

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



Título

Trabajo Coral Escénico en la formación temprana de actores y actrices

Caso FARES-PUCP

**TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAGISTRA EN ARTES
ESCÉNICAS**

Autora:

Katiuska Elvira Valencia Piñan

Asesora:

Mg. Natalia Consiglieri Nieri

Julio 2020

Fertilizaremos el suelo del teatro con nuestras lágrimas, con nuestras luchas, con nuestros descubrimientos, con nuestras pérdidas, con nuestra resistencia. Cuando el teatro se vuelva a abrir no seremos los mismos. Estaremos listos para empezar una nueva obra que nos salve de la mentira, que sobreviva a la muerte.

Mariana de Althaus

Abril 2020



RESUMEN

El presente documento analiza el Trabajo Coral Escénico (TCE) como herramienta pedagógica en la formación temprana de actores y actrices de la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Para este fin, se revisa brevemente la figura del coro en el teatro a lo largo del tiempo y las distintas metodologías que alimentan su estudio. El autor principal al que se hace referencia es Jaques Lecoq, quien trabaja la coralidad escénica en la escuela de teatro que lleva su nombre. Asimismo, se recogen las ideas de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y Rudolph Laban, maestros de técnica actoral, cuyos conocimientos dialogan y son reelaborados por las y los docentes de actuación del primer año de formación. Un elemento central de este trabajo es mi voz como docente investigadora, que encuentra en la práctica del TCE herramientas psicofísicas que aportan significativamente a la técnica de actores y actrices. A través de entrevistas a docentes y a alumnos, y mediante la observación activa en espacios de trabajo —talleres y cursos de carrera—, se describe cómo se consolidan habilidades técnicas del actor y la actriz asociadas a la escucha, la conexión de la palabra con la acción y el fortalecimiento del vínculo a través del trabajo en equipo durante el proceso de enseñanza aprendizaje del Trabajo Coral Escénico. Finalmente, este estudio presenta un cuaderno de trabajo producto de sesiones prácticas, especialmente dirigidas para este análisis, que puede servir como guía para docentes que deseen investigar sobre la práctica del TCE en la formación de teatro.

Palabras clave: Teatro, Trabajo Coral Escénico, Pedagogía Teatral, Jaques Lecoq.

Gracias, Leo, por tu apoyo constante, por sostenerme y cocinar para nosotros en cada día del encierro.

Gracias, Natalia, por la paciencia y la fe.

Gracias a mis alumnas y alumnos, por enseñarme.

Gracias a mi queridos Becky, Fito, Matías y Jayanti, sobrevivientes hasta el fin.

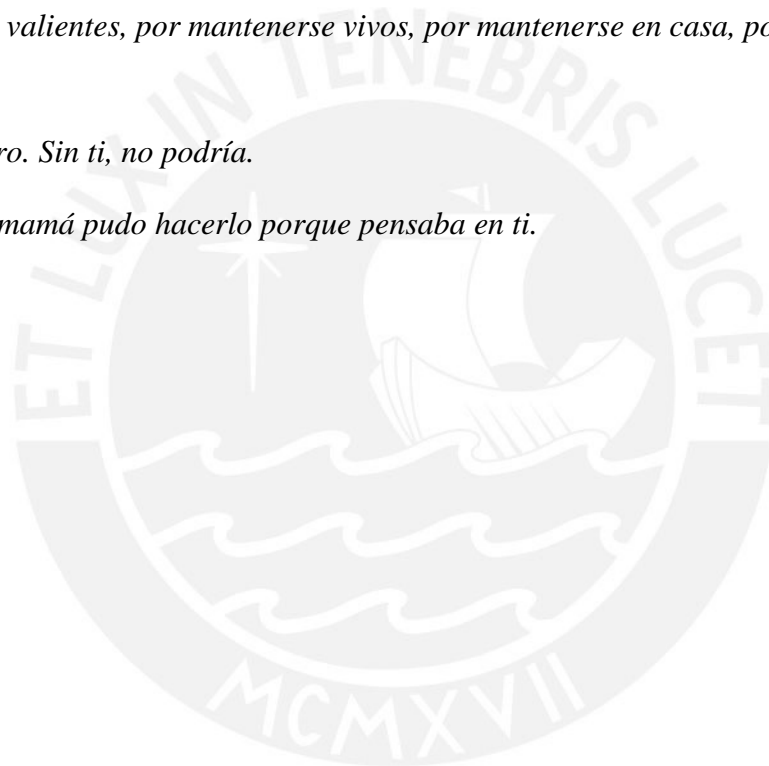
Gracias a Renzo, Fito, Jorge y Vanessa, cómplices en mis diferentes aventuras pedagógicas.

Gracias, mamá, siempre el viento bajo mis alas.

Gracias a los valientes, por mantenerse vivos, por mantenerse en casa, por mantenernos vivos.

Gracias, teatro. Sin ti, no podría.

Para Mateo, mamá pudo hacerlo porque pensaba en ti.



ÍNDICE

ANTES DE TODO	7
INTRODUCCIÓN	9
METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN	16
CAPÍTULO 1	
CORALIDAD ESCÉNICA EN EL TEATRO	18
1.1. El coro en el teatro griego	19
1.2. El coro a través del tiempo	21
1.3. Los coros en la escena contemporánea	26
CAPÍTULO 2	
CORALIDAD ESCÉNICA COMO METODOLOGÍA PARA LA FORMACIÓN DE ACTORES Y ACTRICES	
2.1. Jaques Lecoq	30
2.2. Entrenamiento de actores y actrices a través de la música. Dalcroze y Laban	33
2.3. Grotowski, Barba. El teatro físico y el entrenamiento del actor / actriz	37
CAPÍTULO 3	
EL CASO FARES- PUCP	
3.1. Cuestiones previas	41
3.2. La búsqueda de un lenguaje escénico coral	42
3.3. El Trabajo Coral Escénico desde la mirada docente	43
3.4. El Trabajo Coral Escénico desde la mirada de los estudiantes	53

CAPÍTULO 4

CUADERNO DE TRABAJO PARA UN TALLER DE COROS ESCÉNICOS

4.1.	Primeros pasos	67
4.2.	Actividades del taller	70
4.2.1.	Presentación	70
4.2.2.	El cuerpo se activa	71
4.2.3.	Usando el espacio	73
4.2.4.	Trabajo con la palabra	75
4.3.	Textos de trabajo sugeridos	78
4.4.	El final	81
	CONCLUSIONES	83
	ANEXO: REGISTRO FOTOGRÁFICO DEL TALLER	87
	BIBLIOGRAFÍA	96

ANTES DE TODO

Esta tesis se terminó de escribir en un momento crítico de la historia de la humanidad.

Todas y todos estamos confinados en nuestras casas mientras observamos cómo el mundo está cambiando frente a nuestras pantallas. Sólo podemos ver lo que pasa a través de la televisión, *laptops* o celulares. Todos o casi todos paramos. En las noticias, hablan de un enemigo invisible, la Covid-19¹. En casa, tres seres humanos tratamos de convivir todo el tiempo en un espacio de cien metros cuadrados. Un niño de seis, bullicioso y curioso, y dos adultos acostumbrados a salir y ganarnos el pan para luego regresar a compartir eso que llamamos *vida*, estamos encerrados. Miedo, confusión, esperanza, desesperanza, angustia, resignación. Días grises y días luminosos. Días y noches eternas donde es difícil concentrarse, enfocarse, ser feliz, producir, sacar conclusiones, pensar en el futuro, escribir. Me he preguntado mil veces si me será posible terminar este documento en medio de esta locura. Día a día observo cómo el encierro en mi país se hace más y más largo, y que en los países vecinos ocurre lo mismo. Nos cerramos al mundo. Hemos visto por televisión al Primer Mundo sucumbir ante la Covid-19: muertes, hospitales colapsados, gente enloquecida vaciando las tiendas y terminando las reservas del papel higiénico². Vimos a China construir un hospital en ocho días y guardar ahí a sus enfermos. Los vimos cerrarse al mundo. Y observamos con estupor en menos de tres meses a todos los demás países cayendo. ¿Es el fin del mundo?, me pregunté hace algunos días. ¿Es el fin de la vida como la conocemos? Creo que no. Pero este momento de la historia nos invita a hacernos preguntas para repensar qué es lo que estamos haciendo y cómo podemos actuar ahora frente a esta nueva realidad.

Hoy los grandes debates se centran en la economía, la salud y la seguridad. La educación en todos los niveles se ha vuelto no presencial. El curso que suelo dictar en la universidad no se abrió —soy docente de las asignaturas de actuación— y hoy, aun cuando el arte es lo que está haciendo más llevadero el encierro, hemos tomado

¹ La Covid-19 es la enfermedad infecciosa causada por un coronavirus que se ha descubierto recientemente. Tanto el nuevo virus como la enfermedad eran desconocidos antes de que estallara el brote en Wuhan (China) en diciembre de 2019. Información tomada de la Organización Mundial de la Salud: <https://www.who.int/es/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/advice-for-public/q-a-coronaviruses>

² Hasta el 9 de mayo del 2020 se han registrado más de cuatro millones de personas contagiadas y cientos de miles de muertos en el mundo, y un extraño fenómeno en la mayoría de las ciudades afectada ha sido la compra compulsiva de papel sanitario. Tomado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-51705060>

conciencia, una vez más, de lo efímero, de lo precario, de lo poco valorados que somos. Los trabajadores del arte nos preguntamos qué pasará con nosotros. Yo misma me he preguntado si esta tesis está destinada a convertirse en un documento histórico de cómo hacíamos teatro, de cómo enseñábamos teatro a futuros actores y actrices. “¿Nos volveremos a tocar?”, nos hemos preguntado muchas veces. Claro que sí. Quiero creer que sí.

Este trabajo tiene como base o premisa el estudio de algunos elementos asociados a la técnica del trabajo del actor / actriz y parte de la idea de la necesidad del vínculo para crear, del contacto físico como estímulo para construir algo juntos. La enfermedad que nos tienen confinados ha restringido eso. Nos han dicho que no podemos tocarnos, que debemos guardar “distancia social”, que el mundo de nuestros afectos tal como lo conocemos va a cambiar. Mi deseo como artista y ser humano es que esta situación extraordinaria sea pasajera. Un tránsito. Que volvamos a mirarnos sin miedo, a tocarnos sin miedo, que esta peste que estamos atravesando nos haga más fuertes y active en nosotros la creatividad para volver a juntarnos en un salón de clases, en un escenario, en la vida. Que salgamos de esta crisis transformados. Que podamos construir entre todos lo inevitable, un nuevo teatro. Quizás, este nuevo teatro que vamos a crear —producto de esta locura— sea solo temporal y esta distancia que tomamos hoy nos sirva para valorar en su máxima expresión lo vital que es el contacto con el otro y que nos alegremos de recuperar el abrazo, la mirada cercana. Que gracias a esta crisis nos demos cuenta de que nos necesitamos, cerca o lejos. Que es momento de comprender el enorme valor que tiene el arte en nuestra vida y que necesitamos seguir creando y escribiendo acerca de la creación. Porque creo firmemente que el arte —en todas sus variadas manifestaciones— es lo que nos ayuda a no enloquecer en este encierro, y que gracias a él podemos vivir mejor.

Abril 2020

INTRODUCCIÓN

En 2013 comencé a trabajar como profesora a tiempo completo en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). La Escuela de Teatro estaba pasando por un proceso de transición y se estaban dirigiendo esfuerzos para convertirla en una moderna especialidad de teatro dentro de lo que sería la nueva Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. La nueva facultad iba a incluir a la especialidad de Artes Escénicas -hasta ese entonces ubicada en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación y que venía formando gestores y creadores escénicos- y tres escuelas de arte: Danza, Música y Teatro. El paso a una nueva condición académica y la constitución de una Facultad era una consecuencia lógica en el camino a la profesionalización de las carreras artísticas dentro de la universidad.

Todas nuestras escuelas artísticas tenían muchos años formando a músicos, bailarines y actores. El Teatro de la Universidad Católica tenía más de cincuenta años, con una gran cantidad de actores y actrices vigentes en el medio que además nos desempeñábamos como docentes en diferentes instituciones. Mientras esto sucedía, un creciente interés de los jóvenes por el teatro originó que distintas universidades en Lima decidieran ofrecer la carrera de actuación, y la especialidad de Teatro de la PUCP por primera vez en la historia de ingresos habilitó cincuenta vacantes en la carrera de Actuación, un incremento del cien por ciento en relación con los años anteriores. En ese contexto, fui encargada de impartir un curso que nunca había dictado y que ese año tendría dos promociones cursándolo: Actuación 2.

Mi especialidad como docente era el curso de Actuación 1, cuyo eje central es la preparación física de los futuros actores. Sin embargo, acepté el reto por mi vocación docente y por lo que implicaba para mí el estudio y la preparación de un curso completamente nuevo. *Cuando enseñas, aprendes*, es una máxima en la que siempre he creído y que el día a día como profesora de teatro me lo ha confirmado. Sucede algo maravilloso y transformador en el proceso de enseñanza aprendizaje (EA): tus alumnos se vuelven tus maestros. Ese primer ciclo enseñando un nuevo curso, mis alumnas y alumnos me enseñaron que no estaba lista y que si quería volver a dictarlo necesitaba prepararme mucho más. Y eso hice. Parte de mi viaje durante esa experiencia y mis posteriores aprendizajes dictando el curso de Actuación 2, hoy llamado Introducción a la Actuación 2, estará en esta investigación y constantemente aparecerá mi voz, mi

experiencia, mis descubrimientos acompañados de la voz de hombres y mujeres que han diseñado pedagogías para la enseñanza aprendizaje del teatro y específicamente en el aprendizaje del Trabajo Coral Escénico.

¿Cómo se enseña a actuar? Para responder a esta pregunta me gustaría compartir una reflexión de Gastón Martelli (2012), docente de teatro argentino, que ha trabajado con grupos muy variados. Él afirma que el teatro en la educación va mucho más allá de ser un instrumento formador, pues es un vehículo de transformación cuyo objetivo es descubrir el potencial creativo inherente a todos los seres humanos. Por lo tanto, la enseñanza aprendizaje del teatro es un camino para el conocimiento individual, social y colectivo (Martelli, 2012: p.7). En ese sentido, el proceso de EA del teatro está muy ligado al autodescubrimiento a partir de diferentes ejercicios, entre ellos el Trabajo Coral Escénico (TCE). Los aportes al desarrollo de habilidades técnicas del TCE en la formación temprana de actores y actrices son el objeto de estudio de este documento. Las actividades vinculadas a la enseñanza aprendizaje del TCE brindan a las y los estudiantes herramientas que son necesarias para su práctica artística. Cuando un estudiante trabaja un ejercicio asociado al TCE en donde la premisa es construir junto a sus pares una secuencia y decir un texto al unísono, está aprendiendo a trabajar en equipo, a usar la palabra en un contexto específico, a investigar sobre la palabra y el cuerpo en el espacio. Las y los estudiantes se ven “forzados” a escuchar su cuerpo (qué es lo que puede y no puede hacer) y a escuchar a sus pares para poder crear. Este proceso creativo requiere una preparación: realizar coros demanda estudio y ensayo. Su práctica aporta habilidades sensibles que serán la base de su técnica actoral.

Respecto a cómo enseñar teatro, considero que no hay respuestas absolutas. Creo firmemente que lo que hacemos las y los docentes de teatro es compartir experiencias, entregar vivencias de nuestro aprendizaje personal y de cómo resonaron en nosotros para crear una técnica que nos es útil al momento de enfrentar nuestro trabajo de actrices y actores. Creo también que no existe *la técnica* correcta y única. Cada actor / actriz necesita pasar por diferentes experiencias y metodologías para encontrar los ejercicios que le funcionen a cada uno. También creo que un buen maestro o maestra es esa persona que no intenta imponerte su forma o estilo de enseñanza, sino que está dispuesto a investigar con las y los estudiantes diferentes caminos.

En el contexto descrito líneas arriba considero que enseñar teatro, enseñar a actuar, es una actividad que requiere de mucha apertura y de la capacidad de estar dispuesta a

soltar. Enseño cursos de actuación desde que salí de la escuela de teatro donde me formé como actriz. En el camino descubrí que aquello que pensaba como una regla, cambiaba en función del grupo con el que me tocaba interactuar. Entonces, tenía que volver a diseñar las clases una y otra vez. Esos ejercicios que funcionaban para mí no necesariamente eran útiles para mis estudiantes. Se trataba siempre de jugar, de seguir creando, construyendo con mis alumnos y alumnas.

En ese hacer y deshacer los nuevos diseños de clase, encontré que los ejercicios, los juegos que se inventan, que se adaptan, que se transforman, que se reciclan, tienen una misma base: la escucha. Quien ha decidido hacer teatro necesita aprender a escuchar, escuchar a su cuerpo, escuchar su voz, escuchar al otro, a su compañero de escena, a sus compañeros de clase, al espacio de trabajo y es a través de esa escucha que se puede crear. Al respecto Juan Carlos De Petré, actor y director argentino dice lo siguiente:

En el espacio vacío cuando el grupo está en situación de trabajo, el sentido de escuchar debe ir despertando, como una de las condiciones previas a lo específicamente expresivo o creador. Decimos *sentido* para nombrar no sólo el órgano sensorial externo, nos referimos más precisamente a la vivencia del oído interno; porque verdaderamente se oye con el ser y no con las orejas. Si es así, si con la ejercitación conseguimos que esto suceda, de adentro emergerán poco a poco las voces, palabras o gestos que hablarán otro idioma; un idioma que ya no es cultural, ético o geográfico, un idioma que puede ser entendido por cualquier habitante del mundo con el único requisito de que aquel habitante, por su parte, también haya aprendido a oír. (De Petre, 2003: p.12).

De Petre habla de una *escucha con todo el ser* como condición previa, muy necesaria para la creación, ejercitar la escucha para que aflore en nuestro ser creador una forma de comunicar que pueda ser entendida por todos. El mismo autor afirma que escuchar en escena requiere de mucha disciplina y que cuando escuchamos de verdad podemos dar paso al silencio y “El silencio es una recompensa a la humildad; la humildad es una de las consecuencias de la victoria sobre la ilusión de lo individual, sobre la ignorancia del vínculo permanente con los demás y con el universo entero” (De Petre, 2003: p.13). Para esta investigación, esta idea es central, pues hace referencia a la posibilidad de vincularnos con el otro a través de la escucha. En la práctica del TCE, este proceso de vinculación con el otro a través de una atenta escucha es esencial. El coro crea

a través del otro. No hay posibilidad de coralidad sin un grupo y para poder crear es necesario escuchar.

Descubrí también que el cuerpo de quien ha decidido empezar a hacer teatro necesita despertarse, aprender a reaccionar de manera física por lo tanto requiere de una herramienta capaz de moverse con soltura. Esto, por supuesto, no es nada nuevo. Me atrevería a decir que todas y todos los que hacemos teatro profesionalmente sabemos que es así.

Como docente de teatro he reflexionado mucho acerca de la pertinencia de ejercicios en distintos momentos de la formación de los actores y, como he mencionado antes, considero que el TCE, si se trabaja en los primeros ciclos, puede ser de mucha utilidad para el desarrollo de habilidades sensibles y técnicas de los futuros artistas escénicos.

El TCE es un recurso pedagógico, inspirado en el teatro clásico griego y sistematizado por Jaques Lecoq, que desarrolla en las y los estudiantes de la carrera de actuación habilidades técnicas relacionadas a la abstracción de textos, adecuado manejo del ritmo, al trabajo en equipo, al trabajo con la palabra, a conectar la palabra con el movimiento y al desarrollo de la escucha. La abstracción de textos es una forma de abordar la palabra de manera poco convencional. Para entender cómo funciona o de qué manera usamos lo abstracto en el uso de la palabra me remitiré a un texto que me sirve como punto de partida para abordar el trabajo coral:

El concepto abstracto es el estilo artístico que enfatiza aspectos formales y estructurales, acentuándolos, resaltando su valor y fuerza expresiva, sin tratar de imitar modelos o formas realistas. El arte abstracto deja de considerar justificada la necesidad de la representación figurativa y tiende a sustituirla por un lenguaje autónomo, dotado de sus propias significaciones (Larrain, 2009)

Esta definición de Vicki Larrain, artista chilena especialista en teatro físico, ayuda a entender a qué me refiero con abstracción de textos. La palabra en el Trabajo Coral Escénico es un insumo, un estímulo que detonará distintas formas de expresar y desarrollar un lenguaje coral común. A través de ejercicios con textos de autores o creados por los mismos estudiantes, se indaga sobre la palabra y el movimiento, en un

espacio de investigación muy flexible, en dónde las y los estudiantes trabajan con sus impulsos e intuiciones. Los ejercicios corales admiten distintos tipos de lenguaje. En la etapa exploratoria hay un espacio para el uso tradicional de la palabra pero el fuerte de los ejercicios es trabajar desde la imaginación, se prueban distintas maneras de abordar el lenguaje, cambiando los ritmos, el fraseo, estirando las palabras o fisicalizándolas –si digo agua, el cuerpo se mueve como agua y/o la palabra/voz se vuelve agua-, jugando con las infinitas posibilidades que ofrece el cuerpo y la voz en el espacio de investigación. Es una puerta a lo lúdico y al desarrollo de la creatividad, tan necesaria para los actores y actrices.

Este trabajo tiene cuatro partes, que han sido divididas en capítulos. El primero se centra en el origen del coro, los trágicos griegos y la evolución del coro a través del tiempo en la historia del teatro. El texto de García-Ramos, *El Coro en la Renovación Teatral de Cipriano Rivas Cherif* (2014), ha sido un documento central en mi investigación, pues él ha estudiado extensamente el desarrollo del coro con el pasar de los años para explicar la obra de Cipriano Rivas y su vinculación con las corrientes teatrales de principios del siglo XX. Según García-Ramos, ciertas características constitutivas de los coros escénicos griegos son fuente de inspiración para directores y dramaturgos que apostaban por cambios en la forma de hacer teatro en la primera mitad del siglo XX:

La tragedia griega transformaba el texto dramático, de naturaleza mítica, en una representación coreográfica y musical, creando un espectáculo total. El coro era el encargado de la parte musical, con los cantos (“choreúein”, cantar) y las danzas (“orcheisthai”, danzar), que variaban según el ritual que se celebrara (*emmeleia* para las danzas graves y solemnes de los estásimos de la tragedia; *hiporquema*, para los triunfos o celebraciones festivas; *kordax*, para las desinhibiciones de la comedia). Por tanto, además del texto y los personajes, el coro introducía otros rasgos constitutivos del teatro como son el gesto y el ritmo del conjunto escénico. Estas cualidades, propias del coro griego, son las que precisamente van a querer recuperar los directores de escena renovadores del primer tercio del siglo XX (García-Ramos, 2014: p.445)

Como vemos, el coro en el teatro griego tenía muchos elementos casi constitutivos de lo que conocemos hoy como espectáculo teatral. Para formar parte de un coro, el actor debía tener una voz potente, un sentido del ritmo, debía saber cantar y en ocasiones tocar

algún instrumento. Es decir, debía ser un artista completo. Sin embargo, más allá de la destreza del ejecutante hay elementos interesantes de la función del coro en la antigua Grecia. Al respecto, Pavis hace una definición muy clara en su *Diccionario del Teatro* (1987): “El coro es un grupo homogéneo de bailarines, cantantes y recitador, que toman colectivamente la palabra para comentar la acción a la cual están diversamente integrados” (Pavis, 1987: p.95).

Existen muchos elementos realmente fascinantes de la evolución del coro en el teatro que son fundamentales para entender el valor que tiene el Trabajo Coral Escénico como recurso pedagógico hoy en día, y en el primer capítulo de este trabajo abordaremos este tema.

El segundo capítulo se centra en identificar y recoger las diferentes pedagogías que acopian en su metodología ejercicios y dinámicas que están relacionadas al Trabajo Coral Escénico. En este punto el autor referencial es Jaques Lecoq, quién ha sistematizado su trabajo y lo ha llamado *Coralidad Escénica*. Al respecto, Lecoq, en su libro *El cuerpo poético* (2011), ha señalado la importancia de TCE en estudiantes de actuación:

Para los alumnos, la gran experiencia de la tragedia es el descubrimiento del vínculo. Descubren lo que verdaderamente significa “estar unidos”, a la vez todos ellos unos con otros y con un espacio. Hablar a través de la boca de los otros con la voz común del coro, es estar completamente anclado en la realidad del personaje y, al mismo tiempo, experimentar una sensación que trasciende al ser humano (Lecoq, 2011: p.188).

Además de señalar el *vínculo* como descubrimiento esencial en el TCE dentro de su pedagogía, Lecoq investiga dos aspectos que merecen revisarse: la idea del coro en reacción y el trabajo coral como un espacio para indagar el trabajo colectivo. Asimismo, permite pensar en cómo se organizan los cuerpos para ser funcionales en el trabajo propuesto, el coro y su vínculo con el espectador, la relación del coro con la palabra, y cómo encontramos la voz común de todos, o la posibilidad que ofrece el TCE para crear una propia dramaturgia. En fin, grandes aportes para entender mejor la importancia de este recurso pedagógico en los estudiantes de la carrera de actuación.

Pero Lecoq no es el único referente en coralidad escénica. Laban y su investigación sobre el ritmo, Dalcroze y sus estudios acerca de educación musical

asociada al cuerpo y la voz, así como Grotowski y Barba impulsores del “nuevo teatro” son también importantes puntos de partida para abordar el TCE.

Vale la pena hacer la distinción entre coros musicales y el objeto de estudio de este trabajo, que son los coros escénicos. Hago esta mención porque he notado que al hablar de Trabajo Coral Escénico la primera idea que aparece es, efectivamente, un coro de voces quietas —a la manera de coros de misa—, y no es esa dirección la que tomará este documento. Si bien los coros musicales tienen su origen también en los coros griegos y su evolución también está ligada al teatro, no voy a abordarlos en esta tesis. Esta investigación se centrará en el análisis de los cursos de Introducción a la actuación 2 en la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas (FARES) de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), desde 2016 hasta 2019. En nuestra especialidad, docentes del primer año, a partir de referentes metodológicos como Lecoq, Dalcroze, Laban, Grotowski y Barba, han generado su propia metodología en Trabajo Coral Escénico que necesita ser registrada, documentada y contrastada desde la experiencia tanto del docente como del alumno. Propongo ordenar y trazar una ruta para entender esta propuesta pedagógica que, desde mi punto de vista, es sumamente enriquecedora para la formación de actores y actrices, que tienen como fuente el trabajo de escénico coral.

El tercer capítulo de esta investigación, que considero el más importante, se centrará precisamente en recoger la voz de estudiantes y docentes en su experiencia trabajando con coros escénicos. Busca responder qué enseñan, cómo lo enseñan, qué han aprendido las y los estudiantes al investigar por medio del TCE, y qué otras puertas creativas se abren cuando los actores o futuros actores deciden indagar en el TCE.

Estas interrogantes serán el punto de partida de esta investigación. Creo firmemente que el último capítulo, un cuaderno de trabajo, será de gran utilidad para futuros docentes que quieran ahondar sobre esta práctica. En ese cuaderno hay apuntes de ejercicios y dinámicas que pueden ser usadas para comenzar a desarrollar las inmensas posibilidades formativas del TCE.

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

La metodología de trabajo de este documento es cualitativa. Realicé una revisión de fuentes bibliográficas, entrevistas a docentes y encuestas a alumnos de la especialidad de teatro. Todos estos insumos dialogaron con mi práctica docente y mi experiencia artística.

A través de esta investigación busco sustentar que el trabajo coral escénico (TCE) es una herramienta pedagógica completa que desarrolla en las y los estudiantes habilidades técnico sensibles -como la escucha, el trabajo en equipo, la abstracción de textos, el uso de la voz y el cuerpo- que son fundamentales para su práctica artística. Como docente artista siempre he creído necesario evaluar constantemente la pertinencia de los contenidos que se ofrecen en la formación de actores y actrices. En esa búsqueda y evaluación he identificado que el trabajo coral es uno de los temas que han sido poco investigados por teóricos del teatro. Al haber poca información específica del tema, considero que este documento puede ser un aporte importante dentro de la pedagogía teatral.

Se ha entrevistado a cuatro docentes encargados del curso de Introducción a la actuación 2, dichas entrevistas han tenido una duración aproximada de cuarenta y cinco minutos y el objetivo de las mismas era indagar sobre las metodologías usadas para abordar el TCE así como sus reflexiones respecto al aporte del mismo en los procesos de enseñanza aprendizaje.

En el caso de los estudiantes, se hizo encuestas a treinta y siete y fueron divididos en dos grupos de estudios.

1. En el primer grupo, trece estudiantes del curso bajo mi responsabilidad durante el semestre 2019-2. A este grupo se le asignó dos encuestas. Una de entrada para determinar cuánto sabían de coros escénicos antes de pasar por la experiencia del curso y la encuesta de salida para recibir sus conclusiones del para qué del TCE en función de sus aprendizajes.

2. El segundo grupo estaba compuesto por 24 estudiantes de distintas promociones de primer a tercer año. Estos estudiantes solo realizaron la encuesta de salida. De esta muestra, 15 alumnos se ofrecieron voluntariamente a participar de un taller de

investigación de TCE de ocho sesiones moderado por quien escribe y realizado durante enero y febrero del 2020.

Si bien todos los entrevistados firmaron un documento de consentimiento respecto al uso de datos e imágenes, para este trabajo tomé la decisión de mantenerlos en el anonimato.



CAPÍTULO 1

CORALIDAD ESCÉNICA EN EL TEATRO

Cuando comencé a estudiar teatro, Rosa Troncoso, mi profesora de Historia del Teatro, presentó en la clase a los grandes trágicos griegos. Era 1997 y yo sabía algo del teatro clásico por alguna clase de Historia Universal que llevé en la secundaria y en la que nos hablaron de Edipo Rey, Sófocles, Aristóteles, el teatro circular y algunos elementos que vagamente recordaba. Troncoso trajo a mi memoria esa clase en el colegio, pero con mucha más riqueza y detalle que mis profesores de la escuela básica. Nos habló del pueblo y cómo estas representaciones teatrales eran fundamentales para los ciudadanos. Asimismo, nos habló de la catarsis, de los grandes autores y de los coturnos —zapatos tipo zancos para que el actor sea visto por la multitud—. Presentó al *teatro como acontecimiento social* que involucraba a todos, y nos habló del coro. Para entender mejor la función del coro en la tragedia, ella llevó una película: *Poderosa Afrodita* (1995), dirigida por Woody Allen.

En *Poderosa Afrodita*, una pareja de neoyorquinos que quieren ser padres decide adoptar a un niño. Luego de hacerlo, el personaje que interpreta Allen, el padre adoptivo, asombrado por la inteligencia de su hijo, quiere saber si su madre biológica es también superdotada, y comienza a buscarla. Cuando consigue localizarla, resulta que se trata de una ingenua prostituta con muy pocas luces, que aspira a ser actriz, y él decide interferir en su vida para encauzarla. Desea que, si algún día su hijo quiere saber sobre su madre biológica, no se avergüence de ella. Allen se entromete en las decisiones de la vida de Mira Sorvino —que interpreta a la prostituta—, jugando así con el destino.

La película es divertida y mezcla coros trágicos griegos con una estética contemporánea y muy neoyorquina. Recuerdo claramente mi fascinación tanto por la historia como por el estilo. Los coros de la cinta son griegos: están en un anfiteatro circular, vestidos con túnicas, y tienen un corifeo que va alertando a los espectadores sobre las consecuencias trágicas que podría haber en la vida del protagonista si es que no escucha los designios del destino. La película tiene una historia clara e incluía elementos teatrales.

Intuyo que fue esa experiencia la que me acercó a los coros escénicos. Me pareció atractiva la forma de contar e ingenioso el recurso de usar un elemento clásico teatral en

el cine. Tiempo después pude notar la presencia de coros escénicos en diferentes obras de teatro y que la imagen de un buen número de actores y actrices hablando juntos y moviéndose a la vez era muy poderosa.

De hecho, la presencia de coros escénicos en espectáculos teatrales es más común de lo que creemos. Para no ir demasiado lejos en el tiempo, es preciso anotar que algunos de los últimos espectáculos de la Facultad de Artes Escénicas (FARES) de la PUCP han tenido coros escénicos. Más adelante se detallarán estas experiencias.

Para este capítulo, se hará una breve revisión histórica de la evolución del coro en el teatro y comenzaré con el origen: los coros griegos.

1.1. El coro en el teatro griego

Para entender la génesis de Trabajo Coral Escénico es necesario conocer el recorrido que ha tenido en nuestros teatros, desde los clásicos griegos hasta hoy. En la introducción se ha mencionado la descripción que hace Patrice Pavis del mismo. Sabemos que es un grupo homogéneo de bailarines y cantantes integrados a una obra de teatro. Andrea Navarro (2015) considera que

(El coro) tiene una identidad mucho más compleja que la de los otros personajes (de la tragedia) en la medida en la que dispone de una naturaleza colectiva y se le atribuye la doble característica de encontrarse dentro de la ficción y al mismo tiempo hablar sobre ella (Navarro, 2015: p.3).

Esta identidad o condición inherente a los coros escénicos de estar adentro y afuera al mismo tiempo es un elemento sumamente estimulante para su estudio, pues se trata de una licencia escénica que se puede utilizar —y de hecho se utiliza— en los coros modernos. Actores y actrices son el nexo del espectador con la historia, con lo que se está contando, y hablan directamente al público a la par que se dirigen a los personajes de la obra representada.

El coro tiene su origen en la tragedia griega. Algunos estudiosos como José de la Cruz Herrera (1999) afirman incluso que data de mucho antes, desde los primeros ritos

a Dionisio en los ritos paganos de celebración, donde a través de danzas y sacrificios hombres y mujeres se reunían en honor al dios. Tespis, reconocido por muchos autores como el primer actor de teatro, aparece en estos rituales, recitando y cantando himnos en honor a Dioniso. Él usaba máscaras, narraba las historias y era acompañado por coristas con rostros pintados semejantes a un chivo y que representaban a los machos cabríos. Eran fiestas primitivas y callejeras que con el tiempo fueron refinándose y pasaron a ser representadas en un lugar fijo. Las piezas dejaron de ser improvisadas y los poetas comenzaron a escribir textos para cada ocasión. El coro o la comparsa que lo acompañaba fue colocada en un lugar específico y su función fue cambiando con el paso del tiempo. En la dramaturgia clásica, los coros dentro de la historia estaban conformados por habitantes del lugar donde se desarrolla la trama (mujeres, ancianos, soldados), también podían ser del lugar de origen del protagonista (compañeros de actividad, esclavas) y en algunos casos —los menos—, podían ser divinidades. Estos dioses intervienen en la acción de la obra, previniendo, aconsejando, mostrando. Los coros representan a la colectividad (Del Rincón, 2007: p.39) ya sea como defensores o detractores del héroe o la heroína de la historia que se está contando.

Autores como Sófocles y Eurípides le dieron gran importancia a la figura del coro. En sus múltiples tragedias, los coros fueron tomando mayor presencia, y ser integrante de un coro era socialmente bien considerado. Al respecto, Romero afirma lo siguiente:

Formar parte de un coro equivalía a estar integrado en la sociedad, a formar parte activa del tejido social que permite disfrutar del placer del arraigo a una comunidad... En las tragedias atenienses de época clásica sea que no era interpretado por actores profesionales sino por jóvenes ciudadanos atenienses a quienes la ciudad, por medio de un servicio público, exime del servicio militar durante el tiempo de preparación de las obras antes del estreno y sufraga los gastos de vestuario y *attrezzo*, entrenamiento físico y vocal, así como, por supuesto, el gasto de los ensayos (Romero, 2017: p.1).

Considero muy importante esta observación de Romero, pues da cuenta del carácter colectivo y de sensación de pertenencia a un tejido social que genera el coro. Ser parte de un coro era mucho más que una simple representación. Los autores de los textos clásicos como Sófocles o Eurípides hicieron que el coro sea una voz importante en sus obras, la voz del pueblo, de la conciencia, la voz que era consciente de los aciertos y

desaciertos de los héroes en las tragedias. Aunque está formado por una mayoría de personas, el coro griego no representa musicalmente una masa sino a un individuo gigantesco dotado de pulmones superiores que además puede emitir una opinión.

Con el tiempo, el papel del coro fue desapareciendo. Quizás los espectáculos no podían sostenerse con tantos actores. La conquista de Grecia por los romanos y otros cambios históricos fueron relegando la figura de los coros en las obras. Aun así, podemos seguir la pista si damos una pequeña revisión a la historia del teatro.

1.2. El coro a través del tiempo

Después del apogeo griego, la figura del coro fue transformándose en la escena. Sería injusto decir que desapareció del todo, pues su influencia permaneció a través del tiempo. Francisco Rodríguez Adrados (1999) ofrece una visión panorámica de la historia del teatro y recogeré algunas ideas que me permitan reconstruir a grandes rasgos el camino del Coro hasta nuestros días. Los romanos mantuvieron el espíritu festivo de los coros en el teatro y produjeron muchas comedias usando música y cantos. Con la caída del Imperio Romano, el teatro en Europa casi desaparece, y no regresará hasta dentro de al menos quinientos años: “la visión moralista del cristianismo desaprobaba los géneros que estaban vivos”. (pp.71) Rodríguez Adrados da cuenta de la aparición de juglares y trovadores cantantes, quienes dieron continuidad al arte en ese ínterin, pero se conservan pocos textos de ese periodo. Sin embargo, el teatro vuelve a renacer en las iglesias.

Según Rodríguez, es la Iglesia católica —la misma que satanizó al teatro romano por tratarse de un espectáculo libertino y demasiado vivo— quien ve el valor educativo del teatro por su llegada a las masas. (pp.73) Se comienza a representar dentro de los templos con el objetivo de evangelizar o de transmitir las Sagradas Escrituras. Durante la época medieval, los sacerdotes creaban representaciones y escribían textos o diálogos de la Biblia haciendo estas puestas de escena cada vez más grandes. No se quedarán mucho tiempo estas obras dentro de la Iglesia, pues de alguna manera se fueron introduciendo elementos profanos. El teatro entonces sale nuevamente a las calles, primero a los atrios de las iglesias, luego a las plazas e incluso a los cementerios. En este punto no hay evidencias de la recuperación o la presencia del coro como lo conocemos. De hecho, hay

muy poco material escrito —obras de teatro— que sirvan de evidencia. Dario Fo ha estudiado a los juglares y el paso del teatro sacro a las calles, así como la persecución de artistas que profanaban los textos bíblicos en actos callejeros³. Rodríguez también menciona a los Autos (pp.74), representaciones de la época medieval que eran alegorías de misterios bíblicos y que a mediados del siglo XVI tomarían el nombre de autos sacramentales. Pero hay una idea que rescata Fo del teatro de la época medieval que está ligada a la idea de coralidad y comunidad:

Desde los primeros siglos después de Cristo el pueblo se divertía —y no sólo era diversión— moviendo, jugando, como se decía, espectáculos de forma irónico-grotesca, precisamente porque, para el pueblo, el teatro, y el teatro grotesco en particular, ha sido siempre el medio principal de expresión, de comunicación, pero también de provocación y agitación de ideas. El teatro era el diario hablado y dramatizado del pueblo (Fo, 1998: p.11).

Esto es, un teatro hecho en la calle cuya función es comunicar y que además está en estrecha relación con las personas y recoge las voces de la masa, del vulgo, de quienes no suelen ser escuchados.

Haremos un salto rápido en el tiempo para llegar al teatro del Siglo de Oro, donde destacamos a *Fuenteovejuna* (1619), de Lope de Vega, una de las obras más emblemáticas de la literatura española, que recupera de forma muy hermosa y potente la figura de la masa, del pueblo, en una obra del teatro. Se trata de un pueblo que tiene voz, que canta y que participa totalmente de la acción de la obra: una obra con un coro⁴. En *Fuenteovejuna*, si bien no existe la figura de coro como la conocemos por los griegos, el pueblo es sin duda uno de los protagonistas de la acción. Es una pieza de contenido social donde la voz del pueblo y sus acciones son centrales. Lope de Vega incluye canciones escritas en verso

³ En la introducción de la obra *Misterio Bufo* de Dario Fo, escrita por Carla Matteini, se revela el exhaustivo trabajo de investigación de Fo sobre teatro del Medioevo, la comedia del arte y la función social del teatro y del juglar: “Cuando cuento de qué manera el juglar medieval enseñaba a interpretar la Biblia y el Evangelio, repito la operación del antiguo juglar, que encontraba en ciertos textos de la Biblia y el Evangelio las claves para sus parábolas de los comportamientos eternos del poder y de quien está sometido al poder (...) Cuando repito ese modo en que el juglar hacía leer los textos sagrados, estoy indicando al pueblo de hoy cuál era su manera de descubrir en la cultura de entonces, en estos textos precisamente, la suerte que le iba a tocar” (Fo: 1998: pp.7).

⁴ Este salto en el tiempo no implica que no existan textos con escenas corales, pero considero que esta obra es muy representativa de la coralidad.

y, aunque en una primera lectura son los personajes los que tienen la carga de los diálogos, es una obra que puede ser representada a través de la coralidad⁵.

En España, otro autor que también recupera o toma los elementos clásicos del coro es Federico García Lorca. En sus obras hay cantos, coros de mujeres, coros de lavanderas, de labradores y coros de hombres, cuya presencia en la obra es fundamental. Son los coros los que dan cuenta de lo que está pasando con los personajes⁶.

Otros autores españoles embanderaron la búsqueda de un lenguaje coral en el teatro con la idea de renovar la escena. La idea de colectividad estaba muy presente en los artistas de la época y se busca, a través del arte, expresar estos vientos de cambio. Ya no se trata únicamente de expresar problemáticas individuales, sino que hay una búsqueda del bien común. Para García-Ramos (2014), hay algunos elementos importantes que tener en cuenta en la renovación teatral española, que llega con autores como Valle Inclán, García Lorca y Rivas Cherif.

Según García-Ramos, un sello general que tiene la escena de los años 1920 y 1930 es el regreso de la coralidad al escenario. Afirma que en este nuevo teatro los problemas del individuo están en íntima relación con la inquietud colectiva de la época y que la técnica coral es un medio de comunicación más directa con el público. La muchedumbre se ha hecho visible. La colectividad y la multitud sustituyen al individuo⁷ y las formas de actuar cambian. El mismo Brecht en su *Breviario de Estética Teatral* (1963) pedía modificaciones al actor o actriz para actuar, desde señalar la importancia de la observación del mundo para construir personajes: “el actor observa a los otros hombres con todos los músculos y con todos los nervios” (Brecht, 1963: p.46), hasta la importancia del otro para crear “porque la más pequeña unidad no es un ser humano sino dos. También en la vida nos construimos recíprocamente” (Ibid., p.49). Otra característica del teatro de Brecht está ligada a la forma de contar:

⁵ La compañía Mefisto Teatro de la Habana tiene una hermosa versión que se ajusta perfectamente a las posibilidades de representación coral del texto. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=wshgw_kfbc el 10/03/2020.

⁶ Federico García Lorca introduce en casi todas sus obras a gente del pueblo que comenta o advierte lo que está pasando con sus personajes. En *Yerma* (1934), por ejemplo, son las lavanderas quienes advierten que el drama de la protagonista y hay incluso un debate si la heroína es culpable o no de sus actos.

El componente musical en las piezas de Lorca es también un claro elemento que reelabora el coro griego.

⁷ Es un parafraseo personal a las ideas centrales de la tesis de García-Ramos en su artículo sobre Rivas Cherif.

El intérprete debe mostrar sin más que sabe desde el comienzo cuál será el fin, y debe por eso conservar una serena libertad. El actor cuenta, representa la historia de su personaje, sabe más que él y no le impone el “ahora” y el “aquí” como ficciones autorizadas por las reglas del juego. (...) Esto reviste particular importancia cuando se trata de representar acciones de masas o un ambiente de vías de transformación como en el caso de las guerras o revoluciones (Ibid., p: 49).

Ese es un sello del teatro que se estaba haciendo en Europa: la preocupación por la función social que podía tener el teatro y la necesidad de buscar nuevas formas de contar / representar. Además de Brecht, autores como Antoine Artaud y Erwin Piscator, cada uno con sus diferentes estilos, ponen al ciudadano común en el centro de las historias y sus problemas representan los problemas de todos. Brecht también incluye canciones y hermosas escenas grupales corales para ser representadas en la escena y quienes cantan y bailan son personajes que habían sido poco mirados: los de abajo. Así,

Surge ahora un nuevo tipo humano y social: “el hombre-masa”. Este ocupará el protagonismo en los acontecimientos políticos (huelgas, revoluciones, totalitarismos, etc.) y también se hará visible en el teatro, presentándose en una escena coral (teatro revolucionario ruso —Máiakovski—, teatro social y político alemán —expresionistas, Brecht, Piscator—, iniciativas de teatro popular en Francia —Firmin Gémier, Jacques Copeau— o en España —La Barraca. Misiones Pedagógicas—, etc.). A menudo, estas nuevas manifestaciones teatrales también recurrirán a la técnica coral como medio de comunicación más directa con el público. La vieja parábasis de la comedia griega de Aristófanes (el corifeo se quitaba la careta y se dirigía al público de frente) encuentra ahora su trasunto en los coros del teatro épico brechtiano o en los prólogos corales que vuelven a estar presentes en muchas obras (García Ramos, 2014: p.4).

Es un hombre masa pero no automatizado sino más bien con agencia y capacidad crítica. Es masa porque denuncia lo que aqueja al pueblo, no únicamente a los individuos. El teatro está cambiando, el mundo estaba cambiando y las expresiones artísticas corresponden a nuevos tiempos. Siempre el arte ha sido un reflejo de los acontecimientos históricos que marcaron al mundo y es el arte la evidencia palpable de los nuevos vientos. Teatro moderno, teatro de vanguardia, teatro épico, teatro pánico, nuevo teatro, muchos

nombres para la búsqueda de un lenguaje propio y dentro de esta búsqueda aparece la coralidad, el regreso de una forma muy antigua pero renovada que regresó, valga la redundancia, para quedarse.

No voy a detenerme más en la historia del teatro pues no es el objetivo de esta investigación. Hay una gran cantidad de escritores que podrán hacer ese trabajo infinitamente mejor que yo, analizando al teatro desde sus autores. Por ejemplo, Jean-Pierre Sarrazac, en su *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013) dedica algunas páginas al estudio del coro y afirma que “sigue siendo a lo largo de la historia una de las constantes estructurales de la dramática occidental” (Sarrazac, 2013: p. 65). Esto confirma la presencia constante del coro en el teatro a través del tiempo. El autor incluso menciona a dramaturgos que entre los años cincuenta y ochenta del siglo pasado, hicieron uso del recurso coral: Artaud, Brecht, Peter Weiss, Peter Shaffer. Sorprende entonces que el estudio de la figura coral a nivel pedagógico y metodológico en la formación de actores y actrices no haya sido teorizado. Si hay textos escritos que requieren de intérpretes formados para darle vida al coro, vale la pena revisar qué herramientas son fundamentales para su ejecución. Más aún, vale la pena indagar cómo el uso de esas herramientas despierta en los actores y las actrices competencias ligadas a su práctica escénica, ese es finalmente el objetivo de este documento. Otro autor que ha estudiado sobre los coros en la escena moderna es Peter Szondi. Su texto *Teoría sobre el drama moderno* (2011) ha sido una fuente muy consultada por investigadores del teatro para comprender el fenómeno de las nuevas dramaturgias como respuesta al proceso de cambio de milenio. Jean Pierre Sarrazac, Pierre Ryngaert y Robert Abirached, dialogan con las ideas de crisis de Szondi con grandes aportes para entender mejor el drama moderno, el drama contemporáneo y la idea de *crisis*. Víctor Viviescas en *Crisis de representación y de la forma dramática* (2005), resume bastante bien ese fenómeno: “En una buena medida, las escrituras contemporáneas provienen del impulso transformador de las escrituras de la transición al siglo XX” (Viviescas, 2005: p.440). Este es un impulso que no ha perdido fuerza, pues ha seguido alimentando la forma de hacer teatro hasta nuestros días. Me interesa fundamentalmente recuperar, en el hilo de la historia, cuándo vuelve con fuerza el coro a la escena en el teatro, y me atrevo a decir que es entre 1920 y 1940, años de mucha efervescencia y producción artística. Miguel Rubio recoge en su libro *Raíces y semillas* (1998) las palabras que Unamuno escribió en 1920:

...del pueblo brotó el drama, del coro (...) Y hoy parece que quiere resucitar el coro, surgiendo de la multiplicación de personajes, pero coro de integración, no la masa antigua indiferenciada, coro resultante de muchedumbre de protagonistas concordados. (...) Y a la vez que vislumbramos el advenimiento del coro redivivo y remozado, el teatro mismo, que tomado en amplísimo sentido representa el fondo primero de donde brotaron diferenciándose las artes, y en la literatura, la épica y la lírica, volverá a reunir las en poderosa síntesis como tal vez fundirá de nuevo lo profano con lo religioso (Rubio, 1998: pp.151-175).

Se trata entonces de un *teatro completo*, con todos los elementos históricos: lo ritual y lo profano. Como en sus orígenes, pero con la novedad de que pone a las grandes masas, al pueblo, en el centro de las historias que van a contarse.

Veamos ahora cómo llega el Coro a nuestros escenarios casi cien años después.

1.3. Los coros en la escena contemporánea.

El coro en el teatro ha pasado por diversos momentos, desde sus inicios en la antigua Grecia hasta los textos contemporáneos. Directores como Meyerhold, Reinhard y Copeau recuperaron elementos del teatro clásico griego, desde el uso del escenario circular hasta la incorporación de grandes elencos corales en sus puestas en escena. Hans- Thies Lehmann también ha señalado la coralidad escénica como una de las tantas posibilidades dentro de lo que él llama teatro posdramático:

En un primer momento puede sorprender que se afirme que existe una dimensión coral en el teatro de la modernidad que, ya desde hace tiempo, parece haber abandonado la forma coral (...) no obstante, es innegable que el teatro posdramático lo ha recuperado como elemento estructural (Lehmann, 2013: p.228).

Lehman afirma que el coro ofrece la oportunidad de manifestar un “cuerpo colectivo” (Ibid., p.230). Asimismo, recoge la idea de la confrontación de dos coros, el

coro que está en el escenario: actores y actrices; y el que es interpelado: el público espectador. La coralidad es la que permite esa ruptura con la cuarta pared.

Hoy en día, los coros modernos en puestas de escena contemporáneas son bastante más comunes de lo que creemos. Solo para señalar algunos ejemplos haré referencia a algunas de ellas, que se han dado en nuestro país en los últimos años.

Coros en la escena limeña

Voy a referirme solo a tres montajes en Lima que usaron coros escénicos en su puesta en escena. Empezaré con *Yerma*, de García Lorca, dirigida por Nishme Sumar, estrenada en el Teatro La Plaza en la primera mitad del 2019, que incluye la coralidad en el teatro. En este montaje, el coro de mujeres lavanderas y la mirada feminista de la directora le han dado una nueva vida a la obra de Lorca, mediante música en vivo y toda la poesía del texto que dialogaba con secuencias físicas de las actrices en momentos específicos del montaje. Los personajes corales de las mujeres durante sus escenas conversaban e interactuaban en complicidad con el público para contar lo que está pasando. Además, el montaje ofrecía secuencias corales que no están estipuladas en el texto, como por ejemplo, secuencias físicas alrededor del fuego, sonoplastía en vivo realizada por el coro de mujeres para señalar momentos intensos y un guiño final contemporáneo para retratar la sororidad en tiempos de reivindicación del papel de la mujer.

Casa de Perros, de Juan Osorio, dirigido por Jorge Villanueva en 2017, ambientada en el Perú de los años 1950, también utilizó grandes coros escénicos, actores que cantan, accionan y, en complicidad con el público, anuncian lo que va a pasar en escena. La obra da cuenta del drama de Juan, que ha regresado a su pueblo para buscar respuestas tras la muerte de trabajadoras de una hacienda azucarera de la zona, la muerte de su hermano y los cambios políticos y sociales luego de la reforma agraria. En este caso, el coro de la obra representa a la clase trabajadora y oprimida que intenta entender y adaptarse a este nuevo momento, a los nuevos patrones y a las nuevas formas de entender el trabajo. Son “los de abajo” que aspiran, en ese contexto, a ser dueños reales de la tierra y de sus propias vidas, algo que hasta los años cincuenta les había sido negado pues siempre han estado bajo el yugo de un patrón en condiciones de semi esclavitud. En este

montaje también se hizo uso de música en vivo especialmente creada para la obra, así como partes cantadas por el grupo y grandes escenas de trabajo y fiesta.

Tanto en *Yerma* como en *Casa de Perros* el coro cumple una función integradora de los individuos que lo conforman. Se cumple lo que afirma Sarrazac sobre su función en la escena contemporánea:

Con frecuencia la presencia de los coros en el teatro contemporáneo señala y manifiesta un deseo vinculado a aquel que lleva al individuo hacia la idea de comunidad. (...) el recurso del coro es a menudo, en una época de desencanto con el mundo, la ocasión de una queja fundamental que recuerda la maldición de la desunión, la insalvable separación de los seres. (Sarrazac: 2013. p.66)

No es casualidad que en ambos montajes cuando la masa está unida, se hace visible para los otros personajes y, cuando hablan juntos, realmente se les escucha. Cuando las mujeres de *Yerma*, en una de las escenas finales, se ponen delante de ella para protegerla de Juan –que representa el machismo y la opresión hacia la mujer- este se va y desiste. Cuando en *Casa de Perros*, el verdadero culpable de las muertes es confrontado por la multitud, no le queda otra que salir huyendo porque la presencia del coro así lo exige.

Pero es quizás en el formato universitario donde la apuesta por el uso de coros escénicos resulta apropiada debido a que la gran cantidad de actores / estudiantes lo permite. Un claro ejemplo es el montaje recientemente dirigido por la maestra Ana Correa, con alumnos del séptimo ciclo que se estrenó en 2018: la creación colectiva *Visita Guiada*, un espectáculo que muestra el papel de la mujer en la gesta independentista peruana. José de San Martín en 1822, condecoró la labor femenina en este proceso, y la puesta en escena “conducía a los espectadores a través del teatro y la ficción, a conocer a las mujeres que se revelaron y que fueron a la búsqueda de secretos, que intriguaron, dieron información, ayudaron con dinero y bienes, combatieron en la retaguardia y en los frentes de batalla, y que entregaron su vida por la causa libertaria⁸. Esta obra ha seguido presentándose en distintos escenarios hasta febrero de 2020⁹. Diecisiete actores y actrices en escena, música en vivo, uso de banderas, elementos de sonoplastía, y el gran cierre del

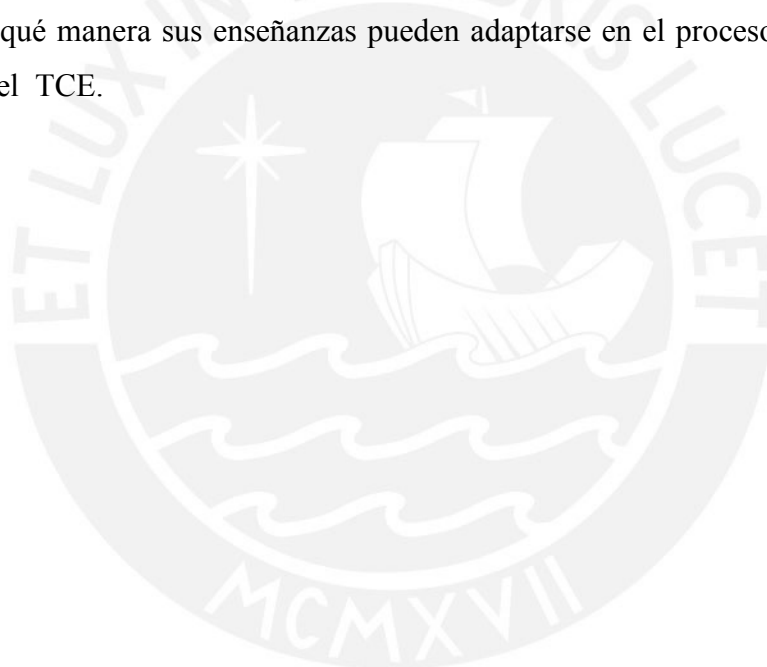
⁸ En: <http://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/noticia/visita-guiada-creacion-colectiva-dirigida-ana-correa/>

⁹ La última presentación de *Visita Guiada* se dio en La Plazuela de las Artes de Lima, la primera semana de febrero de 2020, ante más de trescientos espectadores. La obra se ha ido de gira fuera de la ciudad de Lima y por su naturaleza coral ha sido posible renovar el elenco con alumnos de la especialidad de Teatro que cuentan con formación en TCE.

espectáculo entonando el himno nacional en quechua y aymara¹⁰ hacen de este espectáculo coral una experiencia inolvidable.

He señalado apenas tres espectáculos limeños en los que el coro está presente. Todos estos trabajos tienen algo en común: la importancia de la plástica y el ritmo escénico que propician la presencia de grupos y coros sobre el escenario. Hay, por supuesto, muchas otras obras que han experimentado con el coro. De hecho, considero que diversos directores lo usan instintivamente cuando deben crear para sus puestas escenas de multitud, cuando se realizan secuencias físicas en un montaje para abstraer alguna escena o para trabajar ruptura.

Ahora que hemos visto cómo el coro ha permanecido en la escena a través del tiempo, nos toca estudiar a los maestros que han investigado la voz y el cuerpo de actores actrices y de qué manera sus enseñanzas pueden adaptarse en el proceso de enseñanza aprendizaje del TCE.



¹⁰ Lenguas originarias peruanas.

CAPÍTULO 2

CORALIDAD ESCÉNICA COMO METODOLOGÍA PARA LA FORMACIÓN DE ACTORES Y ACTRICES

Es necesario revisar qué metodologías han alimentado el Trabajo Coral Escénico. La enseñanza del teatro o, más precisamente, de la actuación, nos permite tomar ejercicios de diferentes maestros y adaptarlos o transformarlos. Esto es también parte de mi investigación como docente. En ocasiones, como docente-investigadora, he determinado que ciertas metodologías se ajustan mejor a las necesidades del TCE¹¹.

La razón por la que elijo trabajar con las actividades propuestas por determinados maestros es porque he comprobado en la práctica que la combinación de esos ejercicios, antes que el trabajo con una única metodología, estimula el desarrollo de habilidades y competencias fundamentales en la formación de actores y actrices. Estudiar el movimiento de un cuerpo en relación a otros cuerpos en el espacio sin usar la palabra activa la escucha; realizar ejercicios de creación grupal fomenta el trabajo en equipo y trabajar con textos escritos desarrolla habilidades vocales dado que las y los estudiantes investigan posibilidades de interpretación tanto individual como colectivamente.

Algunos autores han trabajado distintos ejercicios que pueden ser usados en el TCE, a veces con total conciencia de que lo hacen para investigar los coros. Este es el caso, por ejemplo, de Lecoq.

2.1. Jaques Lecoq

Lecoq fue mi primer referente y hasta ahora el autor que me ha dado las herramientas que, desde mi experiencia, son las que mejor funcionan para trabajar coros escénicos. En su libro *El cuerpo poético* (2011), Lecoq dedica un capítulo al estudio del coro y combina sus reflexiones con actividades que él realiza en su escuela. Lecoq llega al teatro a través del deporte¹² y toda su pedagogía está muy conectada con el movimiento, el juego y la

¹¹ En la última parte de este documento presento una selección de ejercicios y dinámicas que considero de gran utilidad para indagar sobre el TCE.

¹² Lecoq era alumno de la escuela de Educación Física Bagatelle y ahí conoce a Jean-Mary Conty, responsable de la educación física en Francia, que estaba interesado en las relaciones entre el deporte y el

observación. La suya es una pedagogía tan completa que sus estudiantes / actores no tienen solo un “estilo” de actuación, sino que la práctica les revela muchas posibilidades de crear / interpretar y cada uno elige qué es lo que hará con ese conocimiento. Personalidades como Ariane Mouchkine, Yasmina Reza, Geoffrey Rush, o compañías diversas como Footsborn Travelling Theatre, Théâtre de la Complicité o el proyecto artístico Manifiesto Poético del español Carlos García Estévez¹³, dan cuenta de la “dimensión creativa de su pedagogía alejada de modelo y técnicas estancadas” (Lecoq, 2011: p.14).

Sobre su trabajo con el coro o los *grandes trágicos*¹⁴, hay cuatro ideas fundamentales con las que he alineado mi propio trabajo de investigación.

1. **Descubrimiento del vínculo.** Es decir, gracias al TCE las y los estudiantes logran ser muy conscientes de su relación con ellos mismos, con el otro y con el espacio. Este fenómeno se da gracias a los ejercicios, que fomentan una observación activa de lo que pasa en el espacio de trabajo. No es posible crear si es que no hay una relación con el otro y ambos aprenden a trabajar juntos. “Los alumnos descubren lo que verdaderamente significa estar unidos, con ellos y con el espacio” (Lecoq, 2011: p.188). Este vínculo se produce desde el hecho de aprender a respirar, cuidarse, moverse y hablar juntos. Ello está ligado al siguiente punto.

2. **El coro siempre está en reacción ante un acontecimiento o una palabra.** Hay, pues, un desarrollo de la escucha activa dado que, en el camino de construir el coro, todo el grupo de trabajo debe encontrar un lenguaje preciso que se dé a partir de las relaciones de acción – reacción. Esto es, que un actor o actriz sube y por oposición los otros bajan, o por espejo: todos suben. “Tanto los personajes como las situaciones deben llegar a través de la reacción, proceso difícil y delicado, ya que no basta con ver las cosas, sino que hay que encontrar el lenguaje preciso de lo que sucede” (Lecoq, 2011: p.191). Así, el coro encuentra su propia dinámica de movimiento gracias a ese estado de atención, acción y reacción.

teatro. Gracias a él descubre el teatro y, más adelante, dictaría clases de expresión corporal en la EPJD Educación Por el Juego Dramático. Para él “deporte, movimiento y teatro ya estaban asociados” (Lecoq, 2012: p.20).

¹³ Información extraída de la página de la Ecole de Jaques Lecoq. Recuperado de: http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/l-ecole_fr-000001.html.

¹⁴ Término acuñado por el mismo Lecoq, para explicar su trabajo con coros escénicos.

3. **No es geométrico sino orgánico.** Este punto es fundamental, pues es muy común cuando se comienza la investigación del TCE, que la tendencia sea militarizar el coro o crear una coreografía coral muchas veces carente de vida. El desafío del TCE es que los participantes deben ser conscientes de que son un organismo vivo, “un cuerpo colectivo que tiene un centro de gravedad, unas extremidades y una respiración” (Ibid., p.192), y que se necesitan. Se considera que esta es una tarea delicada y nada fácil, pero con el entrenamiento adecuado es posible de conseguir.

4. **El coro debe transmitir y hacer comprender al público lo que está observando / sintiendo / pensando.** Esta es una idea que se conecta directamente con los trágicos: el coro dialoga con el público. Los coros griegos no intervenían en la acción, pero sí dialogaban con el público y es esa complicidad y ese diálogo directo los que hacen que actores y actrices se conecten desde el espacio de representación con quien los observa. El gran aporte de esta técnica es la frontalidad con la que los personajes de un coro pueden dirigirse al espectador. Muchos de los coros más potentes interpelan, denuncian y reclaman al espectador. Consideramos que es una manera de despertar, y esa fuerza comunicativa es rica y estimulante para las y los jóvenes actrices y actores. Lecoq afirma que “entre el coro y el público se establece una comunicación secreta que no proviene de ninguna relación directa sino de una presencia común en el espacio” (Ibid., p.197). Es el convivio, la naturaleza viva del teatro, que se da por la fuerza de la presencia física en un espacio común.¹⁵

Estos cuatro puntos, junto con todo el trabajo de exploración con el texto y el cuerpo, son fuentes valiosas para abordar el TCE. Los caminos de Lecoq, cuando suma el texto de trabajo a las improvisaciones, permiten al estudiante un abordaje poco convencional con la palabra. Sobre esto, Lecoq afirma que

Nos concentramos en la configuración del texto y de la voz. Entramos a la voz por medio del cuerpo. Sin pasar nunca por un “trabajo de mesa” (...) pedimos a los actores que busquen una fusión corporal con el texto, con sus imágenes, con sus palabras, a partir del movimiento. (...) Este trabajo básico sirve para liberar el texto en el cuerpo y que este último no constituya un obstáculo (Ibid., p.191).

¹⁵ Llamamos convivio teatral a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro. (Dubatti. J. 2015)

Esta idea está conectada directamente con la capacidad de abstraer textos, dado que la forma de abordaje de un texto pasa por un lugar más sensorial. La liberación de la palabra y de la voz está relacionada con otras sensibilidades, como el movimiento del cuerpo y la imaginación.

Hemos rescatado los conceptos más relevantes —respecto del trabajo coral— de la metodología de Lecoq, pero no es nuestro único autor de referencia y claramente su pedagogía es mucho más que estos puntos sobre los que nos hemos detenido. Lecoq afirma, igual que Stanislavski, que su pedagogía requiere del mestizaje, es decir, debe pasar de un territorio a otro y cada persona debe apropiársela para dar lugar a algo nuevo. Considera que “Los teatros puros son peligrosos (...) la pureza es la muerte. El caos es indispensable para la creación, pero un caos organizado que permita a cada uno encontrar sus propias raíces y sus propios impulsos” (Ibid., p.233).

Esta investigación busca precisamente darle un orden y sentido a la forma como estamos abordando el Trabajo Coral Escénico en la especialidad de Teatro de la PUCP.

2.2. Entrenamiento de actores con el ritmo. Dalcroze y Laban

Otros referentes cuyos ejercicios me parecen muy apropiados para el TCE son Émile Jaques Dalcroze y Rudolf Laban. Estos dos maestros coinciden en un tema medular de su pedagogía: el ritmo. Ambos investigaron a principios del siglo XX el movimiento no sólo con bailarines, músicos y actores, sino que aplicaron sus hallazgos en otros espacios que no necesariamente estaban ligados al arte. Por ejemplo, Laban hizo mucho trabajo en fábricas para ayudar a mejorar la productividad, observaba a los trabajadores para ver si podía determinar si el trabajo físico que tenían era adecuado o no según su fisionomía y sus tendencias rítmicas. Alicia Rabadán (2010), quien ha investigado extensamente la teoría del movimiento de Laban, escribe:

Durante la Segunda Guerra Mundial (Laban) fue contratado por el gobierno británico para estudiar los movimientos industriales y aplicar sus métodos con el fin de aumentar la productividad en las fábricas. Esto le permitió desarrollar más sus aplicaciones sobre el

movimiento, recogidas en *Effort* y publicadas en 1949. Laban estudió cómo el cuerpo se mueve en función de la condición física, el ambiente, las influencias culturales y en comunicación con otros (Rabadán, 2010: pp. 6)

Además del trabajo realizado en las fábricas, hay una anécdota que recoge Rabadán sobre la capacidad que tenía Laban para trabajar con grandes masas de personas. Durante la preparación de los Juegos Olímpicos de 1936, antes de su exilio cuando aún vivía en Alemania, fue encargado de realizar un gran espectáculo de apertura que congregara a miles de personas. Laban había armado una coreografía y la dirigía utilizando su famoso sistema de notación de danza o *labanotation*. Este sistema utiliza símbolos, los cuales funcionan como letras o frases que describen distintos aspectos del movimiento. Cercana la fecha de la presentación, el ministro de propaganda nazi, Joseph Goebbels, fue a ver un ensayo y su impresión fue tal que decidió apartar a Laban de la tarea, pues, para él, sólo podía haber una persona que fuera capaz de movilizar a tantos alemanes a la vez y ese era el Führer¹⁶. (Ibid:pp.5) El sistema de notación de Laban ha sido una práctica guía para entender cómo funciona el movimiento y cómo es posible realizar grandes espectáculos de miles de personas con poco ensayo. Isis Wirth escribió en su artículo “Un viaje compartido desde el principio entre la danza alemana y el régimen nazi”:

Originalmente, el método fue desarrollado por Laban para la danza coral o “coro en movimiento”, lo que se transformó en espectáculos de masas. Un colaborador cercano a Laban, Martin Gleisner, se percató en 1931 que usando la notación no había necesidad de un ensayo general para poner en escena una gran misa final de mil participantes (Wirth,2017: s/n).

Esta utilidad de su metodología para trabajar el movimiento en grupos grandes de personas ha sido esencial para acercarme a él y sus enseñanzas, siempre adaptando su método a las necesidades de mis estudiantes.

¹⁶ Existe otra versión sobre este hecho, se dice que el acto de las olimpiadas sí se llegó a dar y fue dirigido por bailarines de la Escuela de Laban, entre ellos Mary Wigman, pero en la biografía del autor se reconoce que a partir de este evento ellos comienzan a ser perseguidos por la SS y se exilian en el Reino Unido.

Estudiar a Laban es complejo. Su sistema de notación ha sido y es muy utilizado y adaptado en las diferentes escuelas de danza y teatro alrededor del mundo. No hay mucho que cambiar cuando se trata de la *Labanotacion*, pues ya es un idioma terminado que resume muy bien cómo funciona el movimiento y todo lo que se puede hacer estudiando las distintas combinaciones de esfuerzo y forma. La teoría de Laban se resume así:

La idea básica en el aprendizaje de la nueva danza¹⁷ es que las acciones en todo tipo de actividad humana (...) consisten en sucesiones de movimientos en las que un esfuerzo definido del sujeto acentúa cada uno de ellos. La diferenciación de cada esfuerzo específico se hace posible porque cada acción consiste en una combinación de elementos de esfuerzo que depende de las actitudes de la persona que se mueve hacia los factores de movimiento: peso, tiempo, espacio y flujo (Laban, 1987: p.19).

Al respecto, la bailarina Silvana Cardell aclara de forma muy didáctica cómo funciona la combinación de estos elementos en el estudio del movimiento:

El modo en que se mueve el cuerpo en el espacio depende de la combinación de los cuatro elementos básicos de las dinámicas: Peso-Tiempo-Flujo-Espacio. El contenido expresivo o formal de cada acción que realizamos varía en significado e intención de acuerdo con la combinación de estas dinámicas. El cuerpo está constantemente lidiando con su peso a favor o en contra de la gravedad, que descarga a tierra o lo retiene. El peso es la intención, el impacto. Suavidad versus fuerza. El tiempo, en forma de ritmo, está presente en todas nuestras acciones (Cardell, 2008: s/n).

El sistema de Laban y muchos de los ejercicios asociados al ritmo que se hacen en el TCE son insumos necesarios para crear “coreografías” o acciones escénicas corales. Las dinámicas del movimiento pasan de todas maneras por este filtro en el momento de la selección del material.

¹⁷ La nueva danza es lo que a principios del siglo XX se llamó *danza contemporánea*. Laban trabajó con bailarinas, bailarines, coreógrafos y coreógrafas, que fueron los primeros en difundir la danza contemporánea tal como la conocemos hoy día.

En mi caso trabajo conscientemente tres de los cuatro elementos propuestos por Laban: el ritmo o tiempo que puede ser rápido o sostenido, el peso que puede ser pesado o ligero, y el uso del espacio que puede ser directo o indirecto. Jugando y explorando con esas tres variables, los coros pueden encontrar su propia vida a través del cuerpo y la voz.

Por otro lado, Dalcroze y sus investigaciones sobre el ritmo han aportado enormemente al aprendizaje musical. Sus alumnos reconocieron el potencial que tenía su metodología, además, como tratamiento para personas con dificultades motoras. Díaz Díaz (2020) considera que

Dalcroze tenía gran interés en estudiar el aspecto psicomotriz del ser humano. Observó que la existencia de algún problema de personalidad o relativo a la insatisfacción de una persona consigo misma se reflejaba generalmente en la incapacidad de seguir el ritmo de la música. Manifestándose así un desequilibrio entre el espíritu y el cuerpo y un déficit general de coordinación, desarrollando así una metodología para ayudar a las personas a superar sus dificultades por medio de la música (Díaz Díaz, 2020: p:s/n).

Actualmente, la pedagogía de Dalcroze es utilizada en terapias a través del arte, además de ser un referente importante para el aprendizaje musical. Algunas de sus ideas se conectan directamente con el TCE. Las veremos a continuación.

Primero, un cuerpo humano es como una orquesta en la cual los diversos instrumentos —músculo, nervios, orejas, ojos, oídos y voz— están simultáneamente dirigidos por dos jefes: el alma y el cerebro. Esta comparación del cuerpo humano como un instrumento musical que es dirigido por el alma y el cerebro está ligado al entrenamiento psicofísico del actor. En el trabajo coral el impulso que genera el movimiento es esencial pero también es importante que el actor sea consciente del origen del movimiento, que sea capaz de racionalizarlo para poder repetirlo y presentarlo. Se despierta la capacidad de construir con orden y equilibrio después de haber despertado todos los instintos motores.

Asimismo, el TCE desarrolla las facultades imaginativas. Los ejercicios propuestos por Dalcroze para el aprendizaje de música apelan a la improvisación y la libertad dentro de un esquema de trabajo. Eso es muy cercano al trabajo de composición

con los coros escénicos. El Instituto Pearson de Música, sugiere algunas dinámicas a considerar:

En su método es **muy importante el número de alumnos, recomendándose alrededor de quince como la cifra idónea**¹⁸, además de que sea un grupo homogéneo y que las sesiones no sean inferiores a treinta minutos. Trabaja simultáneamente la atención, la inteligencia, la rapidez mental, la sensibilidad y el movimiento a través de ejercicios melódicos, de movimiento, improvisación, instrumentos intercalados entre sí y una relajación final, oponiéndose a la ejercitación mecánica del aprendizaje de la música (...)

Una característica es que el cuerpo funciona como medio de representación de cualquier elemento musical del ritmo, la melodía, la dinámica, la armonía y la forma, porque destaca el concepto de ritmo como base del solfeo, y porque apela al esfuerzo. (...) La rítmica Dalcroze se basa en la improvisación. Los alumnos caminan libremente y cuando empieza la música adaptan poco a poco su marcha al compás de la música, introduciendo los valores de las notas: las negras para marchar; las corcheas para correr; y la corchea con puntillo y semicorchea para saltar. Se desarrollan ejercicios apropiados para la orientación espacial (marchas en círculo hacia derecha e izquierda) y para hacer sentir los matices (andar de puntillas con música suave y marcando fuertemente el paso con música fuerte). También **movimientos expresivos para la interpretación y el carácter de la obra musical**. Además, el silencio se relaciona con la interrupción de las marchas. (Red Música Maestro, 2017:s/n)

Esta conciencia del cuerpo- mente musical que entrena el sistema de Dalcroze se traduce en ejercicios adaptados para ser ejecutados en TCE: la musicalidad de la palabra, la composición física del cuerpo en movimiento, la escucha de las propuestas melódicas con el texto y adaptación en un proceso de investigación coral. Todos estos elementos junto con la notación de Laban son insumos que se adaptan perfectamente al trabajo de coros.

2.3. Grotowski y Barba. El teatro físico y el entrenamiento del actor/ actriz

¹⁸ El resaltado en negro es mío pues son puntos en común con el TCE.

Me considero una hija de Grotowski y Barba, pues durante mi formación como actriz ambos autores fueron los referentes más importantes cuando construía mi técnica personal. Descubrí a Stanislavski a través del estudio de las acciones físicas de Grotowski. Siempre digo, medio en broma, medio en serio, que soy una actriz de Teatro Pobre y mi lenguaje es el teatro físico. Pero, ¿no es el teatro físico todo aquello en lo que está involucrado el cuerpo? Dalcroze también podría entrar en esta categoría, lo mismo que Laban y Lecoq. Todo es teatro físico porque se usa al cuerpo como elemento central de la creación, pero, por una cuestión de orden de ideas, necesito que estos autores ocupen su propio espacio en la investigación, pues son sus aportes a la disciplina y al entrenamiento de actor y la actriz lo que he sumado al desarrollo del TCE con mis alumnas y alumnos.

Creo que una de las primeras veces que escuché de la investigación en el teatro fue a través de Barba y Grotowski. El Teatro Laboratorio de Grotowski y el Teatro Odin de Barba son un reflejo de su pasión por la investigación, sus puestas en escena eran y siguen siendo el resultado de largas horas de entrenamiento: meses e incluso años de búsqueda para un método o sistema que sea un medio para que el actor / actriz pueda crear. El mismo Grotowski lo menciona: su amor por el teatro lo ha llevado a investigar diferentes métodos con un solo objetivo, que ese conocimiento le dé herramientas al actor actriz para crear algo muy suyo, y no es una mera repetición de alguna técnica:

He estudiado todos los métodos importantes de Europa y otras partes del mundo. Los más importantes para mi propósito son los ejercicios rítmicos de Dullin, las investigaciones de Delsarte sobre introversión y extroversión, el trabajo de Stanislavski sobre las acciones físicas, el entrenamiento biomecánico de Meyerhold, la síntesis de Vajtangov (...) la Ópera de Pekín, el Kathakali hindú, el teatro No de Japón. (...) pero el método que estamos enseñando no es una combinación de técnicas obtenidas de distintas fuentes (aunque en ocasiones adaptemos algunas para nuestro uso). No queremos enseñarle al actor un conjunto preestablecido de técnicas o proporcionarle fórmulas para que salga del apuro (...) todo se concentra en un esfuerzo por lograr la madurez del actor que se expresa a través de una tensión (Grotowski, 1997: p.13).

El TCE no es una técnica estática, los ejercicios y dinámicas cambian con cada grupo, por eso, aunque es Lecoq quien me ha guiado principalmente en la construcción

del trabajo con el coro, deseo que cada estudiante sea capaz de decidir qué quiere hacer con esa técnica, qué le sirve y qué no, para qué puede o no utilizar la información que su cuerpo asimila cuando realiza TCE.

Otro de los elementos del trabajo de Grotowski con los actores es el entrenamiento de la imaginación del actor a través de su cuerpo:

El actor transforma mediante el uso controlado de sus gestos, el piso en mar, una mesa en un confesionario, un objeto de hierro en un compañero animado (...) Sabemos que el texto *per se* no es teatro, que se vuelve teatro por la utilización que de él hacen los actores, es decir, las entonaciones, las asociaciones de sonido a la musicalidad de lenguaje. (Grotowski, 1997: p. 21).

Por su parte, Eugenio Barba, alumno de Grotowski, sigue muchas de las enseñanzas de su maestro: la idea del teatro como un lugar de encuentro en dos vías, el encuentro con el otro para intentar entendernos, y el encuentro con uno mismo a través del otro. Esto lo mencionan Grotowski y Barba constantemente en sus entrevistas. Esta idea de encuentro también la repiten actores y actrices del Odin Teatret al referirse a su práctica artística. En su libro *Piedras de Agua*, Julia Varley comparte: “son mis acciones —los espectáculos— las que me permiten encontrarme a los otros” (Varley, 2007: p.20). Otra de las características del trabajo de exploración e investigación de Barba es la referida a la repetición y el uso de fuentes, la misma Varley resume así el proceso creación que aprendió con Barba:

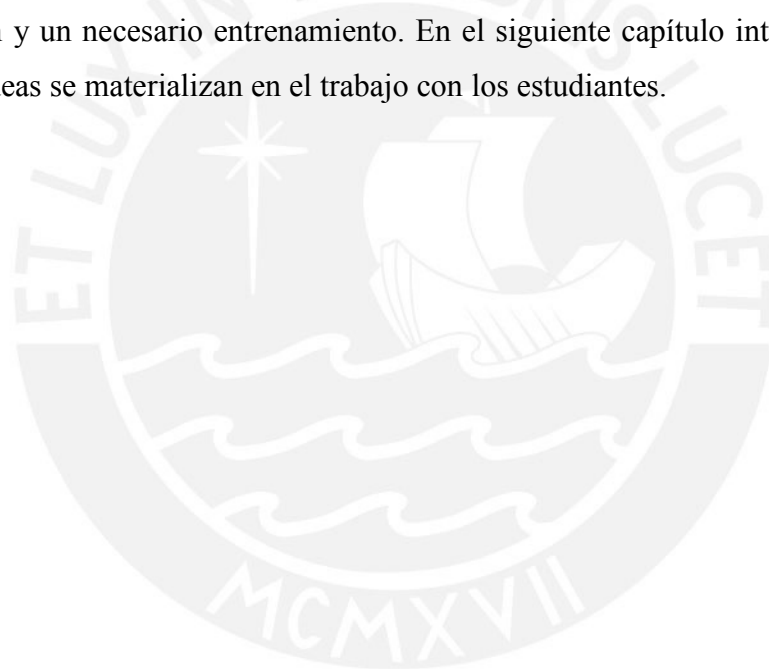
Creo secuencias de acciones componiendo o improvisando, memorizo los resultados con el cuerpo para ser capaz de repetir sin tener que recurrir a una memoria conceptual (...) Las fuentes de donde surge el material son múltiples, un tema, un texto, una imagen, una música, una asociación, un personaje, un traje, una situación o una tarea técnica (por ejemplo, desplazar una silla de un lado a otro del escenario) (Varley, 2007: p.96)

Aquí hay tres elementos en los que considero necesario detenerme. En primer lugar, la idea del teatro como espacio de encuentro y reconocimiento. El coro es un encuentro de seres humanos que necesitan aprender a trabajar juntos y mirarse en el otro

para resolver la tarea de entenderse y de crear. En segundo lugar, la importancia de dos elementos necesarios para la creación coral: la secuencia física y la repetición. Dado que se construye con el cuerpo, que se crea con él y la tarea de creación exige repetición, es la secuencia física la llamada a ser la herramienta para este fin.

Finalmente, como tercer punto, tenemos la elección de las fuentes de creación. Este estímulo para la creación puede ser un texto clásico, ese texto tiene imágenes, esas imágenes se conectan con alguna canción o alguna pintura o un suceso y todo ese material —que la maestra Ana Correa llamaría *material sensible*— se pone al servicio de la creación coral.

Hemos visto que todas las metodologías atraviesan el cuerpo, demandan una conciencia corporal, escucha activa —de sí mismo y del otro—, trabajo con el ritmo, con la respiración y un necesario entrenamiento. En el siguiente capítulo intentaré explicar cómo estas ideas se materializan en el trabajo con los estudiantes.



CÁPITULO 3

EL CASO FARES – PUCP

3.1. Cuestiones previas

En la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas (FARES) de la PUCP, durante el primer año —específicamente en segundo ciclo—, las y los estudiantes abordan el TCE como parte de su formación. Lo hacen dentro del curso de Introducción a la Actuación 2 —antes Actuación 2— y es solo uno de los contenidos a tratar dentro del curso. El tema que se trabaja es la palabra, y sólo de manera referencial mencionaré cómo está estructurado el curso y en qué parte de este se establece que se debería comenzar a trabajar coros escénicos.

La sumilla es la misma para todas las secciones, que en los últimos años han sido tres, y los contenidos son similares pero con algunas variaciones de acuerdo al docente. He recogido tres sílabos diferentes, correspondientes al año 2019, para ilustrar de manera clara el tratamiento de los contenidos en esta parte del proceso de enseñanza aprendizaje en los alumnos del primer año, y son muy similares. Por esa razón describiré el que corresponde al ciclo 2019-2:

Sumilla:

Acercamiento al trabajo del concepto de acción para el trabajo del actor. La palabra como vehículo de acción y su organicidad. Importancia de la escucha y la atención en el otro. Exploración y creación escénica de un personaje a partir de imágenes propias de observación, investigación e impulsos que surjan en el espacio.

Contenidos:

- Revisión de saberes previos: Principios físicos del trabajo del actor: control de peso, ritmo, equilibrio, energía, uso del espacio, escucha activa, empatía. ¿Qué es la acción?
- Composición grupal escénica.

- La palabra como pensamiento en acción.
- Las posibilidades del lenguaje hablado, de comunicar la acción del personaje.
- **Coros Escénicos, origen del coro. El coro en la tragedia griega¹⁹**
- Trabajo de impulsos físicos para liberar la palabra.
- La palabra en la escena. Análisis y creación de escenas a partir de monólogos y escenas clásicas y contemporáneas
- Reforzar el concepto de *acción*, para la preparación de partituras con textos no dramáticos y dramáticos.
- **Coros contemporáneos. Análisis de textos para composiciones corales grupales.**

Como se puede observar, la coralidad está presente en dos momentos del programa, hacia la mitad con el estudio de los coros griegos y al final con el estudio de coros contemporáneos. Si bien la aplicación del TCE es una pequeña parte del curso de Introducción a la Actuación 2, he optado, en los últimos años, por darle más presencia y tiempo de investigación en mis clases. En entrevistas con docentes que han dictado el curso he confirmado que tres de cuatro comienzan con el estudio del coro en la segunda mitad, después del examen parcial. En mi caso, confío tanto en lo completa que puede ser esta técnica que he optado por trabajarla desde la segunda semana. Cuando comencé a dictar el curso en 2013 también iniciaba el estudio de coros en la segunda mitad del ciclo, pero año a año iba reformulando el curso y comprobé que al comenzar la práctica del TCE antes del examen parcial, la asimilación de la técnica y el manejo de herramientas se perfeccionan. Cuanto más se ensaya, el cuerpo más lo recuerda. Si bien esta es mi postura, creí necesario saber qué piensan y perciben los estudiantes y docentes que han transitado por la experiencia del TCE.

3.2. La búsqueda de un lenguaje escénico coral

Voy a comenzar con una pregunta esencial: ¿existe un lenguaje escénico coral que distinga a nuestra especialidad? ¿Es posible que todas y todos los estudiantes tengan un

¹⁹ Los resaltados son míos.

estilo único de TCE? Mi primera intuición es decir que no. La clave consiste en que cada profesor entrega al grupo que le corresponde una propuesta basada en su propio aprendizaje y si bien las bases del trabajo son muy similares, cada estudiante ha recibido algo diferente. Además la escucha entre estudiantes y la modulación de la energía a partir de esa escucha, también variará de promoción en promoción

Asimismo, ha sido fundamental escuchar a los alumnos que pasaron por la experiencia y a los docentes encargados de guiarlos. Voy a reformular la pregunta ¿se puede hablar de un *único* lenguaje coral escénico para todos los estudiantes? Serán los protagonistas de esta historia a través de sus vivencias los que responderán esta pregunta.

3.3. El Trabajo Coral Escénico desde la mirada docente

Durante los últimos cuatro años el curso de Introducción a la Actuación 2 ha sido dictado consistentemente por tres docentes a tiempo completo de la Pontificia Universidad Católica del Perú, entre los que me incluyo. Pero durante dos oportunidades el curso fue encargado a dos docentes a tiempo parcial. Para esta investigación conversé con cuatro de cinco y he recogido información que me permite entender cómo abordan mis colegas el TCE. A través de entrevistas que tenían como objetivo identificar metodologías de trabajo y la percepción personal de cada docente, he logrado conectar puntos en común y también distintas miradas sobre la importancia que le da cada colega al TCE.

La primera parte de la entrevista estaba enfocada en conocer cuáles son los ejes centrales sobre los que trabajan los docentes con los alumnos de primer año. Sucede que las y los docentes que enseñan en el segundo ciclo de la carrera suelen dictar también en primer ciclo, es decir son responsables de todo el primer año de formación. El grupo puede ser distinto de un ciclo a otro, es decir, no son los mismos estudiantes todo el año, pero cada profesor suele trabajar con cierta continuidad, lo que les permite hacer un seguimiento del avance. Es necesario saber qué busca o qué se exige a las alumnas y los alumnos en el primer año, y cuáles son los ejercicios o temas fundamentales para comenzar el estudio del arte de actuar.

Hay puntos de encuentro en todos los docentes sobre la importancia del trabajo físico y del reconocimiento del cuerpo como objeto creador e instrumento de trabajo. Esta necesidad de preparar el cuerpo para que esté listo para crear está ligado a la mirada que

tenía Eugenio Barba sobre los actores y actrices, que debían someterse a un riguroso entrenamiento para encontrar una “inteligencia física” que permita al actor libertad de acción y autonomía.

Docente A

Para mí, el trabajo de formación consiste en pulir, esculpir su material de trabajo, que es su propio cuerpo, para que cuando estén en escena puedan controlarlo. Trabajo de precisión, conciencia. Y en el vínculo con el otro viene la escucha.

Es interesante que, dentro del entrenamiento físico, el Docente A también mencione que existe un vínculo que se genera a través de la escucha, pero enfatiza en que debe haber un trabajo de precisión. Esta precisión se consigue a través del entrenamiento. Los docentes B y C detallan con más especificidad qué persiguen en el entrenamiento. Se menciona además al impulso físico como eje central de búsqueda en el entrenamiento.

Docente B

En todo mi trabajo está presente lo físico, porque eso es para mí lo que genera el impulso. Entonces, si no trabajamos desde lo físico, no funciona (...) Lo primero es ver qué pasa, qué es lo que ocurre con el cuerpo y de qué manera eso se extiende al texto. Hacemos un montón de ejercicios que no son de calentamiento *per se*, sino que son ejercicios físicos que los pueden preparar para comprender conceptos actorales más adelante.

Docente C

La sensibilización y la conciencia corporal son fundamentales para empezar con un novel actor o con un novel estudiante (...) También hacemos muchos ejercicios de confianza que son fundamentales en esta etapa. Por ejemplo, ejercicios de contacto: conocer por un lado su propio peso, los principios técnicos que rigen su propio cuerpo, tomar conciencia de su energía, tomar conciencia de su peso y un largo etcétera, y luego eso mismo en el otro. Trabajar con el compañero / la

compañera, reconocer su peso, su energía. Después se van implementado otros ejercicios que tienen que ver con otra parte de la técnica, de conciencia corporal o movimiento.

La preparación y la conciencia física tienen un papel protagónico en la formación de actores y actrices de la especialidad, y podemos concluir que para estos docentes todo el trabajo que sostiene la técnica tiene una base corporal. El docente C señala además lo fundamental que es para él que las y los estudiantes realicen ejercicios de contacto, pues estos estimulan la confianza y reconocimiento del cuerpo –propio y del otro-, un aspecto demandado en el TCE.

Respecto a los referentes metodológicos hay también lugares de encuentro. Los autores a los que hacen constante referencia las y los docentes son Stanislavski, Barba, Lecoq, Grotowski y sus alumnos. *El Manual Práctico para el Actor*, documento escrito por Melissa Bruder, Michael Cohn, M., y otros alumnos de David Mammet, es también un documento importante para los docentes.

Docente C

Mi formación es stanislavskiana rusa y eso ha ido de la mano con el teatro físico. He creado una metodología propia que recoge material de esas dos vertientes. El teatro físico es una mezcla, es de hacer teatro con el cuerpo con todos los métodos que se han usado en el siglo XX: Barba, Grotowski, Lecoq, Coupeau, Mayerhold. Todos los que dicen que el teatro es el cuerpo del actor, están relacionados a eso que lo que hoy en día se le llama *teatro físico*.

Docente A

Trabajo con la metodología clásica que aprendí de la Escuela de Carnegie Mellon, que está muy alineada con los objetivos de la malla de FARES, partitura stanislavskiana. Muchos de los ejercicios tienen que ver con cosas de lo que yo estudié ahí y lo mezcló con algunas cosas de la pedagogía de Jaques Lecoq que agarro para potenciarlo hacia la acción.

Docente D

Siempre están implícitas muchas metodologías dentro de mi metodología, que he ido implementando, enriqueciendo, nutriendo a partir de las enseñanzas de grandes maestros. No sigo a ninguno específicamente, pero he tomado algunos puntos de Eugenio Barba, sobre todo de su trabajo psicofísico, y el manual de los alumnos de David Mammet, que es un trabajo muy claro.

Los docentes van construyendo su propio estilo sobre la base de sus saberes y su práctica artística. Al ser los docentes actores, actrices y directores en ejercicio, la elección de dinámicas, tareas y fuentes están relacionadas con su oficio.

Docente A

Como estoy constantemente actuando —soy una actriz que trabaja actuando en teatro más que nada—, esas dos metodologías me ayudaron a entender un montón de cosas que hago como actriz en escena. Entonces, esas metodologías me funcionan un montón para trabajar. Eso que yo misma estoy aprendiendo y aplicando todo el tiempo como actriz, lo aplico a mi trabajo pedagógico.

Docente B

Lo que hago es seleccionar los ejercicios que siento que me funcionan como actor o como director. He visto que hay ciertos ejercicios que le sirven más a los actores para encontrar cosas y ser creativos.

En este punto, considero que un factor positivo es que la práctica artística dialogue permanentemente con la práctica docente, en vista que son experiencias personales que están relacionadas. La enseñanza aprendizaje de teatro está ligada al convivio, es decir se trata de compartir experiencias creativas que los docentes artistas creemos que funcionan —por nuestra experiencia—, y somos conscientes también de que están en constante cambio. Nada es estático, menos aún en el arte.

Acerca de sus referentes metodológicos para abordar directamente el TCE, se repite la figura de Lecoq.

Docente C

El gran aporte, la gran belleza de Lecoq, no son sus resultados artísticos sino su pedagogía. Tú ves en los alumnos de Lecoq la infinidad de posibilidades del teatro físico. Las pueden trabajar en un espectáculo de mimo tanto como en un espectáculo de danza teatro, como se puede hacer en una pieza de un Shakespeare o una muestra de clau. Las herramientas que Lecoq te da para que tu inventes tu propio lenguaje partiendo del cuerpo son muy versátiles, y sus ejercicios corales son muy completos.

Docente A

Para el ejercicio del coro, cosas de Lecoq y cosas que yo he ido acumulando en el tiempo.

Un solo docente no mencionó a Lecoq como fuente, sino que habló de la importancia de maestras de danza como Pina Bausch y otros autores que nutrían el TCE en sus estudiantes:

Docente B

Es una síntesis de todo (Barba, Mayerhold, teatro físico). Asimismo, investigamos de dónde viene el coro, las fuentes de los coros griegos, pero no nos detenemos ahí porque hay mucha investigación de coros contemporáneos, desde Pina Bausch. Vemos diferentes películas, trabajamos con autores contemporáneos que trabajan el coro o en un formato coral de obras contemporáneas, y usamos fragmentos de esos autores contemporáneos, desde José Watanabe hasta Ronald Schimmelpfennig, Muller, Deah Loher. Videos como los de Pina Bausch son fuentes de referencia, aunque no necesariamente hacemos eso.

Aunque el Docente C no haya mencionado a Lecoq como fuente metodológica, sí se observa que trabaja con autores que han sido mencionados en las propuestas metodológicas del trabajo coral y que están asociados al teatro físico: Grotowski, Meyerhold y Barba. En ese sentido hay puntos de encuentro con mis propios referentes metodológicos.

Sobre el para qué del estudio y práctica de la coralidad en la formación de actores y actrices, las y los docentes coinciden que, al traer este ejercicio al proceso de enseñanza aprendizaje, se espera que su práctica desarrolle condiciones asociadas al trabajo en equipo, la precisión física, la organicidad, escucha, complicidad, conexión y una forma diferente de abordar la palabra.

Docente A

(El coro) te da un montón de herramientas de precisión, de escucha, de conciencia de ti y tu compañero. El trabajo coral es increíble pero más por las herramientas que da para ti (para el estudiante) que porque luego vayas a hacer coros en tu vida. Además, porque creo que te da un sentido de comunidad que no te lo da ningún otro ejercicio.

Algo que esta docente tiene claro es que la práctica del ejercicio no solo refuerza las herramientas técnicas del oficio, sino que es un ejercicio que prepara al estudiante para vivir en sociedad. Profundizaremos más adelante en la contribución del ejercicio en el desarrollo de habilidades blandas. Otro hallazgo común sobre la práctica del TCE es la validación del ejercicio, por parte de los docentes, para entrenar la escucha, la conciencia física en sus estudiantes y nuevamente aparece la idea del reforzamiento del trabajo en equipo.

Docente A

(El coro) es orgánico, entonces yo espero que, a partir de la repetición y de la convivencia del coro en el trabajo de la respiración y de la repetición, poco a poco, ese coro comienza a adquirir un carácter más dúctil, más flexible, más real, como si fuera a convertirse en un solo ser.

Docente B

Espero... Cosas que tienen que ver con la apertura, con la escucha, con la conciencia física, con la conciencia del otro, con el trabajo espacial, el trabajo con la palabra. Es un ejercicio completo porque exige de ellos sumar todo lo que hemos visto durante el año.

Docente C

Creo que en el coro se trabaja la complicidad. A mí me gusta mucho ese término. Se trata de personas que respiran juntos, que caminan juntos, que se mueven juntos, que vuelan juntos. Es la ilusión, la utopía de ser una bandada de aves. Es hermoso.

Docente E

El trabajo de la escucha es fundamental porque no es un trabajo individual, es un trabajo en el cual, si el grupo no tiene la conexión y la suficiente apertura, no va a funcionar. También es un ejercicio que requiere acción, requiere una acción muy clara y un trabajo con el texto muy solvente porque si no, se evidencia, y salen textos cantados —cantado en el sentido que van a la forma y no trabajan la acción, no está accionado—. Sobre el trabajo físico, este requiere de una exigencia física y de relación con el espacio y con ellos mismo.

Comienzan a aparecer términos en las reflexiones de las y los docentes sobre el TCE que creo que es importante destacar: escucha, conexión, vínculo, sentido de comunidad, organicidad, trabajo espacial, trabajo con la palabra. Cuánto más ahondaba en qué elementos de la técnica del actor / actriz estaban en este ejercicio, las y los docentes recordaban que, al ser un ejercicio completo, aparecían otras competencias que se desarrollaban gracias a la práctica. He seleccionado algunas ideas que se repetían con frecuencia en los entrevistados:

- Creatividad. Desarrollar ideas en la escena. También hay un tema de uso del espacio, conciencia del otro a través del liderazgo.
- Dosificar la energía, para no estar ni muy arriba ni muy abajo (...) Tiene que ver con economía de la energía. Saber hasta dónde tienes que estar para poder ser parte de y no estar solos, que es una tendencia muy común de muchos alumnos que quieren estar muy arriba.
- El ejercicio exige que se debe escuchar la voz de todos como una sola. Estar al servicio de, para otros, para lo que se necesita. No la búsqueda del protagonismo individual. Este aspecto es algo que me parece muy importante.
- Hay un fuerte trabajo físico y vocal.
- Ritmo tempo.
- Un sinnúmero de habilidades técnicas que se desarrollan en este ejercicio: Trabajo con la palabra, trabajo con la acción, trabajo con las estrategias, particularización del texto, especificidad, precisión, conciencia del cuerpo, conciencia de la energía, conciencia del espacio, conciencia del otro.
- Constante exigencia a la apertura y a la escucha.

Sobre la pertinencia de desarrollar el TCE en este momento temprano de su formación, así como de la necesidad de esto, no hubo consenso. Una docente considera que tal vez podría dictarse en segundo año y que es fundamental su práctica

Docente C

Al haber sido conminada a dictar este curso, le encontré un sentido. Intuitivamente creo que sería un mejor trabajo en tercer ciclo. Primer ciclo es el *yo*, Segundo ciclo el *tú* y *alguien más*, y en Tercer Ciclo el *yo* y *muchos más* (...) Me parece un trabajo esencial para un actor, aunque en su vida profesional lo haga poco. Es lo mismo que con las espadas, creo que todos deberían hacer espadas aunque lo hagan muy poco o nunca en su vida. Estos dos trabajos, coro y espadas, te dan mucho más que sólo herramientas físicas. Creo que en el coro se trabaja la complicidad. Eso es fundamental.

Para otra docente, si bien el ejercicio le parecía importante y estaba en un momento apropiado de la formación, no lo consideraba fundamental, ella cree que aporta mucho pero que un actor o actriz podría no hacer TCE y estaría bien, pues podría encontrar en otros ejercicios los mismos resultados:

Docente D

No creo que sea imprescindible, pero me parece que enriquece mucho el trabajo. No creo que un actor que no haya pasado por un coro sea terrible, sí sería terrible que no pasara por construcción de personaje. Sin embargo, el estudiar coro les da la oportunidad de crear, porque desde primer ciclo aprenden a trabajar en equipo, empiezan a desarrollar su lado creativo, a proponer y a darse cuenta de que no siempre se les va a dar todo. Además, me parece interesante también porque hay todo un trabajo físico, de desarrollo físico, para empezar a determinar de qué manera ellos están trabajando con su cuerpo. Me parece un momento muy apropiado porque luego vienen otras necesidades.

Dos docentes consideraron que el tiempo y el ejercicio están en el momento correcto y que de hecho prepara al estudiante para los retos que debe enfrentar más adelante en su formación

Docente B

Considero que el trabajo de coros es fundamental, porque es una base que los va a preparar en cuestiones de escucha, apertura, trabajo de texto, de no trabajar como un caracol hacia adentro sino todo lo contrario en mucha atención al otro, lo que es fundamental en nuestro trabajo actoral.

Docente A

El ejercicio de coros en segundo ciclo los prepara para lo que vaya a venir. Si es que más adelante viene un trabajo coral, ellos ya tienen las herramientas.

Finalmente, se les consultó a los docentes si además de las habilidades técnicas propias del trabajo de actor / actriz, este ejercicio contribuye a su desarrollo como personas. Las respuestas fueron muy similares:

Docente A

Hay un tema de solidaridad. Una conciencia total de que el teatro es un trabajo de grupo. No eres nadie solo. Se crea respeto porque es trabajo de equipo, y responsabilidad, saber que el trabajo no funciona sin ti. Es crear conciencia del trabajo artístico del grupo.

Docente B

Trabajo en equipo. La tolerancia es un tema fuerte, siempre que se trabaja colaborativamente a nivel colectivo puede haber conflicto, puede haber grupos distintos que no se llevan bien. Los estudiantes tienen que aprender a trabajar en equipo siempre (...). Fortalece la disciplina, también.

Docente C

Fomenta el trabajo en equipo, la humildad. Si es que alguien quiere brillar por sí solo, se va a notar que no está cumpliendo las exigencias del ejercicio en aspectos como la escucha y la apertura, sino que va a estar como bailando con su propio pañuelo.

Docente E

Aflora la solidaridad, el compañerismo. Si no trabajan juntos, no sale. No se avanza solo.

Queda claro que, aunque hay diferencias respecto a si es o no es fundamental este trabajo, para todos los docentes entrevistados, el TCE es valioso como ejercicio para la formación de actores y actrices. Por otro lado, se consolida a un autor que atraviesa las distintas metodologías: Jaques Lecoq. Claro está que cada profesor apela a él haciendo

sus propias adaptaciones o transformaciones. Se considera como sello del trabajo la necesidad de una preparación física y el reconocimiento de esta actividad para sembrar en las y los estudiantes formas asertivas y empáticas de relacionarse dado que el coro fomenta la necesidad del trabajar en equipo y formar comunidad, conexión y activar la creatividad.

3.4. El Trabajo Coral Escénico desde la mirada de los estudiantes

Sorpresa, expectativa, ilusión, curiosidad. Esas han sido las reacciones de las alumnas y los alumnos antes de iniciar el curso y frente a la propuesta de abordar el TCE. Para obtener información que me permita entender a los estudiantes y programar sesiones específicas para la enseñanza aprendizaje del TCE, elaboré cuestionarios de preguntas en dos momentos, el primero antes de iniciar el curso y el segundo al finalizarlo. Los cuestionarios fueron realizados a trece estudiantes que cursaban la asignatura a mi cargo en el periodo 2019-1. Dichos cuestionarios se respondieron de forma anónima para promover respuestas sinceras. Las preguntas antes de iniciar el proceso fueron:

1. Sobre el Trabajo Coral Escénico. ¿Sabes qué es? ¿Sabías algo sobre coros antes de trabajarlo durante la clase? Comenta brevemente.
2. ¿Por qué crees que se trabaja coros en este momento de tu formación?
3. ¿Qué aspectos técnicos crees que se trabaja cuando hacemos TCE?

Las preguntas al final del proceso fueron las siguientes:

1. ¿Qué aspectos técnicos consideras que se trabajaron cuando se abordó el TCE?
2. ¿Crees que el tiempo que se trabaja durante tu formación esa técnica es suficiente? Explica por qué.
3. ¿Crees que la coralidad escénica es necesaria para la formación de actrices-actores? Explica tu respuesta.

Además de observar con detenimiento el proceso de los estudiantes 2019-2, hice entrevistas a las alumnas y alumnos de años superiores que ya habían pasado por la

experiencia del curso. Asimismo, durante el verano del 2020, en enero y la mitad de febrero se realizó un taller Laboratorio de Coros con alumnos desde primer a tercer año que hayan pasado por la experiencia del TCE para profundizar en algunas dinámicas. Dichos estudiantes también fueron entrevistados.

Para las encuestas trabajé sobre la muestra de treinta y siete estudiantes de diferentes ciclos, trece de ellos formaron parte de mi curso y los otros estudiantes fueron elegidos al azar entre el resto de los estudiantes de la carrera.

Uno de los grandes descubrimientos al conversar con las alumnas y alumnos es que hay, en primer año, un desconocimiento de lo que son los coros, incluso los coros griegos. Imágenes borrosas, percepciones o vagos recuerdos de haber escuchado las palabras *coro escénico* en la escuela básica, pero de ninguna manera asociados a su futuro aprendizaje como actores y actrices.

A las y los estudiantes de mi curso, después de conversar acerca de sus conocimientos de coros escénicos, se les asigna un trabajo de investigación. Deben profundizar sus saberes acerca de coros. La primera y mayoritaria respuesta siempre ha sido que: “hay muy poco sobre coros escénicos”, “solo hay cosas de teatro griego, ¿puede ser eso?”, “No hay sobre técnica de trabajo de coros, sino que hablan de coros griegos y cosas así”. Cada año, las mismas respuestas. De ahí mi deseo de escribir acerca de mi experiencia pedagógica sobre el TCE y generar material que pueda ser de utilidad para nuestros estudiantes de teatro.

¿Cuánto saben nuestras alumnas y nuestros alumnos sobre coros? Ante las preguntas²⁰ “¿Sabes qué es el Trabajo Coral Escénico? ¿Sabías algo sobre coros antes de trabajarlo durante la clase?”, estaban las y los que respondían vagamente y los que lo relacionaban con la música:

Estudiante A: Sinceramente no sabía mucho de coros escénicos hasta que hice el ensayo.

Estudiante B: Sí, que eran parte de las tragedias griegas y simulaban la opinión del pueblo.

²⁰ Voy a tomar las respuestas más representativas pues la tendencia es repetitiva.

Estudiante C: Creía que el coro se refería a entonar en grupo algo al mismo tiempo, como los coros de las iglesias.

Un pequeño porcentaje de alumnos sí estaban al tanto del trabajo, ya sea porque lo conversaron con sus pares o porque habían sido parte de un montaje clásico:

Estudiante D: Sí. Había leído obras griegas antes y vi los coros ahí. Además, en el ciclo 2017-2 llevé un curso de teatro teórico (cuando estaba estudiando Literatura) y revisamos coros griegos desde un punto de vista literario, esto es, su propósito en la obra en relación con el protagonista, mas no estudiamos lo que hubieran podido representar con sus cuerpos en escena. No lo estudié tan profundamente como al hacer el trabajo de coros griegos, donde se trataban cosas más específicas como la danza y canto o el vestuario del coro.

Estudiante E: Tenía ciertos conocimientos debido a que ya había leído tragedias griegas anteriormente y en estas me daba cuenta de la función del coro. Además, en la secundaria dramatizamos la tragedia griega de *Edipo Rey*, en la que había un coro.

Tanto en el caso de la Estudiante D como el de la Estudiante E comienza el proceso de relacionar la coralidad, o la figura del coro, que en su imaginario estaba en un papel o una obra escrita, con una representación. Surge la idea de la dramatización de la tragedia y la inclusión de elementos como la danza, el vestuario y su cuerpo que entra a escena. Esta reflexión de trasladar la palabra escrita al cuerpo y al escenario es un punto de partida que separa al teatro como obra —que es literatura— del teatro como arte vivo, donde el cuerpo y la voz del intérprete son los ejes centrales, más aún cuando se trata de estudiantes que están aprendiendo sobre el arte de actuar.

Otra constante en las respuestas de algunos estudiantes es su natural curiosidad frente a lo que se viene en su formación y de las relaciones entre los estudiantes. Hay un vínculo que se forma fuera del espacio de clases: las y los estudiantes quieren saber qué

van a trabajar y cómo lo van a hacer. Me parece relevante notar que se trata de una curiosidad que en principio no detona en investigación, pues aunque algunos de ellos saben que trabajarán coros, no buscaron más datos para saber hacia a dónde apunta el trabajo:

Estudiante F: Había conversado con una amiga que ya está en sexto ciclo y que me contó de qué se trataba todo. Nada más.

Es decir, recibieron la información, pero no hicieron un estudio previo. Esto no pretende ser un juicio de valor. Me inclino a pensar que esperan descubrir de qué se trataba en clase para desarrollarlo en su tiempo académico.

Un segundo hallazgo de los cuestionarios es que, si bien las y los estudiantes en su mayoría no sabían qué era el TCE, el nombre les remitía a ideas asociadas al mismo: técnica vocal, escucha, trabajo en equipo, trabajo con la voz, trabajo con el cuerpo, conexión, la idea de completar un proceso y trabajo corporal de composición grupal.

Estudiante A: Nos ayuda con nuestra técnica vocal, algo que llevamos trabajando desde el primer ciclo.

Estudiante B: Se trabaja coros en esta etapa porque esto involucra una actividad grupal que nos ayuda a tener escucha y apertura con nuestros compañeros, y adquirir la capacidad de conectar con ellos.

Estudiante C: Al trabajar con nuestro cuerpo, desarrollar habilidades y descubrir de lo que somos capaces en el primer ciclo, lo que sigue es aprender a escuchar a nuestros compañeros, no solo con la voz sino también con el cuerpo. Para mí es necesario que aprendamos a trabajar en equipo y poder comunicarnos corporalmente porque es parte de lo que viviremos día a día como profesionales.

Estudiante D: Nos permite desarrollar nuestra conexión y trabajo en grupo. Al hacer coros es necesario conectar con los demás para ser uno solo, dejar que nuestras energías se conecten y no estar pendiente solo de uno mismo, que es lo que suele ocurrir. Además, al trabajar coros también estudiamos teatro griego, que puede ser considerado el padre de todos los teatros que derivan y se expanden de este. Es una base necesaria.

Estudiante F: Los coros funcionan como una unidad, así que este aprendizaje ayuda a mejorar la escucha activa y ciertos aspectos más técnicos como el volumen de voz y similares.

Estudiante G: Estamos añadiendo la palabra con más peso en escena a comparación del primer ciclo, que era más sólo expresión y presencia corporal.

Estudiante F: La importancia de trabajar los coros escénicos en esta etapa tiene base en el trabajo corporal en grupo, aprender a expandir la energía que individualmente tenemos y a recibir la que otro pueda aportar y completar ambas para el trabajo, ya sea de exploración o con alguna acción en concreto buscando estrategias.

Resulta estimulante para mí como docente recoger estas respuestas, pues implica que las y los estudiantes comiencen a pensar su práctica, a preguntarse qué están haciendo, para qué lo están haciendo y qué están desarrollando en su formación. Estas reflexiones tienen para mí gran importancia, ya que los jóvenes actores no han comenzado con la práctica del TCE, pero es el estudio de los coros griegos y las devoluciones durante la clase lo que les permite analizar sobre la pertinencia o no de las actividades propuestas en su proceso de enseñanza aprendizaje.

Para la tercera pregunta, se pide que las intuiciones del para qué del TCE sean conectadas con la técnica del trabajo del actor o actriz. Esta pregunta me permite determinar qué tan conscientes son en este momento de su formación para relacionar los contenidos con el desarrollo de sus habilidades técnicas. Es decir, el cuestionario pasa de

un ¿por qué crees que se trabajan coros?, que motiva una respuesta genérica, a ¿qué aspectos técnicos crees se trabajan en TCE?, que exige respuestas específicas. En ese sentido, las observaciones de alumnas y alumnos también son alentadoras. Si bien hay distintos niveles de pensar la técnica, en la mayoría de los casos hay bastante claridad, como se ve en algunas de estas respuestas:

Estudiante A: Se trabaja lo físico y lo vocal en conexión con el grupo. Lo más importante es la conexión que debemos alcanzar en grupo, para mantener todos una misma energía y poder variar dentro de esta. Para ello es súper importante la escucha, que creo es lo que más nos falta desarrollar. Como se mencionó en clase, debemos dejar de pensar en el “yo” como actor único y pensar y fluir en relación con el grupo, siempre pensando en el otro. Lo físico y vocal lo ejercitamos a la par, sino sería imposible trabajar bien nuestra resistencia en las diferentes calidades de energía o no se nos escucharía / entendería. También trabajamos manejo de centro y la conexión de cada uno con cada parte de su cuerpo. Es importante que conozcamos nuestro instrumento para conectar y fluir con los otros, pues así sabemos cómo manejar nuestra energía.

Estudiante B: Destacaría los diferentes niveles de voz, la agilidad, la conexión y el apoyo del diafragma y el centro.

Estudiante C: Presencia en el escenario, conexión con el grupo, comunicación corporal, escuchar y dejarse ser escuchada.

Estudiante D: Todo lo que esté relacionado al trabajo vocal (articulación, proyección, etc.).

Estudiante E: Técnicamente creo que se desarrolla el trabajo grupal, la conexión con los demás y tener noción de lo que hace el grupo y poder acoplarse o generar un cambio sin imponer. También se trabaja la escucha corporal y percibir las sensaciones y energías del grupo.

Estudiante F: Creo que se basa más en un trabajo corporal y vocal pero dentro de ello debe haber comunicación, escucha, conexión, presencia, dedicación y ser comprometido con lo que estamos haciendo.

Estudiante G: Creo que los aspectos técnicos que se trabajan se concentran en el uso de la energía, la consciencia del espacio, la escucha corporal y la conexión con el grupo, la apertura a la exploración escénica, la fuerza de la presencia en escenas, el trabajo de centro para variar la intensidad de la energía.

Resulta muy alentador leer que las intuiciones de los alumnos respecto al para qué del TCE estén en armonía con los objetivos que tienen para mí como docente. Es también un grato descubrimiento constatar que las alumnas y los alumnos comienzan a manejar el lenguaje técnico asociado a su práctica artística: en su lenguaje aparecen palabras como energía, conexión, escucha, trabajo de equipo, trabajo de voz y cuerpo, presencia escénica, centro de fuerza, o la relación con el otro. Se comienza a crear conciencia de la utilidad de estas actividades. Lo sugestivo de estas respuestas es que son actos de fe, es decir, las y los estudiantes intuyen —luego de estudiar a los coros griegos y trabajar algunas actividades básicas— que la técnica que están aprendiendo les va a proporcionar habilidades asociadas a desarrollar mejor su performance como actores y actrices. Confían en que van a aprender a usar la voz y el cuerpo a través de la palabra, que van a poder crear en equipo, que podrán manejar mejor su energía y van a reforzar su centro de fuerza a través de la práctica del TCE.

La segunda parte de las entrevistas termina de cerrar su círculo de enseñanza aprendizaje, pues las y los estudiantes tenían intuiciones del para qué, y después de haber pasado por la experiencia, yo necesitaba saber si esas intuiciones se habían confirmado. Ante la pregunta ¿qué aspectos técnicos consideras que se trabajan cuando abordan el TCE?, hay uniformidad de respuestas:

Estudiante A: La conexión, trabajo en grupo, personalización de texto, trabajo vocal, confianza con tus compañeros y con lo que te atreves a hacer y mostrar

Estudiante B: La escucha en grupo, la creación colectiva, la conexión de grupo, trabajo físico y vocal. También trabajamos conciencia social y grupal al crear un coro con el grupo.

Estudiante C: El aspecto fundamental en la técnica del coro fue la respiración para llegar a la unidad del conjunto.

Estudiante D: La conexión y escucha corporal con el equipo del coro, las distintas calidades de energía, contraste, niveles, recursos vocales como sonidos de ambiente o cantos, etc.

Estudiante F: La escucha, la entonación (acentos) del texto, el trabajo físico, la exploración tanto vocal como corporal (niveles), la composición de imágenes, la intención. Y la confianza en el compañero.

Evidentemente, las y los estudiantes han conectado estos saberes con la práctica del TCE. Ha habido un antes y un después del ejercicio. Alumnas y alumnos declaran que muchas de sus intuiciones se confirmaron. Se afirman conceptos entendidos en la práctica: trabajo en grupo, trabajo corporal vocal, escucha, creación colectiva, conexión y escucha corporal, conciencia de la respiración, profundización de recursos vocales, composición de imágenes. Todas estas herramientas son las que alumnas y alumnos relacionan con la práctica del TCE.

Se observa también en algunas de las respuestas que hay un reconocimiento del TCE como herramienta artística para la sensibilización de temas sociales:

Estudiante B: en el taller de verano (de coros) trabajamos sobre un texto relacionado a la actual violencia hacia la mujer en el Perú. La creación fue un proceso colectivo, cada uno exploró tanto individualmente como con el grupo

desde su experiencia personal. Lo considero una experiencia enriquecedora y me hubiera gustado trabajar con mayor profundidad.

Estudiante F: Creo que sirve para comunicar con más fuerza un mensaje. Cuando somos varios podemos llamar la atención. Somos más voces y cuerpos que se mueven. Llamamos la atención y podemos hablar sobre temas necesarios.

Esta validación del poder comunicativo del TCE para temas sensibles y necesarios de nuestra sociedad, puede ser una veta muy sustanciosa de investigación en artes escénicas. Nuestra universidad está en permanente contacto con grupos, asociaciones y poblaciones vulnerables, que podrían encontrar en la práctica del TCE una herramienta muy útil para poner luz sobre sus problemáticas. No sería la primera vez que se usa al teatro para este fin. Ya he mencionado antes que el coro resurge a principios del siglo XX para dar voz a la masa, al pueblo. Creo que no es un despropósito pensar en el TCE como herramienta artística de transformación social.

Otro hallazgo es lo que las y los estudiantes descubren a nivel personal en su crecimiento como artistas:

Estudiante A: el trabajo coral hizo que tuviera mayor confianza en mis compañeros y en mí misma, me animó a seguir mis impulsos y proponer ideas para el trabajo creativo, además de explorar corporal y vocalmente a un nivel que me sorprendió.

Esta reflexión me parece muy relevante pues el coro funciona como un elemento de protección. Es posible atreverse a hacer y proponer ideas creativas desde la seguridad de un grupo, pues un grupo contiene y valida las ideas que surgen en las improvisaciones corales.

Dos premisas centrales en los ejercicios de coros son la escucha y la reacción frente a esta escucha. Un estudiante que no se atreve a proponer porque teme que su propuesta no sea atendida sabe que en el TCE sí será escuchado. Aun si su propuesta finalmente no quedara en la versión final del coro, ha observado, corporalizado e

investigado su impulso creador y ha sido acompañado por sus pares en ese proceso. Viene a mí la imagen de mi hijo de seis años cuando juega con sus amigos. A veces, cuando en una fiesta es señalado para participar de una actividad por una animadora, se retrae porque tiene vergüenza o no está seguro si lo va a *hacer bien*, pero cuando está con sus amigas y amigos en medio del juego y propone una situación lúdica y el grupo desarrolla su idea, se siente validado por su grupo de amigas y amigos, por su comunidad. Como artistas docentes debemos recordar que actuar es jugar y el TCE, con sus reglas, invita también a crear jugando.

Respecto a la cantidad de tiempo que se trabaja esta técnica como parte del curso, hay una tendencia mayoritaria que afirma que es insuficiente y les gustaría investigar coros escénicos por más tiempo, pero también están quienes consideran que un ciclo de coro es todo lo que necesitan. De treinta y siete respuestas sobre la pertinencia del tiempo, veintinueve quieren más tiempo de clases de coro —algunas respuestas incluso proponen cómo podríamos las y los docentes motivarlos para el TCE—, y siete personas creen que, con lo aprendido, el tiempo es justo. Aquí algunas de las respuestas:

Estudiante A: Como técnica, creo que el tiempo que se hace está bien. Hay que seguir avanzando.

Estudiante B: En mi caso, creo que es suficiente, porque fuimos un grupo bastante parejo, de manera que se pudo avanzar bastante bien con los objetivos del curso.

Estudiante C: A mí me costó entender y procesar el trabajo. Al final lo logré y entendí para qué lo hacemos, pero no es un tipo de teatro que me gustaría hacer así que creo que el tiempo está bien.

Estudiante D: El trabajo coral aporta mucho más al trabajo escénico, ya que se trabaja tanto el cuerpo como la voz y así mismo la conexión de estos factores, además de que una de las bases del trabajo coral es el trabajo en equipo. Considero que el tiempo, que en mi caso fueron dos ciclos, no fue suficiente para poder explorar completamente lo que es el trabajo coral.

Estudiante E: Siento que nos da una buena base para desarrollarnos a futuro, pero me gustaría que profundizásemos un poco más. Quizá en un curso o taller aparte, cuyo foco completo sea el trabajo coral. En mi segundo ciclo vimos dos coros completamente distintos, uno griego y uno más moderno. Ambos nos permitieron explorar distintos aspectos del coro, más la diferencia en trabajar con siete o trece personas. Al principio nos costó mucho separarnos de la mente pensante y empezar a hacer, pero con el proceso tuvimos varios avances.

Estudiante F: Podría haber más horas para mejorar esta técnica, sobre todo el desarrollo de la imaginación, puesto que para algunas personas no es tan sencillo desarrollar un coro. La exploración es una buena propuesta; sin embargo, debe ser una exploración consciente, como ponernos en una circunstancia. Por ejemplo, que el profesor proponga algún ambiente, como el mar o la playa, y hechos que surjan en ese lapso, no que simplemente el profesor diga “exploren con su cuerpo”. Personalmente, me siento un poco perdida en ese aspecto. Mientras más específica sea la indicación, más específica y real será la acción y los movimientos.

Estudiante G: Para explorar la técnica de coros podría ser suficiente. Sin embargo, me quedé con ganas de profundizar más.

En los estudiantes que desean más tiempo, surge una necesidad de profundizar conocimientos y de explorar las posibilidades escénicas de la técnica. En conversaciones con alumnas y alumnos que llevaron el taller de coro en el verano, el estudio exclusivo del TCE suponía una nueva forma de ver el trabajo, percibían que lo entendían mejor en el taller que durante el ciclo, pues durante su año académico lo aprendieron muy “apretadamente”, y trabajándolo de forma exclusiva podía ser mejor investigado. Mencionaron también que trabajarlo exclusivamente les permitía “volar” y pensar el coro no solo como un ejercicio, sino como una oportunidad para crear productos artísticos con esta técnica. En las entrevistas escritas las y los estudiantes reconocen además que el TCE puede ser una fuente de investigación para desarrollar creaciones colectivas.

Compartiré algunas respuestas sobre si los estudiantes consideran que si es o no necesaria esta técnica y por qué.

Estudiante C: Sí creo que es necesaria ya que permite empezar el desarrollo del grupo como elenco, lo cual es una base importante en cualquier trabajo actoral. Debemos trabajar en la escucha como grupo, en entendernos y ser capaces de sincronizarnos como grupo. Esto es beneficioso al momento de realizar proyectos de creación colectiva, más allá de si es un proyecto en torno a un coro o una creación de teatro testimonial.

Estudiante G: Es importante, me parece que no se menciona lo suficiente en el ámbito de estudio actoral. En la universidad lo estudiamos, pero en otros centros educativos no he visto que se le dé el espacio adecuado para su desarrollo.

Estudiante D: Sí, ya que abarca puntos técnicos: respiración, definición y limpieza de movimientos, interpretación individual del texto para llevarlo a algo más general, que se pueden desmembrar y ser usados para incorporar en distintos géneros teatrales y también es una herramienta bastante efectiva para empezar un trabajo colectivo.

Estudiante H: Sí, porque permite al actor en proceso aprender a conectar con el resto de una manera más profunda y no tan superficial, y eso a largo plazo se podrá ver en el escenario al conectar con los demás personajes.

Estudiante A: Considero que sí es necesaria, ya que muchas de las herramientas que se utilizan, antes mencionadas, ayudan a la introducción del manejo de un texto dramático, el enfrentarse a la palabra, en algunos casos, será un poco aterrador, y siento que empezar, de alguna manera, acompañado de otro compañero, ayuda al desenvolvimiento del trabajo tanto vocal como de intensidad.

Recoger las impresiones de nuestros estudiantes ha sido desde siempre uno de los regalos más hermosos a mi práctica docente. Este espacio de sinceramiento con el trabajo

que realizan me permite crear sesiones de clase que sean útiles y relevantes para el aprendizaje de una técnica que se pueda sostener en el tiempo para el actor y la actriz. Las sesiones de retroalimentación a mitad del ciclo y al finalizarlo ha sido unas de las razones por las cuales he ido entendiendo el valor del TCE, que es, para mí, un ejercicio completo, y a la luz de los comentarios de los alumnos hay un gran porcentaje de estudiantes que también lo cree.

Voy a volver a la pregunta con la que inicié este capítulo: ¿existe un lenguaje coral escénico para todos nuestros estudiantes? Mi respuesta es no. Las y los estudiantes reciben una formación completa e investigan desde diferentes autores y propuesta metodológicas cómo hacer un coro clásico o contemporáneo, y seleccionarán según sus necesidades los recursos adecuados. Sin embargo, puedo afirmar, sin temor a equivocarme, que un estudiante que ha pasado por nuestras aulas tiene los recursos para crear productos o acciones escénicas a través del TCE. El cuerpo del actor / actriz, sabio como es, recordará lo que aprendió en segundo ciclo y podrá darle una vuelta creativa para comunicar, conectar y asombrar al espectador.

Para cerrar este capítulo, considero fundamental enlazar las percepciones, tanto de docentes como de estudiantes, respecto a la validación de este ejercicio para iniciar con el estudio de herramientas técnicas psicofísicas que son muy importante para el actor y la actriz. No es casualidad que un gran porcentaje de entrevistados —casi el noventa por ciento— coincide en que el TCE despierta no solo la escucha activa a través del vínculo con el grupo, sino que desarrolla habilidades asociadas a un manejo creativo del texto / la palabra, fomenta el trabajo en equipo, entrena y hace consiente al participante de ritmo grupal e invita a investigar con el espacio. ¿De qué manera el TCE consigue que los estudiantes desarrollen esas habilidades? A través de su práctica consciente. Las y los estudiantes que como parte de su formación deben aprender a usar un texto, moverlo en el espacio de trabajo, hablar y moverse juntos, requieren de una preparación específica. Esa preparación se da gracias a la práctica sostenida del TCE durante el segundo ciclo de su formación. Mientras ensayan, su mente y cuerpo están construyendo un lenguaje coral que después redundará en otros aspectos artísticos como un adecuado manejo del texto, una conciencia mayor del cuerpo en el espacio y el aprender a trabajar con los demás, aspectos indispensables para quienes nos dedicamos al arte escénico.

Es, en suma, un ejercicio completo que considero debe seguir siendo investigado y aplicado en la formación de actores y actrices. Por este motivo, creo que el siguiente capítulo puede ser de mucha utilidad para quienes tengan interés en comenzar su estudio.



CAPÍTULO 4

CUADERNO DE TRABAJO PARA UN TALLER DE COROS ESCÉNICOS

4.1. Primeros pasos

¿Qué necesitamos para comenzar a trabajar coros con estudiantes de la carrera de actuación? Es fundamental un plan de trabajo para conducir la investigación y la disposición para adecuar ese plan cuando sea necesario. Jacques Lecoq afirma que para trabajar un coro el número ideal es de quince integrantes, pues permite que las actrices y actores encuentren dinámicas interesantes y la posibilidad de formar grupos donde haya solistas y la sensación de gentío.

El coro está formado por un grupo de siete o quince personas. Estas cifras son obligadas porque cada cifra conlleva a una dinámica específica. Una persona es la soledad. Dos es uno y su doble. Tres es una unidad. Cuatro es un bloque estático. Cinco comienza a ser dinámico, pero cada uno está individualizado. Seis sin perder el tiempo se corta en dos para hacer dos grupos de tres. Siete es un número interesante, ahí puede surgir un corifeo rodeado por dos semicoros de tres. Ocho es un bloque estático por partida de doble. Con nueve comienza la multitud: una compañía de nueve personas se disgrega en todas las direcciones. Desde diez hasta doce es un oratorio. Con trece el coro ya comienza a nacer. Catorce es “inamovible”, siempre falta alguno. Quince, como en el rugby, es el número ideal, un corifeo y dos semicoros de siete con sus respectivos subcorifeos, que nos ofrecen maravillosas posibilidades de movimiento. Más allá de ese número ya es una invasión, inevitablemente militar (Lecoq, 2012: p.193).

Uno de los grandes descubrimientos de trabajar este ejercicio mucho tiempo y con grupos diversos es que la regla “quince es el número perfecto” puede romperse. Es posible que si el número es pequeño cueste un poco entrar al trabajo, pero cuando la escucha y la atención se activan, el resultado puede ser realmente maravilloso.

Entre 2019 y 2020 desarrollé el TCE con tres grupos diferentes, enfocada en observar hallazgos para este documento, es decir, con la mirada aguda para recoger la mayor información posible sobre la técnica.

Trabajamos con el primer grupo durante la segunda mitad de 2019 como parte del curso de Introducción a la Actuación 2 en la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Estaba formado por trece estudiantes, entre alumnas y alumnos. Investigamos sobre coros trágicos griegos y se trabajó con un pequeño texto de la obra *Medea*, de Eurípides. Hacia la segunda mitad del taller usamos un texto completamente diferente, el poema “El viaje de descanso”, de Javier Heraud. Como parte del proceso de enseñanza aprendizaje de la técnica coral, insisto en la investigación de fuentes. Para poder interpretar, necesitamos empaparnos del contexto, saber acerca de los autores, su vida, las implicancias de su obra, su legado; luego —o a la par—, escuchar nuestras intuiciones, lo que los textos nos transmiten, los colores, las sensaciones, cómo resuenan individualmente en cada uno de las y los estudiantes.

El segundo y tercer grupo de investigación trabajaron conmigo durante el mes de enero y parte de febrero de 2020. En el segundo caso, organicé ocho sesiones de clase con estudiantes desde tercer hasta séptimo ciclo de la especialidad de Teatro. Inicié el taller con quince alumnos (el “número perfecto”), pero durante la primera mitad, las y los integrantes del grupo sinceraron sus tiempos y para el final quedaron siete participantes. En el caso del tercer grupo se trataba de actores profesionales, un pequeño taller de tres sesiones pensado originalmente para siete personas, que en la realidad se volvieron tres o cuatro.

En los tres casos, el uso de la técnica del TCE encontró su lugar, se pudieron realizar todos los ejercicios programados con la única variante del tiempo. En el grupo de tres integrantes, las exploraciones y ejercicios duraban menos pues el pequeño coro, al tratarse de actores profesionales, encontraba más rápido la ruta y su nivel de escucha era muy alto. Un detalle importante es que no solo se trataba de actores y actrices profesionales, sino que pertenecían al mismo colectivo escénico, por lo tanto, la familiaridad en el trabajo y la confianza ya existía, lo cual les permitía resolver prontamente todas las propuestas.

La experiencia de los tres espacios de investigación me reveló que, si bien lo que afirma Lecoq sobre el número perfecto de participantes tiene una lógica pedagógica y estética desde su experiencia con sus grupos específicos, la técnica del TCE es perfectamente extrapolable a grupos pequeños e incluso más grandes. Alguna vez me tocó trabajar con un grupo de diecinueve personas, y aunque el trabajo es más caótico y complejo para llegar a acuerdos, funciona perfectamente como ejercicio para fortalecer o

develar aspectos asociados a la técnica del trabajo del actor que ya hemos mencionado a lo largo de todo este documento: escucha, trabajo en equipo, conciencia del ritmo escénico, trabajo con la voz y la palabra, conexión de la palabra y el movimiento.

Sobre la palabra en el coro, Lehmann tiene un aporte muy interesante: “La voz coral, significa la manifestación del sonido no solo individual sino de la pluralidad de las voces, y al mismo tiempo presenta la unión de los cuerpos individuales en una multitud que actúa como una sola fuerza” (Lehmann, 2013: p.230). Eso es lo que me resulta fascinante del trabajo coral: la fuerza de un grupo humano materializada en un escenario, hablando juntos, moviéndose juntos, creando juntos sin perder individualidad y construyendo colectivamente.

Lo que voy a presentar a continuación es una pequeña bitácora de trabajo, con ejercicios que he ido seleccionando a lo largo de mi experiencia docente, que son puntos de inicio. No son ejercicios de mi invención sino que se trata de actividades que he identificado, a través de mi experiencia docente, que son las que mejor funcionan para el TCE. Cada una de estas actividades puede mutar, sufrir cambios, así como ser rediseñada en función del grupo de trabajo y de la intuición del docente. El tiempo de cada actividad será definido por el o la docente. El ejercicio dura lo que tiene que durar.

Me ha pasado muchas veces que con solo una actividad se pasaron las dos horas de clase, pues el grupo pudo crecer con el primer estímulo que le dio el ejercicio. No había forma de parar la exploración ya que cada propuesta era una oportunidad para desarrollar y afinar su capacidad creadora y técnica. Hay muchas actividades que estoy segura hemos trabajado docentes de teatro en primer nivel que son excelentes para calentar y preparar el terreno al TCE, como la balsa, caminatas activas o caminatas con consignas. No me voy a detener a explicarlas pues creo que son ampliamente conocidas y hay información disponible.

Me voy a permitir recomendar dos textos que durante mi primera formación docente me fueron de gran utilidad: *Hacia el Teatro. Taller de ejercicios para docentes y grupos* (2012), de Gastón Martelli y *Juegos para actores y no actores* (2008) de Augusto Boal. Ambos, contienen una colección de ejercicios para la formación teatral básica que pueden ser adaptados y reformulados colectivamente.

4.2. Actividades del Taller

4.2.1. La presentación

Se requiere transparencia. Es sumamente importante decir a las alumnas y los alumnos lo que vamos a hacer y cuál es el foco de las actividades. Por ejemplo, yo suelo comenzar de la siguiente manera:

Hoy comenzaremos con el trabajo de investigación del coro. Haremos un trabajo grupal donde la individualidad no nos va a servir ya que más que nunca se trata de estar para el otro, a disposición del otro. Es posible que muchas de las dinámicas que vamos a hacer, ya las hayamos realizado antes en un contexto en el que necesitábamos poner la atención sobre nosotros mismos (Yo). Ahora, más que nunca, deben ser conscientes de que lo que yo hago repercute en el otro, afecta al otro, y necesitan estar dispuestos a ser afectados por lo que el otro hace en escena. Acción y reacción en su máxima expresión.

Personalmente, me gusta observar a mis alumnas y alumnos en su trabajo individual, así que mientras van llegando todos, les pido que calienten el cuerpo para sí mismos. Así puedo observar su preparación, quiénes son más físicos, quiénes prefieren un trabajo de relajación, quién prefiere cantar o quién prefiere no hacer nada y comenzar cuando la sesión se inicia. Disfruto mucho de ese momento individual que me da pistas sobre quiénes son. Ese espacio también lo uso yo, me gusta calentar con los estudiantes, ser espejo de sus propuestas o simplemente recibir esa primera energía del trabajo. Nunca más de diez minutos solos. Sugiero, si es más tiempo, comenzar a dirigir el calentamiento. Creo que pasados los diez minutos el calentamiento libre puede llevar a la dispersión — especialmente si el grupo está integrado por jóvenes de dieciséis o diecisiete años, como es en el caso de alumnos de primer año en FARES— y eso es algo que no queremos.

Para la primera parte de la presentación, si lo desea, el o la docente puede comenzar con un ejercicio para romper el hielo que sea de su cosecha, algo que maneje bien y que el grupo conozca. Por ejemplo, Zip, zap, zop, Ya- Hondo, o Rueda de nombres y variantes. Es decir, un juego que implique la participación de todas y todos desde la atención activa y por un tiempo breve.

4.2.2. El cuerpo se activa

Una vez que hemos utilizado el juego para conectar al grupo, siguen actividades que nos ayuden a observar tendencias físicas de cada uno. Invitar a las y los estudiantes a aprender a observar y traducir lo que miran, conocer al otro en el diálogo con el cuerpo, activar la escucha física, lograr las primeras reacciones corales ante un estímulo inventado y finalmente componer físicamente en grupo de manera consciente. Esto es, que todas las actividades que presento a continuación se encargan de hacerlo en diferentes niveles.

Compartimos nuestro calentamiento

En círculo. Una vez que hemos calentado individualmente, a través del juego se propone a los participantes compartir un movimiento de su entrenamiento individual. Se les pide que la propuesta sea completa: un movimiento que incluya respiración y voz.

Componemos juntos

En círculo. Seguimos con el trabajo físico. Se pide a los participantes proponer movimientos, vincular con la mirada a un alguien, los dos repiten. La segunda persona propone un nuevo movimiento, suma el siguiente. No es necesario repetir tal cual la propuesta. Cada quién repite el ejercicio como el cuerpo lo puede hacer. No buscamos perfección. Así, se va creando una secuencia lógica, tratando de entender los pulsos e impulsos de la propuesta. Es importante observar con atención. De esta forma, se construye una ruta, una lógica del movimiento a partir de lo que se recibe del otro.

Conversemos con el cuerpo

Se desarrolla en todo el espacio, mediante el muy conocido juego de acción-reacción. La tarea va de menos a más. Pequeñas acciones sin palabras, como que un participante le hace algo a otro y este reacciona a ese algo. Todo es físico. En este punto, primero les pido que ubiquen a un compañero o compañera que ya

conocen. Después de improvisar brevemente con su conocido, les pido que hagan un cambio y busquen trabajar con una pareja no conocida. Todas y todos trabajan a la vez, ya que estamos en la etapa de improvisación simultánea.

Respira

Desde mi experiencia docente, este ejercicio es primordial. Es extremadamente simple y requiere de un gran compromiso por parte de todos los participantes. Deben respirar juntos. Suena fácil pero no lo es. Debe ser una respiración no mecánica, sino que el grupo necesita en serio estar conectado. Para comenzar, es muy útil que estén en círculo, que puedan mirarse y buscar —sin forzar— conectarse desde la respiración con quién este a su costado. De este ejercicio pueden aparecer una gran cantidad de variantes:

- Respirar en pareja.
- Respirar en pareja y agregar movimientos. Nos movemos juntos o podemos ir en oposición —alguien sube y otra baja—, pero la respiración es sincrónica.
- Respirar en grupos de tres, cuatro o cinco y luego poco a poco buscar una respiración que convoque a todos. Inhalamos juntos y exhalamos juntos.
- Investigar en círculo. Probar, cuando no hay movimiento de por medio, cuánto tiempo podemos respirar juntos, sin exagerar inhalación y exhalación. Primero estamos muy pegados y luego el círculo se hace más y más grande. Calculamos cuánta distancia soporta la escucha verdadera de la respiración con el otro, y cuándo nos desconectamos.

Todos con una / uno

El ejercicio es caminar por toda el área de trabajo. Alguien propone algo, como una acción acompañada de una palabra o frase corta —si se quiere—. Todos lo desarrollan hasta que se agota, y se cierra volviendo a la caminata. Por ejemplo: alguien se detiene y señala un punto en el salón de clases diciendo “Allaaaaaaá”, y todos los demás reaccionan a esa indicación con el cuerpo, con alguna palabra o con algún sonido onomatopéyico. En este momento pido que huyan de la “escena hablada” porque a veces la tendencia es “comenzar a actuar”. Sugiero que sean muy conscientes de eso y si notan que la propuesta se vuelve una *sitcom*,

paren y vuelvan a la caminata. Si el grupo no lo nota, yo intervengo hasta que surja una nueva propuesta.

Somos el mar

Se desarrolla en todo el espacio. Individualmente les pido activar la imaginación. Cada uno es el mar, inmenso, calmo o intranquilo. El cuerpo fisicaliza ese elemento. Puede ser el mar o algún otro elemento de la naturaleza (Fuego, aire, tormenta, ríos, aves). Sugiero buscar / explorar lo que al grupo le siente mejor, por contraste o por similitud. Dejar unos minutos de exploración individual y luego poco a poco deben buscar recrear el mar colectivamente. Deben buscarse. Escucharse. Trabajar juntos.

4.2.3. Usando el espacio

El objetivo de estas dinámicas es entrenar la escucha y la conciencia del espacio y el o la docente puede hacer las variaciones que necesite en función de sus grupos de trabajo, también hay actividades orientadas a entrenar el ritmo, ser conscientes de cómo fluye y cambia.

Uno se para, todos se paran

Este ejercicio es bastante sencillo. Todos los participantes caminan por el espacio hasta que alguien, sin mediar aviso, se detiene. Esa es la señal para que todo el grupo se detenga, cuando todos se han detenido, vuelven a la marcha. La idea es que poco a poco, la conexión y el ritmo de los “stop” y la vuelta a la marcha sea tal que no sea posible reconocer quién está liderando.

Camino-Stop-Ritmo

El ejercicio se desarrolla en todo el espacio. El grupo camina libremente y propone un ritmo específico. Cuando a alguien le provoque puede sumarse al ritmo de otro, y se van formando subgrupos, de tres, de cuatro, de cinco. El docente puede ir sugiriendo la cantidad de personas por grupos o dejar que los participantes los

vayan encontrando, y debe pedir que se escuchen con el cuerpo. El ritmo de desplazamiento cambia cuando alguien propone un nuevo ritmo. Si aparece el sonido o la voz, se les deja fluir. Hay que evitar cortar los impulsos de la improvisación y dejarse llevar por ellos. Es preciso aceptar el “stop” o el silencio como parte del trabajo. Para grupos con algo de experiencia en trabajo corporal creativo —entrenamiento del actor / actriz—, lo que ha comenzado como un ejercicio de caminata y ritmo puede transformarse en una forma de tomar el espacio con el cuerpo, usando niveles y proponiendo movimientos. Esto no se fuerza. Si solo resulta un ejercicio de caminatas y ritmo,, es perfecto; pero si aparece algo más, es bienvenido. En algún momento de la improvisación los subgrupos se van juntando hasta que se maneja un solo ritmo de caminata / propuesta de movimiento, y todos hacen lo mismo.

Cardumen

Ser testigo de cómo se consolida un cardumen durante el ensayo es una experiencia muy bella. Se pide a las y los estudiantes que se agrupen lo más cerca unos de otros, pero con espacio suficiente para que puedan hacer movimientos. El cardumen comienza sin desplazarse, tentando pequeños movimientos de brazos, columna o piernas. Uno guía, no sabemos quién, pues se van pasando el liderazgo. De pronto pueden trasladarse juntos, caminar, correr juntos, deslizarse, rodar por el suelo. Hay que insistir en que, aunque la acción es la misma para todos, cada participante hace los movimientos de acuerdo con su corporalidad y los resuelve según sus intuiciones físicas. Todo en el grupo hacen lo mismo, pero no es lo mismo: ahí reside la belleza del coro, las particularidades del cardumen lo revelan.

Mi propuesta va al centro

Todas y todos los estudiantes improvisan a partir de un estímulo que ha propuesto el o la docente del curso en la periferia del espacio. La propuesta puede ser algo concreto como “Es domingo, estamos en la plaza y queremos salir de la rutina”, “Exploraremos posibilidades de movimiento a partir del trabajo de articulaciones”, o “Somos llamas de fuego que buscan abrirse paso”. Los alumnos trabajan juntos, pero se les pide que cuando crean que tienen alguna intuición

sobre un movimiento que vale la pena compartir, se ubiquen en el centro del espacio, de manera que sus pares puedan observar y contagiarse de esa propuesta. Este ejercicio requiere paciencia, a veces el resultado no sale tan rápido y es el ojo de fuera quien puede invitar a algún estudiante a compartir, buscando siempre ser muy respetuoso del espacio y sin cortar la exploración. Este mismo ejercicio se puede hacer usando las imágenes de un texto de trabajo. Lo explicaré con detalle mas adelante.

4.2.4. Trabajo con la palabra y la voz

La palabra o la voz va a salir inevitablemente durante la exploración física. No se puede desligar a una búsqueda de la otra. A veces demora un poco más porque algunos grupos tienen miedo de soltar la voz, pues intuyen que las exploraciones en el espacio son solo trabajo físico. Siempre les digo a mis alumnas y alumnos: “si la palabra o la voz quiere salir, hay que dejarla, solo seamos muy conscientes de ella y no la dejemos dominar”. Hago hincapié en este tema pues pasa que, al estar conectados, al generar el vínculo con el otro, el uso de la palabra puede llevarlos a hacer una “escena muy realista” y se desconectan de lo que estaban construyendo con el cuerpo. No es algo malo, pero es otro ejercicio. El TCE demanda otro tipo de corporalidad y uso de la palabra menos cerebral y conectada con los impulsos primigenios. Hay un hermoso ejercicio grupal en círculo que es maravilloso para comenzar:

Hechiceros y conjuros

Llamo así a este ejercicio pues, visto desde fuera, parece que las y los participantes estuvieran en un trance o conjuro. Ayuda mucho si seleccionamos música que movilice, como sonidos de tambores o, dependiendo del grupo, alguna melodía sin letras que invite al movimiento. Luego se forma un círculo y en el sitio todos se mueven dejándose llevar por la música. Les pedimos comenzar a “cantar” en un lenguaje inventado. Puede ser una *palabra* corta o apenas una frase que acompañe la música. Primero lo hacen para sí mismos, después se les pide ir levantando el volumen. Cuando un participante suelta la palabra con fuerza, los demás repetimos, en nuestro estilo. Lo que se escuchará es a un guía —hechicero o hechicera—, soltando un conjuro, mientras el resto del grupo sigue la consigna.

Todas y todos deben proponer, esa es la premisa. Si el grupo es grande, al menos debe hacerlo una vez cada persona, si el grupo es pequeño los integrantes pueden repetir diferentes conjuros, pero el grupo debe ser muy consciente y dejar participar a todos. Es esencial dejar que la voz de todos salga, sea escuchada, acogida y repetida.

La voz que viaja

Sentados o parados, ubicados en diferentes partes del espacio de trabajo, ni tan cerca que se sientan invadidos, ni tan lejos que se sientan desconectados, se pide a todas y todos que imaginen que están en algún lugar de la naturaleza, como un bosque, una isla llena de vegetación y vida o el cauce de un río. Se les indica que vamos a crear / componer ese lugar con nuestra voz. Si lo desean, los alumnos pueden moverse un poco, casi en el sitio, y las imágenes vocales van de menos a más.

La misma historia

Se les pide a las y los participantes que miren un punto al frente e imaginen que están viendo un evento, como un partido de fútbol o de tenis, un incendio que se va desarrollando a lo lejos, o un concierto. Los participantes deben ir contando, con el cuerpo y la voz, lo que está pasando, buscando que quien los observe pueda saber claramente lo que sucede. Este ejercicio se va haciendo en el momento, los participantes no se ponen de acuerdo, sino que mientras se hace todos van “descubriendo” qué es. Pase lo que pase, todas y todos deben estar involucrados. Si aparece la idea del fútbol y a una persona no le gusta ese deporte y no sabe nada de este, debe adaptarse al ejercicio, buscar entenderlo en el momento y ser parte de la masa. Se trata de hacer un equipo que trasmite. Este ejercicio puede tener variantes de conflictos o partes de solos —corifeos— que expresen una opinión (por ejemplo, si están viendo un partido de fútbol, y el árbitro imaginario cobra penal alguien puede estar de acuerdo y los demás en desacuerdo) que puede cambiar la reacción / acción del grupo, pero primero es necesario buscar ser homogéneos.

La Plaza

Este es un gran ejercicio de Lecoq, que consiste en imaginar que estamos en una plaza. Se pide a un alumno o alumna que trate de llamar la atención de sus pares en escena llevando algún tema controversial del que toma postura y debe convencer al resto que su postura es la correcta, por ejemplo, el aborto, la privatización de servicios básicos o la pena de muerte. El público, es decir, sus pares, deben decidir si el discurso convence o no. Lecoq insiste en que más importantes que los argumentos son las estrategias vocales que se usen para llamar la atención del grupo (Lecoq, 2012: p.189)²¹. Este ejercicio tiene una segunda parte cuando la primera persona cree que ha ganado una fiel audiencia y aparece su contraparte, alguien que se opone al primer argumento. La idea es que se perciba el ambiente de plaza y calle en donde todas y todos participan del debate, sin ponerse por encima de los oradores principales.

Exploración con el texto escrito.

Ya se ha trabajado con la voz en dos instancias: de manera abstracta (con hechiceros) y luego de forma concreta (la plaza). Esos dos ejercicios son puntos de partida y cada docente puede darle la vuelta a esa propuesta y construir las propias, la idea es que las y los estudiantes se familiaricen con distintas formas de abordar la palabra para llegar a este ejercicio.

Fisicalizar la palabra

Para que el ejercicio sea estimulante la selección del texto de trabajo es fundamental. Un poema lleno de imágenes, un texto de teatro muy potente con una acción clara o un discurso emocionante. Personalmente, prefiero usar textos con lenguajes sencillos, cercanos y cortos, de máximo cinco líneas. Una vez que se ha elegido el texto les pido que lo memoricen, pues solo se trabajará con textos memorizados. Si una persona solo puede memorizar una línea, ese será su texto de trabajo para el día, si puede aprender un texto largo completo, perfecto. Luego

²¹ Este y varios ejercicios aparecen en su libro *El Cuerpo Poético*, en el capítulo dedicado al Coro, p.185.

de leerlo y memorizarlo se pide a las y los estudiantes que piensen / hagan cómo es el texto en su cuerpo. Si el texto es un poema de amor, el trabajo es representar cómo es físicamente ese “amor” en su cuerpo. No es una pantomima, se trata de indagar cómo se puede hacer física la palabra desde el cuerpo.

4.3. Textos de trabajo sugeridos

Para el taller de investigación de verano, usamos un texto que propone Lecoq de Racine y que funcionó de maravilla- más adelante lo transcribiré-. He trabajado en clase hasta con canciones de cuna, como “A la nana, nana, nana; a la nanita le haremos, una casita en el campo, y en ella nos meteremos”. Los resultados han sido muy bellos.

No hay un solo tipo de texto y como docente es necesario estar muy enfocada o enfocado a las necesidades del grupo. Para el grupo con el cual trabajo durante el ciclo regular de clase, en el cual tengo un poco más de tiempo, prefiero hacerlo con dos tipos muy disímiles. Primero investigamos sobre coros griegos —el origen de nuestro trabajo— y después exploramos las posibilidades de algún texto de autor contemporáneo, como Elifriede Jelinek o incluso Muller —dependiendo del grupo y sus avances—, y existe la posibilidad de que los estudiantes escriban su propio texto.

Sobre los textos griegos sugiero elegir uno donde la situación esté clara: la presentación de un hecho que ha pasado o pasará, un llamado de atención, la confesión de un deseo. Como ya mencioné en el Capítulo 3, mi metodología de trabajo una vez que llegamos al texto se desarrolla de la siguiente manera: selecciono textos cortos para que las y los estudiantes se familiaricen con el lenguaje y, a diferencia de lo que propone Lecoq, investigamos un poco, fuera del horario de clase, acerca de qué va la historia, qué ha pasado, qué va a pasar, qué pasa con las palabras y, finalmente, después de entenderlo, lo olvidamos y dejamos que el texto pase por nuestro cuerpo. Caminan diciendo el texto. Ensayan formas de fraseo diferentes acompañadas de movimiento. ¿Cómo se mueven las palabras? ¿Qué partes de nuestro cuerpo se activan al decir las? En los últimos años, este fragmento de *Medea* ha sido muy estimulante para las chicas:

Ya no espero, ya no, que los niños queden vivos; a la muerte se encaminan sin duda, a la muerte. Va la esposa a recibir la dorada diadema fatal, ¡ay, la infortunada! El ornato del Hades pondrá en su cabellera con sus propias manos. Su belleza y su brillo inmortal

induciránla a ataviarse con el peplo y con la áurea corona; allá abajo lucirá ya sus galas de novia. Tal es la red en que cae su tremenda, mortal desventura. Del desastre no podrá salvarse.

Y tú, pobre novio, pariente de los soberanos, sin saberlo causas la muerte a tus hijos, provocas también la muerte a tu esposa infeliz.

¡Oh, qué mal conoces tu destino! Y paso a gemir por tu sino, madre desdichada que a tus hijos vas a matar, pues tu esposo del lecho nupcial en forma inhumana salió para casar con otra mujer (Eurípides, Año de edición, 1977 p.63)

Sucede a veces que el grupo se entusiasma con el texto coral clásico, entonces se puede seguir avanzando con el texto elegido o se puede elegir un texto largo ya editado, y la indicación es que semana a semana las y los estudiantes presenten sus avances. Otro texto que funciona muy bien es *Las Coéforas* de Esquilo. Se puede trabajar toda la sección elegida o hacerlo por partes. Dependerá del grupo y el o la docente que guía las sesiones. Este fragmento de *Las Coéforas* es muy versátil:

CORO. Enviada de palacio he venido, trayendo libaciones, con agudos golpes de manos. Sangrientas incisiones muestra mi mejilla por el surco reciente que ha abierto la uña, pues mi corazón se alimenta continuamente de gemidos. Los crujientes jirones de mis vestidos de lino han resonado, por causa de mis dolores, en el velo que cubre mi pecho, y estoy abatida por tristes desgracias.

Clamoroso y espeluznante llega el Terror, como vidente de los sueños, en el corazón de la noche, respirando venganza y sacudiendo el sueño; desde el fondo de la casa he hecho resonar estridente un grito de espanto, cayendo pesadamente sobre las habitaciones de las mujeres. Los intérpretes de sueños, que tienen a los dioses por garantes, han proclamado que, bajo tierra, los muertos se quejan airadamente y se irritan contra sus asesinos.

Estrofa II

Deseando que este homenaje inútil aleje de ella los males, oh, madre Tierra, me envía la mujer maldita. Tengo miedo de preferir estas palabras, pues ¿qué rescate hay de la sangre vertida por el suelo? ¡Oh miserable hogar! ¡Oh, palacio aniquilado! Sin sol, odiosas a los mortales, las tinieblas envuelven las mansiones por la muerte de sus señores.

La majestad de antaño, invencible, indestructible, inatacable, que penetraba los oídos y el corazón del pueblo, ya no existe. Todos temen. Triunfar: éste es entre los hombres un dios

y más que un dios. Mas, el peso de la justicia alcanza rápida a unos en pleno día; para otros reserva penas tardías en la hora del crepúsculo; y a otros los coge una noche sin fin.

Épodo

Así como la sangre bebida por la madre Tierra no desaparece, sino que se coagula en grumos que esperan venganza, así una cruel Ate soporta al culpable hasta cubrirlo con una abundancia de males.

No hay remedio para el que ha hollado la habitación de una virgen, y así, aunque todos los ríos confluyeran en uno para purificar la sangre de la mano impura, lavarían en vano.

En cuanto a mí, ya que los dioses me han obligado a compartir la desgracia que envuelve a mi patria, y que de la casa paterna me han traído aquí para un destino servil debo, a pesar mío, obedecer las órdenes justas o injustas de mis dueños y dominar el odio que roe mi corazón. Debajo de mis velos lloro el miserable destino de mi señor, helado mi corazón por secretos dolores (Esquilo, 2001, p.234-236).

Además de los textos clásicos, es posible encontrar textos de otros tiempos de mucha belleza y potencia. En los talleres de verano elegí trabajar con uno que sugiere el mismo Lecoq pertenece a Racine en *Fedra*:

La ola avanza, se rompe, y vomita ante nuestros ojos, entre oleadas de espuma, un monstruo furioso. Su ancha frente armada está de amenazantes cuernos; amarillas escamas cubren todo su cuerpo; toro indomable, dragón impetuoso, su grupa está encorvada en repliegues tortuosos. Sus largos mugidos la orilla temblar hacen. El cielo ve con horror el hombre salvaje (Racine, 1984, p.114).

En el mismo taller de verano recuperamos un texto contemporáneo que una de mis alumnas trajo a clases durante el ciclo 2017-2. Ella deseaba trabajarlo en clase y quedó pendiente desarrollar una acción escénica. Cuando hice la convocatoria del taller de coros en verano fue una de las primeras en anotarse, y mientras investigábamos, convivíamos y nos vinculábamos a través del trabajo, aparecieron temas en común de textos que queríamos mover. Un grupo mayoritario de mujeres expuestas a la violencia de Lima sentía que querían darle voz al reclamo de ser todo el tiempo golpeadas. El texto es de Aitana Mollik:

El Perú odia a sus mujeres y sus pieles marrones y sus cabellos negros; sus polleras llenas de vida. A diferencia de sus negros, negros lo opuesto al vacío, negros de lamento por sus hijas muertas y sus madres violadas. El Perú odia a sus mujeres y no limpia la sangre de aquel piso de hotel. Deja morir a niñas en pisos de discoteca y en camilla de clínicas escondidas por defender a aquel cuyo corazón no palpita hasta la quinta semana. ¿Atraso menstrual? Llama.

El Perú odia a sus mujeres y el tráfico que causan sus benditas marchas, en las cuales ellas gritan, en las cuales ellas cantan: Ni una menos, ni una menos. Calatas con los senos al aire; aquellos que nutren a nuestros hijos, aquellos que rebotan tentadores, provocativos; aquellos que son solo para la cama. Con mis hijos no te metas.

El Perú odia a sus mujeres. Odia a más de las mil mujeres muertas en manos del peruano en los últimos ocho años. Odia a las siete de cada diez mujeres que fueron abusadas en sus casas. En sus propias casas. Y odia sus minifaldas y sus buzos de colegio. Y odia a la lesbiana: en sus ojos un desperdicio y odia a mi madre, a tu madre y su madre. Y odia. Y odia y acosa y abusa y viola y mata. El Perú mata a sus mujeres (Mollik, texto inédito).

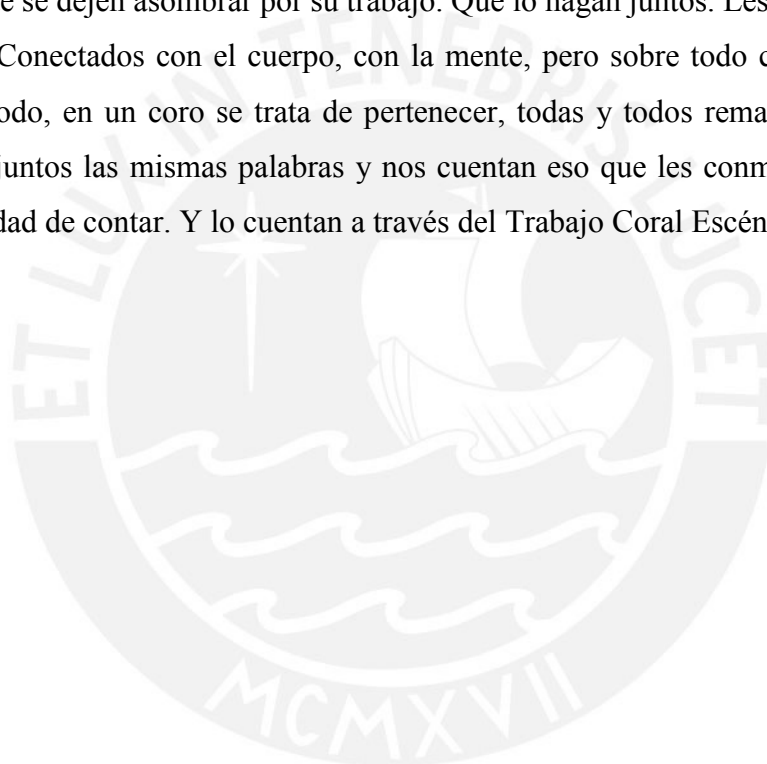
Puedo sugerir textos de autores como Javier Heraud, Alejandra Pizarnik, Marguerite Duras, Elfriede Jelinek, Roland Schimmelpfennig o Carles Batlle. Lo importante es que sea un texto rico en imágenes que permita a las y los estudiantes una productiva y estimulante investigación con palabras que los envuelvan y les permitan vincularse a nivel corporal y vocal a través del viaje coral. Los resultados suelen ser sorprendentes.

4.4. El final

Cuando ya estamos trabajando con los textos, sabemos que estamos caminando hacia el final, hacia la muestra. Incluso en el taller de verano con los estudiantes de la especialidad de Teatro, que fueron apenas ocho sesiones, sabíamos en la semana cuatro, cuando comenzamos a mover el texto de Aitana Mollik, que estábamos preparando algo para mostrar. En la última sesión, grabamos nuestro trabajo donde se quedó e hicimos la promesa de retomarlo. El texto usado es un grito urgente que visibiliza la violencia hacia la mujer y todas querían mostrarlo, presentarlo en una plaza: que las vean. Guardo la

esperanza de que pronto podamos retomar nuestros pasos y seguir encontrando juntas y juntos esa conexión, ese vínculo que se generó del hacer coros escénicos.

Como docentes de TCE trabajamos con el material de los estudiantes. No imponemos. Miramos, sugerimos las dinámicas, proponemos desde su propuesta y las decisiones se toman en conjunto. Los ojos y oídos de fuera informan al coro cuando los textos están desconectados o se oyen marciales o cantados, cuando no están accionados, cuando el cuerpo no está comunicando lo que dice la palabra y está dissociado. A partir del trabajo que presentan sugerimos e invitamos a las y los estudiantes a seguir buscando siempre. A no mecanizarse. Les pedimos que sean fieles a sus impulsos, que no dejen de escuchar y que se dejen asombrar por su trabajo. Que lo hagan juntos. Les pedimos jugar como niños. Conectados con el cuerpo, con la mente, pero sobre todo con el corazón. Después de todo, en un coro se trata de pertenecer, todas y todos reman en el mismo barco, dicen juntos las mismas palabras y nos cuentan eso que les conmueve. Eso que tienen necesidad de contar. Y lo cuentan a través del Trabajo Coral Escénico.



CONCLUSIONES

He comprobado que el TCE es un ejercicio completo que trabaja al menos dos competencias fundamentales para las y los intérpretes de teatro: Trabajo en equipo y creatividad. Se ha establecido que un egresado de la especialidad de Teatro de la PUCP

Entiende la práctica escénica como un trabajo colaborativo, y participa de él de forma activa, creativa y responsable, proponiendo estrategias para alcanzar objetivos comunes, argumentando su punto de vista, escuchando de forma empática las ideas de los demás y resolviendo conflictos por medio del diálogo²².

Una de las constantes en las entrevistas tanto a estudiantes como a profesores es que se reconoce el valor que tiene el TCE como un medio para fomentar el trabajo de equipo, pues se trata de una actividad que no puede realizarse sin llegar a consensos y lidiar con el disenso. Esto se evidencia en las dinámicas de relación: por un lado ceder ante una propuesta y por otro insistir con lo propio si lo consideran necesario. Aprenden a proponer, argumentar, escuchar, empatizar y resolver colectivamente un ejercicio de creación. El desarrollo de la competencia aprender a trabajar en equipo, se produce en dos niveles. Por un lado, un nivel consciente que demanda efectivamente diálogo, que exige que las y los estudiantes encuentren juntos formas asertivas de comunicarse. Así, establecen reglas de trabajo que están conectadas con el compromiso que tienen con su carrera y que les permite ir forjando su ética profesional. Por otro lado, un nivel inconsciente que está relacionado con la memoria del cuerpo: recordar cómo es escuchar en el trabajo, cómo conectarse desde el cuerpo, la respiración y la atención al otro, como modular la energía y encontrar el balance entre proponer y conceder.

Transversalmente se trabajan también aspectos asociados a la formación integral de los actores y actrices, como la escucha, la conexión, el vínculo y el trabajo corporal vocal. Todas las actividades de TCE están diseñadas para propiciar el encuentro, el contacto, la conexión. Al practicar el TCE, las alumnas y los alumnos están

²² Perfil académico del egresado de la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Documento aún no publicado.

permanentemente descubriendo y vivenciando maneras de abordar el trabajo colectivo potenciando de esta manera sus habilidades técnicas.

Un segundo elemento que se refuerza al trabajar el TCE es la capacidad de escucha. Se trata de un ejercicio completo que para que funcione requiere de la atención real y sincera sobre el otro. Docentes y alumnos han reconocido que los coros ofrecen la oportunidad de conectarse con el grupo, desde la respiración y desde la observación participante de sus compañeras y compañeros. Crean juntos. Construyen juntos. Esto también lo he comprobado a lo largo de mi práctica docente.

Respecto al trabajo con la palabra, las y los estudiantes abordan por primera vez en su formación dentro de la especialidad textos complejos y coinciden en que el TCE les obliga a buscar formas diferentes de trabajar con la palabra, los vuelve conscientes del recitado —el terror de actores y actrices de teatro— y les permite conectarse con el impulso físico de la palabra. Durante los talleres dictados para esta investigación, trabajé con un mismo texto para todos los grupos, Fedra de Racine, y fue revelador constatar que cada uno encontraba su propia voz a través de las palabras dichas en colectivo. La palabra adquiere un color distinto que está conectada con sus particularidades personales. Cuánto más se ejercita el trabajo vocal grupal desde la conciencia de que todos somos una voz, pero seguimos siendo personas individuales, la riqueza de la investigación con la palabra se potencia sustantivamente.

El trabajo del ritmo en el TCE, si bien es algo que atraviesa el entrenamiento de la técnica, no es un elemento que haya sido identificado como central por las y los entrevistados. Dentro de la práctica del TCE hay dinámicas asociadas al trabajo del ritmo que las y los estudiantes practican, pero se estudia como un elemento más, que seguirá reforzándose a lo largo de su formación artística. Seguramente, cursos en la especialidad de Danza profundizarán de forma más exitosa la conciencia sobre el ritmo, pero debo insistir en que este no es ajeno a la formación actoral.

Las y los estudiantes que han pasado por la experiencia de hacer TCE reconocen —en su gran mayoría— su valor y entienden el para qué del entrenamiento del primer ciclo. Aprenden a reconocer la palabra como impulso, aprenden también a escuchar su cuerpo y cómo se relaciona con el espacio, con el compañero y con su voz. Así completan su aprendizaje. Gracias a este ejercicio aplican las herramientas trabajadas durante el año en algo concreto: una escena de acción coral. Aprenden a trabajar juntos, a usar la palabra juntos, a construir y crear juntos. Aprenden a escucharse.

En el estudio sobre el TCE, mi práctica docente me ha obligado a que vuelva a mirar con detenimiento los orígenes del coro, y gracias a eso he constatado que el espíritu de sentido de comunidad y de pertenencia colectiva no se ha perdido, sino que es lo que ha alimentado la práctica coral escénica a través del tiempo. El coro ha vuelto a la escena cuando ha sido necesario darle una voz a lo colectivo, cuando el ser humano ha necesitado del otro y reflejarse en la voz del otro. Lo hacían los trágicos griegos en sus obras de teatro y autores contemporáneos han usado ese recurso para “decir” lo que el pueblo necesita decir. Las lavanderas de Lorca en *Yerma*, o los coros en *El Señor Puntilla y su criado Matti* (1940) de Brecht, o un grupo de pobres agricultores en una hacienda de los años 1950 en la obra *Casa de Perros* (2017) son masas de personas que se juntan para denunciar / mostrar una injusticia. La potencia de un gran número de actores y actrices diciendo textos al unísono calan fuerte en el espectador y de ahí su valor como producto escénico, y la necesidad de conocer el TCE durante la formación temprana de estudiantes. Y, ¿cómo se llega a ese resultado si no es a través de la práctica? Por esa razón me reafirmo en que el TCE es una actividad que desarrolla de forma exitosa al menos dos de las competencias esperadas en el perfil de egresados de nuestra especialidad: el trabajo en equipo y la creatividad.

Para mí, además, se trata de enseñar a relacionarse con los otros, de generar un encuentro que puede convertirse en algo más: una obra, una acción escénica. Los autores a los que he hecho referencia a lo largo del documento, Lecoq, Grotowski, Laban, Dalcroze y Barba son solo puntos de referencia. Cada docente debe encontrar lo que mejor le funcione para hacer TCE. El o la docente necesita escuchar las necesidades de su grupo para crear juntos. De eso se trata, de escuchar. No hay nada escrito sobre piedra e incluso esta técnica tal como la presento puede mutar, y ya está mutando. Es pertinente algo que dice Gastón Martelli sobre nuestro oficio: “El docente de teatro es un alumno orientador, un explorador que conoce solo algunas de las sendas y por ahí transita sabiendo de lo mutable de la naturaleza en la que se interna” (Martelli, 2012: p.125).

Es muy importante para el estudio de coros escénicos revisar distintas fuentes pedagógicas que alimenten la técnica en temas referidos a la escucha, la conexión de la palabra, el manejo del ritmo y el trabajo en equipo. Integrar un coro escénico precisa de estudiantes dispuestos a vincularse con los otros, a escuchar, a conectarse, a ceder liderazgos y a encontrar en comunidad un lenguaje común.

Finalmente, quisiera expresar mi preocupación producto de estos tiempos que vivimos, me inquieta el futuro del coro, porque para gestarlo necesitamos estar cerca, necesitamos trabajar juntos, tocarnos, hablarnos de cerca, aprender a respirar juntos, correr al encuentro de otra persona y abrazarla, mirarse a los ojos y decir juntos algo, movernos juntos. ¿Qué va a pasar durante el 2020, en el que nos vemos restringidos en el contacto? Todos los días desde que comenzó el aislamiento los artistas, que necesitamos de otra presencia para sobrevivir, nos preguntamos cómo lo vamos a hacer. Mientras escribía y afinaba este documento me preguntaba si iba a ser de utilidad para algún maestro o alguna maestra. Cuánto tiempo ha de pasar para correr al encuentro del otro. ¿Cuándo los espectadores nos volverán a buscar para que les contemos una historia, coral o no, y podamos estar juntos otra vez? Llegaron a mí las palabras de Eugenio Barba que reflexionaba sobre toda esta locura que no está tocando vivir:

Esta época del coronavirus, será recordada como un tiempo en el que toda la sociedad, todo el planeta, tristemente ya no puede disfrutar de la libertad. La decisión del espectador de ir al lugar de la atracción, donde los actores actuaban. Puede que no sea por mucho tiempo. Tal vez las consecuencias pueden suponer que olvidemos que el teatro es posible en nuestra sociedad... O por el contrario, que descubriremos lo fuerte que es la necesidad de ese extraño encuentro y que seremos capaces de experimentar un renacimiento. Si sobrevivimos, lo veremos (Barba, 2020).

Dije líneas arriba que me preocupaba el futuro, pero la preocupación por el futuro no puede ser paralizante. Elijo mirar la vida con esperanza. Esta peste no será eterna. Creo que de todas maneras vamos a sobrevivir y los sobrevivientes vamos a enfrentar la vida de forma diferente. Y el teatro, espero, deseo, sueño, volverá renovado. Y el vínculo estará. Y este documento, quiero creer, no será parte de un museo ni de la Historia. Existirán evidencias vivas del poder del TCE para contar una historia, para despertar en las y los estudiantes las habilidades físicas y vocales para sorprendernos a través del cuerpo y la palabra. Seguirá siendo una evidencia de la necesidad de estar juntos para crear belleza. Para hacer teatro.

ANEXO
REGISTRO FOTOGRÁFICO DEL TALLER



Composición improvisada sin texto. Integrantes del grupo Tránsito.

Febrero, 2020. (Foto: K. Valencia).



Respiración conjunta. Integrantes del grupo Tránsito.

Febrero, 2020. (Foto: K. Valencia).



Taller de verano 2020. Estudiantes FARES. (Foto: K. Valencia).



Improvisación texto *Mujeres* (Foto: K. Valencia).



Improvisación texto *Mujeres*. (Foto K. Valencia).



Improvisaciones con texto. Taller de verano. (Foto K. Valencia).



Improvisación escena de masas. Taller 2020 (Foto: K. Valencia).



Exploración de contacto y vínculo. Taller de verano 2020. Foto: K. Valencial).



Del vínculo físico a la palabra. Taller de verano 2020. (Foto: K. Valencia).



Taller de coros para acción escénica FARES 2018. (Foto. K. Valencia)

MCMXVII



Composición acción escénica. Texto *Para qué Actuar*, de Peter Brasch 2018. (Registro personal).



Ensayo acción escénica de coros, 2018. (Registro personal).



Ensayo coros, curso Introducción a la Actuación 2, 2018. (Registro personal).

BIBLIOGRAFÍA

- Barba, E. (2020). *Sobre los tiempos del Covid*. Ovejas Muertas. Recuperado de:
https://ovejasmuertas.wordpress.com/2020/04/19/barba-covid/?fbclid=IwAR1PayBBhBrNqlyFOePzIELYDvR9N_s2LnhYv1R549AyFp20PdP-aFiRcBA
- (2000). *La tierra y de cenizas y diamantes*. Barcelona: Octaedro.
- (1988). *Anatomía de la Actor*. Ciudad de México: Colección Escenología.
- (1992). *La canoa de papel*. Ciudad de México: Colección Escenología.
- Brecht, B. (1963). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La rosa blindada.
- Braun, E. (1992). *El director y la escena. Del Naturalismo hasta Grotowski*. Buenos Aires: Galerna.
- Bruder, M., Cohn, M., Olnek, M., Pollack, N., Previto, R. y Zigler, S. (1986). *Un manual práctico para el actor. Material de trabajo de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP*. Lima: PUCP.
- Cardell, S. (2008). *Rudolf Laban*. Danza Ballet. Recuperado de
<https://www.danzaballet.com/rudolf-laban/>
- Collazos, A., Montoya, J. y Peralbo, R. (2018). El teatro físico como sistema investigador y educativo en la formación artística y corporal. Descripción metodológica de un montaje a partir de Casa de Muñecas de Ibsen. *Reidocrea*, 7 (12), 124-139.

- De Petre, J. (2005). *El teatro desconocido*. Buenos Aires: CELCIT.
- De la Cruz, José. (1999) *Poetas dramáticos griegos*. México: Océano.
- Del Rincón, F. (2007). *Trágicos Menores del Siglo V A.C.* Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Díaz Díaz, L. (2020). *Método Dalcroze. La importancia de la rítmica*. La Musicoterapia. Recuperado de <https://www.lamusicoterapia.com/metodo-dalcroze/>
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.
- Eines, J. (2012). *Hacer actuar*. Barcelona: Gedisa.
- Eurípides. (1977) *Orestes, Medea, Andrómaca*. Madrid: Espasa Calpe
- Esquilo (2001) *Tragedias Completas*. Madrid: Cátedra.
- Fo, D. (1998). *Misterio Bufo*. Madrid: Siruela.
- Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. (2018). Visita Guiada, *creación colectiva dirigida por Ana Correa*. Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Recuperado de <http://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/noticia/visita-guiada-creacion-colectiva-dirigida-ana-correa/>

García Lorca, F. (1934). *Yerma*. Madrid: Instituto Cervantes. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/yerma-775116/html/2adf6d89-47d4-48e3-a945-048c8fb78eae_2.html

García-Ramos, J. (2014). *The Chorus in the Theatrical Renovation by Cipriano Rivas*. Madrid: Instituto Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-coro-en-la-renovacion-teatral-de-cipriano-rivas-cherif/>

Gómez, C. (2017). Entre la realidad y la ficción, la razón y la locura: el drama coral como terapia individual y social. *Nova Tellvs*, 35 (2), 9-44.

Grotowski, J. (1997). *Hacia un teatro pobre*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

Laban, R. (1987). *Danza Educativa Moderna*. La Habana: Ed. Revolucionaria.

Larrain, Vicky (2009). *Conceptos para el arte del teatro físico*. Santiago: Escaner Cultural. Recuperado de <http://escaner.cl/revista/node/1559?destination=node%2F2906>

Lehmann, H. (2013). *Teatro Posdramático*. Ciudad de México: Cendeac y Paso de Gato.

Lecoq, J. (2011). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Madrid: Alba.

- Martelli, G. (2012). *Hacia el teatro. Taller de ejercicios para docentes y grupos*. Buenos Aires: El Hacedor.
- Navarro, A. (2015). Breve bosquejo de un problema no resuelto. *Memoria Académica Universidad Nacional de La Plata. Actas del séptimo coloquio internacional: Una nueva visión de la cultura griega en el comienzo del tercer milenio* pp.369-389
- Pavis, P. (1987). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. España: EspaEbook
- Rabadán, A. (2010). *Las Acciones Básicas del Esfuerzo como recurso técnico en la pedagogía actoral: sus resonancias*. Trabajo de investigación Máster Oficial Interuniversitario Estudios Teatrales MOIET 2009/10. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/treecpro/2010/hdl_2072_97223/Treball_de_recerca.pdf
- Racine, J. (1984) *Fedra, Andrómaca, Los Litigantes y Británica*. Bogotá: La oveja negra.
- Red Música Maestro. (2017). *El método Dalcroze y la rítmica*. Red Música Maestro. Recuperado de <https://redmusicamaestro.com/metodo-dalcroze-y-la-ritmica/>
- Rodriguez. F. (1999) *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza.
- Romero, L. (2017). El coro en la tragedia griega. *Texto de Conferencia II Jornadas de Teatro Clásico, Universidad de Almería* pp.1-10
- Rozik, E. (2002). *Las raíces del teatro*. Buenos Aires: Colihue.
- Rubio, M. (2011) *Raíces y semillas*. Lima: Yuyachkani

Rubio, J. (1998). *La renovación teatral española de 1900 manifiestos y otros ensayos*.

Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Sanchis, J. (2018). *El texto insumiso*. Ciudad Real: Ñaque Editores.

Sarrazac, J. (2013) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México. Paso de gato

Varley, J. (2007). *Piedras de agua*. Lima: Yuyachkani.

Viviescas, V. (2005). La crisis de representación y de la forma dramática. Centro de

Investigación y Desarrollo Científico, s/n 437-466 Recuperado de

<http://cidc.udistrital.edu.co/investigaciones/documentos/revistacientifica/rev7/Unidad%2021%20pags%20437-465.pdf>

Wirth, I. (2013). Danzas macabras sobre la esvástica. *Cubaencuentro*. Recuperado de

<https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/danzas-macabras-bajo-la-esvastica-283620>