay perfiles definidos para quién puede o no hacer teatro. Lo que sí es claro, es la carga transformadora de la cual dota al teatro y así como la forma en la que lo logra: a través de distintas técnicas y ejercicios teatrales que generan un resultado tangible y no utópico. Por su parte, Catherine Walsh nos habla de la importancia de reconocer “la subjetividad e historicidad siempre presente en lo cultural” (Gómez, 2018, pp. 25-26) desde una visión de conocimiento que construye puentes de convergencia entre “entre proyectos político- intelectuales dentro y fuera de la universidad, pensares críticos, y conocimientos; sus racionalidades y

localizaciones geo-políticas, particularmente en relación con el enlace íntimo de lo cultural con lo económico, político, social y epistémico” (Gómez, 2018, pp. 25-26).

Por lo tanto, la posibilidad de escribir, hablar, actuar, denunciar, demandar, desde un escenario es la semilla de una cosecha decolonial en los espacios de privación de la libertad. Actualmente es posible hablar de un número mayor de proyectos que “buscan dignificar el espacio penitenciario construyendo pequeños nichos de saberes, que abonen a la sororidad y la consolidación de un sentido de comunidad en instituciones que promueven la desconfianza, la violencia y el individualismo” (Hernández, 2017, p.13).

Por su parte, el escritor costarricense Adriano Corrales Arias, habla sobre el teatro decolonial o de la liberación a partir de la propuesta teatral de Rafael Murillo Selva-Rendón, licenciado, historiador, actor y director de teatro, reconocido por ser uno de los principales referentes del teatro comunitario en América Latina y por su trabajo con actores y actrices profesionales, con comunidades diversas como: negros e indígenas, con elencos amateurs, con títeres, con niños y niñas, con jóvenes de barrios marginales, con señoras jubiladas, con personas con síndrome de Down, entre otros (Recuperado de: <https://murilloselvarendon.wordpress.com/>) Tomando como referencia el Teatro Anónimo identificador de Murillo Selva- Rendón: la representación/ actuación de la historia por parte de los sectores populares es una suerte de terapia descolonizadora, o decolonial, que les permite reencontrarse consigo mismos e identificarse comunalmente (...) Hay una voluntad liberadora que se enmarca en una opción decolonial tanto teatral como efectivamente política, pero sin hacer teatro políticamente correcto al estilo de los modelos emancipadores que formalmente aún no se han desmarcado de la matriz colonial. (Corrales, 2012, pp. 167-179)

Por lo tanto, la acción transformadora del teatro penitenciario dista de aquella que se impulsa a partir del teatro con y para personas privadas de su libertad. Para el



primero las formas teatrales estarán en función de la institución carcelaria, mientras que para el segundo lo están en manos de las personas privadas de su libertad.

Reflexiones finales

Stuart Hall describe “la intervención” como voluntad de participación y transformación del mundo en lo social, político, epistémico y teórico, con el fin de transformar el pensamiento, el conocimiento y la comprensión. Vale la pena, leer a partir la idea de intervención, la acción transformadora del teatro. La cual identifico en lo social al escuchar la voz de quienes han transgredido las normas estipuladas por la sociedad misma. En lo político, al generar las posibilidades de denunciar desde la institución lo que ésta hace en contra de los cuerpos, las mentes, las emociones, las vidas de las PPL. En lo epistémico al romper con los métodos académicos y profesionales de escribir y hacer teatro, pues en el caso de Maye Moreno, su formación como dramaturga se da dentro de la prisión a partir de talleres breves que la incitaron a la escritura y a la búsqueda de conexión y deshago de un pasado perturbador.

Adriano Corrales Arias, destaca la importancia de vivir la historia, de reconocerse en ella y en la trama sociohistórica y cultural. Esto es revelado en Casa Calabaza, donde Maye y su familia están determinados por una sociedad machista, patriarcal y desigual. El listado anterior, es parte de las características principales del sistema penitenciario en México, donde día a día se vive la reproducción de las perspectivas clasistas, racistas y sexistas de la sociedad mexicana. Por ello la urgencia, de resignificar territorios y no de transformar individuos, con el fin de que dicho sistema deje de ser “es un espacio más de violencia estructural que marca los cuerpos y las mentes de hombres y mujeres pobres y racializados” (Hernández, 2017).

Por último, en el escenario, se observa una pared llena de fotografías, al prestarles atención, cada fotografía es un ángulo distinto de la mirada de Maye. En 14 imágenes, Moreno observa mientras es observada y a la inversa. Una mirada, un par de ojos que sin duda remite al acontecimiento en las prisiones: un ojo encargado de vigilar, controlar y corregir. En este caso, la institución no es la que observa, observa Maye cómo la sociedad, las y los espectadores ingresan a su casa, su historia, su vida y su intimidad. ¿Para ver qué?

Referencias

Corrales, A. (2012). Hacia un teatro decolonial o de la liberación: la propuesta teatral de Rafael Murillo Selva-Rendón. *Temas de nuestra América*, 163-172.

Cámara de Diputados y Cámara de Senadores. (2017). Reforma Publicada en el Diario Oficial de la Federación el 23 de febrero de 1965. Exposición de motivos. Recuperado en marzo de 2023, de https://www.constitucion1917-2017.pjf.gob.mx/sites/default/files/CPEUM_1917_CC/procLeg/062%20-%2023%20FEB%201965.pdf

Compañía de Teatro Penitenciario. (2018). *Quiénes somos*. Obtenido de [Compañía de Teatro Penitenciario](#)

Correa, J. (2017). *STRAP: Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva*. Plataforma AC.

Coord. Hernández, C. R. (2017). *Resistencias Penitenciarias. Investigación activista en espacios de reclusión*. Juan Pablos Editor.



Foucault, M. (2020). *Vigilar y castigar*. Argentina, Siglo XXI Editores.

Freire, P. (2022). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI editores. p. 26.

Gómez, F. L. (24 de Abril de 2023). Con obras de teatro estamos logrando reducir la reincidencia delictiva, dice Arturo Morel. *La Jornada*.
<https://www.jornada.com.mx/2023/04/24/capital/028n2cap>

Gómez, P. P. (2018). *Estudios artísticos: aprender, crear, sanar: estudios artísticos en perspectiva decolonial*. Universidad Distrital Francisco José Caldas. (Libro en línea)

Mignolo, W. (2009). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.

Moreno, M. E. (Octubre, noviembre, diciembre de 2016). Casa Calabaza. *Paso de Gato* (67), 99-116.

Moreno, M. E. (s.f). *Casa Calabaza*. La Boussole:
<https://laboussole.me/casa-calabaza>

s.n. (s.f.). *Introducción*. Obtenido de Rafael Murillo Selva-Rendón:
<https://murilloselvarendon.wordpress.com/>

Villanueva, R. (2019). *Teatro Penitenciario*. México: Editorial Porrúa.



Dos de Tres Caídas: Explorando la escena liminal entre la lucha libre mexicana y el teatro

Fabián Arturo Sosa García

En el tiempo que estudiaba la última etapa de mi carrera, tuve la dicha de ser contemplado en el reparto del proyecto teatral *Dos de tres caídas*, realizado por mi compañero Héctor Jesús Pasos Echeverría, quien fue becado por el Programa de Creadores Escénicos 2018 del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes (FONCA), en la categoría Creador Escénico en Formación.

El proyecto trató de concebir una obra dramática que estableciera una asociación indisoluble entre lo espectacular de la lucha libre y el teatro, fusionando las dos teatralidades para lograr una convención que haga partícipe al público en la trama, en la ciudad de Mérida, Yucatán, México.

La lucha libre mexicana es una pelea sobre un espacio delimitado en forma de cuadrilátero o ring como el box. Es un deporte de contacto, en el cual, aunque son válidas las patadas y golpes con manos y cabeza, lo característico son las llaves y contrallaves que tienen su base en la lucha grecorromana y el judo, a lo cual se ha añadido un conjunto de acciones que aprovechan las cuerdas y los postes del ring para impulsarse a sí mismos a los rivales.

En el teatro, encontramos sistemas de signos performativos, es decir, teatrales, cuyo significado se encuentra codificado en una red externa de códigos, los cuales pueden ser llamados dramáticos porque están constituidos por el acervo cultural de acciones simbólicas sujetas a re-presentación.



A medida que las artes escénicas se transforman y evolucionan en diversas regiones globales, es imperativo también revisar y ampliar los paradigmas teóricos que empleamos para su análisis y comprensión.

La esencia teatral de fenómenos como la lucha libre mexicana reside, en parte, en la exhibición manifiesta y la configuración intencionada de signos visuales y sonoros, diseñados estratégicamente para captar y fascinar a una espectadora o espectador en particular.

Mi humilde propósito es que podamos desdibujar las fronteras de las estéticas teatrales y liminales para abrazar otros convivios, distintas manifestaciones culturales, y que lo teatral no sea sólo privado para el teatro.

¿Qué tipo de relación existió entre el teatro y la lucha libre mexicana durante el montaje de la obra *Dos de Tres Caídas*?

Para responder esta interrogante es preciso empezar por abordar los tipos de entrenamientos que estos conllevan: en la lucha libre mexicana, su preparación conlleva actividades físicas en las que se aplica fuerza, velocidad y resistencia. Este método aplica ejercicios acrobáticos, llaves y contrallaves de lucha libre, conciencia y manejo del peso corporal, flexibilidad, y conciencia espacial del cuadrilátero.

En las artes escénicas, el entrenamiento es un sistema de práctica psicológica, física y vocal, que sirve para liberar hábitos cotidianos y bloqueos adquiridos, con el fin de desarrollar nuevas aptitudes y herramientas expresivas para la creación escénica. Esta preparación conlleva un sistema de ejercicios de relajación, exploración, proyección de voz, dicción, flexibilidad, manejo corporal, creación de presencia escénica, conciencia espacial del lugar para la manifestación escénica. Este sistema perfecciona la capacidad de trabajar de manera colectiva e individual, de estar en relación con el espacio, con nuestras y

nuestros compañeros, con objetos, con la música y con el público, logrando estar presentes en escena.

La lucha libre mexicana, como fenómeno cultural y teatral, establece una experiencia liminal que desafía las fronteras entre el entretenimiento y la realidad. En este deporte, el ring se convierte en un espacio intermedio, un umbral donde los participantes transitan entre la cotidianidad y el espectáculo. La teatralidad de estos encuentros refleja un estado de suspenso, en el que los luchadores y espectadores se sumergen en una realidad alterada que, a pesar de su artificialidad, ofrece una profunda conexión emocional y simbólica. El teatro liminal es un territorio en el que se disuelven las categorías rígidas, permitiendo que el acontecimiento se convierta en una experiencia de transformación y liberación.

Para continuar y respaldar la relación entre lo liminal y lo teatral de la lucha libre mexicana en la obra *Dos de Tres Caídas*, reuní varios libros y artículos que abordan el tema de la teatralidad en la lucha libre mexicana, como *La lucha libre mexicana. Su función compensatoria en relación al trauma cultural*, de Víctor Manuel López, *La lucha libre: Entre lo real y lo imaginario*, de Luis Ferro, entre otros.

Las artes escénicas están en constante reinvención, por lo que es importante también diversificar las teorías y los enfoques que usamos para la creación escénica. El concepto de teatralidad ha legado a aplicarse a una amplia gama de fenómenos, Davis y Postlewait reconocen que la teatralidad puede ser abordada como “un modelo interpretativo para describir la identidad psicológica, las ceremonias sociales, las festividades comunales y los espectáculos públicos” (Aguirre, 2010, p. 70).

La lucha libre mexicana es uno de los deportes de mayor concurrencia, casi tanto como el fútbol, se trata de un espectáculo que en su naturaleza comprende secuencias teatrales, es decir, coreografías pre-terminadas para generar un combate de manera



atractiva para el espectador. Cada luchadora o luchador tiene un personaje, con expresiones faciales, vestuario, uso de máscaras y actitudes. El cuadrilátero puede considerarse un escenario tipo arena, en el que se ubican espectadores en los cuatro lados:

Las características anteriores mencionadas ocasionan un empalme entre la lucha libre y el teatro, se produce la posibilidad de provocar en el espectador imágenes y secuencias mentales para que las identifique como una ficción, entre otras palabras, para contarle una historia.

Así como en las obras teatrales, la lucha libre posee una estructura narrativa codificada, con signos ampliamente reconocidos por la concurrencia que asiste al espectáculo.

A partir de este montaje escénico, es importante para mí que la lucha libre sea considerada dentro de las artes escénicas, porque es un deporte representativo que narra el enfrentamiento del bien contra el mal desde un enfoque actancial, en una puesta en escena en el que el ring es el escenario y un público observando la función busca, definitivamente, una identificación. Pienso que, si la efusividad, la emoción y la algarabía que se viven en una función de lucha libre, se une a la reflexión y el contacto sensible que hay en una obra de teatro, tendremos como resultado una ficción potente y de impacto artístico distinto en el espectador: "El teatro es algo que existe dentro de cada ser humano y puede practicarse en la soledad de un ascensor, frente a un espejo, en un estadio de futbol o en la plaza pública ante miles de espectadores. En cualquier lugar...y hasta en los teatros (Boal, 2002, p.21).

En la lucha libre, la experiencia liminal se manifiesta a través de la construcción de personajes arquetípicos y la representación de conflictos dramáticos que, aunque ficticios, resuenan con una intensidad auténtica. Los luchadores adoptan identidades como rudo y técnico, y los enfrentamientos son narrativas cargadas de simbolismo que reflejan



tensiones sociales y culturales. Este proceso de adopción de roles y la transformación de la identidad durante el combate resaltan el carácter liminal del evento, donde las luchadoras y luchadores transitan entre el ser y el actuar, la realidad y la ficción, en un espacio que celebra la ambigüedad y el juego de roles.

Por esta razón, para el montaje la máscara jugó un papel importante. Su uso es para crear ilusión, armar o desarmar motivos, potenciar rasgos, argumentar ideas, entre otras acciones, ayuda a llevar a escena un conjunto de aspectos expresivos asumidos y aceptados por el actor y el público. En base con el argumento anterior, mi propósito era poder crear un conjunto de ideas que debía plasmarlo en la máscara de mi personaje llamado Brutus El General Infame, desde el diseño hasta mi actoralidad al momento de usarlo:

La función esencial de la máscara es la de la ilusión escénica, la trasgresión y superación de la realidad, si bien en cuanto que se trata de un universal compartido es también reflejo de la misma realidad que en el fondo de las ilusiones comunes nos permite entender la misma escena desde el uso formalizador e interpretativo del mismo código [...] La máscara es el elemento espectacular por excelencia. No sólo porque ella comporta un arquetipo que nos permite comunicarnos economizando recursos expresivos, sino también porque evidencia fehacientemente el tránsito del personaje al actor; y, en suma, el tránsito a otros personajes. Y cuando ellos existen (cuando se actualizan como miembros pre conocidos de un espectáculo) es cuando el texto dramático alcanza su más exacto valor (Fariña, 1998, p.41).

En la cultura de la lucha libre mexicana, la máscara es un signo de identidad, aporta una parte esencial en la construcción de personajes, adquiriendo un sentido único, rodeando a las y los luchadores en un entorno de misterio. La presencia del uso de este artificio en este deporte tiene mucha relación con la cultura popular mexicana y su historia prehispánica. Las

máscaras eran un reflejo de cosmología, de una conexión del ser humano con lo desconocido y con la naturaleza, y también representa un símbolo, un rango, etc. En la lucha libre de nuestro país, existen las y los luchadores enmascarados:

Estos diseños que portan los luchadores son parte esencial en la creación de sus personajes, les confieren un sentido único, una intencionalidad, rodeando al luchador de un halo de misterio. Las máscaras son el bien máspreciado que puede tener un luchador, y no hay mayor deshonra que perderla en una lucha de apuestas [...] La relación de los antepasados con el mundo de las máscaras es clara a través de los siglos, desde los olmecas en el año 3000 a.C. hasta nuestros días. La civilización olmeca floreció en el Golfo de México y sus máscaras destacan por su gestualidad, con rasgos algo deformados para sugerir la transfiguración en aves, saurios y felinos. Esta representación de los hombres como animales es muy común en la lucha libre mexicana, donde aparecen multitud de seres místicos de este tipo (Crespo, 2018, p.11).

Para la creación de mi personaje, pude definir la función de la máscara dentro de la obra:

1. Es una máscara visual, de rostro: Cubre, modifica, o altera mi cara, generando otra presencia o faceta de Brutus.

2. Es una máscara sonora: La forma de hablar de mi personaje, sus tonos, su ritmo, la dicción, entre otros aspectos, lo marcan y lo definen. Por lo que, la voz tenía que estar bien entrenada y moldeada a las necesidades que construye este objeto.

Así mismo en el teatro, las máscaras entran en el campo del trabajo físico para las y los actores, y necesitamos una preparación para llevarlos a cabo en escena, es un proceso donde todo se retoca, modifica, a favor de establecer líneas de trabajo. Durante esta etapa



de creación de mi personaje, este objeto tomó la delantera, por lo que fue necesario trabajar en tres direcciones, las explico a continuación:

Conocerme: En el trabajo de las máscaras es necesario mirarse al espejo, sin miedo, esperando la sorpresa y la aceptación. Descubrir cómo el personaje se va haciendo. En esta etapa el espejo se vuelve nuestro aliado, nos ayudará a encontrar movimientos del personaje, reacciones, es necesario que el primer vistazo que hagamos frente al espejo con la máscara puesta sea en un estado neutro del cuerpo, sin poner nada ajeno que estorbe a la creación pura, observamos de manera honesta, y notamos en la máscara cómo el personaje cobra vida y nos aporta expresiones.

Encontrar el cuerpo: El cuerpo es una parte fundamental de cualquier personaje. La forma de moverse, de caminar, de sentarse, el cuerpo manda señales concretas para definir las características del personaje. Tenemos que ir hallando detalles de los movimientos: cómo anda, cómo se queda quieto, cómo realiza cualquier acción cotidiana.

Encontrar la voz: El personaje necesita una voz de acuerdo con lo que estamos creando. Al encontrar la voz tenemos que trabajarla, para concretar los detalles específicos del personaje, marcar determinadas vocales, variar los tonos, y establecer los rangos de matices. Para que la voz sea descubierta, es necesario explorar utilizando diferentes textos de la obra. Tuve que darle alma a la máscara de Brutus, buscar su mundo interior, sus emociones y sentimientos, sus deseos y luchas internas, es así cuando la seguridad física llega y esta parte del personaje empezó a cobrar vida a lo largo de los ensayos.

Uno de los aspectos que pude desarrollar durante este proceso de montaje escénico fue la relación de una partitura de acciones físicas para lograr una coherencia orgánica de mis movimientos con la dramaturgia. Al igual que el teatro, en la lucha libre hay un trazo de acciones físicas, llaves y contra llaves establecidas previas al inicio del espectáculo, no se trata de que este deporte sea una mentira y que los movimientos o golpes son falsos, sino es

un repertorio de acciones físicas para lograr una mayor organicidad y presencia en el cuadrilátero:

La partitura, en su estructura, debe privilegiar una acción física-movimiento- que exija el compromiso de todo el cuerpo, es decir, un cambio de tonicidad en todo el cuerpo (principio pedagógico de totalidad), y que a la vez implique —exija—, en primera instancia, el compromiso de atención de la mente consciente sobre la realización de la partitura, y en segunda instancia, su intención (Carvajal Montoya, 2015, p.278).

Gracias al entrenamiento actoral y de lucha libre mexicana, pude establecer una minuciosa elaboración de acciones físicas, que más tarde daría como resultado una partitura de movimientos que lograrán una concentración, atención, presencia y energía a lo largo de la obra, demostrando que el personaje siempre estaba entrenando, siempre estaba en acción, en estado de alerta:

Habiendo llegado a considerar las acciones físicas como el elemento primordial de la expresión escénica, Stanislavski tratándose de esta esfera, se mostraba sumamente exigente. Exigía siempre la máxima limpieza y habilidad en la ejecución. Pretendía, valga la expresión, una clara dicción de las acciones físicas [...] Repitiendo estos ejercicios el actor los enriquece paulatinamente, los hace más completos, los desmenuza en pequeñísimos eslabones, y con toso esto, desarrolla la dicción de sus acciones físicas (Llano, 2006, p.2).

Con la ayuda de la partitura, mi objetivo era transmitir emociones a través de una experiencia de lucha libre dentro de una obra de teatro, dónde la trama se desarrollaba a través del trabajo corporal:

Esta nueva vía para el trabajo riguroso del actor, con su cuerpo como instrumento básico, es lo que permitirá al actor llevar su arte a dimensiones muy altas, basado en un entrenamiento mucho más científico, que desarrollarán de muy diversas maneras la



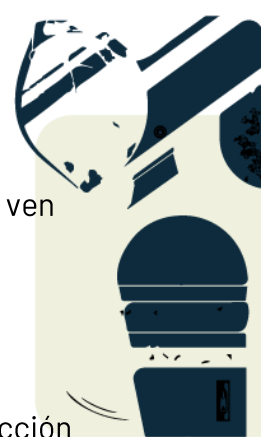
mayoría de los grandes directores y maestros contemporáneos, muchos de los cuales ven como su punto de partida al gran maestro Stanislavski (Llano, 2006, p.3).

Uno de los factores claves de este tipo de composición textual fue para que se ejecutara en cada función como si fuera algo espontáneo, único e irrepetible, que la acción sea el impulso del movimiento expresivo y orgánico. Uno de los primeros autores que utilizó el término de "partitura" fue Grotowski, quien en su *Hacia un Teatro Pobre*, nos habla sobre los aspectos que tenemos que tomar en cuenta para que la partitura sea irrepetible y liberadora:

La creatividad, especialmente en la actuación, significa sinceridad infinita, pero disciplinada, es decir, articulada mediante signos. El creador no debe permitir que su material se le convierta en un obstáculo en este sentido. Y como el material de que dispone el actor es su propio cuerpo, debe entrenarlo para que obedezca, para que sea elástico, para que responda pasivamente a los impulsos psíquicos como si no existiera en el momento de la creación, con lo que se quiere decir que no ofrezca resistencia. La espontaneidad y la disciplina son los aspectos básicos del trabajo del actor (Grotowski en Llano, 2006, p.5).

Otro artista teatral que puedo aterrizar en este capítulo es Ryszard Cieslak, quien en una entrevista describe lo liberador que es desarrollar e interpretar una partitura de acciones físicas:

La partitura es como un vaso de vidrio que contiene una vela prendida. El vaso es sólido, allí está, puedes contar con él. Contiene y guía la llama. Pero no es la llama. La llama es mi proceso interior, cada noche. La llama es lo que ilumina la partitura, lo que el espectador ve a través de la partitura. La llama está viva. Así como la llama detrás del vidrio se mueve, fluctúa, crece, se agranda, baja, va a apagarse, de pronto brilla con fuerza, reacciona a cada soplo de viento, del mismo modo mi vida interior varía noche tras noche, momento a momento. [...] Sólo quiero estar listo para lo que pueda suceder; y me siento



listo a coger lo que pueda suceder si estoy seguro de mi partitura, si yo sé que, aun cuando no siento casi nada, el vaso no se romperá, que la estructura objetiva trabajadora durante meses me ayudará. Y cuando llega el momento en que puedo brillar, arder, vivir, revelar, estoy listo porque no me he anticipado. La partitura se mantiene igual, pero cada cosa es diferente, porque yo soy diferente (Citado en Llano, 2006, p.5). Durante la última etapa de los ensayos, pasaba una vez de manera mecánica mi partitura de acciones de toda la obra para ejercitar mi memoria corporal. Durante la etapa de funciones, yo daba dos o hasta tres pasadas antes de empezar la obra, esto me ayudaba no solo a potenciar mi memoria corporal y mental, también generaba seguridad, presencia, lograba situacionarme, podía encarnar a mi personaje con satisfacción, en las tres pasadas que yo hacía de mi partitura para cada función era de la siguiente manera: La primera era de manera mecánica, haciendo un repaso del trabajo corporal, la segunda era tratando de aterrizar las emociones que iba a desarrollar a lo largo de la obra, y la tercera era con más energía, en estado de alerta, encarnando al personaje, casi como si se tratara de una función antes, con intenciones, para concentrar mis energías.

En consecuencia al trabajo corporal aplicado para dar un buen espectáculo y que así el público sea un factor importante, la transtrealización que pude explorar de este deporte a través de la puesta en escena fue en dinámicas liminales, la expectación como acción o una función, donde el público compenetra construyendo una poiesis con sus emociones armando un singular repertorio de posibilidades de acciones: aplausos, abucheos, el movimiento de de sus cuerpos, sus risas, etc, hablando de una cartografía de liminalidades, ya no existen límites precisos a los territorios de este tipo de espectáculos o acontecimientos, el público participa, se involucra, se vuelve un actuante.

El público de la lucha libre mexicana participa activamente en la experiencia liminal, atravesando un umbral colectivo hacia una realidad compartida. En este contexto, la función del espectador no es meramente pasiva; por el contrario, se convierte en parte integral del ritual teatral. La participación del público contribuye a la construcción del

drama y a la intensificación del ambiente. Este diálogo entre luchadores y espectadores crea una atmósfera en la que se borran las distinciones entre actores y audiencia, favoreciendo una experiencia inmersiva y transformadora.

Finalmente, la lucha libre mexicana, al igual que otros fenómenos teatrales liminales, ofrece una oportunidad para la exploración y la reinterpretación de las normas sociales. La naturaleza del combate y la narrativa en el ring permiten una reflexión sobre temas de poder, identidad y resistencia, utilizando el espacio liminal como un escenario para cuestionar y redefinir las convenciones establecidas. Al situarse en este umbral entre la realidad y la ficción, la lucha libre no solo entretiene, sino que también ofrece una plataforma para el cuestionamiento cultural y la renegociación de significados.

Doy gracias por la oportunidad de formar parte del proyecto *Dos de Tres Caídas*, porque pude entender las similitudes que hay entre las artes escénicas y la lucha libre, lo teatral, convivial y disciplinario que tienen. Ser actor de esta obra me dió grandes experiencias, y pude aplicar diversas herramientas que aprendí en la licenciatura. Quiero agradecer a cada persona que formó parte de este proyecto y que inconscientemente fueron mis maestras y maestros durante el montaje : Itzel Riqué, Alex Benavides, Miguel Ángel Canto, Angie Canto, Edward Chan, Nicolás Macín, Edgar Canto, Héctor Pasos, Manuel Rubén Cantillo Gamboa, Gamboa Arango, y Paco Marín.

Acercarme al ambiente de la lucha libre mexicana en la ciudad de Mérida me dejó grandes aprendizajes, y logré conocer a personas que comparten la misma vibra y energía que yo, además de que pude compartir e intercambiar conocimientos.

Para finalizar, el entrenamiento actoral que recibí en la licenciatura me sirvió para desarrollar muchas herramientas, alimentó mi espíritu, y pude entender que una actriz o un actor se prepara para lo que venga.



Referencias

Aguirre, I. (2010), *Teatro contemporáneo y medios audiovisuales: primer acercamiento teórico*. Universidad Autónoma de Barcelona.

Álvarez, J. (2014), *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral*. Universidad de Málaga.

Araque, C. (2009), *El entrenamiento como base de la formación actoral*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. ISSN: 2011-3757.

Barba, E. (1992), *La canoa de papel: Tratado de antropología teatral*. Grupo Editorial Gaceta.

Boal, A. (2002). *Juegos para actores y no actores*. Editorial Alba.

Borja, R. (2008). *El arte del actor en el siglo XX*. Editorial Artez Blai.

Brook, P. (1991). *Le diable c'est l'ennui*. Grupo Editorial ACTES SUDPAPIERS,

Carvajal, M. (2015). *El entrenamiento del actor en el siglo XXI. Fundamentos etimológicos, ontológicos, científicos y pedagógicos*. Universidad Autónoma de Barcelona.

Crespo, J. (2018) *La lucha libre mexicana. Máscaras a través del tiempo*.

Dubatti, J. (2010) *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Editorial Atuel.

Gutiérrez, L. (2014), *El culto al cuerpo en la lucha libre. Un año de andar por algunos gimnasios y arenas de la Ciudad de México y el Estado de México*. Universidad Autónoma Metropolitana.

López, V. (2019). La lucha libre mexicana. Su función compensatoria en relación con el trauma cultural, (4), *Jung Journal: Culture & Psyche*.

Hernández, M. (2012). Hacia una semiótica del teatro gestual", (7), Universidad Pedagógica Nacional Institucional.

Villarreal, H. (2009). Simulacro, catarsis y espectáculo mediático en la lucha libre. (69), Universidad de los Hemisferios.



El territorio transparente del cuerpo: la voz escénica desde la epistemología de la complejidad

Dra. Lavinia Sabina Sorge Radovani¹

Mg. Julio Andrés Spinel Luna²

La voz natural es transparente y revela, en vez de describir, los impulsos internos de la emoción y el pensamiento, directamente, espontáneamente. Oímos a la persona, no la voz de la persona. Kristen Linklater (Linklater, 1976)

Partiendo del postulado teórico de la epistemología de complejidad construido por Morín, donde uno de sus principios es el hologramático que “se inspira en la teoría holográfica en donde cada punto contiene casi la totalidad de la información del objeto que representa. De esta forma, el todo de una estructura social, por ejemplo, está inscrito en las partes que lo componen. Al respecto, Morin agrega: ‘... la totalidad del patrimonio genético está presente en cada célula individual; la sociedad está presente en cada individuo en tanto que todo, a través de su lenguaje, su cultura, sus normas.’” (Citado en: Brower Beltramin, 2010, pág. 6) Por consiguiente, la comprensión de la realidad como complejidad invita a adquirir una mirada holística, multifactorial, interdisciplinaria o transdisciplinaria para

¹LAVINIA SABINA SORGE RADOVANI. Doctora en Didáctica de la Educación Física, de las Artes Visuales, de la Música y de la voz - Línea de investigación Logopedia - Universidad Autónoma de Barcelona. Magister en iniciación a la investigación Artes Escénicas - Universidad Autónoma de Barcelona. Investigadora en técnicas de la voz - Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico (Roma). Especialista en Dramaturgia - y Maestra en Arte Dramático de la Universidad de Antioquia (Medellín - Colombia). Co-Investigadora y colaboradora del Grupo de Investigación EVES - GRUMED (Reconocido por el Gobierno Catalán - Barcelona). Desde el año 2005 es coinvestigadora del Grupo Artes Escénicas y del Espectáculo (Colciencias Categoría A) en el cual se dedica principalmente a la coordinación del semillero de Investigación EVOCA - Estudios Vocales en la Universidad de Antioquia y los programas de rehabilitación vocal que se implementan en la Facultad de Artes. Docente titular de los programas de Teatro de la Universidad de Antioquia, actualmente se desempeña como Jefe del Departamento de Artes Escénicas, directora teatral, investigadora y dramaturga. Ha participado como directora y actriz en diversos proyectos teatrales y televisivos, tanto a nivel nacional como internacional.

²JULIO ANDRÉS SPINEL LUNA. Psicólogo especialista en psicología clínica - Universidad Pontificia Bolivariana de (Bucaramanga- Colombia). Magister en Educación - Universidad Arturo Prat (Chile). Artista plástico autodidacta, gestor cultural, vigía de patrimonio cultural, escritor y ensayista. Ha participado en diversos eventos académicos y culturales como conferencista y tallerista. Ha realizado investigaciones en el campo de su profesión, en el campo de las artes y de la cultura. Actualmente es docente de la Universidad de Antioquia y candidato a doctora en artes de la misma universidad.

concebir los fenómenos que la constituyen y que nos afectan, para el tema de este escrito: la voz escénica.

Examinar la voz siguiendo lo expuesto, permite entenderla como una extensión del cuerpo que la emite, por lo tanto, la voz es una parte de ese todo (cuerpo), y a través de esa parte (voz) podemos encontrar la representación del cuerpo de la que proviene, las afectaciones o afecciones que lo han permeado a lo largo de su existencia. Los afectos los entiende Spinoza (Citado en: Florencia Lopez, 2015) como: "las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo" Lopez (2015), nos dice que es "la capacidad del cuerpo de afectar a otros cuerpos y la capacidad de ser afectado por otros cuerpos y por otro lado los afectos en los términos como usualmente los conocemos nosotros, vinculados a las pasiones y emociones del alma tales como: el odio, la ira, la envidia, el amor, etc. Recordemos la no posible separación del alma con el cuerpo.". El cuerpo es el resultado de infinidad de afectaciones, y de igual manera, también es generador de afectaciones sobre otros cuerpos.

Al tener presente el ciclo vital de un humano que, inicia desde la concepción, el nuevo cuerpo es afectado por las cargas genéticas de sus progenitores, por el cuerpo de su madre en el vientre, a lo que se suma su entorno familiar y social. Factores influyentes en los procesos de maduración, desarrollo y aprendizaje, que, si bien son aspectos comunes para todos los humanos, cada cual tiene sus particularidades, y que han sido el interés de estudio de la ciencia del desarrollo humano.

La ciencia del desarrollo humano se encarga de investigar "los procesos de cambio y estabilidad durante el ciclo vital humano" (Papalia, Diane E; Duskin Feldman, Ruth; Martorell, Gabriela, 2012, pág. 4), abriendo la puerta a las aplicaciones de estrategias en el campo de la educación, nutrición, crianza, políticas de salud y sociales, dirigidas para que favorezcan el desarrollo saludable en una población. Además, poder identificar cualquier dificultad o anomalía presente en alguna etapa del ciclo vital para ser atendida, y aportar a la salud de




una persona o grupo. Las categorías o ámbitos que estudian los científicos del desarrollo humano son principalmente tres y se entienden de manera interrelacionada: físico, cognoscitivo y psicosocial. Algunos autores incluyen los ámbitos emocional, psicológico, espiritual, existencial. Las etapas del ciclo vital más importantes son la gestación, la primera infancia e infancia, debido a la cantidad de procesos, cambios, aprendizajes y adquisición de habilidades que sentarán las bases de un humano, y, por ende, su voz.



Sur (2019), desde la perspectiva fonoaudiológica enseña que, a lo largo del ciclo vital la voz padece variados cambios, donde el sistema nervioso y hormonal tienen protagonismo. En la infancia, la voz es asexuada y aguda; la voz adulta se configura alrededor de los 18 años, conservando sus características hasta la etapa de la menopausia o andropausia; y en la adultez mayor, hay un deterioro notorio en la voz, que pueden ser acentuadas o no, por lo tanto, "podemos afirmar que la voz refleja el comportamiento anatómico fisiológico del hombre a lo largo de toda la vida." (Sur, 2019)

El doctor Josep M. Vila-Rovira (Infosalus, 2019), logopeda y profesor de Logopedia de la Universitat Ramon Llull - Blanquerna (Barcelona), enseña que, el paso de los años no es el factor exclusivo de provoca cambios en la voz, "los avatares emocionales de la vida, las enfermedades que debilitan el conjunto de nuestro cuerpo, las alteraciones músculo-esqueléticas (las cervicales, sobre todo), los esfuerzos vocales continuados (en el caso de maestros o vendedores, por ejemplo) y agentes ambientales externos, como el tabaco o los aires acondicionados", ocasionando daños pasajeros o permanentes, y agrega "la felicidad, la buena salud, el optimismo, la educación vocal y la práctica del canto suponen factores que mejoran la calidad vocal".

Siguiendo lo expuesto, somos un cuerpo resultante de diversas afectaciones con las que hemos venido interaccionando desde nuestra concepción, y que van sentando las bases de lo que vamos siendo hasta el día de nuestra muerte. Conocer las condiciones en las que se vivió el proceso de gestación e infancia permitirá comprender las dolencias a la salud y



existenciales que nos aquejan, y que inevitablemente se manifestarán en nuestra voz. La voz como extensión de nuestro cuerpo da cuenta de las afectaciones experimentadas en nuestra vida transcurrida y presente, es una manifestación holística y compleja de lo que vamos siendo.

Los cambios en los paradigmas reduccionistas en el estudio y atención de la salud humana desde hace algunas décadas han generado investigaciones e intervenciones, ya sea para la prevención o tratamientos, desde una perspectiva holística e interdisciplinaria que, han permitido vislumbrar al humano como un sistema complejo, donde sus diferentes ámbitos están interrelacionados, donde alguna afectación negativa a alguno de estos repercute inevitablemente en todo el organismo. De ahí que la OMS (Organización Mundial de la Salud, 2024) defina la salud, desde 1948, como “un estado de completo bienestar físico, mental y social, y no solamente la ausencia de afecciones o enfermedades.”; cómo se puede apreciar, no es solamente un estado individual desde el ámbito físico, sino que incluye la interacción con el ámbito psicológico y el ámbito social.

El presente escrito estará enfocado en la relación que existe entre el ámbito de las emociones, personalidad e historia de vida en la prevención, el diagnóstico, entrenamiento y tratamiento de las disfonías y dificultades en la expresión fónica o vocal de los profesionales que tiene como centro de su trabajo la voz, con énfasis en las artes escénicas y su preparación profesional.

En el campo de la formación teatral, hay una línea de entrenamiento dedicada a la voz, entendida como un instrumento expresivo. La voz, como una extensión del cuerpo del actor, para que sea empleada como un verdadero medio orgánico de expresión estética en la escena, obliga a seguir un entrenamiento y adecuación técnica, enlazados con el aprendizaje de regulación emocional. Gemma Reguant (Reguant, 2003, pág. 181) afirma que, el pensamiento del actor toma cuerpo a través de la modificación (afectación) del organismo, y se expresa con la voz partiendo del movimiento interno que se crea en él.

El paso del aire por la laringe, proveniente de la caja torácica, provoca la vibración de las cuerdas vocales generando sonidos que reciben el nombre de voz. Profundiza de Monserrat y grupo (2003) acerca del proceso fisiológico que deja un resultado acústico que “es un vehículo de comunicación entre las personas y uno de los medios esenciales para expresar y comunicar los conocimientos, los pensamientos y los sentimientos propios. Es el medio de comunicación más utilizado en nuestras relaciones personales y profesionales.



La voz está dotada de diferentes cualidades acústicas: timbre, volumen, tono, duración o velocidad, y ritmo. Estas cualidades están directamente relacionadas con la postura del cuerpo, el tono muscular y la gestión óptima de las emociones.”; cualidades y variables que tienen que estar engrandados de manera eficiente en el profesional de las artes escénicas para conseguir los objetivos expresivos que solicita su labor, sin que conlleve a lesionarse.

La articulación de lo diferentes factores, cualidades y componentes que se han venido enumerando, contribuyen a la producción de la voz de manera favorable, o en su defecto, con alteraciones agudas, crónicas o circunstanciales. Las afecciones dañinas en el proceso fónico tienen mayor presencia en los profesionales de la voz, que “son todas aquellas personas que tienen la voz como herramienta de trabajo y como medio principal para la ejecución de su actividad laboral.” (de Montserrat i Nonó, Jaume; y otros, 2003), por la sobrecarga vocal que requiere su trabajo, que exige una voz proyectada, “es decir, la que se utiliza para ejercer influencia sobre otras personas, llamándolas, intentando persuadirlas o tratando de ganar audiencia.” (Servicio de prevención de riesgos de la Universidad de Santiago de la Compostela, 2018)

Además de los actores y actrices, se encuentran como profesionales de la voz las personas dedicadas a impartir clases, cantantes, locutores de radio y televisión, operadores de call center y mercadeo, vendedores, conferencistas, vendedores, o todo aquel o aquella que tenga una labor en la que tenga que dirigirse al público o hablar seguido durante horas,

tal vez en condiciones ambientales adversas, como en entornos con ruido, con agentes contaminantes, lugares húmedos, entre otros. La Organización Internacional del Trabajo (OIT) indica que las personas dedicadas a la docencia son los profesionales de la voz con mayor riesgo de contraer lesiones o enfermedades profesionales de la voz (OIT, s.f., citado por de Monserrat y grupo, 2003).

Como bien se ha venido planteando, el horizonte complejo y holístico para la prevención, diagnóstico e intervención para las enfermedades (profesionales) de la voz, tiene que ir más allá del sistema fonador y tener en cuenta nuestra historia de vida (ciclo de vida), puesto que “Nuestra voz es como nuestra huella dactilar, es única e irrepetible” (Gassull, 2022). Retomando lo indicado al inicio, la voz es una extensión de nuestro cuerpo, y en ésta se manifiesta nuestra historia y lo que venimos siendo, por consiguiente, abordar el fenómeno de la voz de una persona es entrar a trabajar, no solamente con su sistema fónico, si no con su existencia, con los efectos que ha tenido su cuerpo en la interacción con otros cuerpos en los diferentes espacios que han ocupado.

El abordaje de la voz, siguiendo los planteamientos de la epistemología de la complejidad, invita a la interdisciplinariedad o transdisciplinariedad para aprehenderla: investigación, la implementación de procesos de enseñanza-aprendizaje para pasar de la voz cotidiana a la voz escénica o darle uso profesional, y sumando las que corresponden al ámbito de la salud: cuidado, prevención de lesiones o patologías y tratamientos, pero que aún, por está regidas por el paradigma reduccionista y fragmentario, omiten la repercusión de la dificultad en la regulación emocional dirigen a provocar daños en los órganos de la fonación, y las lesiones fisiológicas también detonan malestar emocional. De igual modo, se obvian factores ambientales, estilo de vida o situación familiar.

A continuación, se recrearán una situación de alteración negativa en la producción de la voz escénica, y cómo al interpretarlos desde una óptica integral, alumbra el error de atenderlas desde el reduccionismo. Un cantante inseguro (componente emocional) ha



lesionado su sistema fónico (componente fisiológico y anatómico), debido a sus abusos vocales en los recitales (componente ambiental y social) para conseguir resultados que se acerquen a sus expectativas (componente cognitivo), basadas en las dudas constantes sobre su desempeño. Su inseguridad le impide aceptar sus logros en la escena (componente cognitivo y emocional), motivo por el cual se obliga a exigirse de manera abusiva (componente cognitivo y comportamental).

Una terapia o tratamiento centrada exclusivamente en el sistema fonador no brindaría los resultados favorables en su salud, pues al no tener presente tratar su inseguridad continuará abusando de su voz en el escenario lesionando las cuerdas vocales hasta que pueda presentarse un daño irreversible.

Resaltamos que los diferentes métodos de entrenamiento o de intervención, no siempre son adecuados para todos los humanos que usan la voz de manera profesional. Entender las particularidades, no desde las formas geométricas y estáticas de las ciencias que estudian la producción vocal desde el diagnóstico clínico (reduccionista), sino desde el individuo con sus aciertos y desaciertos, en función de lo que ha significado conformar su sonoridad expresiva, significa abrir una nueva visión en la formación vocal.

Es importante tener presente que cada cuerpo y cada voz en el espacio, son un complejo mundo que se relaciona con otro universo en el que convergen elementos físicos, psicológicos, técnicos y socioculturales, que se tejen de manera diferente según el individuo y el espacio en el cual se desarrollan. Esto nos recuerda que "...el espacio no se reduce para nosotros a relaciones geométricas, relaciones que nosotros mismos establecemos como si, reducidos nosotros mismos al papel de meros espectadores curiosos o de sabios, como si nos encontráramos fuera del espacio. Vivimos y actuamos en el espacio y en el espacio se desarrollan también nuestra vida personal lo mismo que la vida colectiva de la humanidad. La vida se extiende en el espacio, sin que por ello tenga la extensión geométrica propiamente

dicha. Para vivir necesitamos extensiones, perspectiva. El espacio es, por eso, indispensable para la expansión de la vida tanto como el tiempo". (Minkowski, 1973)

Por consiguiente, indagar el tema de la voz y sus dificultades en su uso profesional, es adentrarse en un universo complejo que, no solo linda con un modelo de pedagogía particular, sino con una visión que implica una mirada holística del ser en su práctica escénica o profesional. Se hace necesaria una visión en la cual interactúan elementos del pasado, el presente y las expectativas del futuro para cada individuo. La dificultad vocal parte necesariamente de una causa, que a su vez repercute en el «aquí y ahora» de su aprendizaje o su trabajo, y que debe constituirse para su formación o entrenamiento en un elemento consciente de recuperación, control o manejo que le ayude a ejercer su práctica vocal desde un bienestar existencial.

En el teatro la voz debe ser para el actor, como los expresa Grotowski en *Hacia un teatro pobre*, "el resultado orgánico de la postura corporal –que hace parte del aparato fónico– y su emoción" (Grotowski, 2008, pág. 120). Este tema es tratado ampliamente desde las teorías de (Meyerhold, 1971)(Brook, 1973), Appia en: (Pellettieri, Osvaldo (ed.), 1997), Reinhardt en: (Sánchez, 1999), (Dullin, 1946), (Seweryn, 2007), Jacques Lecoq, citado en: (Hinojosa Segovia, 2003), (Vitez, 1990), cuyas concepciones se basan en la formación del actor tanto desde el cuerpo como del espíritu. A su vez, todo está conectado con las características emocionales, físicas e históricas del personaje que se representa (Barba, 2007: 25), llevando al origen mismo de su existencia, y que es, asimismo, el proceso de emisión de la voz en el actor para el personaje que representa, una respuesta a su mundo interno, como refería Stanislavski: "Es la vida del espíritu humano, no manifiesta, sino interiormente sentida, que fluye ininterrumpidamente bajo las palabras del texto, dándole constantemente justificación y existencia..." (Stanislavski, 2009, pág. 145).

El actor en el escenario usa su voz como un medio para emocionar y conmover al receptor (Pellettieri, Osvaldo (ed.), 1997, pág. 409). La voz se basa esencialmente en la

expresión (estética) y transmisión de las emociones, donde el acto de comunicación remueve de manera decidida la interacción emocional y física no solo del que emite el mensaje sino de aquel que lo recibe, dando origen a la transmisión de sentidos. De ahí que, centrar la enseñanza del uso de la voz profesional únicamente en el sistema fonador, desconociendo la integralidad del humano que quiere dedicarse a la actuación, podrá propiciar lesiones a su salud.

Siglos atrás, el poeta y dramaturgo madrileño Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635) aseveraba lo siguiente: "Mal puede tener la voz tranquila quien tiene el corazón temblando" (citado en: (Cabrelles Sagredo, 2008). La razón de esta afirmación es clara: la emoción, de la mano con otros aspectos, afecta a los movimientos musculares del aparato respiratorio y la laringe y esto a su vez modifica el tono de voz de la persona. Al hablar, las palabras no son emitidas "desnudas" sino que van acompañadas de emociones que, a su vez, se generan como una respuesta organizada a un acontecimiento externo o un suceso interno (pensamiento, imagen, conducta, etc.).

La visión fragmentada y objetiva de los fenómenos, excluye o hace pasar por insignificante el punto de vista del observador y del mismo sujeto de investigación o intervención. Todo proceso perceptivo e interpretativo es la resultante de su historia de vida, que es la base para dar una valoración, consciente o inconsciente, del estímulo detonante de una reacción neuropsicológica, emocional, comportamental o cognitiva que establecen características prototípicas de algunas emociones básicas en relación con la emisión de la voz, su entonación (altura del sonido), y con la respiración.

En el espacio escénico, la voz habita la acción interna del actor que se hace viva y sonora al convertirse en personaje; acto que parte de la organicidad (Parra P., 2006) y corresponde a un movimiento de la acción dramática. La voz en la escena debe convertirse en un mecanismo expresivo (Scivetti, Ana R. En Inés Bustos S.: La voz: la técnica y la expresión., 2003, pág. 56), que habita la acción dramática de tal manera, que ofrece junto



con la acción no verbal la organicidad escénica. ¿Pero podemos realmente partir de la palabra organicidad cuando el propio emisor es víctima de su propia voz?

Cuando se considera la voz como una herramienta que comunica (Rubin, 2002, pág. 283), no puede pensarse separada de los dominios de la respiración (Moreno & Z., 2006, pág. 56), la dicción, el apoyo vocal, los resonadores y la articulación (Oliva B., 2004, pág. 287), aspectos que finalmente constituyen la base de la expresividad vocal desde la cual convencemos, conmovemos, seducimos, enamoramos y liberamos desde el poder de nuestra voz. Cuando se entiende la voz como un recurso con el cual podemos transmitir sensaciones opuestas, comprendemos que el verdadero impacto lo producimos sobre nosotros mismos al expresar más de lo que pensamos o quisiéremos conscientemente transmitir. La voz es un poderoso instrumento que en su mayor expresión de libertad puede convertirse en una herramienta de comunicación inigualable o en la imagen reflejada que tanto nos confronta y nos hace evitar la realidad que nos habita. La voz, el lenguaje hablado, la comunicación, la emoción y la historia de vida tienen una estrecha relación que nos hace inseparables tanto del oyente como de nosotros mismos.

Para realmente percibir la propia voz, debe iniciarse con una gestión emocional en concordancia con los parámetros respiratorios, acústicos y orgánicos que finalmente produce condiciones de gritar, reír, llorar, jugar con las entonaciones y permitir el desarrollo del acontecimiento vocal como un medio expresivo que conecta al emisor con el receptor, al actor con el público, al oyente con el locutor, al estudiante con el profesor. La voz es más que un puente entre la emoción, la intención y la historia de vida, es un aquí y un ahora de quien la produce; un recurso que devela nuestra complejidad en la existencia como cuerpo ante el otro de manera auténtica.

Referencias

Brook, P. (1973). *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Península.

- Cabrelles Sagredo, M. S. (2008). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Revista de Folklore*, 28b(334), 130-133. Obtenido de La influencia de las emociones en el sonido de la voz.: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8p7t3>
- Citado en: Brower Beltramin, J. (25 de Abril de 2010). Fundamentos epistemológicos para el esbozo de. *Polis. Revista Latinoamericana*, 1-26. Recuperado el 2023 de 08 de 23, de URL :
- Citado en: Florencia Lopez, M. (2015). Cuerpos como potencias. Una mirada desde Spinoza. *XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales* (págs. 1-10). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Obtenido de chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://cdsa.academica.org/000-061/1014.pdf
- de Montserrat i Nonó, Jaume; y otros. (2003). *El uso profesional de la voz*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Dullin, C. (1946). *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*. París: Odette Lieutier.
- Gassull, C. (2022). *Las corazas de la voz. Herramientas corporales y emocionales de observación e intervención. Método AkiAra*. Barcelona: Amalgama Edicions.
- Grotowski, J. (2008). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Hinojosa Segovia, J. (2003). *Jacques Lecoq. El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial.
- Infosalus. (2 de Septiembre de 2019). *Infosalus*. Obtenido de ¿Cómo cambia la voz a lo largo de la vida?: <https://www.infosalus.com/salud-investigacion/noticia-cambia-voz-largo-vida-20190902082934.html>
- Linklater, K. (1976). *Freeing the natural voice*. . New York: Drama Book.
- Meyerhold, V. E. (1971). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamenos.
- Minkowski, E. (1973). *Le temps vécu, Puf, Paria, 1995; trad. española: El tiempo vivido, México DF, 1973; trad. it.: Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia, Einaudi, Torino, 2004*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Moreno, R., & Z., y. A. (2006). «... Y hablaron de teatro...». En A. Díaz Z.: *Entre la realidad y el sueño (del teatro, el actor y el arte)*. Valencia: Universitat de València.
- Oliva B., C. (2004). *La verdad del personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Organización Mundial de la Salud. (2024). *Organización Mundial de la Salud*. Obtenido de Preguntas más frecuentes: <https://www.who.int/es/about/frequently-asked-questions>
- Papalia, Diane E; Duskin Feldman, Ruth; Martorell, Gabriela. (2012). *Desarrollo Humano*. México D.F: McGraw-Hill.
- Parra P., P. (2006). *Herramientas básicas del actor aplicadas al teatro de títeres*. Cali: Universidad del Valle.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.). (1997). *El teatro y su mundo. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Reguant, G. (2003). "La voz y el actor", en Inés Bustos S (coord.): *La voz: la técnica y la expresión*. Barcelona: Paidotribo.



- Rubin, L. S. (2002). «*Entrenamiento de la voz profesional*». En M.a Cristina A. Jackson-Menaldi: *La voz patológica*. Buenos Aires: Panamericana.
- Sánchez, J. A. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. . Madrid: :Akal.
- Scivetti, Ana R. En Inés Bustos S.: *La voz: la técnica y la expresión*. (2003). «*El sustrato anatómico y funcional de la voz profesional. El proceso fonatorio*». . Barcelona: Paidotribo.
- Servicio de prevención de riesgos de la Universidad de Santiago de la Compostela. (2018). *Universidad de Santiago de la Compostela*. Obtenido de Norma de seguridad. La voz como herramienta de trabajo.: <https://www.usc.es/export9/sites/webinstitucional/gl/servizos/spri/descargas/NPR-24-ES-Ed-2-La-voz-como-herra>
- Seweryn, A. (2007). ¡Tomen de donde puedan! En C. C. (coord.):, *El training del actor* (págs. 97-100). México: Universidad Nacional Autónoma de México: UNAM / Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA.
- Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba.
- Sur, C. (4 de Noviembre de 2019). *Fonoaudiología Integral*. Obtenido de Evolución de la voz en la vida de las personas: <https://crittor.com.ar/evolucion-de-la-voz-en-la-vida-de-las-personas/#:~:text=A%20los%20dos%20meses%20de,y%20a%20reproducir%20ritmos%20y%20melod%C3%ADas>.
- Vitez, A. (1990). Sobre el actor. *ADE Teatro*(19), 48-49.

NUNCA SALES



FITM
Edición
56



PROMOTORA
EVENTOS &
TURISMO



Secretaría de
CULTURA



VICERRECTORÍA
DE PROYECCIÓN
UNIVERSITARIA



centro cultural
MANIZALES

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

SIENDO
el MISMO

Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024
8:30 - 13:30 (Hora colombiana)



FITM
Edición
56



6^{to} MEMORIAS

CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

**Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.**

**Encuentro Mixto. Virtual y presencial
Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024**



Culturas



FESTIVAL
INTERNACIONAL DE TEATRO
DE MANIZALES



ESCUELA INTERNACIONAL
DE ESPECTADORES
DE IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM