

## **Amores Invisibles. Puesta en valor de elementos y resonancias en una búsqueda de herramientas expresivas**

**Fátima Llano**<sup>1</sup>

### **Resumen**

El presente artículo, enmarcado en la convocatoria Nuevas investigaciones. Nuevos investigadores promovido por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arte UNICEN (Año 2021. Tutora: Mg. Gabriela Pérez Cubas), tiene como objetivo dar a conocer y reflexionar acerca del proceso creativo de la obra Amores invisibles del Grupo de Teatro Le Otre, estrenada en el mes de octubre de ese año. Este es un proyecto llevado a cabo por Eduardo Hall (en el rol de director y creador), Fátima Llano (en el rol de actriz y creadora), Cecilia Jubera y Ana Olivo (en el rol de co-autoras).

**Palabras clave:** proceso creativo - entrenamiento - método funcional

### **Abstract**

The purpose of this article –framed in the call “New investigations. New researchers” promoted by the Secretary for Research and Postgraduate Studies, Facultad de Arte UNICEN, (Año 2021. Tutor: Mg. Gabriela Pérez Cubas)– is to publicize and reflect on the creative process of the play Amores invisibles by the Le Otre Theater Group, premiered in October 2021. This is a project carried out by Eduardo Hall (in the role of director and creator), Fátima Llano (in the role of actress and creator), Cecilia Jubera and Ana Olivo (in the role of co authors).

**Key words:** creative process - training - functional method

---

<sup>1</sup> Actriz. Cantante. Profesora de Teatro. Profesora de Canto. Ayudante Diplomada de la Cátedra Educación de la Voz I en la Facultad de Arte UNICEN. Contacto: fatimallanocorreo@gmail.com

## Introducción

Durante el año 2020 y en pleno contexto de pandemia y cuarentena obligatoria, se ve interrumpida una etapa de trabajo que venía siendo fructífera y, deseábamos, que persistiera. Es por ello que en el mes de mayo se toma la decisión de comenzar a conectarnos por medio de una plataforma virtual, e intentar recuperar las escenas que habíamos creado hasta entonces. Nos encontramos frente a la agradable sorpresa de ver que, para nosotros, era una herramienta nueva de trabajo y nos permitiría la continuidad. Primero establecimos un encuentro semanal, aunque no pasaron muchas semanas para decidir que fueran dos y luego tres. Los mismos se sostuvieron hasta julio de 2021, momento en que la obra estaba creada en su totalidad y decidimos ir al teatro para trabajar de manera presencial, ajustar y profundizar lo necesario para llegar al estreno.

Tomando esta narrativa como punto de partida, me sumerjo a reflexionar también sobre la importancia de establecer un entrenamiento profesional, consciente y sostenido. En lo personal, doy cuenta de la importancia de ello, debido a que me permitió estar flexible y dispuesta a la exigencias que conlleva poner en escena una obra, y en este caso en particular de teatro y música. Durante casi cincuenta minutos en escena, actúo proponiendo varios personajes (que se mueven y hablan de maneras muy diferentes), canto, toco el piano y la guitarra; conjugar y coordinar todo ello requiere de una concentración muy específica y, según mi criterio, de una entrega muy particular, pero que no debiera ser directamente proporcional a quedar exhausta. De aquí, deviene la necesidad de un entrenamiento consciente, respetuoso y minucioso, en dónde es posible descubrir sensaciones y maneras diferentes de hacer. Así es que podemos reflexionar sobre las mismas e ir construyendo y revisando para realizar una práctica eficaz.

Todo lo anteriormente desarrollado hace referencia a una investigación consciente, que provee la posibilidad de este

recorrido sin escatimar esfuerzos, para luego salir de allí y continuar con mi vida cotidiana de forma óptima.

Es en el campo de la investigación consciente donde construyo y nutro mi subjetividad como actriz y cantante. Las resonancias que me han dejado y siguen apareciendo, como resultado de la constante inquietud por la búsqueda de un estado de disponibilidad para asumir las demandas y particularidades de habitar la escena, con el propósito final, siempre, de ser una herramienta comunicativa.



Fotograma tomado de registro fílmico.

### **Caminos. Encuentros. Vueltas. Desencuentros, reencuentros y seguir caminando...**

Soy profesora de Teatro recibida en la Facultad de Arte UNICEN. Profesora de Canto e investigadora de la voz. Hace ya varios años que mi interés se volcó en investigar las herramientas del método funcional de la voz. Conocí al mismo, interesada en adquirir un recurso orgánico y eficaz en la fonación y me fui interiorizando cada vez más también con los elementos pedagógicos para poder acompañar a otros en una búsqueda similar, en la voz cantada y en la voz hablada: actores, actrices,

docentes... quienes gusten atravesar un proceso de autoconocimiento, autopercepción y propiocepción. En relación directa a lo mencionado también es que desde hace algunos años vengo indagando en disciplinas corporales, con la intención de que mi rango expresivo se vuelva más amplio. Es así cómo he podido investigar desde el lenguaje de la danza (contemporáneo, jazz, clásico, pole dance, salsa, ballroom); este mismo lenguaje en consonancia con la voz me presentó la inquietud de profundizar aún más. Es por ello que decido adentrarme en el Método Feldenkrais, de gran trabajo somático, que me permite concientizar y comprender movimientos, desplazamientos y acciones corporales y ponerlo directamente al servicio de la voz. Todo este andamiaje fue convergiendo en una construcción vocal sin sobreesfuerzos, sobretensiones, de comprensión hacia las actividades necesarias de cada musculatura de mi cuerpo; es decir que mi función corporal sea eficaz.

De esta manera, se hace posible que yo pueda continuar reforzando una conciencia general, que se traduce en mi presencia y disponibilidad escénica: estoy atenta y sensible en el momento de la actuación propiamente dicha, y me permite entrar en diálogo con otros instrumentos armónicos.

A los diez años comencé con el estudio de la música, en ese entonces, estaba asistiendo a clases de piano. Si bien tuve momentos de mayor conexión que otras, fui sosteniéndolo a lo largo del tiempo. Algo similar sucedió con la guitarra y la flauta. Cada paso nuevo que voy dando respecto a los conocimientos musicales, se ven influenciados por los demás y viceversa.

### **Una invitación a mirar de muchas formas posibles**

Conocer las propuestas (y comenzar a investigar) las herramientas del Método Rabine, significó para mí, un antes y un después en la manera de concebir el uso de la voz, y trajo con ello un cambio mucho más profundo en mis prácticas como

docente, actriz e investigadora del movimiento escénico. Hasta ese entonces mi encuentro con la investigación vocal tenía límites que estaban directamente relacionados a sentir que no llegaba a determinadas notas sin que doliera, molestaran o se fatigaran músculos; pensar en la posibilidad de llevar adelante muchas funciones seguidas me generaba inseguridad, pues sentía que no encontraba la manera de graduar mi energía sin escatimar o estar trabajando desde un plano más mental, sin permitirme la entrega absoluta por temor a lastimarme.

Sobre todo, sentía que bailando o actuando encontraba registros de mucho placer y comodidad que no ocurrían cuando cantaba. Todo ello empezó a deconstruirse, y pude encontrarme con el disfrute y comprender las estrategias que propone en los tiempos y maneras de investigar: amables, sin prisa y profundos. Me posiciono frente a mi profesión y a toda mi vida de una manera completamente diferente desde el momento en que comencé este camino.

El *método funcional de la voz* es una técnica que, en su raíz más profunda propone un cambio de paradigma respecto a cómo construir el conocimiento y servirse de las herramientas que participan al momento de la fonación.

Por un lado, plantea y restablece la manera de comunicación entre quién enseña y quién aprende: el primero debe acompañar respetuosamente los tiempos y vivencias del segundo, e intentar disponer un vínculo de confianza, sin demostrar superioridad en su sapiencia (aunque en el contrato preestablecido se da por descontado que esto es así, porque alguien sabe algo o un poco más que otre y puede compartirlo); me refiero a encontrar constantemente un adecuado equilibrio, para que la exploración se valide desde el reconocimiento de sensaciones genuinas, que suceden en ese mismo instante y propician no inculcar formas o “deber ser”, corriendo así el riesgo de imponer imágenes o prácticas que no generan el uso cómodo y eficaz de todo nuestro cuerpo.

Consecuentemente a todo lo anterior, es que este método se sirve de diferentes disciplinas fundamentadas científicamente (Método Feldenkrais, el estudio de la física, anatomía, y la música por supuesto, entre otras) que proveen la posibilidad de reflexionar y de comprender de manera sutil y minuciosa, mediante un proceso gradual, una concatenación de situaciones biológicas y somáticas al momento de cantar, o hablar extra cotidianamente, por ejemplo, cuando actuamos. Para ello es sumamente importante recorrer ejercicios no azarosos, acompañados de preguntas que invitan a observarnos con la intención de que podamos descubrir o resignificar maneras de movernos, ya sean estos movimientos de mayor o de menor desplazamiento; estas percepciones irán guiando hacia la posibilidad de observar y descubrir qué sucede en la musculatura que no vemos, por ejemplo los músculos de nuestra laringe, pero que trabajan coordinadamente si nos referimos a una fonación sana y sin sobre esfuerzos.

*“Aprender es el resultado de la capacidad de decidir entre dos o más cosas”* (Rabine; 2001:8). Mediante la práctica descubrimos y podemos diferenciar una situación de otra, es decir, ponemos en valor dos o más posibilidades y nos permitimos comparar sensaciones. Intentamos reconocer aquellos movimientos y actividades que propician comodidad y que suceden orgánicamente, es decir porque anterior o conjuntamente se flexibilizaron músculos que son parte de nuestras articulaciones y que están directamente relacionados a la voz. Luego de esta práctica es que valorizamos la fundamentación teórica, y vamos transformando nuestras sensaciones y registros en conceptos. Los mismos nos permiten ir comprendiendo la técnica y nos invitan a revisar, “nos despiertan la curiosidad”. Entonces, el aprendizaje es significativo porque lo vivenciamos y no queda en una concepción abstracta o meramente teórica del correcto uso de la técnica vocal. Se vuelve propio, y posibilita trazar un camino personal y auténtico. Nos brinda independencia.

De esta manera, se afirma entonces que la voz no es un sistema aislado del resto de nuestro cuerpo; en primer término, porque cantar o hablar es resultado del aire, esto significa que el sonido es primeramente aire. Segundo, porque los músculos inspiratorios son también los músculos posturales, y con esto se deconstruye por ejemplo (y entre otras cosas) la idea centralista de que el diafragma es el músculo de la inspiración:

(...) Los músculos inspiratorios –salvo el diafragma– son idénticos a los posturales. Todo bloqueo de estos impedirá una respiración fácil, fluida y profunda. Los músculos inspiratorios forman cadenas funcionales con los demás músculos del cuerpo humano. Al movilizar cualquier eslabón de la cadena (por ejemplo la rodilla o el pie, que son partes anatómicas distantes de los músculos respiratorios) es posible desbloquear –o activar– la respiración. (Parussel; 1999: 38-39)

A medida que avanzamos, podemos entonces ir comprendiendo que absolutamente todo lo que va sucediendo incide directamente en la manera de relacionarnos con el medio; nuestras emociones son el resultado de nuestra manera de mirar, escuchar, sentir... de estar organizados. Y esto es desde lo macro a lo micro (desde lo que podemos ver, sentir o escuchar más fácilmente hacia aquello que vamos descubriendo con el tiempo).

### **La obra**

La obra cuenta la historia de vida de mujeres luchadoras, todas latinoamericanas, que siendo víctimas de situaciones de extrema desigualdad y violencia, no se dejaron doblegar y pudieron sobreponerse a las mismas, dejando un legado sumamente importante a las generaciones venideras.

Estas mujeres fueron elegidas producto de una búsqueda

críteriosa acerca de su modo de vinculación y compromiso con la sociedad, todas militando por un mundo más justo e igualitario. Todas defensoras de los derechos humanos, del derecho por la libertad de expresión. Asimismo, firmes opositoras a las prácticas opresoras y dictatoriales que no han permitido a las personas llevar adelante su vida desde sus deseos y sentimientos más genuinos. Pioneras en luchas imprescindibles, replanteando las estructuras establecidas, poniendo el cuerpo y la voz al servicio de los demás en boga de futuras conquistas.



Fotograma tomado de registro fílmico.

Analizando profundamente cada una de sus historias, fue posible descubrir cómo sus acciones han repercutido y continúan actualmente, repercutiendo en la sociedad. Apareció entonces una fuerte necesidad de nombrarlas y homenajearlas con el objetivo de que se conozcan y no se olviden.



Ana Olivo es campesina. Nacida en Goya, provincia de Corrientes; desde muy chica conoció el campo y aprendió a trabajar en él, continuando con su historia familiar. Durante su adolescencia empezó a participar activamente en las Ligas Agrarias, con el propósito de reivindicar los derechos de las campesinas y campesinos. Le tocó vivir la desazón e injusticia de ser secuestrada y torturada. A pesar de todo, ella decidió continuar con firmeza. En 2006 desapareció su hija, a quien continúa buscando. Actualmente es una gran referente para muchos.

Gilda fue sin dudas una gran luchadora. Con el paso de los años y mucho trabajo pudo encontrar su lugar dentro de un contexto musical con costumbres altamente machistas. Marcó una gran diferencia al sobreponerse a presiones muy fuertes en la hegemonía de este estilo musical, donde las mujeres que eran “aceptadas” tenían cuerpos voluptuosos, debían vestirse y actuar de maneras muy seductoras, ser “come hombres”.

Además fue una mujer que supo tener muchísima empatía y agradecimiento con sus fans, al punto de compartir con algunas de ellas momentos de amistad durante sus giras. En Bolivia se vinculó íntimamente con un grupo de mujeres que sufrieron mucho el momento en que ella terminó la gira por ese país y regresó a Argentina. En agradecimiento y como forma de reivindicar su amistad, les escribió una canción. Asimismo, participaba de encuentros populares y barriales, y la hemos visto en las cárceles llevando la alegría, el carisma y la transparencia siempre.

Lohana Berkins supo sobreponerse al maltrato y al abandono de toda su familia por ser una mujer travesti. Vino a Buenos Aires buscando sentirse libre de ser quien era. Fue allí donde comenzó su lucha para conseguir los derechos y encontrar caminos para que todas las mujeres travestis pudieran subsistir y ganarse la vida sin tener que recurrir a la prostitución como único modo de vida. Creó la primera escuela cooperativa para travestis, la Cooperativa textil Nadia Echazú.

Chavela Vargas es una más de las tantas mujeres que tuvieron una vida durísima. Al igual que Lohana, sufrió el destrato y abandono de su familia siendo muy pequeña. Su orientación sexual también la llevó a encontrarse con un duro camino para poder hacerse su lugar en la música mexicana, que estaba también dominada y categorizada por los hombres y una visión machista. En ese contexto se declaró lesbiana. Vivió y mostró sus sentimientos ateniéndose a que la discriminaran. Fue alcohólica. Pudo sobreponerse, recuperarse y reinventarse. Su pasión y compromiso para cantar, interpretar y comunicar siguen conmoviendo y generando admiración en miles de personas.

La doctora Julieta Lanteri fue una de las primeras mujeres que se recibió de médica en nuestro país y en América Latina. Era el centenario de la revolución de mayo en Argentina y ella comenzaba a resonar en la sociedad. Luchó incansablemente por los derechos y reconocimiento de las mujeres y les niñas. Fue la creadora del Partido Feminista Nacional. En 1911 logró empadronarse y se convirtió en la primera mujer que pudo votar, sentando precedente para que muchos años después se lograra alcanzar el voto femenino de manera definitiva. Se quedó absolutamente despojada de sus bienes materiales al disponerlos para solventar cada propósito que emprendía. Sin dudas todo su legado forjó cada una de las reivindicaciones por los derechos de igualdad.

En contraposición a estas mujeres y con humor ácido, aparece en la obra “La Señora De” con su discurso firmemente forjado desde la imposición de un pensamiento patriarcal y retrógrado:

(...) Antes era todo perfecto, ¿Qué feminismo?, una se buscaba un buen marido, se casaba y ya: la vida resuelta. A hacer las cosas de la casa, criar los hijos y punto, estar siempre linda y arregladita para cuando volvía el marido, porque el pobre era el que iba a trabajar y se rompía el culo para que no nos faltara nada. Y además

una no lo dejaba nunca, por favor, tamaño pecado, una se casaba “hasta que la muerte nos separe”... (Hall y otros: 2021)

Sus creencias parten desde la construcción de ideales que vienen siendo discutidos y repensados de un tiempo a esta parte, en relación a los vínculos sociales, a la construcción de la familia y la crianza de los niños permitiéndoles expresarse y ser libres.

Convencida de que antes todo era mejor. Indignada con las nuevas perspectivas de género, y con la convicción de que los hombres son quienes deben continuar manejando los hilos con que se mueven las estructura de este mundo. De esta manera se puede mostrar la realidad a la que todas las mujeres elegidas para ser homenajeadas se enfrentaron. Y cómo todas las que continuamos creyendo en un mundo igualitario, debemos pelear cotidianamente para deconstruir patrones fuertemente arraigados.



Fotograma tomado de registro fílmico.

## El entramado dramático

El proceso de dramaturgia estuvo directamente relacionado al propósito de homenajearlas a todas ellas, y de esta manera poder dar cuenta de la importancia de la lucha a través de acciones trazadas por un espíritu empático y colectivo. Siempre fue una necesidad comunicar sin rodeos, con la verdad de lo ocurrido. Para ello, hubo una reflexión muy profunda sobre los contextos históricos y sociales de cada una, poniéndolos en valor con los nuestros e intentando resignificarlos. A medida que se avanzó con el trabajo fuimos más conscientes de la vigencia de las situaciones que estas mujeres denunciaban, pese a los avances de la agenda feminista.

A partir de improvisaciones, basadas en el análisis anterior, fuimos descubriendo cuál era la poética que envolvía cada historia. De ahí se desprendieron muchas herramientas. La música se convirtió en una herramienta fundamental para narrar las historias. Por sus características: el tempo, la melodía, la armonía e intenciones, que permiten percibir las diferencias entre los estilos, conectar con universos sensoriales y comunicar distintas vivencias. Fue un recurso que nos permitió profundizar, y así poder definir la poética de la obra.

Otra herramienta comunicativa que se hizo presente fue la poesía, en ella buscamos transmitir otras sensorialidades, abordando a la palabra poética como acción teatral. La poesía debía ser parte de la acción de la protagonista y no un texto recitado, separado del cuerpo de la obra. Los tiempos de la poesía difieren de los tiempos verbales de la prosa, porque la metáfora que construye el lenguaje poético requiere de otro tratamiento de la palabra. La musicalidad de la palabra poética se convirtió en un desafío dentro del proceso de los ensayos; desafío que asumí sustentada en mi experiencia previa como especialista en el canto.

Por su parte, el relato en prosa propició una cercanía más

directa para comunicar algunas historias; en otras fue necesaria la utilización de diálogos extraídos de la vida cotidiana, fácilmente reconocibles, debido a la distancia que imponían respecto de mi corporeidad, estimulando a los espectadores con otra propuesta. Jugando así con la oposición entre mi corporeidad escénica y estos fragmentos de uso más habitual.

De esta manera también se fue esclareciendo cuánto de cada lenguaje era preciso utilizar, refiriéndome a una búsqueda de “equilibrio” y con especial atención de no sobrecargar o sobrepasarme. Es decir, que cada elemento que aparece en la obra, está cuidadosamente explorado, tiene una intención decididamente buscada con el objetivo de que el público reciba un mensaje preciso.

En este sentido, la mirada del director como primer espectador ha sido sumamente importante: su atención y sensibilidad a lo que iba apareciendo, lo que estaba faltando o sobraba, sin duda alguna, permitió en todo el proceso de creación, ir encontrando los momentos y lugares de convivencia dramática. Este término hace referencia a la posibilidad de que coexistan diferentes formas de decir, matices, ritmos y energías producto de las herramientas que se seleccionan, sin que ninguna prevalezca sobre las otras. Ir encontrando la medida justa para que todas converjan en una totalidad, en un mismo resultado.

Fue muy interesante aprender a desechar lo que no encasaba, aceptar que todo un trabajo de meses podría no funcionar en el conjunto de lo que estábamos creando. Abrir esa posibilidad y hacer ese duelo dió espacio a nuevas búsquedas que se quedaron y enriquecieron la propuesta.

La dramaturgia del texto, entonces, es el resultado de meses de acción dentro y fuera del espacio de ensayo. Muchas horas de intercambio de miradas y opiniones; de sincerar necesidades y maneras de concebir el hecho artístico. Una búsqueda colectiva, donde primó la palabra de todos por igual. El texto fue producto del trabajo previo, inclusive las poesías fueron escritas a partir de

los ensayos. La creación del texto dramático estuvo orientada a una poética de la actuación también definida: buscábamos la presencia extracotidiana en la escena, la actuación no interpretativa, la presentación de una actriz que va componiendo cada personaje a la vista del público.

### **Proceso de ensayos**

La mayor parte de esta obra fue creada y trabajada de manera virtual. Si bien el inicio de la misma ocurrió durante el año 2019, nos vimos atravesados (al igual que el resto del mundo) por un 2020 pandémico y en situación de cuarentena.

Nos tomamos unos primeros meses para esperar que las cosas se tranquilizaran y, al ver que todo se iba complicando respecto a la posibilidad de un trabajo de manera presencial, Eduardo (Hall) me propuso que probáramos reencontrarnos a través de una plataforma y experimentar cómo nos resultaba. En los primeros ensayos, nos propusimos ir recuperando las escenas que ya tenían un proceso de trabajo. Para sorpresa y alegría de ambos nos dimos cuenta que le encontrábamos un potencial a esta nueva manera de comunicarnos. Por supuesto que el fuerte deseo de continuar con la creación tuvo muchísima implicancia a la hora de poder avanzar con la obra. Sin embargo, y más allá de ello, fuimos descubriendo que, con mucha concentración y disciplina, se iba logrando un lenguaje que nos permitía profundizar cada vez más en el contenido y en la construcción de la acción dramática.

En este proceso creativo, la propuesta del director partió siempre del compromiso con el contenido. Cada una de estas historias de vida fueron llevando necesariamente a una búsqueda íntima. Con pautas claras el director procuró la organicidad en el vínculo con cada historia narrada. Desde allí surgieron las diferentes voces y corporeidades, de igual modo las canciones, la poesía y los objetos escénicos.

La disposición que ambos tuvimos durante todo el trayecto para sostenernos fue sin duda muy importante. Comunicarnos a través de una pantalla implicaba que yo siempre tenía que estar buscando, tal el pedido del director, “atravesar la pantalla con mi energía”: que mis acciones trascendieran la virtualidad para conmovir a quien me observaba. Volveré sobre este concepto más adelante.

En cuanto a lo tecnológico, probamos, dentro de nuestro limitado conocimiento, nuevas herramientas con la intención de que el mensaje emitido desde mi espacio de ensayo (como escenario) llegara al espacio del espectador lo más fiel posible y aún sabiendo que esto no ocurría del todo hubo que aggiornarse y ser pacientes.

Finalmente, luego de un año y un mes de estar con esta metodología de trabajo las condiciones epidemiológicas permitieron la reapertura de los teatros. Fue en ese entonces cuándo nos volvimos a ver en persona y empezamos a asistir al Teatro de la Confraternidad, de la ciudad de Tandil, para retomar ensayos presenciales. Grata fue la sorpresa cuando descubrimos que el material creado en aislamiento funcionaba para los ensayos presenciales. Ya en el teatro nos dispusimos a profundizar sobre todo lo que ya estaba creado; y como el teatro es vida, por supuesto también hubieron cambios, algunas adaptaciones y decisiones nuevas.

Lo interesante fue reconocer que habíamos creado una obra completa, en condiciones adversas, a través de una pantalla.

### **El registro del proceso**

La filmación de los ensayos funcionó como una herramienta de documentación y registro sobre la cual volver cada vez que quería profundizar a modificar algún aspecto de mi actuación. En base a dichos registros puedo reflexionar sobre ciertos procedimientos propios del proceso que relato. La búsqueda de una

actuación que supere su propia estructura técnica, evitando evidenciar cierto virtuosismo que podría redundar en un distanciamiento del público. Significa que sin desconocer el andamiaje técnico que sustenta a la actuación, nutriéramos el universo sensible que apela a la conmoción y a la empatía del espectador. Para ello, entrenar resulta indispensable ya que habilita siempre nuevas posibilidades, coloca frente a nuevos desafíos expresivos, por ejemplo, poder buscar nuevos desplazamientos, otros tonos vocales, diferentes ritmos.



Fotograma tomada de registro fílmico.

La minuciosidad del trabajo se basó en mis años previos de entrenamiento que subyacen a cualquier acción presente y allanan el camino a nuevas posibilidades expresivas, habilitando a la vez el manejo depurado de las técnicas y el desarrollo sensible de cada acción física. Cabe recordar en este punto, que el concepto de acción que orienta mi trabajo se basa en la teoría desarrollada por Raúl Serrano en base a sus estudios sobre Stanislavski. De acuerdo con Serrano, se denomina acción física a *“toda conducta voluntaria y consciente que tiende hacia un fin determinado (...) con dos características fundamentales: a) se*



*destaca el origen voluntario y consciente de la acción y b) también la finalidad hacia la que se endereza de modo racional y previsible.” ( Serrano; 227) Por su naturaleza, la acción física implica una acción concreta en el presente y una conmoción de quien la ejecuta, dado que se realiza siempre en respuesta a un acto voluntario y consciente.*

Todas las acciones al ser necesariamente físicas, implican algún tipo de movimiento o conmoción corporal “(...) Pero no todos los movimientos implican acción: es necesario que estén doblados por su intención transformadora, por sus *para qué*. (...) no pueden estar despegados del aquí y ahora. Se trata de una acción transformadora de la situación presente, no de un plan cuya ejecución pueda realizarse en un futuro lejano. Toda acción únicamente puede ser realizada en presente del indicativo: no hay acciones ni en pasado ni en futuro.” (Serrano; 229)

A modo de ejemplo analizo aquí dos procedimientos que estructuran el trabajo, y que articulan el uso de las acciones físicas, con la intención de no evidenciar virtuosismo en el manejo técnico.

Retomo el concepto de “atravesar la pantalla con mi energía”. La manera en que logramos conjugar el uso del cuerpo fue particular. La acción de atravesar implica en nuestro imaginario una utilización extrema del cuerpo y la energía. En mi caso, se trató de hacer conscientes mis sensaciones y desplazamientos, indagar cada una de mis acciones atendiendo a la actividad muscular: ¿Cómo funciona la musculatura de las plantas de mis pies? ¿Qué hacen los músculos de las piernas? Descubrir la actividad de mi pelvis, de toda mi columna, ¿cómo el pecho está ubicado en el espacio? Hay una manera en que todo se va conjugando, como cuando en la danza descubrimos maneras de estar y de hacer en las diferentes figuras y posturas. Estas no son determinantes, porque precisamente se trata de buscar ser flexible, de tener fuerza y movilidad y de que todo sea minuciosamente indagado y comprendido para potenciar el modo de

habitar la escena.

El segundo ejemplo que voy a desarrollar es el de “romper la técnica”, vinculado a la intención de trascender el virtuosismo. En este sentido, la pauta desde la dirección fue la de buscar permanentemente el compromiso entre el cuerpo y la mente, no desde el análisis puramente intelectual, sino desde una comprensión motriz y sensorial que permitiera el encuentro con las emociones reales. Adentrarme en un juego auténtico, rompiendo los límites que tienden a que todo quede supeditado a lo que podría ser un estereotipo (gestos, maneras de entonar), cuando la aparición de un timbre y ritmo vocal o una manera de mirar deberían ser la respuesta orgánica propia del juego auténtico.

## **Conclusión**

En mi proceso creativo y frente al desafío de ir al extremo del juego para poner en valor la búsqueda de los personajes necesité organizar una rutina autodirigida de entrenamiento corporal y vocal, basada en vocalizaciones, exploración y registro de mi conciencia funcional corporal. Del mismo modo, la vivencia de mis clases particulares de Canto y del método Feldenkrais se orientó hacia un propósito mucho más claro.

Se conjugaron en este proceso el compromiso emocional –ligado a la temática de la obra– y las herramientas adquiridas en continua investigación.

Fue una grata sorpresa poder responder de una manera equilibrada y profunda, encontrarme organizada, es decir que mis funciones orgánicas se hallasen lo suficientemente preparadas para reaccionar sin sobre esfuerzos ante imprevistos (para ello es imprescindible una búsqueda paciente y focalizada, auto-perceptiva, en el entrenamiento). Esto implica que cuando se llega al límite de los espectros emocionales registrados o conscientes (podría ser el llanto, la risa o el enojo), dicho límite no condiciona, es posible abordarlo y trascenderlo con la seguridad

de contar con las herramientas (técnicas, conceptuales y/o emocionales) que me acompañen en ese tránsito.

Dos ejemplos de límites o “riesgos” posibles son: fatigar y/o lastimar algún músculo de mi tracto vocal (que es el espacio que se conforma desde los pliegues vocales –cuerdas vocales– hasta la parte externa de los labios) o quedar con un gran agotamiento muscular, el cual requiere más que algunas pocas horas para recuperarse y también afecta directamente al rendimiento de la voz.

Que todo esto pueda sortearse, confiando plenamente en mi preparación, resulta muy gratificante y estimula un estado de plenitud.

Comprometidamente de ensayo a ensayo (a veces con duración de dos horas, otras de tres horas o más ) fui empezando a unir todo el entrenamiento y a ser consciente del recorrido en cada escena, entre ellas y de la totalidad. Cada experiencia me brindó la oportunidad de reflexionar sobre lo adquirido y aquello que debía seguir profundizando, encontrar un balance donde convivieran la entrega comprometida y el cuidado somático. De hecho, realicé dos funciones un mismo día con tres horas de diferencia entre ellas, sin que afectase mi capacidad de respuesta y la calidad de la obra.

La experiencia demostró la importancia de crear una autodisciplina de entrenamiento capaz de adaptarse a nuevas circunstancias, en constante revisión. En estos espacios es donde podemos tomarnos el tiempo necesario para comprender qué estamos haciendo y cómo lo estamos haciendo. Cuando salimos a escena es el momento donde nos entregamos a sentir, a vivir una experiencia única e irrepetible y para ello no deben existir incomodidades, porque cualquiera de ellas nos remite a la desconcentración y desvinculación con la acción.

## **Bibliografía**

Hall, Eduardo; Cecilia Jubera; Fátima Llano; Ana Olivo. *Amores Invisibles*. 2021.

Parussel, Renata. *Querido maestro, Querido alumno. La educación funcional del cantante. El método Rabine*. Ediciones GCC. 1999.

Rabine, Eugenio. *Primeras jornadas nacionales método Rabine*. Educación funcional de la voz. Centro de trabajo vocal. 2001.

Serrano, Raúl. *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una Teoría Pedagógica*. Editorial Atuel. 2015.