

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Del movimiento a la voz: El uso de la técnica de la mimesis del animal y los esfuerzos Laban como recurso en la interpretación vocal de personajes en cuentos infantiles para podcast

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada de Teatro que
presenta:

*Andrea Vanesa Rojas Lazurtegui
Silvana Alessandra Astorne Villena*

Asesor:

Jorge Juan Carlos Armas Gherzi

Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Jorge Juan Carlos Armas Gheresi*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “*El uso de la técnica del animal y los esfuerzos Laban como recurso en la interpretación vocal de personajes en cuentos infantiles para podcast*”, de las autoras *Silvana Alessandra Astorne Villena* y *Andrea Vanesa Rojas Lazurtegui* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 10%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 05-may.-2022.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 13 de junio de 2023

Apellidos y nombres del asesor: <i>Armas Gheresi, Jorge Juan Carlos</i>	
DNI: 43117545	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5428-9442	

Resumen

La presente investigación tiene como objetivo principal analizar el uso de los ejercicios físicos del animal y los esfuerzos Laban en la construcción e interpretación vocal de personajes de un cuento infantil en formato podcast. El tema abordado responde a la motivación por reconocer cómo ejercicios físicos del teatro y la danza, utilizados habitualmente para las puestas en escenas, pueden ser trasladados al trabajo vocal del actor o actriz al realizar un podcast. Cabe mencionar que elegimos el cuento infantil como elemento de investigación por nuestra experiencia dentro del ámbito profesional con niños y niñas, y por la necesidad de integrar ejercicios del teatro convencional hacia el trabajo para niños. Hemos estructurado la presente tesis en cuatro partes. En el primer capítulo desarrollamos el tema de investigación y revisamos otras investigaciones similares (haciendo así un estado del arte); en el segundo capítulo presentamos el marco conceptual; en el tercer capítulo profundizamos sobre la metodología; finalmente, en el cuarto capítulo presentamos los resultados del estudio. La presente investigación es de tipo cualitativo y de nivel exploratorio desde las artes; incluye la revisión de fuentes bibliográficas, entrevistas a expertos, y un laboratorio con sesiones a través de la plataforma Zoom en que participaron actores y actrices que exploraron ambas técnicas (laboratorio que concluyó en la grabación de un cuento infantil en formato podcast). Como resultado, se concluye que las técnicas físicas del uso del animal y esfuerzo Laban permiten al actor/actriz generar una imagen vocal más sólida y específica para la interpretación y construcción de un personaje de cuento infantil para un formato podcast.

Palabras clave: Esfuerzos Laban, técnica del animal, Podcast, creación vocal de personaje, cuento infantil.

Abstract

The main objective of this research work is to analyze the use of physical exercises, the mimesis of an animal and the Laban rhythms, in the construction and vocal interpretation of characters in a children's storytelling in podcast format. The topic addressed in this research responds to a motivation to recognize how physical exercises of theater and dance, which are used for staging, can be transferred to the voice of the actor/actress within a podcast. It is worth mentioning that we chose the children's story as a response to our experience within the professional field with kids and the need to integrate conventional theater exercises into children's work. Therefore, we have structured this work in four parts. In the first chapter, the research topic is developed and similar research in the state of the art will be discussed; in the second chapter we present the conceptual framework and in the third chapter we delve into the methodology; Finally, the fourth chapter presents the results of the study. This research is of a qualitative nature and an exploratory level from the arts, it included the review of bibliographical sources, interviews with experts, and a laboratory with zoom sessions with the participation of actors and actresses who explored both techniques and which concluded in the recording. of a children's story in podcast format. As a result, it is concluded that the physical techniques of the use of the animal and Laban rhythms allow the actor/actress to generate a more solid and specific vocal image for the interpretation and construction of a children's story character for a podcast format.

Keywords: Laban efforts, animal technique, Podcast, vocal character creation, children's story.

Agradecimientos

En primer lugar, agradecemos a Dios porque sin Él no tendríamos la fuerza de continuar a pesar de los obstáculos que se nos han presentado.

Agradecemos a nuestra familia por todo el apoyo que nos han dado, gracias por ser nuestros mayores fans, gracias por estar orgullosos desde el minuto uno que les contamos acerca de nuestra tesis y gracias por habernos apoyado siempre a lo largo de esta carrera profesional. Gracias a ustedes por siempre alentarnos y darnos todo el soporte no solo en la parte académica sino también en lo personal.

Agradecemos a nuestro asesor de tesis: Jorge Armas, por ser nuestro primer profesor en la carrera: taller de postulantes. Gracias por nunca perder la fe en nosotras, por darnos el aliento cuando en algún momento vimos el camino muy difícil. Gracias por todos los consejos académicos que nos has brindado y así mismo por los consejos en base a tu experiencia como actor profesional.

Y, por último, y no menos importante, agradecemos mucho a todas las personas que fueron partícipe de esta investigación de tesis: Mateo Chiarella, Urpi Gibbons, Ana Correa, Álvaro Pajares, Micaela Mercado y Yaremís Rebaza. Gracias por aceptar ser parte de esta tesis y brindarnos su tiempo y compromiso; el aporte que han dado a esto ha sido bastante significativo y estamos muy agradecidas.

Dedicamos este trabajo a todos los niños y niñas de edad y de corazón y a todos los artistas que con su arte quieren llegar a los más pequeños.



“El teatro es la pura esencia de la oralidad”

Emma Rodero

Índice

Resumen	ii
Abstract.....	iii
Agradecimientos.....	iv
Índice	vi
Índice de figuras	viii
Índice de tablas	ix
Índice de anexos	x
Introducción.....	1
Capítulo 1. Tema de investigación	4
1.1. Tema	4
1.2. Descripción del tema	4
1.3. Tipo de investigación	6
1.4. Motivación personal	6
1.5. Justificación.....	8
1.6. Preguntas de investigación	12
1.6.1. Pregunta principal.....	12
1.6.2. Preguntas específicas.....	12
1.7. Objetivo de la investigación	12
1.7.1. Objetivo principal.....	12
1.7.2. Objetivos específicos.....	12
1.8. Hipótesis	13
1.9. Estado del arte	13
Capítulo 2. Marco conceptual.....	18
2.1. La mimesis del animal para la construcción del personaje propuesto por Stanivslaski.....	18

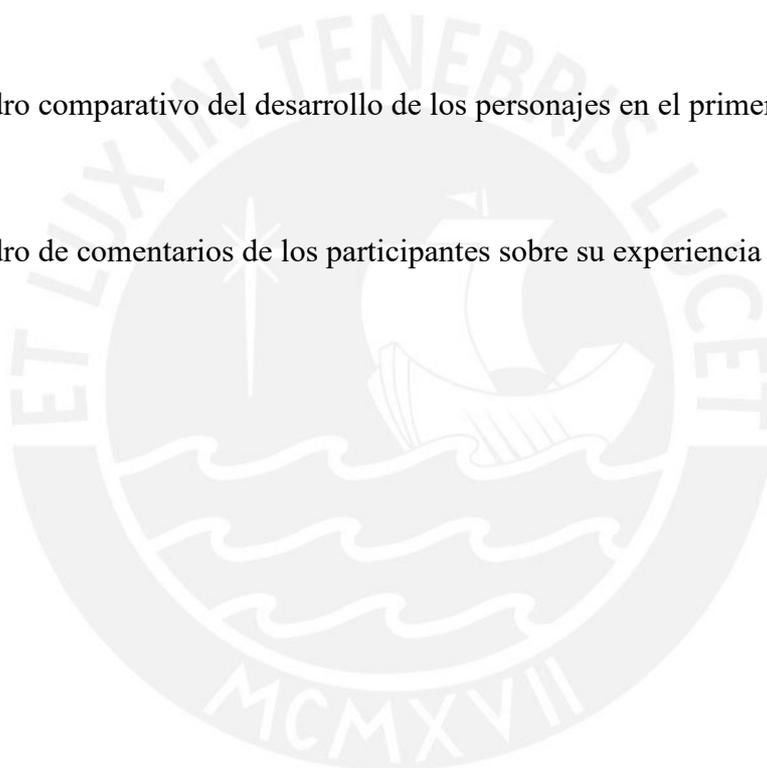
2.1.1. Konstantin Stanislavsky	18
2.1.2. La acción y partitura en el sistema de Stanislavsky	18
2.1.3. La mimesis del animal	20
2.2. Esfuerzos Laban para la creación de personajes propuesto por Rudolf Laban ...	22
2.2.1. Rudolf von Laban	22
2.2.2. Esfuerzos Laban	25
2.3. Podcast y su relevancia en la actualidad.....	26
2.4. Cuento infantil	28
Capítulo 3. Metodología.....	32
3.1. Enfoque metodológico.....	32
3.2. Procedimiento de recojo, sistematización y análisis de la información	32
3.2.1. Entrevistas a expertos	32
3.3. Laboratorio	34
3.3.1. Planteamiento del laboratorio.....	34
3.3.2. Diseño del laboratorio	34
3.3.3. Elección del cuento infantil	38
3.3.4. Perfil de los participantes	38
Capítulo 4. Laboratorio	41
4.1. Sesiones y objetivos	41
4.1.1. Primera etapa: lectura del cuento y grabación del primer podcast.....	41
4.1.3. Tercera etapa: Exploración del personaje del cuento y las técnicas.....	50
4.1.4. Cuarta etapa: Grabación final del podcast.....	52
Conclusiones.....	57
Referencias bibliográficas	64
Anexos.....	70

Índice de figuras

Figura 1. Las acciones básicas de Laban (esfuerzos Laban) y sus cualidades del movimiento	23
Figura 2. Diagrama de contrastes para representar las relaciones entre esfuerzos del movimiento	24
Figura 3. Registro de la primera sesión vía Zoom del laboratorio	43
Figura 4. Registro de la segunda sesión vía Zoom del laboratorio	47
Figura 5. Registro de la tercera sesión vía Zoom del laboratorio	49
Figura 6. Registro de la cuarta sesión vía Zoom del laboratorio	51
Figura 7. Registro de la quinta sesión vía Zoom del laboratorio	51
Figura 8. Registro de la sexta sesión vía Zoom del laboratorio	53
Figura 9. Registro de la séptima sesión vía Zoom del laboratorio	54
Figura 10. Registro fotográfico del proceso de grabación. Yaremís Rebaza, participante del laboratorio. Interpreta a los personajes de la bruja y de Gretel	55
Figura 11. Registro fotográfico del proceso de grabación. Álvaro Pajares, participante del laboratorio. Interpreta a los personajes del padre y Hansel	55
Figura 12. Registro fotográfico del proceso de grabación. Micaela Mercado, participante del laboratorio. Interpreta a los personajes de la narradora y la madrastra	56
Figura 13. Portada ilustrada por Lucia Villena para el podcast subido a Spotify: “Hansel y Gretel”	56

Índice de tablas

Tabla 1. Factores y polaridades de las acciones básicas de Laban (esfuerzos Laban) y sus cualidades	25
Tabla 2. Cronograma del laboratorio dividido por sesiones	37
Tabla 3. Partitura de los participantes con respecto a su animal y esfuerzo Laban del personaje asignado	54
Tabla 4. Comparación de los resultados de las grabaciones del primer y último podcast	58
Tabla 5. Cuadro comparativo del desarrollo de los personajes en el primer y último podcast	59
Tabla 6. Cuadro de comentarios de los participantes sobre su experiencia luego del laboratorio	61



Índice de anexos

Anexo 1. Entrevista a Mateo Chiarella	70
Anexo 2. Entrevista a Urpi Gibbons	73
Anexo 3. Entrevista a Ana Correa	78
Anexo 4. Bitácoras visuales de los participantes	92
Anexo 5. Cuento <i>Hansel y Gretel</i>	118



Introducción

El trabajo de un actor o actriz se asocia constantemente a una puesta en escena, en donde hay una audiencia que la especta. La puesta en escena puede acontecer en vivo o por intermediación de dispositivos tecnológicos. En ambas instancias destaca el carácter visual del hecho; vale decir, una performance destinada a ser observada. Sin embargo, si bien el cuerpo es la herramienta por excelencia de un artista escénico, la voz de un actor/actriz cumple un papel fundamental, sobre todo en la caracterización de un personaje.

Siendo así, ¿qué pasa con el actor/actriz que debe enfrentarse a un trabajo que no es de carácter visual? ¿Qué sucede cuando el espectador solo puede escuchar la voz del actor/actriz, sin observar su cuerpo? Konstanin Stanislavsky, quien fue el primer actor y director ruso que sistematizó el trabajo del actor (Isola, 2012), considerado el padre del teatro contemporáneo, señala que un actor que domina su instrumento vocal y su cuerpo es el único en condiciones de interpretar su papel (Stanislavsky, 2011). Por otro lado, y en nuestra experiencia, algunos trabajos como locuciones, doblajes, grabaciones de podcast y cuentacuentos suponen un trabajo actoral enfocado únicamente en las cualidades de la voz, donde la selección de artistas se limita a la capacidad vocal natural de estos, lo cual acota el sinfín de posibilidades de exploración y juego de creación vocal que dichos trabajos requieren.

Ahora bien, nuestra investigación no solo busca abordar la problemática sobre el enfoque basado exclusivamente en la voz del actor/actriz. A lo largo de nuestra carrera y formación artística hemos sido testigos de la falta de materiales, guías e información para artistas dedicados al teatro, arte o docencia infantil, lo que pone en evidencia que “hemos olvidado que la oralidad es previa y precede a la escritura. La mayoría de los niños aprenden a hablar sin ir a la escuela” (Mizrach, citado en Rodero, 2018, p. 84). La escritura, por su parte, que representa al lenguaje oral, demanda de un proceso formal para su aprendizaje:

para escribir y leer bien, primero hay que hablar y escuchar correctamente, es decir, primero hay que conocer bien el lenguaje oral.

Es por ello que consideramos pertinente nuestra búsqueda de herramientas que permitan potenciar las capacidades del actor/actriz respecto al manejo de su voz y la creación de personaje (específicamente cuando el cuerpo de estos no es visible para el espectador), más allá solamente de las cualidades de la voz, sino yendo al corazón de esta. Nuestro propósito es aportar estrategias de uso de la voz para todos aquellos dedicados al teatro para niños, juntando dos técnicas físicas- el uso de la técnica del animal y los esfuerzos Laban- como recursos en la interpretación vocal de personajes en cuentos infantiles para podcast.

Laban fue un artista, bailarín, coreógrafo, científico y activista social que dedicó su vida al análisis del movimiento corporal y propuso una sistematización para este. Al igual que en Stanislavsky, se repite la palabra “sistematización”: ambos buscaron hacer del arte una ciencia para que aquellos que quisieran aprender tuvieran una guía. Por ello utilizaremos ambos sistemas para generar una nueva estrategia para el uso de la voz en formato podcast.

En este contexto de estudio se hizo una convocatoria a colegas actrices y actores para desarrollar un laboratorio que representó el espacio facilitador para la presente investigación. Estructuramos esta investigación en cuatro partes. En el primer capítulo desarrollaremos el tema de investigación, y como parte de este desarrollo mencionaremos investigaciones similares (en la subsección del estado del arte) tomando como ejes fundamentales los siguientes: la mimesis del animal para la construcción de personaje, la teoría de los esfuerzos Laban, el cuento infantil, el podcast y la interpretación vocal de personajes. Estos ejes también formarán parte del segundo capítulo, en el cual construimos el marco conceptual. Ahí explicaremos a detalle - con el citado de los autores correspondientes- los temas que tratan dichos ejes. El tercer capítulo desarrollará la metodología empleada. Ya que la presente investigación es de tipo cualitativa y de nivel exploratoria desde las artes, como bien

mencionamos anteriormente, hicimos un laboratorio con sesiones a través de la plataforma Zoom en el cual aplicamos ambas técnicas, lo cual concluyó en la grabación de un cuento infantil en formato podcast. Esta sección es justificada con la revisión de fuentes bibliográficas y entrevistas a expertos. Finalmente, en el cuarto capítulo presentamos los resultados del estudio en donde detallamos cada sesión realizada.



Capítulo 1. Tema de investigación

1.1. Tema

Del movimiento a la voz: la técnica de la mimesis del animal y los esfuerzos Laban como recursos en la interpretación vocal de personajes en cuentos infantiles para podcast.

1.2. Descripción del tema

La interpretación actoral demanda, en su mayoría, un trabajo físico y vocal. Sin embargo, el ámbito artístico ha sido objeto de modificaciones a raíz del contexto de la pandemia mundial por el COVID-19.¹ A ello se une la nueva capacidad que ofrece el desarrollo tecnológico que, acompañando y potenciando el desarrollo del artista, lo induce a seguir creando y fusionando su arte con nuevas herramientas y experimentando con nuevos espacios. Es aquí en donde las puestas en escena del teatro convencional, y a las cuales estábamos acostumbrados, fueron desplazadas: ya no vimos actores encarnando personajes desde una butaca, sino desde otras plataformas.

Por décadas la presencia del actor y la actriz en medios de comunicación como la radio, en formato de locuciones, comerciales, radionovelas, etc. ha sido constante. Pese a ello, con el paso del tiempo la tecnología ha ido evolucionando y, por ende, nuevos espacios o formatos digitales y audiovisuales han ido apareciendo, y otros que ya existían han ido tomando mayor protagonismo. Como menciona Alessandra Guerrero en su tesis *Comunicación teatral en el teatro digital de pandemia: cambios en el espectáculo durante el primer año de confinamiento social obligatorio por el COVID-19 en Lima*: “Las artes escénicas tienen en las nuevas tecnologías a sus mejores y únicas aliadas para sobrellevar la nueva realidad” (2020). Nosotras vamos a tomar, específicamente, el desarrollo de las

¹ La presente investigación fue realizada bajo las condiciones de aislamiento obligatorio, distanciamiento social y guardando las prescripciones de sanidad obligatorias

actrices y actores en el espacio del podcast, el cual es un archivo digital en audio o video que se puede descargar y reproducir, y a cuyo contenido se accede por demanda.

Si se centra el trabajo del actor en un formato de audio como el podcast, mayores serán las exigencias de su preparación en relación a las desplegadas en un formato de vídeo, en donde el espectador puede observar al actor. En un formato puramente auditivo, la voz de la actriz y del actor asume un rol protagónico. Por lo tanto, esta deberá estar preparada para poder construir personajes y transmitir oralmente todas las sensaciones, emociones y sentimientos que abordan al personaje que interpreta.

Así, hemos visto la necesidad de investigar técnicas que permitan al actor construir e interpretar personajes vocalmente para un formato de audio. Para ello optamos, en primer lugar, por los ejercicios de la mimesis del animal de Stanislavsky, los cuales consisten en la imitación corporal de una especie animal a través su columna vertebral, movimiento y mirada para la construcción corporal un personaje teatral; y, en segundo lugar, por los esfuerzos Laban, un sistema para observar, analizar y entender las cualidades más sutiles con respecto a la intención interior del movimiento (Ros, 2009). Estos dos sistemas serán utilizados como recurso de interpretación vocal de personajes en cuentos infantiles para podcast. Con ese fin hemos realizado un laboratorio virtual en donde se exploraron las técnicas mencionadas como herramientas que permiten al actor/actriz generar una imagen vocal más sólida y específica para potenciar y facilitar la construcción e interpretación vocal de personajes en cuentos infantiles a través de un formato de audio podcast. Hemos escogido estas dos técnicas ya que ambas fueron parte de nuestra formación actoral, por lo que serán la principal fuente de investigación para comprobar que una técnica física, al ser transpuesta en la voz del actor, es una herramienta para la construcción e interpretación de personajes de un cuento infantil.

1.3. Tipo de investigación

La presente investigación se efectuó sobre la base de un laboratorio virtual que consideró ocho (8) sesiones en donde participaron cuatro actores/actrices licenciados y licenciadas de la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú que previamente habían trabajado las dos técnicas físicas mencionadas anteriormente. El laboratorio tuvo como finalidad explorar la mimesis del animal en relación con los esfuerzos de Laban para la interpretación vocal de un personaje de un cuento infantil para podcast. Para la comprobación de la hipótesis a los participantes se les asignó un personaje del cuento “Hansel y Gretel”. Con éste, grabaron dos podcasts, uno previo y otro posterior al laboratorio, en donde, al comparar ambos podcasts, se pudo observar el aporte de las técnicas físicas en la construcción e interpretación vocal. Asimismo, al finalizar el laboratorio se realizaron entrevistas a los participantes para evaluar su proceso en función a sus aprendizajes y dificultades.

1.4. Motivación personal

Nuestras trayectorias artísticas personales se centran en trabajar con un público infantil. A la fecha, ello nos ha dado seis años de permanente vinculación con este público. Hemos sido testigos del interés que muchos niños y niñas tienen en aproximarse al mundo artístico, en especial al teatro, debido a que hacen uso de su ingenio para jugar y fantasear diferentes personajes, roles, situaciones y lugares. Sin embargo, también hemos podido observar reacciones contrarias hacia el teatro en algunos infantes. Con el paso del avance tecnológico, los niños y niñas han suplantado los juegos artísticos y presenciales por juegos virtuales. Este hecho marca el inicio de nuestro interés por promover en ellos un retorno hacia el mundo lúdico, artístico y creativo, y, a su vez, por volvernos aliadas en esta acción, pues nuestra motivación y propósito es combinar lo tecnológico con lo teatral.

Partiendo de ese punto, la presente tesis propone tener como resultado un producto artístico para público infantil en el cual se combine la tecnología con la actuación, y para este caso hemos optado por realizar un podcast de un cuento infantil. Además, es importante recalcar que esta motivación no parte simplemente del avance tecnológico en sí, sino que también de la situación actual de pandemia mundial que ha devenido en el aislamiento social. Este hito histórico planteó al arte el imperativo de adaptarse a la virtualidad, de modo que las obras de teatro y hasta clases de teatro, expresión corporal y canto se tuvieron que realizar vía diversas plataformas como Zoom o Meet, por videollamadas o, en algunos casos que atendimos, únicamente por audio, llamada o grabación vocal.

Al encarar esta nueva realidad resulta vital que el arte se transforme y adapte a lo virtual, pero sin perder su esencia teatral. Esto es un reto para el actor/actriz, pues este deberá buscar herramientas y recursos actorales que le permitan mantener la acción escénica, organicidad e interpretación actoral, dentro de la virtualidad escénica o en formatos en donde el público solo sea oyente, como por ejemplo el podcast. Por ende, la presente tesis busca explorar técnicas físicas que hayan sido utilizadas anteriormente en la presencialidad, por los actores y actrices del laboratorio, que al ser trabajadas en la virtualidad les brinden las herramientas para la interpretación y construcción de personajes. Para ello, estaremos explorando la técnica de la mimesis del animal, propuesta por Stanislavsky, complementada por los esfuerzos Laban, técnicas abordadas durante la etapa de formación estudiantil en la carrera de Artes Escénicas.

Cabe mencionar que las presentes tesistas y las actrices y actor del laboratorio tienen conocimiento previo de ambas técnicas. Sin embargo, estas fueron usadas para explorar la construcción física y vocal del personaje en un espacio escénico en donde el actor es visible al público. Es de ahí que nació la interrogante, ¿qué pasaría si no vemos al actor? Es por ello que la presente investigación busca explorar y comprobar cómo estos métodos del

actor/actriz pueden ser utilizados como recurso para la interpretación vocal en la creación de personajes de un cuento infantil.

1.5. Justificación

Existe una variedad de técnicas y métodos que un actor/actriz puede utilizar para lograr una óptima construcción e interpretación de un personaje. Todo depende, en muchos casos, del director, colectivo o actor/actriz al decidir cuál de estas es más apropiada para la puesta en escena. Francisco Perea en el prólogo a *Creación de un personaje* (Stanislavsky & Perea, 1992) nos menciona que los elementos que conforman la construcción de un personaje son la base del actor; sin embargo, “este deberá encontrar su propio estilo personal de actuación” (p.11). Es importante recalcar que el actor/actriz deberá escoger la técnica que mejor se adecue a él o ella, como menciona Perea. No obstante, cualquier técnica o estilo de actuación deberá tener presente el cuerpo y la voz puesto que estos son el principal instrumento que posee el actor.

Cabe mencionar que todas estas técnicas son empleadas para que un actor/actriz pueda representar una obra en donde pueda ser observado por los espectadores. Pero ¿qué sucede con el trabajo de un actor que no es expuesto físicamente al público? ¿Qué técnica actoral usa un actor/actriz al cual solo escucharemos? Frente a estas preguntas nos vimos en la necesidad de buscar una posible alternativa, más aún cuando observamos que en la práctica laboral de locución, doblaje, o podcast se deja de lado la demanda de construir un personaje.

El propósito de esta investigación es potenciar el trabajo de la interpretación vocal de un actor en base a dos sistemas y ejercicios del teatro contemporáneo que parten del cuerpo para luego llevarlo a la voz. De esta manera los actores y actrices que utilicen las herramientas que planteamos en esta investigación podrán empezar un trabajo vocal de manera metódica y así tener un acercamiento a la construcción vocal de un personaje más inmediato. Con el fin de lograr este objetivo, partimos de la construcción corporal haciendo

la mimesis de un animal: la técnica de Stanislavsky - y a esta se la acompaña de un esfuerzo, propuesto por Laban. De esa manera podremos investigar y observar cómo es que una técnica enfocada en lo corporal puede contribuir al actor/actriz en la construcción e interpretación vocal de un personaje. Por su parte, los esfuerzos Laban, según la maestra del Método Laban y autora del libro *Making Connections: Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals*, Peggy Hackney, se explican así:

El Análisis del Movimiento de Laban provee un esquema de todas las posibilidades de movimiento. Estos elementos básicos se pueden usar para generar movimiento o para describir movimiento. Proveen un sistema para entender el movimiento, y para desarrollar eficiencia y expresividad en el movimiento (2002, p.13).

Añade la autora, “cada ser humano combina estos factores de movimiento a su propia manera y los organiza para crear frases y relaciones que revelan un estilo personal, artístico y cultural” (2002, p. 13). Entendemos, entonces, que los esfuerzos Laban están ligados al movimiento. Por su parte, Catherine Fitzmaurice, quien en enero del 2010 la revista *American Theatre* calificó como "the great lions of the field of voice work in the U.S." y, también, "visionary innovators in the craft" del entrenamiento para actores, creó el Fitzmaurice Voicework, cuyo modelo incluye el uso de la respiración para conectarse con la creatividad personal, vincular el texto con el proceso interno, y explorar la voz como acción. Podemos decir, entonces, que la voz es considerada una acción. La acción en el teatro se refiere, como dice Isola (2012), al motor del comportamiento del personaje, aquello que lo motiva y lo lleva a hacer las cosas en escenas. La voz, al ser acción, es un movimiento, y es por ello que podemos categorizarla dentro de la sistematización de Laban sobre el movimiento, es decir, los esfuerzos.

Artistas profesionales cuya principal herramienta es la voz, en su mayoría, se centran en las cuatro cualidades de la voz (tono, timbre, intensidad y duración) como pilares de su entrenamiento. No obstante, al enfocarse en un público netamente oyente, consideramos que se deberá dar énfasis a la parte interpretativa. Estefanía Olatz Larrea (2014) menciona en su tesis doctoral que algunos investigadores han definido que la voz es el medio que transmite emociones, puesto que se origina dentro de nosotros y, al ser liberada, se expresa parte de nuestro sistema energético. Por ende, la voz no solo es sonido, sino que es un transmisor de opiniones, sentimientos, emociones e ideas. Es por ello que resulta de vital importancia trabajar una técnica que nos permita ahondar en la interpretación partiendo desde la construcción del personaje.

Como recurso para comprobar lo planteado utilizamos un cuento infantil, ya que en base a sus características nos permite investigar varias posibilidades de interpretación vocal por el tipo de personajes que se presentan. Este fue grabado en formato podcast. Además, elegimos el cuento infantil ya que consideramos a los niños y niñas un público importante para llevar arte y generar interés, de forma que puedan aprender y desarrollarse positivamente.

Charito Facundo (2018) menciona en *Me cuentas un cuento: El cuento viajero* que el cuento infantil lleva a los niños a un “viaje maravilloso” el cual “va a permitir a los niños desarrollar la expresión oral y la expresión escrita”. Asimismo, la autora afirma que, a través del cuento infantil, sea oral o por medio de lectura, “los niños y niñas van a vivir un mundo de fantasía donde todo es posible”; el aporte más importante es que esto permite desarrollar la expresión oral, incrementan su nivel de vocabulario y, no solamente eso, sino también ayuda a la comprensión de textos y al desarrollo de la escucha. Así pues, el cuento infantil sirve como transmisor de valores como respeto, amor, amistad y generosidad.

Por su parte, Fournier (2009) dice que el cuento infantil deberá ser de carácter breve, emocionante, mostrará imágenes (sean mentales o físicas) con lenguaje claro y personajes sencillos que reflejen un “valor, un vicio o una virtud (bueno, malo, valiente...) que los niños aprobarán o rechazarán” (p. 51). Frente a estas características, observamos que la construcción de personajes para un cuento infantil cuenta con requisitos cuyo cumplimiento es viable mediante las técnicas presentadas. En esta línea, López (2019) cita a Ocaña (2009) en su tesis de grado *Transmisión de valores mediante el cuento infantil*, para sostener que los personajes de un cuento infantil están “brevemente caracterizados y realizan acciones muy claras para el niño y niña” (p.9). Con esto se evidencia que los personajes tienen una acción clara y una psicología simple al ser “personajes tipo” (no de carácter psicológico, como en las radionovelas realistas). Por este motivo asociamos los esfuerzos Laban con la acción clara del personaje y la mimesis del animal de Stanislavsky para la construcción corporal, ya que esto crea una imagen vocal (en el caso del podcast) que cumple con lo solicitado en un cuento infantil. Como resultado, los receptores, en este caso los niños y niñas que escuchen el *podcast* podrán con mayor facilidad asociar un personaje a una imagen que ellos conocen o reconocen como bueno, malo, grande, pequeño, rápido, lento, etc.

Concluimos que esta investigación tendrá relevancia para aquellos actores y actrices que se desempeñen en locución, doblaje o podcast ya que podrán fundamentarse en un sistema que dialoga entre el ejercicio de la mimesis del animal y los esfuerzos Laban para poder, de acuerdo a un método, lograr una construcción e interpretación vocal de un personaje de cuentos para niños.

1.6. Preguntas de investigación

1.6.1. Pregunta principal

¿De qué manera los ejercicios físicos de la mimesis del animal y los esfuerzos Laban permiten la construcción e interpretación vocal de un personaje de un cuento infantil para un formato podcast?

1.6.2. Preguntas específicas

1. ¿Cómo el uso de la técnica física de la mimesis del animal puede ser una herramienta que aporta a la interpretación vocal de un actor/actriz para cuentacuentos infantil en formato podcast?
2. ¿En qué medida las cualidades de movimiento desarrolladas a partir de la técnica de esfuerzo Laban pueden verse reflejadas en la interpretación vocal de un actor/actriz para cuentacuentos infantil en formato podcast?
3. ¿Qué resultados específicos se obtienen al explorar los ejercicios físicos (la mimesis del animal y esfuerzos Laban) para la construcción vocal de un personaje de un cuento infantil durante el laboratorio desarrollado?

1.7. Objetivo de la investigación

1.7.1. Objetivo principal

Analizar el uso de ejercicios físicos (la mimesis del animal y los esfuerzos Laban) en la construcción e interpretación vocal de personajes en un cuentacuentos infantil en formato podcast.

1.7.2. Objetivos específicos

1. Identificar las herramientas que ofrece la técnica del uso del animal para la construcción vocal de personajes de un cuento (específicamente, en el desempeño como cuentacuentos infantil en formato podcast.)

2. Evaluar la realización entre las acciones de Laban con la interpretación vocal de un personaje.
3. Analizar cómo fue influenciada la voz del actor/actriz mediante la transposición de los ejercicios físicos (la mimesis del animal y los esfuerzos Laban) durante el laboratorio práctico.

1.8. Hipótesis

Las técnicas físicas de la mimesis del animal y esfuerzos Laban permitirían al actor/actriz generar una imagen vocal más sólida y específica para la interpretación y construcción de un personaje de cuento infantil para un formato podcast. Partiendo de una construcción física y una categorización con respecto al ritmo del personaje, ambas técnicas en conjunto facilitarían la interpretación vocal para la ejecución de una grabación en podcast. Las técnicas físicas de la mimesis del animal y esfuerzos Laban permitirían crear una guía sistematizada que serviría a un actor/actriz como guía para futuras producciones en podcast. De esa manera podrían empezar un trabajo vocal con una guía inicial para la exploración y creación de una partitura actoral.

1.9. Estado del arte

El presente Estado del arte expone las investigaciones realizadas recientemente sobre el uso de la voz, el teatro y el podcast como ejes principales:

Emma Rodero (2018), en su artículo “El peso creciente de la voz y el sonido para comunicar en la era digital: el protagonismo de la oralidad” desarrolla un planteamiento sobre la oralidad y la voz. Respecto a la primera, establece que la oralidad supone una persona que habla, mientras que la voz es el instrumento de comunicación más importante del ser humano. En este sentido, podemos entender que la voz de cada persona es única y por lo mismo aporta información sobre la personalidad y el estado anímico de aquél que está hablando. (Alexander & Nygaard, citado en Rodero, 2018).

Por otro lado, Rodero (2018) afirma que “la oralidad se ajusta como un guante al estilo de vida actual” (p. 85), debido a que hemos pasado de una cultura centrada en lo escrito a otra identificada como de oralidad digital. Hoy en día, es muy común la grabación de los productos sonoros, como en el caso del podcast, que facilita al sujeto poder parar la grabación en cualquier momento, retroceder o avanzar, e incluso, en algunas aplicaciones, ajustar el ritmo de la grabación a distintas velocidades. Así pues, “[precisamente] los podcasts, los archivos de audio grabados y disponibles en Internet para su escucha o descarga, y con posibilidad de suscripción, han contribuido en gran manera a devolver en nuestros días el protagonismo al sonido” (Rodero, 2018, pp. 85-86).

Rodero (2018) afirma que “[la] relación de las artes escénicas con la oralidad es muy clara y su base la forman sonidos y voces” (p.88). Considerando la oralidad, el teatro ha resultado beneficiado con la radio y el podcast, inclusive como factor inclusivo en la cultura, debido a su capacidad para estimular imágenes mentales, provocar emociones, introducir al oyente en la escena, generando una vivencia realista e inmersiva (Rodero, 2018, p. 90).

Con relación a la voz del actor, Cesar Espinoza (2014) en su tesis, El actor y su voz, propone tener una mayor conciencia de la importancia del uso de la voz, pues es su herramienta de trabajo y comunicación. Esta tesis nos expone los conceptos básicos de sonido, anatomía y fisiología de la voz, emoción de la voz y así mismo enfermedades de la voz y un cuidado como higiene vocal.

Del mismo modo, Sandra Muentz y Vanessa Zeuner con su tesis de licenciatura La voz del personaje: Construyendo imágenes sonoras a través de la combinación de las cualidades acústicas de la voz en un proceso creativo (2018) proponen un enfoque sobre las cualidades acústicas de la voz y cómo estas son herramientas para generar imágenes sonoras en el proceso de construcción de personajes. Uno de sus grandes aportes surge de la

necesidad de potenciar las posibilidades del actor con respecto al manejo de su voz, lo cual consideramos central para la investigación de la presente tesis.

Por otro lado, respecto a los estudios sobre la voz realizados en relación a la locución o narración en radio, Olatz Larrea en su tesis doctoral Estudio sobre la escucha de la voz del locutor con y sin imagen: Análisis del proceso perceptivo y cognitivo del oyente (2014) estudia las diferencias perceptivas y cognitivas del oyente de radio en relación con los estímulos y sensaciones causadas por la voz. Para ello, se centra en las cualidades de la voz, específicamente en el tono y timbre, como base de la voz en radio.

Antiguamente era habitual que la audiencia consumiera la radio de manera puramente sonora, como con las radionovelas, el deporte narrado, entre otros; sin embargo, actualmente la audiencia tiene acceso a la imagen y por lo tanto la identificación es distinta con o sin ella. Es por ello, que Larrea (2014) considera importante estudiar los procesos cognitivos y perceptivos que experimenta un oyente de radio con relación a la imagen o solo audio.

Por otro lado, Johnny Espinoza en su tesis de licenciatura Rol del locutor: experiencia en la radio privada y el ejército del Perú (2020) expone la importancia del profesional de la radio en la locución en tanto que su principal instrumento es la voz. De esta manera, podemos identificar el trabajo y el entrenamiento que se requiere para trabajar en la radio y sobre todo para utilizar el instrumento principal: la voz como un medio de comunicación.

Adicionalmente, en su tesis, expone los diferentes tipos de locutores y así mismo nos cuenta su experiencia personal en diferentes medios de radio.

En cuanto a los estudios relacionados al podcast, en la tesis de Carlos Rivadeneyra Olcese El podcasting peruano. Análisis de contenido sonoro y transcasting (2021), se alude a la práctica del podcasting en el Perú y señala que es un nuevo medio de comunicación en el escenario digital. Agrega, también, que el podcast ha tenido un crecimiento que lo define como un nuevo medio de comunicación sonoro y toma importancia en sectores sociales e

institucionales. Esto nos muestra que el podcast es una práctica actual y vigente, por lo que decidimos optar para la presente tesis uniendo la tecnología digital y las artes escénicas, a través de la técnica de “el animal” y los “esfuerzos Laban”.

Por otro lado, en cuanto a la técnica de “el animal”, Manuela Alejandra Barragán Herrera en su tesis *La importancia del animal como objeto creador* (2019), expone la relevancia del uso del animal como un referente importante en procesos creativos y también afirma que este es usado para la creación de un personaje. Toma como ejemplo algunos casos de artistas que se apropiaron de las características del animal para su trabajo escénico. Barragán concluye su investigación sobre el animal como una herramienta afirmando que este nutre y hace crecer los procesos creativos del actor/actriz.

En el campo del teatro, Jacques Lecoq, actor y maestro francés, en *El Cuerpo Poético* (2001) menciona la animalidad como el segundo paso luego de conseguir el estado neutro. De esa manera, señala Lecoq, que un actor/actriz empieza a experimentar el “cuerpo mimador”, refiriéndose a la imitación del mundo real, así inicia el juego y posterior a eso encuentra el camino al personaje.

En cuanto a los estudios de los “esfuerzos Laban”, Riccardo Lombardo (2012) en su tesis *Análisis y aplicación de la teoría de Laban y del movimiento creativo en la dirección de conjuntos instrumentales en la formación del maestro en educación musical* plantea aplicar la teoría de Rudolf Von Laban a la educación musical con enfoque en la percusión. En esta tesis podemos observar cómo el movimiento aplicado en la música genera un aporte significativo. Por ejemplo, el control de la Kinesfera (espacio personal en el que el sujeto puede moverse en diferentes ejes) ayuda a marcar el ritmo, fraseo, dinámica, sentido de continuidad, flujo libre y la aplicación de la teoría de Laban aporta una mayor consciencia corporal, ya que permite disociar partes del cuerpo para tocar los instrumentos como, por ejemplo, en la percusión.

Michelle Vallejos (2020) en su tesis de licenciatura *Del análisis a la creación: el esfuerzo según Laban para la creación colectiva en teatro danza* comprueba que los esfuerzos Laban pueden ser concebidos como una potencial herramienta que optimiza la conciencia corporal y, como consecuencia, aporta a una construcción artística como la danza.

Por último, Agustí Ros (2009) en “*Laban Movement Analysis (Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento)*” menciona que la historia y visión del movimiento a lo largo de los siglos ha afectado de forma definitiva la concepción del mundo. Por ende, menciona Ros, la teoría de Laban “*Laban Movement Analysis*”, es una poderosa herramienta para analizar y comprender el movimiento. El autor afirma que la teoría del movimiento de Laban es una herramienta teórica y práctica que permite abordar la cuestión del movimiento desde múltiples facetas. Finalmente, el análisis del movimiento permite observar con una mirada científica, es decir, puede ser sistematizado para futuras exploraciones.

Para concluir, como se ha podido observar, si bien se han realizado diversos estudios sobre la técnica de “el animal” y los “esfuerzos Laban”, ninguna ha estado dirigida al trabajo específico de la voz en espacios de radio o podcasts. En este sentido, se considera que a partir de la aplicación de estas dos técnicas, se está abriendo u ofreciendo un camino para estimular las imágenes mentales, emociones y experiencia inmersiva de la que habla Rodero (2018). Así mismo, se considera importante estudiar los diferentes usos y potenciales de la voz dentro del formato de podcast, ya que en la era de la digitalización y globalización, es una plataforma en la que el actor puede desarrollarse laboralmente.

Capítulo 2. Marco conceptual

2.1. La mimesis del animal para la construcción del personaje propuesto por

Stanivslaski

2.1.1. *Konstantin Stanislavsky*

Konstantin Stanivslaski fue un director y actor teatral nacido en 1863. Fundó el Teatro de Arte de Moscú y ha pasado a la historia por desarrollar un método interpretativo el cual es considerado la base de la pedagogía teatral en numerosas escuelas de actuación (Benedetti, 1999). Dicho sistema es el “Sistema de las acciones físicas” (Serrano, 2004), más conocido como “Sistema Stanislavsky” (Eines, 2005)

El trabajo de Stanislavsky ha ido evolucionando en relación a cuán funcional es la técnica para lograr la máxima organicidad y veracidad en el actor/actriz al momento de construir e interpretar a los personajes. Tal y como lo menciona Borja (2008), Stanislavsky al comienzo exigía al actor utilizar sus emociones y sentimientos para encontrar la verdad en la actuación; sin embargo, él se dio cuenta que las emociones son muy cambiantes y debía sistematizar el proceso de la construcción del personaje (pp. 65-66).

Stanislavsky, al ser el padre del teatro moderno (Isola, 2012), tiene gran relevancia en la docencia teatral. La bibliografía suya que encontramos consiste, en su mayoría, en diarios descriptivos de ejercicios probados por alumnos suyos. Esta práctica ha tomado cada vez mayor peso y ha sido transmitida de generación en generación por maestros teatrales a alumnos. En el Perú, las escuelas y carreras de artes escénicas, especialmente teatro, también parten de las técnicas de Stanislavsky como eje de la carrera y el teatro en general.

2.1.2. *La acción y partitura en el sistema de Stanislavsky*

Para poder llevar a cabo la sistematización de Stanislavsky es necesario entender los conceptos de acción y partitura. Comenzamos con la definición de Aristóteles citada por Isola (2012) “La tragedia es la imitación de una acción”. Toda obra de teatro representa una

acción. Detrás de todo lo que sucede hay un rumbo. En otras palabras: “para Stanislavsky la acción es el motor del comportamiento del personaje, aquello que lo motiva y lo lleva a hacer las cosas en escenas. Es importante para entender el aporte de Stanislavsky, la acción” (Isola, 2012)

La acción es un concepto que se aplica al momento de referirnos, dentro de una situación dramática o puesta en escena, a la realización de un verbo transitivo (por ejemplo, “golpear”), por parte de un actor o actriz, que tiene un efecto inmediato en el público o en el compañero en escena. Este verbo debe generar un cambio en el personaje. En la presente tesis, sobre todo en la parte del laboratorio, nos referimos a que un actor no tiene una “acción clara” cuando no vemos estos verbos transitivos (que se relacionan con los esfuerzos Laban) cumplirse en escena, ya que no hay un cambio en ellos o en sus compañeros en escena.

Por otro lado, nos referimos a partitura como un conjunto de pautas que permiten la repetición del acto escénico. Esto permite al actor poder personificar varias veces un personaje. Stanislavsky menciona en *Un actor se prepara* que “cuando las condiciones interiores están preparadas, y bien preparadas, los sentimientos aflorarán a la superficie espontáneamente” (1965). Eso deja en claro que existe una preparación previa a la puesta en escena.

Mencionado esto, en la presente tesis se buscará generar una partitura corporal en base al ejercicio del animal, ya que este tipo de sistematización permite y plantea “un acercamiento más científico al trabajo del actor” (Isola, 2012). Isola finalmente acota que la partitura se decide en la mesa y luego se explora para llegar a una construcción de personaje.

Stanislavsky, por tanto, propone un sistema que permite al actor empezar a trabajar partiendo de las acciones y la partitura, haciéndole posible poder encarnar al personaje.

2.1.3. La mimesis del animal

Konstantin, dentro de sus múltiples ejercicios físicos, propuso el llamado “ejercicio del animal” (o como lo denominamos en la presente investigación, “mimesis del animal”). Cabe mencionar que nosotras dentro de la carrera de Artes Escénicas, en la especialidad de teatro (3er ciclo, Creación de Personaje), trabajamos este ejercicio.

Konstantin Stanislavsky es a quien se le refiere como creador del ejercicio del animal por nuestras maestras Urpi Gibbons y Alejandra Guerra. Así mismo aparece en uno de los ensayos Stanislavski como recurso para la caracterización, como menciona Manuela Barragan (2019) en La importancia del animal como objeto creador:

El maestro estaba buscando que la concentración del cantante no se enfocara en sí mismo y la autosuficiencia, sino que, a través de trabajar un animal, la mente se enfoque y estimule aportando nuevas formas de expresión (...). El uso de animales puede ayudar a una caracterización integral... ¿cómo sería un personaje basado totalmente en un animal?... pero puede también ser usado para partes específicas, puede ser en una caracterización vocal, en el trabajo de energía y ritmo, en su forma de caminar o moverse, el de apoyar un momento escénico, o darle una cualidad anímica a un personaje. (Stanislavsky citado en Barragan, p.10).

El ejercicio del animal consiste en imitar la corporalidad de una especie animal a través su columna vertebral, movimiento y mirada con el fin de que, a través de la exploración física, sirva como base en la construcción corporal de un personaje teatral. Este ejercicio se ha ido enseñando de forma práctica de generación en generación, tal como lo menciona Urpi Gibbons (ver anexo 2) quien recuerda que aprendió la técnica del animal con el director Roberto Ángeles en 1996 en el Taller de Iniciación Actoral. Posterior a ello, señala ella, lo aprendió a profundidad con Alberto Isola, reconocido actor, director y pedagogo

peruano, en el curso de actuación especializado en la creación de personajes durante su formación universitaria. Gibbons menciona: “el animal, en verdad, tanto como la materia, te sirve sobre todo para encarnar al personaje, para darle una piel, para darle una forma física, un ritmo, etc [...] para mí todas esas técnicas son un pretexto, un estímulo para sacar de ti”.

Por su parte, Mateo Chiarella (ver anexo 1), de la misma forma que Urpi Gibbons, conoció la técnica por primera vez por Isola. Chiarella menciona que el ejercicio del animal es “un ejercicio físico que consiste en darle herramientas transponiendo la fisicalidad de un animal al cuerpo humano de tal manera que pueda tener un estímulo, una motivación para definir una estructura física determinada” y agrega que “[está] basado en una tríada de observación que tiene que ver con la mirada, la columna vertebral y el desplazamiento” y culmina mencionando que esta técnica física es utilizada para la construcción del personaje.

También se puede observar esta técnica vista desde la mimesis. Manuela Barragán (2019) cita al Diccionario del Teatro de Patrice Pavis y señala que la mimesis es la imitación de una persona/animal/objeto/idea/héroe/Dios, a través de medios físicos y lingüísticos. La autora realiza “la mimesis del pollito” para la obra teatral *Los músicos de Bremen* y plantea que para lograr obtener el personaje de un animal humanizado primero partió por la imitación de la postura, desplazamiento, mirada e hizo una copia de los sonidos que este animal emite. De manera similar, la actriz, maestra, directora y pedagoga Ana Correa señala en una entrevista (ver anexo 3) que para trabajar el animal se necesitan referencias visuales, sonoras, entre otros. En su caso, ella tuvo que observar exhaustivamente una gallina para interpretar al personaje epónimo en la obra teatral *Los músicos ambulantes* (versión adaptada de *Los músicos de Bremen*), y observó cómo era este animal en diferentes momentos de su día, en diferentes circunstancias y también la diferenciación del comportamiento según su edad, sexo, lugar en donde fue criado, etcétera.

En resumen, el ejercicio del animal es una técnica física propuesta por Stanivslaski que, a través de la exploración física, visual y auditiva, busca realizar la mimesis de una especie animal específica. La exploración, progresivamente, lleva al actor o actriz a plantear un “animal humanizado”, que sirve como base de la construcción de un personaje teatral, el cual conserva elementos corporales y vocales del animal observado.

2.2. Esfuerzos Laban para la creación de personajes propuesto por Rudolf Laban

2.2.1. Rudolf von Laban

“Man moves in order to satisfy a need. He aims by his movement at something of value to him...” (Laban. 1988)

Laban nació en 1879 en Bratislava, Eslovaquia. Fue artista, bailarín, coreógrafo, científico y activista social. Dedicó su vida al análisis del movimiento corporal y propuso una sistematización para este. En su experiencia del movimiento durante la primera mitad del siglo XX, Laban llevó a cabo un sistema de observación de los detalles motores que consta de cuatro elementos básicos: esfuerzo, peso, espacio y tiempo. Al respecto, sostuvo que “el estudio del movimiento del actor es una actividad artística, y no un dispositivo que determina los hechos. En su estudio debe tratar de condensar fases del esfuerzo en formas y esfuerzo definidos” (Laban, 1987, p. 159).

Laban estableció esquemas motores “básicos” dentro de la vivencia cotidiana según diferentes entornos y situaciones. Estos pueden ser definidos como pertenecientes a la rutina humana (conjuntos de cualidades), y pueden ser parte de coreografías. En ese sentido, Laban señala que “[dentro] del continuo fluir de movimientos en un cuerpo viviente, a veces se ponen en acto combinaciones de actitudes específicas hacia los distintos factores de movilidad” (1987, p. 131). Algunas de estas acciones pueden ser consideradas “básicas”; estas representan combinaciones de “peso, tiempo y espacio” basadas en “dos actitudes

mentales principales”, definidas como “de lucha o resistencia y de complacencia o docilidad” (p. 135)

El siguiente cuadro muestra las combinaciones básicas y los ocho esfuerzos que Laban plantea dentro de sus estudios sobre el movimiento. Se presentan en base al peso, espacio y tiempo:

Figura 1

Las acciones básicas de Laban (esfuerzos Laban) y sus cualidades del movimiento

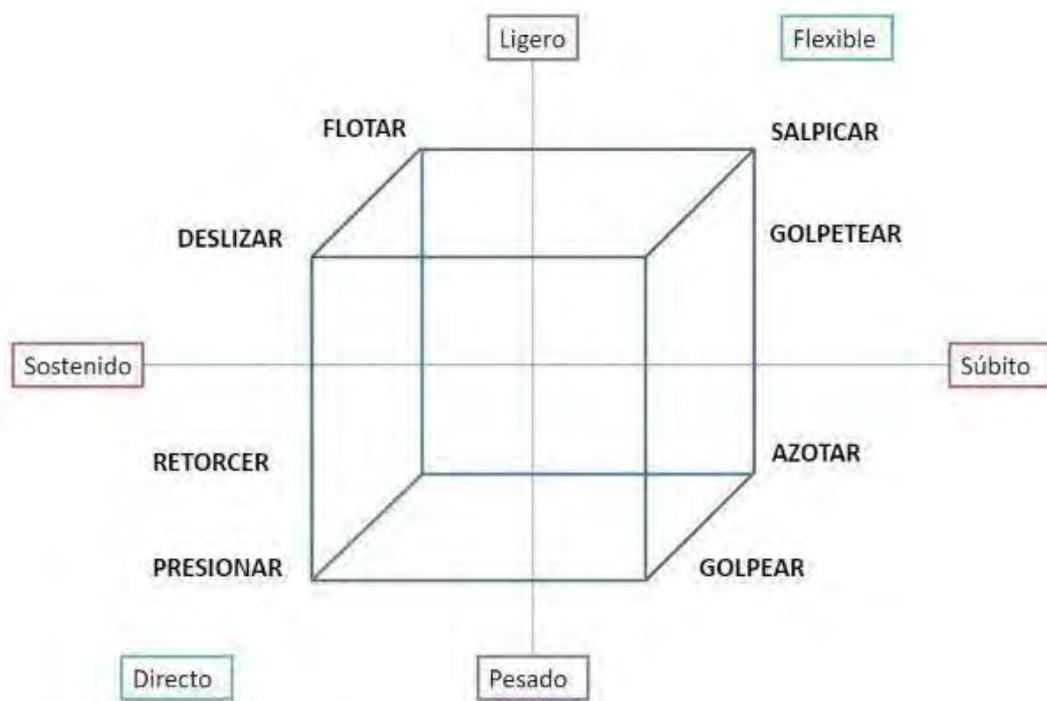
Esfuerzo	Peso	Espacio	Tiempo
FLOTAR	Ligero	Flexible	Sostenido
DESLIZAR	Ligero	Directo	Sostenido
SALPICAR	Ligero	Flexible	Súbito
GOLPETEAR	Ligero	Directo	Súbito
RETORCER	Pesado	Flexible	Sostenido
PRESIONAR	Pesado	Directo	Sostenido
AZOTAR	Pesado	Flexible	Súbito
GOLPEAR	Pesado	Directo	Súbito

Es necesario explicar estos tres factores de movilidad: “El peso, el espacio, el tiempo, son los factores de movilidad hacia los cuales la persona que se mueve adopta una actitud definida” (Laban, 2003, p. 104). Según la metodología de Laban, cuando mencionamos el peso hablamos de una actitud ligera o pesada. Con respecto al espacio, este puede ser directo o flexible (también denominado “indirecto”). Por último, con respecto al tiempo, este puede ser prolongado o corto (rápido o lento). Como pudimos apreciar, es importante entender cada uno de los elementos ya que Laban tiene como finalidad mezclarlos o relacionarlos y, a partir de esto, llegar a los ocho esfuerzos propuestos.

El siguiente diagrama, representado en un cubo, es una forma distinta de ver los 8 esfuerzos. El también denominado “cubo Laban”, muestra las líneas de relación entre cada factor del movimiento.

Figura 2

Diagrama de contrastes para representar las relaciones entre esfuerzos del movimiento



Para la siguiente investigación usaremos los cuadros presentados de Laban y los esfuerzos, relacionándolos con la creación de los personajes en base al animal. Como señala Mateo Chiarella (2021): “los principios de Laban están hechos en función a la calidad del movimiento y, obviamente, reconocer la calidad del movimiento de un animal también ayuda a empatar desde Laban con el animal”.

En relación con el uso del animal, no cabe duda de que, como todo ser viviente, los animales se mueven de múltiples formas. Saltan, corren, nadan o vuelan, realizando movimientos característicos que les sirven para desplazarse. Estos movimientos pueden ser clasificados dentro de los esfuerzos de Laban mediante el peso, el tiempo y el espacio. Los

cuadros mostrados son los que usamos para el laboratorio y categorizamos a los animales según su peso, espacio y tiempo.

2.2.2. Esfuerzos Laban

Agustí Ros en “*Laban Movement Analysis. Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento*” menciona que el “esfuerzo, o aquello que Laban había descrito como dinámica del movimiento, es un sistema para observar, analizar y entender las cualidades más sutiles con respecto a la intención interior del movimiento” (2009).

Como bien mencionamos antes los factores son: tiempo, peso, y espacio. A cada factor le corresponden dos polaridades. Ros (2009) menciona que “el sistema así definido es bastante eficaz en tanto que es capaz de valorar el grado de calidad del factor”. Veamos uno por uno los factores.

Tabla 1

Factores y polaridades de las acciones básicas de Laban (esfuerzos Laban) y sus cualidades

Factores	Polaridades
Tiempo	Súbito / Sostenido
Peso	Pesado / Ligero
Espacio	Directo / Flexible

En primer lugar, el tiempo describe nuestra actitud interior con respecto a la duración o continuación del movimiento. Por ejemplo: un movimiento súbito puede referirse a una emoción de sorpresa; por el contrario, un movimiento sostenido puede referirse a tristeza.

En segundo lugar, el peso muestra la actitud interior del que se mueve con o contra la gravedad (Ros, 2009). Podemos tomar esto como algo cualitativo, es decir, un movimiento pesado puede ser enojo, pero también puede ser vejez, mientras que un movimiento ligero puede asociarse a un niño o a alguien feliz. El peso es un carácter primario, relacionado con la voluntad y la intención (Laban, 1987, 196).

En tercer lugar, las cualidades del espacio son lo directo o flexible. El espacio se asocia con la atención, la capacidad de orientarse y la relación con objetos para encontrar (Laban, 1987, 196), y puede ser explorado de manera “directa” o “flexible”; es decir, enfocando o no la trayectoria.

Teniendo en claro los factores de los esfuerzos Laban, la combinación de estos nos sirve para categorizar al animal que elegimos para el personaje del podcast.

2.2.2.1. Ritmo. Según el diccionario de teatro propuesto por Patrice Pavis (1998), el ritmo corresponde a la dinámica de inspiración/expiration, tiempo fuerte y tiempo débil; así mismo en lo teatral es la decadencia del movimiento y también de las palabras; por ejemplo, en el aspecto vocal, el ritmo se puede apreciar en el silencio, rapidez/lentitud, énfasis/no énfasis. El ritmo está presente en la representación en todos los niveles durante el desarrollo de una obra teatral.

2.3. Podcast y su relevancia en la actualidad

Los términos "podcast" y "podcasting" son nuevos y están evolucionando. Este término apareció por primera vez alrededor del año 2004, cuando este concepto se escuchó en la edición digital del diario *The Guardian*. El periodista Ben Hammersley en un artículo titulado “Audible Revolution”, mezcló los términos “pod”, referido a reproductor portátil (portable device) y “broadcasting”, referido a transmisión o difusión. Isabel Solano y Mar Sánchez (2010) en “*Aprendiendo en cualquier lugar: el podcast educativo*” citaron a los siguientes autores para definir el término “podcast”: Mancini (2006) Andersen (2007) Pérez (2009) eMcGarr (2009). Estos autores afirman que el podcast es un archivo de sonido en formato MP3 (conferencias, entrevistas, relatos, etc) que se distribuye en internet, computadores, reproductores de sonido, smartphones y nuevas tecnologías. Estos contienen voz y música, y suelen realizarse de manera improvisada, o por guiones.

G. Salmon y otros en *How to create podcasts for education* (2008) tratan el "podcast" como un sustantivo. Ellos mencionan que un podcast es un archivo multimedia digital que:

- Reproduce audio (sonido) o audio y visión (sonido y algo para ver); cuando incluye a la visión, a veces se utiliza el término "vodcast",
- Está disponible en un sitio web
- Puede abrirse y / o descargarse (tomado del sitio web que lo ofrece y colocarse en algo propio) y reproducirse en una computadora
- Se descarga de un sitio web para reproducirse en un pequeño reproductor portátil diseñado para reproducir el sonido y / o la visión.

Añadido a esto, Andrés Ospina (2022) también menciona que un podcast es un formato bajo demanda: el usuario lo escucha cuando desea hacerlo.

En un formato podcast, el profesional deberá ser consciente de que su voz es su principal instrumento. Tal como lo menciona Olatz “la voz tiene un potencial influyente enorme en el receptor debido a que su imagen no es visible al espectador y solo consta de ella para hacer llegar la información, pensamientos, ideas y emociones” (2014, p.26). Por ende, trabajar y entrenar la voz será el primordial objetivo del actor o locutor. Para lograrlo, el profesional de la voz trabaja en las cuatro cualidades de la voz: timbre, intensidad, ritmo y duración.

Por otro lado, el formato podcast está siendo utilizado hoy en día con mayor frecuencia por actores/actrices. Ello se debe a que el arte escénico ha tenido que transmutarse y adaptarse a nuevos formatos virtuales a raíz de la crisis sanitaria de COVID-19. Como señala Gonzáles en “Teatro y nuevas tecnologías”:

Ni siquiera la realidad escénica, avalada por siglos de experiencia comunicativa y semiótica muy definida, se ha salvado de este contagio, sin

duda porque el teatro siempre ha gustado de desestabilizarse a sí mismo con la incorporación de lo nuevo (2008. p.31).

En la actualidad, la exigencia sobre los artistas se torna cada vez mayor. Lo efímero toma posesión del día a día, cada vez tenemos menos tiempo para realizar cualquier tarea. En ese sentido, Andrés Ospina (2022) menciona que actualmente tenemos más contenido para consumir, y sin embargo menos tiempo; por ello, el podcast es una herramienta que ayuda a aprovechar la productividad diaria. La revolución tecnológica permitió a prácticas como el podcast tomar varios ámbitos, como el arte, la educación, o los medios de comunicación en sí. Elliot, E., King, S. y Scutter, S. (2012) *“To Podcast or not to Podcast? Pedagogical decision making in the use of new technologies”* exponen que el uso de podcast incrementó en ámbitos educativos, y mencionan que existen comunidades de podcasting, ya que la grabación es sencilla y la descarga es accesible.

2.4. Cuento infantil

La Real Academia Española (2020) señala que “el cuento es una breve narración de sucesos ficticios y de carácter sencillo, hecha con fines morales o recreativos”. Esta comprende los cuentos literarios (transmisión escrita) y, también, los cuentos populares (de tradición oral). Por otro lado, “[el] cuento es un encuentro de corazones, usamos el lenguaje del corazón, un idioma universal que va más allá de las palabras; un CUENTO que no emocione, no sirve” (Ibarrola, 2016). Jessica Elizabeth Morales Flores, en su tesis sobre el “cuento infantil”, propone esta definición:

Es una vez revisada la literatura respecto a los cuentos infantiles y observado que los conceptos planteados por otros autores giran en torno a los ya mencionados, se concluye la siguiente definición: los cuentos infantiles son una narración breve escrita en prosa, una obra de arte, expresión y recurso literario del cual se desprende tanto hechos reales como imaginarios, sumado a

elementos fantásticos y un argumento sencillo capaz de satisfacer las necesidades del alma del ser humano, en especial, la del infante; así como también es el medio extraordinario capaz de favorecer vínculos afectivos (Morales, 2011, p. 13).

En la medida que el cuento constituye una breve narración de sucesos no necesariamente reales y de carácter sencillo, construida con fines morales o recreativos, permite despertar la imaginación de niñas y niños. Como señala Ibarrola (2016) un cuento que no emocione no sirve, porque no va al encuentro de crear ese mundo imaginario en ellos. El cuento posibilita representar un reencuentro con su imaginación e inocencia.

Hay entonces múltiples autores que describen el cuento infantil, sus características y su función. Illari Janampa (2018) menciona que “el cuento infantil presenta diferentes características que lo diferencian de las otras modalidades de presentación de la literatura infantil”. Para Fournier (2009), Moreno (1998), y Ráez (2006) todo cuento infantil se caracteriza por lo siguiente:

- Brevedad: El cuento infantil debe tener una estructura aristotélica (inicio, desarrollo, desenlace y final), cuenta un solo episodio y su estructura es lineal. No hay saltos en el tiempo, se sigue el orden cronológico de los acontecimientos. Debe ser conciso, es decir, no hay ramificaciones dentro la historia o descripciones que se desvíen de la idea principal del cuento.
- Tema: El tema debe tener “validez moral” (Moreno, 1998). El tema del cuento infantil suele ser de carácter didáctico y pedagógico, deja una enseñanza. Este debe ser sencillo de comprender y genera el libre desarrollo de la imaginación en el niño o niña.
- Personajes: Tiene poca cantidad de personajes. Se definen en función de la acción. Son personajes “de tipo” que representan un valor, un vicio o una virtud. No tienen

una psicología compleja (son buenos o malos). De esa manera los niños y niñas aprobarán o rechazarán a dicho personaje.

- Narración: Los cuentos infantiles están narrados en tercera persona. Usualmente, hay un narrador o narradora que observa la historia desde afuera. “Ese distanciamiento permite introducirnos en el mundo de lo maravilloso y lo irreal” (Illari Janampa, 2018)
- Escenario: Los cuentos se recrean en escenarios ficticios, fantasiosos, los cuales son descritos con adjetivos calificativos para que el niño o niña pueda imaginarlo (el oyente puede imaginar sin necesidad de referentes históricos).

Con respecto a la importancia del cuento infantil en los niños, Ráez, en “Características de los cuentos para niños: Propuesta metodológica sobre creación y narración de cuentos”, menciona que “los cuentos para niños son instrumentos de identidad e identificación, de familiaridad, acercamiento y comprensión de la vida del mundo y de los demás” (2006, pp 41).

Los cuentos son, por excelencia, el primer acercamiento a la lengua y hacia lo mágico, generando vínculo entre padres e hijos. Al respecto Ventura y Durán mencionan que:

Los cuentos son todavía, la primera materia para los primeros diálogos entre madre e hijo. Sus palabras tienen un sentido, un peso, una fuerza extraordinaria, porque ha estado fijada en un proceso de creación colectiva, genuina en el mundo por su duración y complejidad, por tanto, el niño desde sus primeros años de vida cuenta con un instrumento que le permite construir sólidas estructuras a su fantasía, reforzando su capacidad de imaginación (2008, p. 13).

Ellos sostienen que estimular la fantasía y la imaginación, generar empatía, desarrollar el lado afectivo, canalizar y reconocer emociones, son unas de las grandes cualidades que tiene el cuento infantil para con los niños y niñas.

Concluimos, por tanto, que el cuento infantil es el encargado de desarrollar en un niño su expresión oral, autonomía, habilidades lingüísticas, desenvolvimiento, y le ayuda a expresar sus pensamientos y sentimientos, teniendo conocimiento de la libertad de expresión. Cabe mencionar que es para nosotras importante tener en cuenta estas características del cuento infantil, ya que, en el trabajo de mesa previo a la exploración del laboratorio, definimos el esfuerzo Laban y la mimesis animal *en base* a lo mencionado sobre el cuento infantil.



Capítulo 3. Metodología

Para poder abordar los ejercicios físicos del “animal” y los esfuerzos Laban para la caracterización vocal de un personaje encontramos necesario no solo ser observadoras del proceso de investigación, sino también ponerlo a prueba nosotras mismas. Es por eso que decidimos elaborar un espacio de experimentación; este será denominado como laboratorio. En este laboratorio se buscó desarrollar en los participantes un conocimiento y apropiación de la técnica propuesta para la grabación del podcast. Tomando como base del laboratorio el uso del “animal”, planteamos los siguientes puntos de partida: la mirada del animal, desplazamiento del animal, y columna del animal. Este es complementado con el cuadro de esfuerzos Laban.

3.1. Enfoque metodológico

La presente investigación es de tipo cualitativa y de nivel exploratoria desde las artes. Para poder abordar técnicas físicas (el uso del animal y esfuerzos Laban) en la interpretación y construcción vocal de personajes de un cuento infantil para podcast, encontramos pertinente y necesario abordarlo desde la experiencia de un laboratorio de investigación corporal. Cabe resaltar que, al no haber suficiente información teórica sobre el tema propuesto, decidimos también realizar entrevistas a profundidad para complementar el laboratorio.

3.2. Procedimiento de recojo, sistematización y análisis de la información

El procedimiento de recojo, sistematización y análisis de la información de la investigación fue realizada mediante seis ítems:

3.2.1. Entrevistas a expertos

Los entrevistados seleccionados cumplen con uno o más criterios mencionados a continuación: son profesionales en las artes escénicas, han enseñado las técnicas de investigación a realizar, han utilizado ambas técnicas para la creación de personaje y tienen credibilidad en su experiencia en el rubro.

3.2.1.1. Mateo Chiarella. Director de teatro, dramaturgo, músico y profesor peruano.

Fue seleccionado para ser entrevistado puesto que es experto en las enseñanzas de esas técnicas (la mimesis del animal y los esfuerzos Laban) en la formación de alumnos de la facultad de Artes escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú; así mismo él utiliza esas técnicas para la construcción de personajes suyos y/o de sus actores. Las preguntas hechas a este experto fueron orientadas a obtener mayor conocimiento y aporte en el marco conceptual acerca de la mimesis del animal y los esfuerzos Laban; y a conocer su opinión acerca de la importancia de estas técnicas y la factibilidad de combinarlas.

3.2.1.2. Urpi Gibbons. Magíster en estudios teatrales por la Universidad Autónoma de Barcelona. Licenciada en comunicaciones con mención en Artes Escénicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actriz de teatro, cine, televisión y locución con más de 20 años de experiencia; así mismo es docente. Fue seleccionada pues ella enseña estas técnicas a los estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, misma facultad que las presentes tesis. Las preguntas fueron iguales a las del experto Mateo Chiarella por la misma razón; sin embargo, sabíamos que la experta Urpi Gibbons ha trabajado en locución de comerciales por lo que nuestro énfasis estuvo en si estas técnicas (la mimesis del animal y los esfuerzos Laban) podían aportar a la realización de un podcast.

3.2.1.3. Ana Correa. Actriz, docente y directora de teatro peruano. Forma parte del grupo cultural de creación colectiva Yuyachkani desde 1978 y además pertenece al grupo Chaski Q'enti junto con su hermana Debora Correa en donde hacen obras de teatro enfocadas hacia el público infantil. Escogimos a la experta Ana Correa pues ella trabaja con niños y además le da importancia a la voz y a la narración de cuentos. Eso nos motivó a indagar sobre el proceso de la voz en la construcción de personajes (en especial porque, sobre todo, ha realizado personajes de animales utilizando la mimesis del animal).

3.3. Laboratorio

3.3.1. Planteamiento del laboratorio

Para la realización del laboratorio se requirió la participación de tres actores/actrices quienes, en su formación actoral, habían ya experimentado ambas técnicas (la mimesis del animal y esfuerzos Laban). Ello permitió contar con participantes que tuvieran una base sólida de estas técnicas - y avanzar de manera óptima- en un laboratorio que constó de ocho sesiones, sin tener que recurrir a la enseñanza de los ejercicios. Cabe mencionar que la convocatoria no requirió experiencia previa en locución, podcast o doblaje.

El laboratorio se dio de manera semi-presencial, en ocho sesiones de las cuales siete fueron realizadas de manera virtual a través de la plataforma Zoom. Por su parte, la última sesión se realizó de manera presencial, pues esta estaba dedicada a la grabación del podcast en un estudio profesional. La investigación demandaba la realización de dos grabaciones: una inicial, sin aplicación de la técnica, y una segunda grabación después de haber pasado por el laboratorio.

Así pues, el laboratorio se dividió en cuatro etapas: 1. Grabación del primer podcast,² 2. Conociendo las herramientas físicas, 3. Explorando el animal del personaje, 5. Grabación final del podcast.³ Todas estas etapas se realizaron en sesiones de dos horas.

3.3.2. Diseño del laboratorio

La primera etapa consistió en grabar una primera versión del podcast. El objetivo de esta etapa fue contar con un material inicial frente al cual comparar la grabación final, de modo que podamos evaluar los resultados del laboratorio. De esta manera se pudo visibilizar

² La primera versión del podcast puede consultarse en: <https://youtu.be/HNo0d1VAx9Y>

³ La versión final de podcast puede consultarse en: https://open.spotify.com/episode/0FCHwhDR9N22pexj15EPsi?si=ImLerRDPR12B_rwLPadd4w

los resultados y hacer un análisis sobre la verdadera utilidad e impacto en el desempeño de los actores y actrices que participaron en el laboratorio.

La segunda etapa consistió en un primer contacto con la mimesis del “animal” y los esfuerzos Laban. Nos enfocamos en la aproximación a la técnica, la exploración en base al animal y los esfuerzos Laban, y la exploración de la voz del propio participante. Ello sirvió, en primera instancia, como acondicionamiento físico. Esta etapa tuvo como finalidad y objetivo que los participantes puedan asimilar las herramientas físicas requeridas, apropiarse de estos conocimientos y utilizarlos como un punto de partida para la caracterización e interpretación vocal del personaje que se les asignaría en la siguiente etapa del taller. Para esta etapa se emplearon los siguientes ejercicios:

Observar al animal: Se mostró a los participantes algunas imágenes y videos de animales. Se observaron según estos tres puntos: mirada, columna vertebral y desplazamiento. Se debía escoger a un animal para la exploración posterior.

Investigar con el cuerpo los esfuerzos Laban: Se les mostró a los participantes el cubo de esfuerzos Laban. Investigaron con el cuerpo cada esfuerzo e identificaron cómo cambia el cuerpo, y cómo del cuerpo podemos ir a la voz.

Clasificar al animal en un esfuerzo Laban: De acuerdo al animal elegido, cada participante encontró un esfuerzo Laban de acuerdo a su peso, ritmo y espacio. Así pudo clasificarlo en uno de los verbos planteados por Laban. Esto permitía tener conciencia del movimiento del animal escogido.

Vida del animal: Cada participante experimentó el nacimiento del animal escogido y el recorrido de su vida. Esto tuvo como objetivo experimentar la vivencia del animal y reconocer los siguientes puntos:

- La mirada del animal
- La columna vertebral del animal

- El desplazamiento del animal

Los participantes debieron ponerse en distintas circunstancias y contextos (cómo duerme, cómo vuela, cómo come, cómo es cuando siente miedo, etc.).

Animal humanizado: Cada participante partió de un trabajo de relajación, en punto neutro. Posteriormente se hizo un lento trabajo de adherencia del humano hacia el animal (pasaron brevemente por el ejercicio anterior “vida del animal”). Una vez asimilado el animal se buscó humanizar cada vez más la fisicalidad del animal explorado para ver cómo de eso puede llegar a un esquema físico determinado en un ser humano; después se regresó nuevamente al animal y, finalmente, a la relajación.

El animal habla: Se hizo una escena improvisada con el resultado del ejercicio anterior (“El animal humanizado”). El objetivo de este ejercicio fue que cada participante encuentre la voz de su animal para poder desarrollar la escena con los demás participantes.

Una vez terminados los ejercicios, los participantes adquirieron y experimentaron ambas herramientas físicas. Debían apuntarlo todo en una bitácora. De esa manera, pudimos llegar a la tercera etapa.

En dicha etapa se realizó la exploración según los personajes del cuento que sería grabado en formato podcast. Se repitieron los ejercicios de la segunda etapa pero con la premisa de responder la siguiente pregunta: ¿Físicamente, si mi personaje fuese un animal, qué animal sería?

Todo lo encontrado y explorado fue anotado en una bitácora personal. Esto permitió generar una partitura que, posteriormente, los participantes podrían recurrir para volver a encontrar al personaje vocalmente.

Como cuarta y última etapa se realizó la grabación del cuento para podcast. Se citó a cada participante para grabar su parte. Ello se realizó por separado según la disponibilidad de los participantes. El producto final fue editado y colgado en Spotify.

Cabe señalar que todo el laboratorio contó con un registro audiovisual en las tres etapas. Además, se les solicitó a los participantes llevar una bitácora personal durante todo el laboratorio y posteriormente se les hizo entrevistas sobre su experiencia.

Tabla 2

Cronograma del laboratorio dividido por sesiones

LABORATORIO			
Primera etapa del laboratorio			
Número de sesión	Contenidos		Duración
• Sesión 1	Lectura del cuento	Grabación del primer podcast	2 horas
Segunda etapa del laboratorio			
Número de sesión	Contenidos		Duración
• Sesión 2	Explorar esfuerzos Laban: tiempo, espacio y peso		2 horas
• Sesión 3	Observando el animal a través de imágenes y videos	Explorando el animal: Mirada, columna vertebral y desplazamiento	2 horas
Tercera etapa del laboratorio			
Número de sesión	Contenidos		Duración
• Sesión 4	Animal humanizado	El animal habla	2 horas
• Sesión 5	Clasificando al animal en un esfuerzo Laban	Vida del animal	2 horas
Cuarta etapa del laboratorio			
Número de sesión	Contenidos		Duración
• Sesión 6	Lectura grupal del cuento y asignación de personajes.	Asignar al personaje un animal.	2 horas
	Observar al animal y clasificarlo en un esfuerzo Laban. Creación de partitura		
• Sesión 7	Del movimiento a la voz: La transposición del animal fusionado con los esfuerzos Laban en el personaje		2 horas
• Sesión 8	Grabación final del podcast		2 horas

3.3.3. Elección del cuento infantil

Elegimos el cuento infantil “Hansel y Gretel” de los hermanos Grimm. Este cuenta con seis personajes: Hansel, Gretel, el papá, la madrastra, la bruja y la narradora. Nos pareció fundamental elegir un cuento infantil que no incluya personajes de animales. Puesto que trabajamos con la técnica del animal, queremos diferenciar de manera evidente entre el personaje humano y el animal propuesto desde la técnica.

3.3.4. Perfil de los participantes

Para la realización del laboratorio se requirió la participación de tres actores/actrices cuya formación actoral hayan incluido la experimentación previa de ambas técnicas (el animal y esfuerzos Laban). Los participantes fueron:

Andrea Yaremís Rebaza Zárate

- Edad: 24 años
- Estudios: FARES PUCP, Maguey Teatro (laboratorio de creación y entrenamiento para artistas escénicos), Compañía de Teatro Físico (taller de geodramática y entrenamiento físico), Malayerba Teatro (dramaturgia, actuación, entrenamiento, semiótica)
- Correo: yaremis.2897@gmail.com

Álvaro André Pajares Lazarte

- Edad: 25 años
- Estudios: Licenciado de la FARES PUCP, Broadway Perú (formación en danza, actuación y canto para teatro musical), Agárrate Catalina (acrobacias de piso) y Claudia Sacha - Escribe tu historia (programa de entrenamiento en dramaturgia)
- Correo: alvaropajareslazarte@gmail.com

Micaela Mercado Heudebert

- Edad: 25 años

- Estudios: Licenciada en Teatro de la FARES PUCP, Agárrate Catalina (acrobacias de piso y trapecio) y Estudio de formación actoral Marcelo Savignone (taller de melodrama)
- Correo: micamercadoh@gmail.com

- **Diseño de producción del podcast.**

Directoras: Silvana Astorne y Andrea Rojas

Cuento: Hansel y Gretel

Elenco: Yaremís Rebaza, Álvaro Pajares y Micaela Mercado

Ficha técnica

Studio: CTY Studio.

Edición y mezcla: Gonzalo Arana.

Ilustración: Lucia Villena

- **Recojo de bitácoras**

Cada participante del laboratorio, como mencionamos anteriormente, contó con una bitácora personal virtual en donde, después de cada sesión, reportarse la experiencia (avances, obstáculos, ideas, observaciones, datos, etc.) que hubieran surgido en la exploración. Asimismo, nosotras, como guías del laboratorio, también llevamos nuestra propia bitácora personal, en donde registramos todo lo mencionado anteriormente desde una mirada de observadoras.

- **Análisis de los *podcasts***

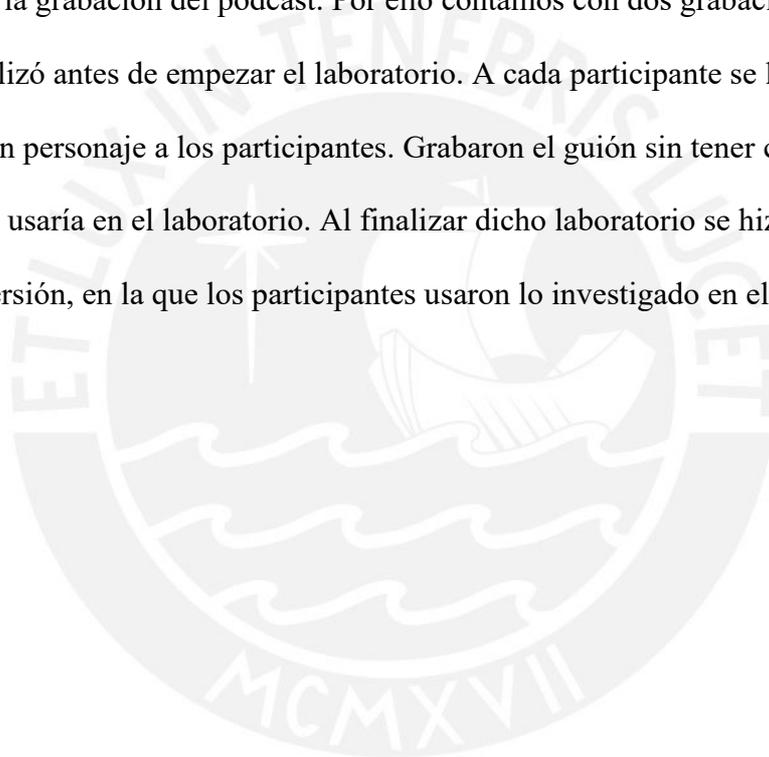
Se realizó una comparación entre las grabaciones de los podcasts: previo y posterior al laboratorio. Esta comparación fue analizada por nosotras, las investigadoras, y por el asesor de la tesis.

- **Entrevistas a los participantes**

Dichas entrevistas se realizaron en base a su proceso en la exploración, sus logros y obstáculos tras pasar por el laboratorio de las técnicas físicas para la interpretación y construcción vocal de un personaje de cuento infantil en podcast. Asimismo, los participantes fueron entrevistados con respecto a la comparación entre el primer y último podcast.

- **Análisis de los registros grabados del laboratorio**

Como parte del proceso de laboratorio y de recojo de información decidimos tomar como referencia la grabación del podcast. Por ello contamos con dos grabaciones. La primera grabación se realizó antes de empezar el laboratorio. A cada participante se les dio el cuento y se les asignó un personaje a los participantes. Grabaron el guión sin tener conocimiento de la técnica que se usaría en el laboratorio. Al finalizar dicho laboratorio se hizo la grabación de la segunda versión, en la que los participantes usaron lo investigado en el laboratorio.



Capítulo 4. Laboratorio

El laboratorio realizado en esta investigación fue planteado en relación a nuestra necesidad de comprobar cómo al usar las técnicas físicas del ejercicio de la mimesis animal del sistema de Konstantin Stanislavsky y los esfuerzos del sistema de Rudolf Von Laban pueden aportar al actor/actriz a construir imágenes más concretas para construir e interpretar personajes de cuentos infantiles en formatos donde solo se escuche la voz del artista como es el formato del podcast. El objetivo de este laboratorio fue aplicar ambas técnicas físicas en un grupo de tres actores y actrices en total y que, al realizar el trabajo del podcast de un cuento infantil, puedan aplicar todo lo explorado. Así, de esta manera, buscamos comparar cómo es el resultado de construcción e interpretación de personajes previo y posterior al laboratorio.

El proceso de exploración se realizó de manera virtual a lo largo de ocho sesiones. La octava sesión estuvo dedicada a la grabación del cuento infantil en formato podcast. Cada sesión fue planteada en base a los principios y procesos de ambas técnicas.

4.1. Sesiones y objetivos

4.1.1. Primera etapa: lectura del cuento y grabación del primer podcast

Sesión 1:

En esta primera sesión, nos reunimos vía Zoom con la finalidad de leer el cuento infantil *Hansel y Gretel* para, posteriormente, realizar la primera versión del podcast. En esta primera reunión, les explicamos a los participantes el proceso de lo que se trabajaría en esa sesión; sin embargo, no mencionamos cuál es nuestro tema de tesis ni lo que se realizaría en las siguientes sesiones, pues nuestro objetivo fue que construyen e interpretan el personaje asignado con las herramientas y recursos que cada uno de los participantes tenían como bagaje adquirido.

Lo primero que realizamos fue utilizar los recursos virtuales como el uso de videos y audios con el fin de poder darle a los participantes una idea inicial de lo que se trabajará sin

ahondar en profundidad sobre el tema de tesis. Es decir, lo que escuchamos fueron podcasts de cuentos infantiles para poder acercarlos a lo que se iba a trabajar en esa primera sesión: la primera versión del podcast previo al laboratorio. También, vimos videos del cuento escogido para que los participantes se familiaricen más con este. Posteriormente, les asignamos qué personajes interpretarían cada uno de ellos - esta elección fue previamente coordinada por nosotras las directoras y tesistas- y empezamos con la lectura en frío en donde el actor y las actrices leyeron por primera vez la versión del cuento al cual iban a realizar (ver anexo 5). Los personajes de la narradora y la madrastra fueron interpretados, durante todo el laboratorio, por Micaela Mercado; la bruja y Gretel fueron interpretadas por Yaremís Rebaza y los personajes del padre y Hansel fueron interpretados por Álvaro Pajares.

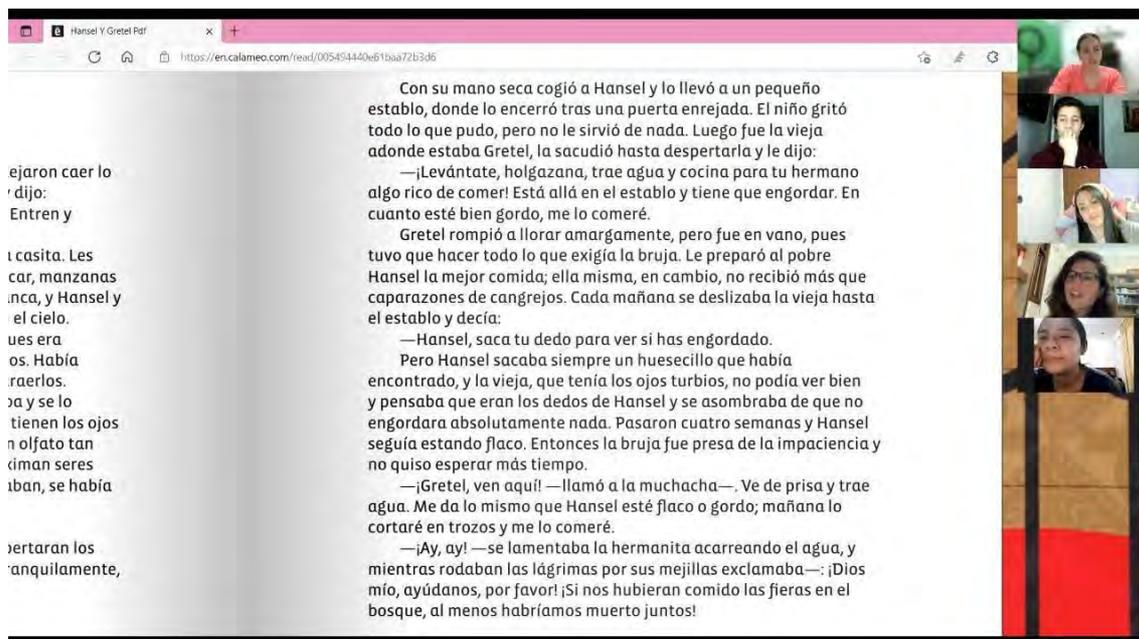
Tras finalizar la lectura, los participantes debían grabar cada diálogo perteneciente a su personaje. Les dimos las indicaciones para grabar el primer podcast desde sus casas con sus propias herramientas, pero con el propósito de tener una buena calidad de audio. Las indicaciones dadas fueron las siguientes:

- Utilizar la nota de voz del celular u otro dispositivo, no grabar desde WhatsApp o alguna red social que se le parezca.
- Hacer las grabaciones dentro de un espacio cerrado, en la medida de lo posible dentro de un armario con el fin de que no se escuche el ruido externo y no haya eco en la voz.
- Mantener el dispositivo para grabar apoyado en algún mueble o superficie que esté a la altura de la boca así el participante no tendrá que ni levantar la cabeza ni agachar pues de esta manera obstruye la salida de la voz.
- Mantener una separación de 10 a 15 cm aproximadamente entre tu boca y el micrófono.
- Cada texto debe estar en un audio separado y enviarlo enumerado.

La sesión concluyó con el envío de los audios y así realizamos la edición de la primera versión del podcast previo al laboratorio de exploración de las técnicas físicas utilizando cada participante sus propias herramientas.

Figura 3

Registro de la primera sesión vía Zoom del laboratorio



4.1.2. Segunda etapa: Explorando las técnicas físicas

Sesión 2: Esfuerzos Laban

En esta segunda sesión, le revelamos a los participantes el tema de investigación, nuestra motivación y lo que sucedería el resto de las sesiones. La exploración se enfocó en los esfuerzos de Rudolf Laban.

En primera instancia buscábamos corroborar si ellos conocían acerca de la técnica, qué tanto la conocían y qué recordaban de ella. Por ello se dedicó unos minutos para que los actores puedan responder a las preguntas planteadas en las bitácoras virtuales. Tal y como lo mencionan en sus bitácoras (ver anexos 3 y 4) los participantes sí tenían conocimiento de los esfuerzos, los cuales abordaron durante sus estudios en la Facultad de Artes Escénicas,

específicamente el curso Actuación 3.⁴ Sin embargo no es una técnica que ellos utilicen en la actualidad al momento de construir un personaje.

Luego de saber su relación actual con la técnica, decidimos mostrarles un poco sobre esta a través del cuadro de las acciones básicas de Laban, las cualidades del movimiento y también el diagrama de contrastes para representar las relaciones entre esfuerzos del movimiento. Tras finalizar con la parte teórica, se les dio unos cinco minutos para que calienten de manera individual y así empezamos a explorar el peso, espacio, tiempo y cada uno de los ocho esfuerzos.

La exploración de los esfuerzos se guía únicamente de nuestras voces, cada participante debía conectarse únicamente consigo mismo, no debían imitar ni seguir un patrón. Por lo tanto, en la exploración, los movimientos eran libres; sin embargo, debían regirse por algunas premisas que se ligaban a los esfuerzos: peso, espacio y tiempo. Los esfuerzos que se exploraron fueron los ocho, todos en forma de verbo transitivo (guarda relación con una acción explicada anteriormente) y se trabajaron primero los esfuerzos ligeros en el orden que mencionaré a continuación:

Flotar

Los participantes empezaron trabajando con el peso ligero. Elegían libremente cualquier velocidad y niveles, pero bajo la consigna de que sus movimientos debían ser livianos. Seguidamente, pauteamos también el espacio. Es decir, los movimientos debían ser tanto ligeros como flexibles - el movimiento no se dirigía a ninguna dirección precisa. Finalmente agregamos el tiempo: el esfuerzo de flotar es sostenido así que debían hacer movimientos lentos.

⁴ Curso centrado en la construcción de personajes

Deslizar

Este esfuerzo es similar al mencionado que acabamos de mencionar, pero en cuanto a la dirección del movimiento, esta es directa. Por ello, sin romper el ejercicio de exploración, les pedimos que cambien la dirección del movimiento y pasar de flexible a directo.

Salpicar

El objetivo de explorar los esfuerzos en este laboratorio es que sean continuos, sin parar para cambiar a otro esfuerzo. Por eso, si era necesario regresar al anterior esfuerzo para que el cambio no sea tan brusco, lo hacíamos. En esta oportunidad regresamos a flotar para que así cambiemos el tiempo del movimiento: pasamos de sostenido a súbito.

La música fue un elemento determinante para la exploración. Al ser un esfuerzo súbito, rápido, el acompañamiento musical de una melodía rápida ayudaba a los participantes.

Golpetear

De explorar la flexibilidad, sin una dirección determinada, los participantes pasaron a la exploración contraria, a plantear movimientos directos, con un inicio y fin. A el participante no se le menciona el esfuerzo que está explorando sino hasta después de realizarlo pues de esta manera evitamos que “actúen el esfuerzo” y se concentren en la calidad del movimiento y sus variantes como el peso, espacio y tiempo.

Los participantes podían utilizar todo el cuerpo o una parte de este. Luego de explorar los esfuerzos de peso ligero, los participantes podían escoger cualquiera de los esfuerzos mencionados anteriormente hasta que progresivamente debían disminuir el movimiento hasta quedarse estáticos en una posición.

Posteriormente a esta exploración, dimos unos minutos de receso a los participantes para que puedan hidratarse y relajarse. Luego planteamos un diálogo para que puedan expresar sus sensaciones y descubrimientos. Terminando el diálogo, les pedimos que nuevamente se coloquen de pie para explorar los esfuerzos pesados. La música, nuevamente,

fue un estímulo importante, pues acompañaba a los participantes a trabajar los diferentes esfuerzos y también la sensación de lo pesado. Los esfuerzos que se desarrollaron fueron dados en el siguiente orden:

Retorcer

El primero de los esfuerzos pesados fue “retorcer”. Partimos explorando una energía pesada para luego agregar una dirección flexible, donde el cuerpo no tiene una dirección exacta hacia donde ir. Finalmente agregamos el tiempo sostenido para así formar el esfuerzo de retorcer. Los participantes estaban utilizando diversas partes de su cuerpo como su columna vertebral, manos y/o pies para explorar el retorcer.

Presionar

El objetivo de la exploración era encontrar continuidad y fluidez entre esfuerzo y esfuerzo para que los cambios no sean bruscos, por lo que solo cambiamos del esfuerzo flexible a directo, mientras que el tiempo se mantuvo sostenido. Los tres participantes se enfocaron en sentir el esfuerzo a través de sus manos.

Azotar

Regresamos al esfuerzo Retorcer para volver a una dirección flexible, y tan solo cambiar el tiempo del esfuerzo. Es decir, se transformó el tiempo sostenido a un tiempo súbito. La energía de los participantes empezó a incrementar, sus movimientos eran bastante libres pues al ser un esfuerzo flexible y rápido, los participantes liberan la energía a través de sus movimientos.

Golpear

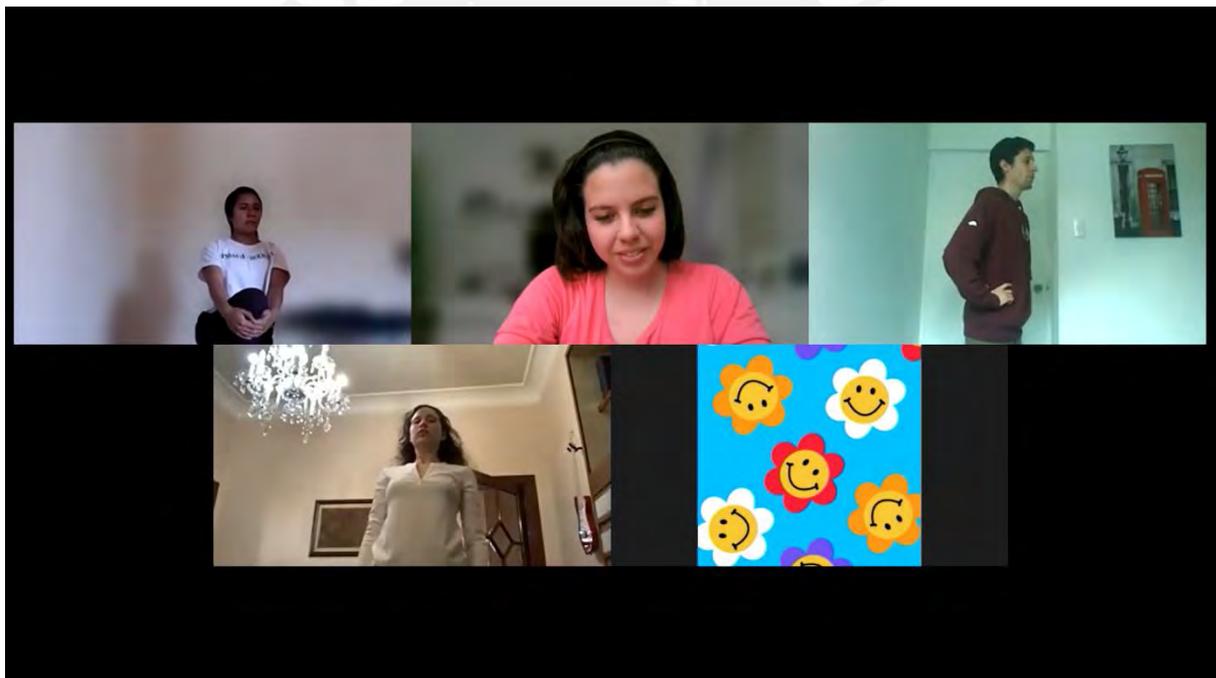
Este esfuerzo es el último de los esfuerzos pesados que exploramos. “Golpear” es pesado, directo y súbito. Para poder llegar a este solo tuvimos que cambiar la dirección del movimiento flexible, del esfuerzo anterior azotar, a directo. La música jugó nuevamente un rol fundamental, pues ayudaba a los participantes a mantener tiempos súbitos.

Después de investigar estos esfuerzos, los participantes debían escoger libremente uno de los esfuerzos pesados y explorarlo. Posteriormente debían cambiar y escoger otro esfuerzo, pero esta vez podían escoger libremente cualquiera de los ocho esfuerzos ya investigados. Conforme la música iba disminuyendo, el participante debía ir terminando el movimiento hasta quedar en una energía neutra.

Terminamos la sesión de exploración con tres respiraciones y un diálogo para conversar acerca de sus sensaciones y descubrimientos. También les pedimos que llenen las bitácoras virtuales respondiendo qué logros y dificultades encontraron durante la exploración.

Figura 4

Registro de la segunda sesión vía Zoom del laboratorio



Sesión 3: El ejercicio del animal

En esta sesión trabajamos el ejercicio de la mimesis animal de Stanislavsky. Este ejercicio, tal cual se puede leer en el capítulo de marco conceptual, requiere de bastante esfuerzo corporal así que les dimos unos minutos a los participantes para que puedan estirar, calentar y activar el cuerpo.

Después de hacer un calentamiento hicimos un ejercicio de rapidez mental en el cual les decíamos una categoría como, por ejemplo, nos digan una prenda de vestir y cada uno de ellos debían decir la primera prenda de vestir que se les haya venido a la mente. Hicimos tres categorías diferentes más hasta llegar a preguntarles por un animal. Esto lo hicimos para que los participantes no predeterminaran su movimiento y todo fuera de manera orgánica (nos referimos a orgánico como una acción que se vea verosímil y no sobreactuado).

El ejercicio fue acompañado con música y guiado por nuestras voces. Al inicio de la exploración, pedimos a los participantes que se coloquen en posición fetal y se imaginaran dentro del vientre de sus madres, luego que imaginen que están naciendo y, después, empezar a mover cada extremidad hasta ponerse en la forma del animal: si anda en cuatro patas o si se arrastra. Exploramos la mirada, cómo observa este animal, cómo son sus ojos, cómo es la manera de mirar a su entorno, seguidamente exploramos la columna vertebral, cómo se para, cómo está su cuello, su espalda, sus extremidades y por último trabajamos el desplazamiento ¿a dónde va? ¿sabe dónde ir? ¿Es directo o se distrae en el camino?

Luego al animal lo pusimos en situaciones como buscar comida o enfrentar un peligro. Exploramos cómo era su desplazamiento, columna vertebral y mirada en esas diferentes situaciones. Para ese momento los participantes trabajaban individualmente, aún no se relacionaban con la cámara ni con sus demás compañeros, pero progresivamente empezamos a guiarlos hacia la interacción entre ellos; para ello nos apoyamos en recursos visuales como la proyección de videos, colocamos videos de animales en la selva, algunos eran igual al animal que ellos habían elegido y otros totalmente diferentes. El objetivo es que el participante pueda explorar cómo su animal se relacionaba al ver a otros animales que aparecían en la pantalla y a los animales que estaban explorando sus compañeros y ver si a su animal les causaba temor, rechazo o ganas de acercarse.

Siguiendo con el apoyo audiovisual, utilizamos videos de los animales que ellos escogieron para poder trabajar la mimesis: la imitación del animal tanto física como vocalmente. A cada participante se les dio el protagonismo pues colocamos la imagen de su animal en la pantalla para que ellos puedan imitarlo y/o corregir alguna postura o voz que estaban explorando. De esta manera nos acercamos mucho más al animal real y no “sobreactuar” según nuestro prejuicio. Los participantes también exploraron la voz con sonidos, buscando aproximarse a aquellos propios de cada animal.

Para finalizar la exploración, guiamos a los participantes a explorar nuevamente todo lo mencionado anteriormente, pero en retroceso hasta volver a la posición fetal. Es decir, una vez ya captada la imagen física y vocal, exploramos cómo son estos animales en diferentes situaciones y circunstancias. La exploración terminó cuando los participantes estaban en posición fetal.

El objetivo de esta sesión fue explorar el ejercicio físico de Constantín Stanislavsky a través de animales que no estén relacionados al cuento de Hansel y Gretel.

Figura 5

Registro de la tercera sesión vía Zoom del laboratorio



4.1.3. Tercera etapa: Exploración del personaje del cuento y las técnicas

Sesión 4: El animal clasificado en un esfuerzo Laban

En la sesión número cuatro fusionamos las dos técnicas abordadas en la presente: el animal clasificado en un esfuerzo Laban. El objetivo de esta sesión fue combinar ambas técnicas físicas y para ello en la sesión anterior se les pidió como tarea escoger un personaje de un cuento infantil, asignarle un animal y así mismo un esfuerzo Laban.

Comenzamos la sesión corroborando si el personaje-animal-esfuerzo estaba en concordancia. Para cumplir ese objetivo observamos videos de los animales previamente escogidos por los participantes y observamos su desplazamiento, columna vertebral, mirada y escuchamos los sonidos que emitían, seguidamente clasificamos los animales en un esfuerzo Laban partiendo de su peso, dirección del movimiento en el espacio y tiempo.

La exploración empezó con el calentamiento, los participantes tuvieron un tiempo de cinco minutos para calentar, estirar y activar el cuerpo. Luego, exploramos el animal similar a la de la sesión anterior: posición fetal, el animal nace, mira por primera vez, etc.. Lo que cambió en esta exploración es que el animal ya tenía un peso, dirección del movimiento en el espacio y tiempo específicos así que se podía dirigir con mayor precisión el movimiento y los sonidos emitidos.

Figura 6

Registro de la cuarta sesión vía Zoom del laboratorio



Sesión 5: Animal humanizado

Para esta sesión los participantes harán una exploración similar a la sesión anterior hasta llegar a convertirse en el animal humanizado en relación al personaje y cuento que ellos eligieron previamente.

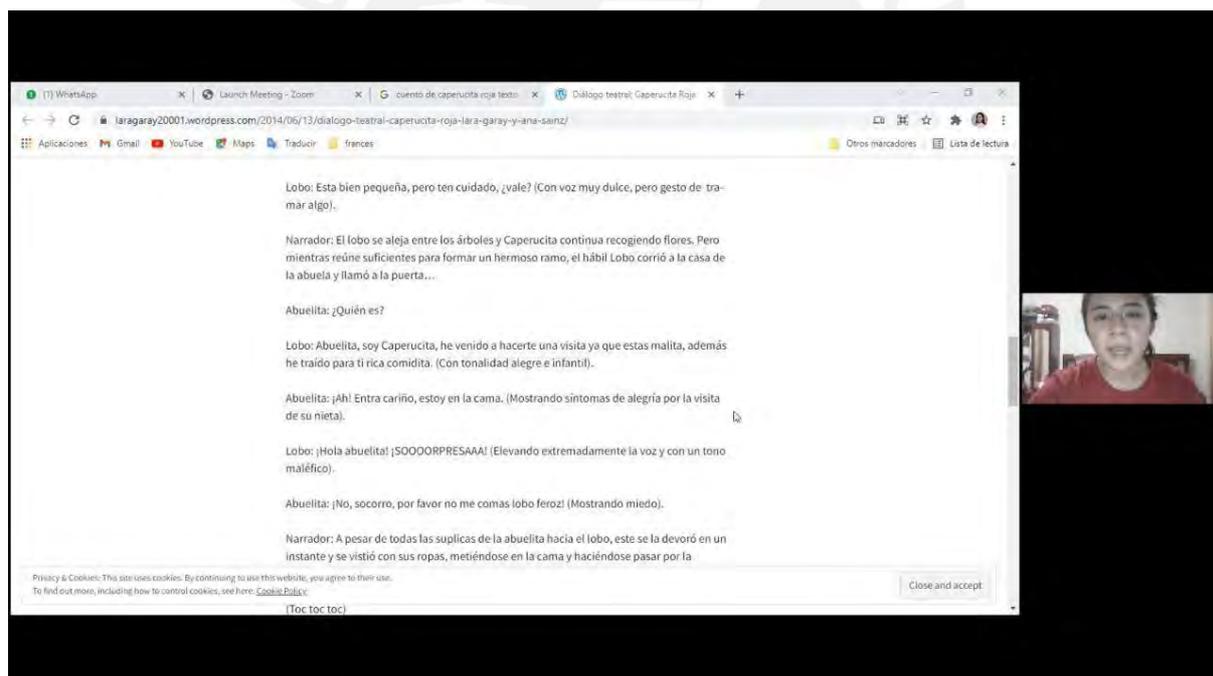
La exploración empezó con un calentamiento en el cual les pedimos a los participantes que activen su cuerpo y voz, haciendo énfasis en esta última pues en esta sesión se trabajaría al animal humanizado empleando frases del texto teatral. Posterior al calentamiento se hizo la exploración del animal en diferentes circunstancias: nacen, miran por primera vez el mundo, tiene hambre y va a cazar, está en peligro, se refugia, huye, ataca, etc.. Progresivamente les pedimos a los participantes que el animal ande en dos patas pero que aún se mantenga la mirada, parte de la columna vertebral, el desplazamiento y el esfuerzo Laban previamente seleccionado. Luego les pedimos que se imaginen que ya no estaban en el hábitat natural del animal, sino que ahora están en la calle y así poco a poco los participantes

van disminuyendo los rasgos del animal, pero se van quedando en ellos ciertas características como la energía, la mirada, el peso, ritmo y el sonido del animal.

Una vez que el animal ya estaba de pie, permitimos que los participantes exploren y dialoguen entre ellos, de esta manera ellos exploraron su voz, los sonidos y la relación con otros animales. Posterior a ello, hicimos la exploración de manera regresiva hasta que vuelvan a posición fetal como iniciaron la exploración. Luego se les pidió leer una frase del cuento infantil que eligieron, el actor y las actrices interpretaron el texto sentados y el objetivo era que los participantes pudieran decir el texto con los rasgos del animal obtenidos en la exploración.

Figura 7

Registro de la quinta sesión vía Zoom del laboratorio



4.1.4. Cuarta etapa: Grabación final del podcast

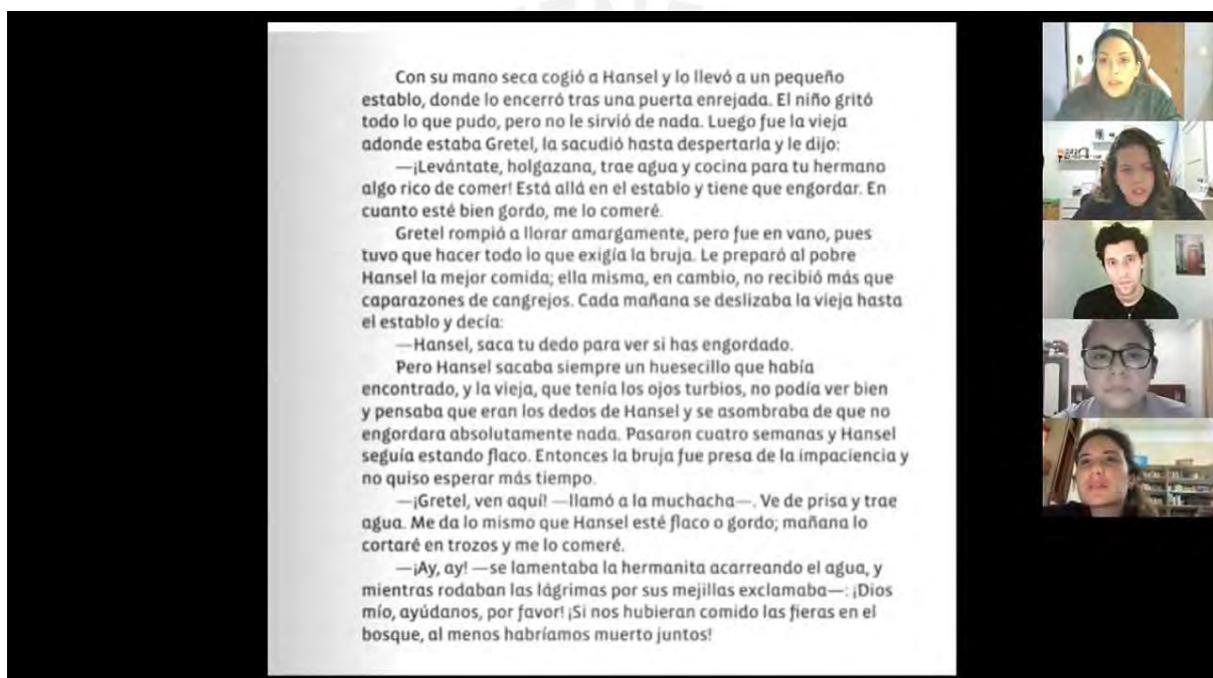
Sesión 6: Cuento Hansel y Gretel: lectura del cuento, asignación de personajes y escoger el animal.

En esta cuarta y última etapa, nos enfocamos en el cuento infantil propuesto para la presente investigación: Hansel y Gretel. Les asignamos los personajes oficiales que serán los

que grabarán la versión del podcast final: Yaremís Rebaza interpretó los personajes de la bruja y de Gretel; Álvaro Pajares interpretó los personajes del padre y Hansel y Micaela Mercado interpretó a la narradora y a la madrastra. Luego hicimos una lectura del cuento con los personajes asignados y luego, concluimos la sesión seleccionando un animal y un esfuerzo Laban para cada personaje; así mismo nos dedicamos a ver referencias visuales y sonoras de dichos animales.

Figura 8

Registro de la sexta sesión vía Zoom del laboratorio.



Sesión 7: Del movimiento a la voz: La transposición del animal fusionado con los esfuerzos Laban en el personaje

Esta sesión fue la séptima sesión virtual que realizamos y la previa a la grabación del podcast. Se exploró el animal y esfuerzo Laban de uno de los personajes de Hansel y Gretel, se exploró el animal hasta humanizarlos. Luego se les pidió leer unas frases del personaje con los resultados obtenidos de la exploración del animal con los esfuerzos de Laban. Es así como generamos una partitura corporal, cada participante sabía cómo regresar al personaje

mediante la corporalidad gracias a la mimesis del animal y el ritmo del movimiento gracias al esfuerzo designado.

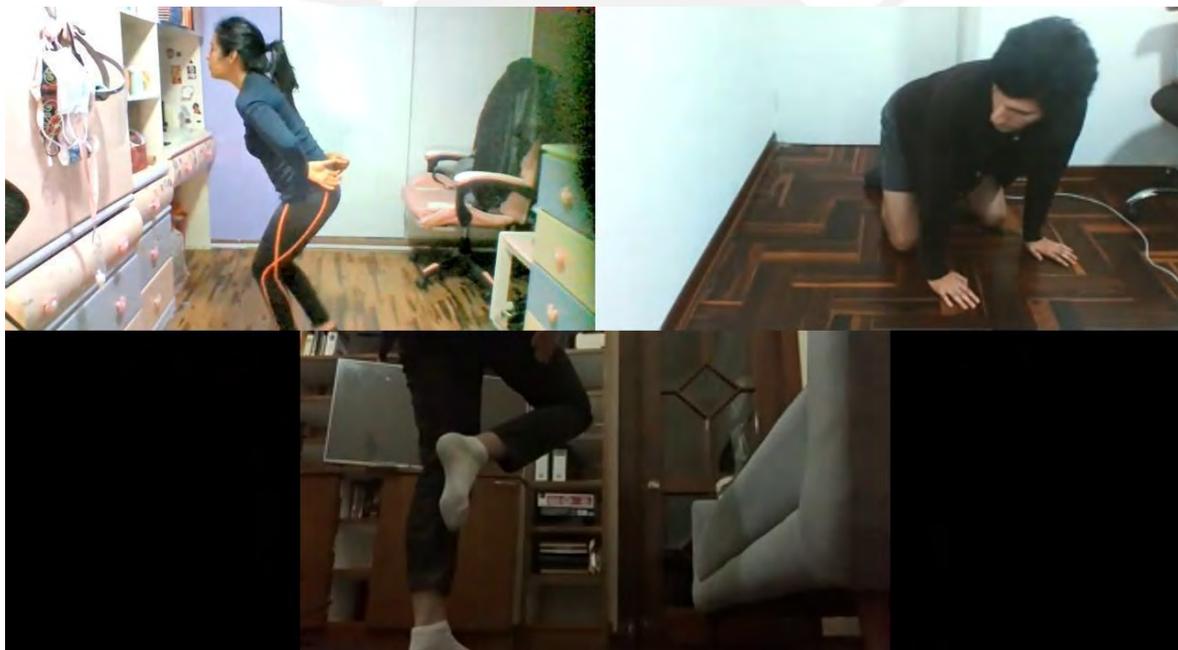
Tabla 3

Partitura de los participantes con respecto a su animal y esfuerzo Laban del personaje asignado

Participante	Personaje	Animal	Esfuerzo Laban
Yaremís Rebaza	Bruja/Gretel	Emu/conejo	Golpear/deslizar
Micaela Mercado	Narradora/madrastra	Flamenco/urraca	/golpetear
Álvaro Pajares	Padre/Hansel	Oso/liebre	Presionar/salpicar

Figura 9

Registro de la séptima sesión vía Zoom del laboratorio



Sesión 8: Grabación del podcast final

La sesión final fue la única que se realizó de manera presencial, ya que fuimos a un estudio de grabación. Luego de haber pasado por el laboratorio y haber reconocido y utilizado las herramientas físicas del animal y esfuerzos Laban, cada participante encontró en su personaje un animal correspondiente y un esfuerzo Laban. Esto permitió que durante la grabación todo fluyera de manera orgánica, es decir, sin muchas indicaciones por parte de

nosotras las directoras. El animal y el esfuerzo Laban permitieron que la lectura sea lúdica y, por ende, la grabación del podcast.

Figura 10

Registro fotográfico del proceso de grabación. Yaremís Rebaza, participante del laboratorio. Interpreta a los personajes de la bruja y de Gretel



Figura 11

Registro fotográfico del proceso de grabación. Álvaro Pajares, participante del laboratorio. Interpreta a los personajes del padre y Hansel



Figura 12

Registro fotográfico del proceso de grabación. Micaela Mercado, participante del laboratorio. Interpreta a los personajes de la narradora y la madrastra



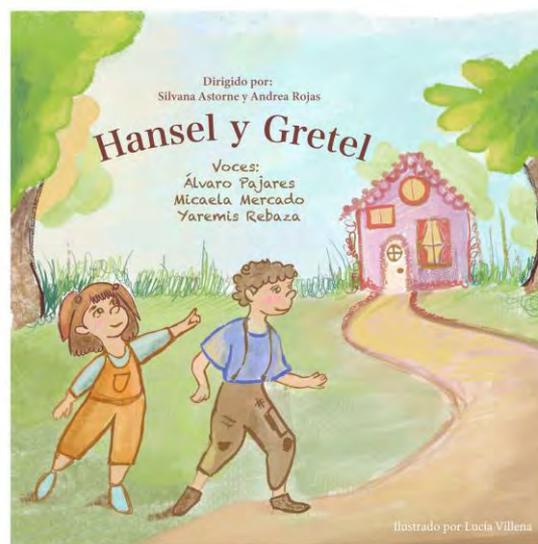
El podcast final se encuentra en la plataforma Spotify:

https://open.spotify.com/episode/0FCHwhDR9N22pexj15EPsi?si=ImLerRDPR12B_rwLPadd

4w

Figura 13

Portada ilustrada por Lucia Villena para el podcast subido a Spotify: “Hansel y Gretel”



Conclusiones

Nuestra investigación basada en la práctica escénica fue, desde un inicio, realizada de manera específica. Esta buscó poner en evidencia el aporte de ejercicios físicos teatrales contemporáneos para el trabajo vocal y construcción de personaje de un actor/actriz para un cuento infantil en formato podcast. A partir de la bibliografía revisada en el estado del arte y el marco conceptual de los primeros capítulos y, posteriormente, el laboratorio realizado, se sugieren conclusiones que respondan a estas preguntas: ¿Cómo el uso de la técnica física de la mimesis del animal puede ser una herramienta que aporta a la interpretación vocal de un actor/actriz para cuentacuentos infantil en formato podcast? ¿En qué medida las cualidades de movimiento desarrolladas a partir de la técnica de los esfuerzos Laban pueden verse reflejadas en la interpretación vocal de un actor/actriz para cuentacuentos infantil en formato podcast? ¿Qué resultados específicos se obtuvieron al explorar los ejercicios físicos (mimesis del animal y esfuerzos Laban) para la construcción vocal de un personaje de un cuento infantil durante el laboratorio desarrollado?

Para responder dichas preguntas hicimos un cuadro comparativo con respecto a los resultados de los *podcasts* grabados en el laboratorio. Este cuadro tiene como premisas las características que debe cumplir un cuento infantil para cumplir el objetivo de llegar a niños y niñas.

Tabla 4*Comparación de los resultados de las grabaciones del primer y último podcast*

Características del cuento infantil	Primer podcast	Segundo podcast
Tiempo	Si bien, tiene una duración menor, la historia pasa muy rápido y se pierden detalles de esta.	Si bien, tiene una duración mayor, hay dinamismo.
Tema	Carece de carácter didáctico.	El tema durante el transcurso del podcast toma un carácter didáctico.
Personajes	Los personajes no tienen una personalidad específica y suelen confundirse (a nivel vocal). No es constante. Por ejemplo: La narradora y la madrastra.	Los personajes tienen una esencia única que permite diferenciarlos. Los personajes malos tienen una voz poco agradable mientras que los personajes buenos tienen una voz suave.
Narración	La narradora tiene gran peso en la historia. Pudimos notar la falta de ritmo y, como receptoras, no nos sentimos conectadas a la historia.	La voz de la narradora sirve de guía durante toda la narración. Emociona y conecta con el receptor.
Escenario	Los personajes no nos hacen alusión a un escenario en concreto.	El juego de voces nos permite imaginar los espacios en donde los personajes se desarrollan.

Las premisas que debe cumplir un cuento infantil para considerarse exitoso son simples pero concretas, y más aún si no estarán acompañadas de ilustraciones, ya que las imágenes se generan gracias a la imaginación del niño o niña mientras escucha el podcast del cuento. En ese sentido, nos enfrentamos a un producto que depende únicamente de la voz del actor/actriz que encarna cada personaje.

El cuadro expone dichas premisas y compara su efectividad en los podcasts en evaluación. El papel que juega la narradora es, por no decir el más importante, crucial para el entendimiento del cuento infantil. Observamos que en el segundo podcast es más claro identificar tanto el tiempo (que lleva al receptor en un viaje de emociones constante), los personajes (que deben ser identificables para los niños como buenos o malos), la narración (como bien mencionado anteriormente) y el escenario, que es creado en la imaginación del

infante gracias a los juegos vocales de los personajes, lo cual genera mayor interés en niños y niñas a escuchar cuentos en formato podcast. El objetivo del cuento infantil se ve potenciado al emplear las técnicas físicas: el uso del animal y esfuerzos Laban para la interpretación vocal de un personaje de cuento infantil en formato podcast.

En el siguiente cuadro analizamos el trabajo de los participantes vocalmente, comparamos la construcción de los personajes del cuento, según el animal que eligieron, y los esfuerzos Laban (entre el primer podcast grabado antes del laboratorio y el segundo, grabado posterior al laboratorio).

Tabla 5

Cuadro comparativo del desarrollo de los personajes en el primer y último podcast

Personajes	Primer Podcast	Segundo Podcast
Narradora	No tiene la acción clara, y el tiempo es muy lento.	Hay dinamismo, es fluido. la voz está direccionada. Se siente presente el esfuerzo Laban. La voz es cálida y dulce.
Madrastra	No tenía el peso vocal requerido para una mujer mayor.	Hay una propuesta de personaje con rasgos de un animal (urraca), la voz es dinámica, las emociones son claras. El peso, tiempo y ritmo correspondiente al esfuerzo Laban está presente.
Padre	La voz es genérica, y no hay contraste en las emociones del personaje. Sus emociones se relacionan al personaje de un padre molesto y eso es lo opuesto que buscamos como directoras.	El animal del oso trabajado para este personaje ayudó a que las emociones se diferencien, se escuche a un padre más paternal. El esfuerzo Laban de presionar (pesado, directo y sostenido) se escucha en la propuesta vocal.
Hansel	Se escucha muy arquetipo de niño. No hay matices.	Se escucha con verdad. Es dinámico gracias al tiempo del esfuerzo Laban relacionado a su animal la liebre. Las emociones del texto son claras y vibrantes.
Gretel	No hay una dirección y las emociones se mantienen igual a lo largo del podcast.	La fluidez de la voz tiene verdad, emociona y te conmueve al ser un personaje de una niña pequeña lo cual está relacionado a su animal el conejo.
Bruja	La intención e intensidad vocal no se mantiene a lo largo de sus apariciones.	El animal Emu, se mantiene durante todo el podcast, creando así diferentes emociones gracias a los sonidos extraños que el mismo animal emana.

El segundo cuadro refleja el antes y el después de haber hecho uso del animal y de los esfuerzos Laban para la construcción vocal de los personajes de Hansel y Gretel. Es claro que hay un cambio del primer al segundo podcast; no suenan igual.

Por un lado, el uso del animal ha permitido que cada personaje tenga una personalidad específica. Como mencionamos anteriormente los cuentos infantiles se caracterizan por tener personajes “buenos” o “malos” y es necesario hacerlo notar para que el niño y niña los identifique como tal, es por ello que para personajes “malos” como la madrastra y la bruja se usaron animales (urraca y emú respectivamente) con un sonido más estruendoso y poco agradable para el oído, y para los personajes “buenos” animales más ligeros (liebres, flamenco). Los animales sirvieron para que los participantes pudieran relacionar su cuerpo en base a su postura y el sonido que generaba el animal para la voz. Como receptoras pudimos observar que en el primer podcast no se nos venía a la mente imágenes claras de cómo lucirían los personajes, en el segundo pudimos visualizar a los personajes con solo escuchar la voz de los personajes.

Los esfuerzos Laban, por su parte, permitieron mayor consciencia de los momentos del cuento infantil: Inicio, nudo y desenlace. Por ejemplo, cómo actúa una liebre cuando está en peligro y debe ser rápida pero ligera, y cómo eso se traslada a la voz. El uso de los esfuerzos Laban se hace visible (o audible, por ser un podcast) en el viaje del personaje durante la historia, lo cual es de suma importancia ya que la única manera que tiene el receptor de entender dicho viaje es a través de la voz. El uso del animal y esfuerzos Laban permitió al participante profundizar e ir más allá de su intuición, salir de la primera imagen vocal, que tiene tendencia a ser genérica, y pasar a algo más elaborado, profundo y específico.

Los participantes de nuestro laboratorio hicieron un breve comentario sobre ambas grabaciones en la cual pudieron encontrar ciertas diferencias y compararon su trabajo vocal y creación de personaje en ambos podcasts.

Tabla 6

Cuadro de comentarios de los participantes sobre su experiencia luego del laboratorio

Participantes	Comentario
Micaela Mercado	Ha sido muy interesante poder escuchar ambas grabaciones, porque ha sido bastante notorio el cambio entre ambas. En mi caso, escuché la grabación final primero y me pareció bastante lúdica. Por lo mismo, me sorprendí mucho cuando escuché la primera versión que hicimos (cuando aún no habíamos trabajado con el animal), porque realmente la sentí muy distinta, mucho más apagada y monótona. Para mí ha sido muy claro que, en la segunda grabación, gracias al trabajo con el animal, el cuento ha tenido más ritmo, matices y creo que se ha podido transmitir mucho más desde lo vocal
Álvaro Pajares	El principal cambio que observo entre la primera grabación y la final es el trabajo con el texto. Percibo mayor entendimiento de lo que está ocurriendo en la escena del cuento y que los personajes responden de manera honesta a ello. Lo cual me lleva al siguiente punto; definitivamente se observó mayor claridad y particularidad en quienes son los personajes dentro de la historia. Los rasgos del animal que quedaron presentes en los personajes les otorgaron también un color, ritmo y calidad que permite que no solo la historia sea contada, pero también permite que se construyen atmósferas más concretas con el trabajo de la voz
Yaremis Rebaza	Las diferencias más evidentes de la primera grabación respecto a la segunda se presentan en la propuesta vocal de algunos personajes como en el caso de la madre. También se puede apreciar que hay mayor especificidad en los diálogos, se nota un desarrollo en el análisis del texto ya que las intenciones cuentan con mayor detalle. Así mismo, en la segunda grabación se puede notar que la voz de cada personaje conserva características que las define como el ritmo distintivo que emplea cada uno. Por otro lado, se aprecia una mejor calidad de audio que permite que el cuento se disfrute mejor

Así pues, notamos que la mimesis del animal dentro de un formato podcast permite conectar el impulso físico con el vocal, a partir de esa conexión el actor/actriz encuentra la voz del personaje. Asociar un personaje a un animal facilita la construcción específica de sus características y, en el caso de personajes para podcast, facilita al receptor generar una imagen mental utilizando la imaginación para recrear la historia en su mente. Por otro lado, los esfuerzos Laban se vieron reflejados en los momentos de la historia (el ritmo), en la interacción entre los personajes y, también, en las emociones que generaba el personaje, una voz que “azota” en contraste con una voz que “salpica” o “desliza”, esto aporta al conflicto de la historia y que esta no sea monótona. Al combinar ambas herramientas físicas se genera

una partitura de manera orgánica entre los personajes, las pausas, los pensamientos y las acciones de estos. Todo a favor de la narración de la historia.

En esta investigación hemos presentado detalles de nuestra exploración desde las artes de las herramientas físicas planteadas, las investigaciones que guardan relación con la nuestra para guiarnos en nuestro proceso práctico, los resultados de cada ejercicio físico con respecto a la voz y interpretación de personajes en cuentos infantiles para formato podcast, y la comprobación de nuestra hipótesis en base a nuestros hallazgos desde el lado teórico de fuentes bibliográficas, entrevistas a expertos y, sobre todo el laboratorio. Concluimos esta investigación de gran importancia para nosotras, pues comprobó que las técnicas físicas de la mimesis del animal y esfuerzos Laban permiten al actor/actriz generar una imagen vocal más sólida y específica para la interpretación y construcción de un personaje de cuento infantil para un formato podcast. Así mismo, la exploración de las técnicas mencionadas abrió paso a un trabajo actoral más didáctico y sencillo, permitiendo al actor/actriz explorar más allá de su primer impulso. Esto se debió a que al juntar ambos directores Stanislavsky y Laban, quienes se caracterizaron por generar cada uno un sistema que permitió al actor/actriz hacer arte con un método de base, hizo que la cohesión de ambos resultara en una sistematización guía para el performer y su búsqueda por encontrar la voz de un personaje. Como dijo Alberto Isola (2012). “Si uno no tiene acción uno no puede hacer un personaje”, y justamente es la acción reflejada en un esfuerzo Laban y la corporalidad de la mimesis del animal lo que hace que la interpretación vocal del personaje sea más orgánica de encontrar y de ejecutar en un formato Podcast. Cabe mencionar que la presente investigación es un acercamiento desde nuestro punto de vista y no asumimos que el contenido de esta sea de carácter totalitario, al contrario, proponemos nuevas formas de exploración para aquellos profesionales que se dedican a encantar a niños y niñas a través de la voz. Existen diversas formas de generar arte y

contenido, la adaptación del teatro a nuevos medios de comunicación seguirá evolucionando, sin embargo, la esencia pura, lo que comenzó todo, fue a través de la voz.



Referencias bibliográficas

- Barragán H., M. A. (2019). *La importancia del animal como objeto creador*. [Trabajo de grado para obtener el título de Maestro en Arte Dramático, Universidad El Bosque]. Repositorio de Tesis y Trabajos de Grado Universidad El Bosque.
<https://repositorio.unbosque.edu.co/handle/20.500.12495/3014>
- Benedetti, J. (1999). *Stanislavsky: his life and art*. Methuen.
- Eines, J. (2005). *Hacer Actuar: Stanislavsky contra Strasberg*. Gedisa.
- Elliot, E., King, S. & Scutter, S. (2012). "To Podcast or not to Podcast? Pedagogical decision making in the use of new technologies". In *Proceedings of The Australian Conference on Science and Mathematics Education (formerly UniServe Science Conference)*:
<http://openjournals.library.usyd.edu.au/index.php/IISME/article/view/6200/6848>
- Espinoza, C. (2014) *El actor y su voz* [Tesis para obtener el título de licenciado en literatura dramática y teatro]. Repositorio Institucional de la UNAM:
https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-actor-y-su-voz-374882?c=pQRg3x&d=false&q=*&i=3&v=1&t=search_0&as=0
- Espinoza, J. (2020). *Rol del locutor: experiencia en la radio privada y el ejército del Perú*. [Trabajo de suficiencia profesional para optar el título profesional de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Universidad San Martín de Porres].
<https://repositorio.usmp.edu.pe/handle/20.500.12727/7070>
- Facundo, C. (2018). *Me cuentas un cuento: El cuento viajero*. [Trabajo académico para optar el título de segunda especialidad para la enseñanza de comunicación y matemática a estudiantes del ii y iii ciclo de educación básica regular, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP:
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/17582>
- Fournier, C. (2009) *Análisis literario*. Editorial Cengage Learning.

- Gamboa, J. (2010). El podcast educativo. En Asociación Podcast (Ed.) *Podcasting, tú tienes la palabra*. (pp. 19-24). Asociación Podcast.
- Gonzales, A. (2008) Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. *Revista Signa* 17. pp. 29 - 52. Universidad de Santiago de Compostela.
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-y-nuevas-tecnologas-conceptos-bsicos-0/>
- Guerrero, A. (2021) *Comunicación teatral en el teatro digital de pandemia: cambios en el espectáculo durante el primer año de confinamiento social obligatorio por el COVID-19 en Lima*. [Tesis de Licenciatura en Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP:
https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/22280/GUERRERO_ARTEAGA_ALESSANDRA_SUSANA%20%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Hermanos Grimm (s/f). *Hansel y Gretel*. Manana Producciones / MINEDUC.
<https://en.calameo.com/read/005494440e61baa72b3d6> 2021
- Hackney, P. (2002). *Making connections. Total body integration through Bartenieff fundamentals*. Routledge.
- Hammersley, B. (2004) Audible revolution. *The Guardian* magazine. Febrero.
<https://www.theguardian.com/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia>
- Isola, A. (2012) Stanislavsky y la idea de la acción, Alberto Isola en Aula Abierta
<https://puntoedu.pucp.edu.pe/noticia/stanislavsky-y-la-idea-de-la-accion/>
- Ibarrola, B. (2016) Cuentos para sentir. Educar las emociones. Ed. SM.
<https://www.educacionyfp.gob.es/suiza/dam/jcr:9567a845-f278-41a9-8b45-b39d5109bd04/cuentos%20para%20sentir%20y%20edu%20las%20emoc.pdf>

Janampa, I. (2018) *Cuento Infantil: Influencia en la Competencia Comunicativa en Niños de Tres a Cinco Años* [Trabajo de Investigación para obtener el grado de Bachiller en Educación, Pontificia Universidad Católica del Perú] Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.

https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/16691/Janampa_Cruz_Cuento_infantil_influencia1.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento* (4ª ed., 1ª Reimpresión). Fundamentos.

Laban, R. (2003). *Espace Dynamique* (1ª Reimpresión). Contredanse.

Laban, R. (1988): *The Mastery of Movement*. Northcote House.

Laban, R. & Lawrence, F. C. (1974). *Effort. Economy of human movement* (2ª ed.). Londres: MacDonal and Evans.

Larrea, E. O. (2014) *Estudio sobre la escucha de la voz del locutor con y sin imagen: Análisis del proceso perceptivo y cognitivo del oyente*. [Tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra]. Repositorio Digital de la UPF.

<https://repositori.upf.edu/handle/10230/23624>

Lecoq, J. (2001). *El cuerpo poético*. Cuarto Propio.

Lombardo, R. (2012). *Análisis y aplicación de la teoría de Laban y del movimiento creativo en la dirección de conjuntos instrumentales en la formación del maestro en educación musical*. Repositorio Documental UVa.

<https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/926/TEISIS151-120417.pdf;jsessionid=980FE5E8B703BEC10B94608869AF724D?sequence=1>

López, D. (2019). *Transmisión de valores mediante el cuento infantil*. (Tesis de grado en Educación Primaria, Universidad de Valladolid). Repositorio Documental UVa
<http://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/36524/TFGB.1235.pdf?sequence=1>

- Meier, P. (2010, enero) Tremor into Action. American Theatre.
<https://www.americantheatre.org/2010/01/01/tremor-into-action/>
- Moreno, A. (1998). *Literatura Infantil: Introducción en su problemática, su historia y su didáctica*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cadiz.
- Muente, S. & Zeuner, V. (2018). *La voz del personaje: Construyendo imágenes sonoras a través de la combinación de las cualidades acústicas de la voz en un proceso creativo*. [Tesis de Licenciatura en Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/12522>
- Morales, E. (2011). *Sondeo de las preferencias y opiniones de los niños-niñas respecto a los cuentos narrados: descubriendo la verdadera función de la Hora del cuento*. [Tesis de Licenciatura en Educación, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.:
https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/6069/MORALES_FLORES_JESSICA_SONDEO_OPINIONES.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Ospina, A. (2022, 4 de marzo). *Qué es un podcast y cómo hacer uno de calidad: 5 pasos*.
<https://www.rdstation.com/es/blog/que-es-un-podcast/>
- Patrices, P. (1998) *Diccionario del teatro*. Paidós Ibérica.
- Rodero, E. (2018). *El peso creciente de la voz y el sonido para comunicar en la era digital: el protagonismo de la oralidad*. Acción Cultural Española: España.
- Ros, A. (2009). Laban Movement Analysis. Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento». *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, 35, p. 350-357,
<https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252853>.
- Real Academia Española. (2020). Cuento. En *Diccionario de la lengua* (23ª edición).
Recuperado en 24 de enero de 2021 de <https://dle.rae.es/cuento>

- Stanislavsky, K. (1965). *Un actor se prepara*. Constancia
- Stanislavsky, K. (2011) *La construcción del personaje*. Alianza Editorial.
- Stanislavsky, K., Hapgood, R. & Cárdenas, B.R. (1963) *Manual del actor: recopilación alfabética de consideración concisa sobre los aspectos de la actuación*: Diana.
- Stanislavsky, K. & Perea, F. J. (1992) *Creación de un personaje*. Editorial Diana
- Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavsky. Fundamentos para una teoría pedagógica*. ATUEL
- Salmon, G., Eirisingha, P., Mobbs, M., Mobbs, R., & Dennett, C. (2008). *How to create podcasts for education*. Open University Press.
- Solano, I. Sánchez, M. (2010). Aprendiendo en cualquier lugar: el podcast educativo. *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*, 36, 125-139. <http://bit.ly/1iZJfBM>
- Ráez, E. (2006) Características de los cuentos para niños: Propuesta metodológica sobre creación y narración de cuentos I. *Maestros*. Vol. 12, N°8, pp 41-44
- Rivadeneira, C. (2021). *El podcasting peruano. Análisis de contenido sonoro y transcoding* [Tesis para la obtención del grado de Magister en Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica del Perú] Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/19827>
- Rodero, E. (2018). El peso creciente de la voz y el sonido para comunicar en la era digital: el protagonismo de la oralidad. En *Anuario AC/E de cultura digital* (pp. 80-94). [.https://www.accioncultural.es/media/2018/ebook/Anuario/6EmmaRodero.pdf](https://www.accioncultural.es/media/2018/ebook/Anuario/6EmmaRodero.pdf)
- Rojas, A. (2022, 20 de marzo). Primer podcast: Hansel y Gretel [video]. YouTube. <https://youtu.be/HNo0d1VAX9Y>
- Ruiz, M. y Fidel, B. (1993). *Desarrollo Profesional de la Voz*. México: Gaceta.
- Vallejos, M. (2020) *Del análisis a la creación: el esfuerzo según Laban para la creación colectiva en teatro danza* [Tesis de Licenciatura en Artes Escénicas, Pontificia

Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.

https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/17005/VALLEJO_S_PAREDES_MICHELLE_ANTUANE.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ventura, N. & Durán, T. (2008). *Cuenta cuentos: Una colección de cuentos para poder contar*. Siglo XXI



Anexos

Anexo 1. Entrevista a Mateo Chiarella

1. ¿Cómo y dónde aprendiste la técnica del animal?

Lo aprendí con Alberto. Hice el ejercicio cuando llevé el curso de actuación 3 en la especialidad de teatro de artes escénicas de la facultad de comunicaciones con Alberto y también lo repetí cuando llevé el taller de Alberto, que también organizó en la universidad, también hice el ejercicio del animal; dos veces lo hice y fue con Alberto Isola.

2. ¿En qué consiste? ¿Cuáles son sus principios?

Es básicamente un ejercicio físico que consiste en darle herramientas transponiendo la fisicalidad de un animal al cuerpo humano de tal manera que pueda tener un estímulo, una motivación para definir una estructura física determinada. Está basado en una tríada de observación que tiene que ver con la mirada, la columna vertebral y el desplazamiento: cómo el animal mira, cuál es la columna vertebral del animal; o sea, cómo es su cuerpo y cómo se desplaza; y cómo se traduce eso a un cuerpo humano y qué cosa es que se logra (en el caso, de cómo yo lo aprendí) para la construcción del personaje.

3. ¿Cómo el actor/actriz aplica esta técnica?

Bueno, lo primero que tiene que hacer el actor o actriz para poder utilizar esta técnica es reconocer y hacerse la pregunta: “¿Físicamente mi personaje fuese un animal, qué animal sería?” y físicamente, me refiero nuevamente al tema de la mirada, la columna vertebral y el desplazamiento.

Esa es la primera pregunta que se tendría que hacer y la segunda pregunta que se tendría que hacer es observar a ese animal que contiene esquemáticamente estos elementos del personaje: observar al animal, observar cómo mira, cómo se desplaza, observar cómo se mueve, observar en diferentes circunstancias, cómo duerme, cómo vuela, cómo come, cómo hace sus necesidades, cómo es cuando siente miedo y etcétera para ver cómo su columna

vertebral, su mirada y desplazamiento varían o se circunscriben a una dinámica única; por ejemplo, la ligereza, la rapidez, etc.

Lo tercero es hacer una exploración, ya sea durante los ensayos o ya sea aparte, sobre esa transposición, esa fisicalidad en mi cuerpo; entonces por lo general lo que se hace primero es un trabajo relajación, neutralización y después un lento trabajo de adherencia del actor hacia el animal: trabaja con ese animal y trata de, alguna manera, jugar en diferentes circunstancias en función a esta columna vertebral, esta mirada o este desplazamiento y después trata de humanizar cada vez más para ver cómo eso puede llegar a un esquema físico determinado en un ser humano; después regresa nuevamente al animal y finalmente a la relajación. Ese es un poco el viaje.

4. ¿Qué es para ti esta técnica?

Para mí, esta técnica es muy útil; es una técnica más, no es la única. Es una vía de entrada hacia la construcción de personaje; a veces puede desagregarse, a veces simplemente es reconocer que una mirada puede emparentarse a la mirada de un animal y eso es suficiente para sentir cosas, para sentir cómo uno va desarrollando un personaje, construyendo físicamente un personaje. Es una herramienta sumamente útil, una de varias herramientas que existen para lograr la construcción.

5. ¿Actualmente aplicas esta técnica? ¿Por qué?

Bueno, creo que es una técnica actoral. Yo no trabajo mucho la actuación, yo soy más director. Si me preguntas si yo la utilizo con mis actores, no, a menos que esté trabajando una obra sobre animales, pero podría, en todo caso, recomendarle al actor “tu animal es este” pero al que le responder aplicarla e indagarla es al actor/actriz. Yo la he utilizado y la puedo utilizar en cualquier momento, pero no es que yo, particularmente, la esté haciendo referencia constantemente; creo que es algo más del actor.

6. ¿Crees que es importante que el actor/actriz conozca esta técnica?

Sí, sí creo que es importante que conozca esta técnica. Es importante que el actor conozca muchas técnicas, que tenga muchos recursos, no para que las utilice todas a la vez sino para que tenga un bolsón de posibilidades de donde escoger para poder sacar construcciones sólidas, eficientes. Entonces, sí, esta es una muy, muy interesante técnica.

7. ¿Se podría complementar esta técnica con alguna otra adicional? Por ejemplo, los principios de Laban con el Animal.

Sí, por supuesto que sí; de hecho, lo que mencionan ustedes de complementar el animal con Laban, eso es algo que, por ejemplo cuando yo dicto las clases siempre lo emparento ¿por qué? los principios de Laban están hechos en función a la calidad del movimiento y, obviamente, reconocer la calidad del movimiento de un animal también ayuda a que se empatare desde Laban con el animal: si mi personaje siento que tiene tendencia a ser pesado, rápido y directo, me puede ayudar a entender qué animal es así o también puede ser a la inversa para dos medios de exploración; o sea si creo que mi personaje es pesado, rápido y directo ¿qué pasa si busco un animal ligero, sostenido y flexible? ¿Qué pasa si busco lo opuesto? También es una forma de usar dos técnicas para poder contener toda una gama de posibilidades.

Anexo 2. Entrevista a Urpi Gibbons

1. ¿Cómo y dónde aprendiste la técnica del animal?

La aprendí por primera vez con Roberto Ángeles, ahora que me acuerdo, hicimos el animal en mi taller de Roberto Ángeles en 1996, me parece, en el taller de iniciación actoral que dura 1 año y después lo reforcé bastante, lo aprendí más a profundidad con Alberto Isola primero en un taller fuera de la universidad- un taller avanzado de actuación, específicamente de personaje- y luego ya en actuación 3 y además he sido asistente suya, jefe de práctica, entonces lo he visto por ese lado.

2. ¿En qué consiste? ¿Cuáles son los principios?

El animal, en verdad, tanto como la materia te sirve sobretodo para encarnar al personaje, para darle una piel, para darle una forma física, un ritmo, etc; entonces, para mí todas esas técnicas son un pretexto, un estímulo para sacar de ti, sacarte un poco de tu ritmo usual porque todos tenemos todas las posibilidades de ritmo pero tenemos un ritmo usual y el animal normalmente lo elegimos según el ritmo que queremos encontrar.; Laban, por ejemplo, si queremos uno que sea flotar o por ejemplo salpicar: un colibrí, y no solamente por Laban sino también, obviamente es un pretexto para llegar a alguna forma física: la columna vertebral, la mirada, los ojos, el peso que está dentro del ritmo y toda una estructura de caminata, formas de caminar, formas de moverse que podemos explorar- para mí, la palabra clave es explorar- o incentivar en el personaje y luego ver si nos sirve o no nos sirve porque también puede no servirnos nada como cualquier trabajo de exploración.

¿En qué consiste? Consiste en observar a un animal a profundidad, si se puede específicamente presencial como ir al parque de las leyendas o ver a tu perro, me ha tocado muchos animales y he ido a ver perros del mercado, incluso distintos tipos de perros, distintos tipos de raza o ir al parque de las leyendas o sino ver un video y observar todo esto que te he dicho. Pasa por todo el esquema físico, también puede ser vocal todo el sonido que implica

que puedes sacar de él y concentrarte en su respiración, en su ritmo, en los niveles que use, en su dirección, velocidad, tiempo y todas esas variables, dónde coloca su centro de fuerza, cómo tiene formada la columna, sus articulaciones, su mirada, su cabeza, de hecho, siempre recomendamos en ayudarnos a tener una forma física del animal. Entonces, en verdad, la forma en que me lo han enseñado a mí, lo trabajo desde mucha visualización (antes con una pequeña meditación) para después de la observación, visualizarlo y llevarlo a tu cuerpo.

En principio es llevarlo a una zona de tu cuerpo, a mí me gusta concentrarme mucho en la mirada después de la visualización, recordarlo con los cinco sentidos, cómo la mirada puede ayudar a incorporarte, dónde te apoyas, reconocer y en todo ese proceso que es más largo y me tardaría bastante, después el desplazamiento, trabajo con el espacio, en todo ese proceso el animal se va parando y vas intentando darle esta vida física y trabajar con tu cuerpo, respiración y sonidos el animal, también puedes explorar el espacio, ver cómo come, cómo bebe, cómo se relaciona con otros animales que los demás compañero(a)s están haciendo y luego se transforma en una especie de humanoide como le decía Alberto o en un humano con las características del animal, una presencia- como me gusta decir ahora porque no es un personaje, es una presencia con ciertas características físicas- intentamos luego en este humano con esta forma darle una actividad, una secuencia, ver que pruebe también la comida, la bebida después de que ya lo probó el animal en sí mismo y ver luego qué cosa es lo que me ha servido: apuntar en tu bitácora qué cosa es lo que te ha servido y registrar también en tu cuerpo que me parece lo más importante qué cosa puedo tomar de él, en qué momento me ha generado imágenes, qué sonidos me ha evocado, hasta que frases me pueden haber evocado, qué imágenes me pueden haber venido a la mente y cómo eso en reducido- porque no es que te vas a hacer el tigre en el escenario- puedes tomar alguna cosa.

Yo insisto, como me lo han enseñado mis maestros que es un trabajo que te dispara cosas físicas, evidentemente las imágenes, los impulsos y pensamientos a nivel psicológico

y/o emocional pueden llegar, pero es para la parte, sobre todo, de encarnar el personaje más que de interpretar tal y como diferenciamos nosotros, de darle esta vida, esta carne, este tipo de vida física y sus principios son darle la vida física al personaje.

3. ¿Cómo el actor/actriz aplica esta técnica?

Yo como actriz, o sea, como maestra la enseño con mis variaciones de cómo me la han enseñado a mí seguramente, con mis propias maneras, tránsitos que pido al actor/alumno(a) para que no sea algo que te impongan sino que intentes salir de algo que tú puedas encontrar dentro de tu propio registro, de tu ADN digamos, partiendo de- como yo siempre les digo- que todos somos todo, todos somos todos los esfuerzo, todas las posibilidades, incluso la posibilidad de ser asesinos, en fin; entonces para mí también como actriz lo aplico de esa manera, si me provoca ahora no hago el animal completo si me llaman a una obra pero busco algún animal que me de un estímulo y de repente algún movimiento, alguna voz, también sabemos porque uno va incorporando eso en el transcurso de su vida de cómo un felino puede moverse de una manera, cómo puede ser flexible, manipular y cómo le incluyes eso al personaje, a tu forma de moverte.

Insistimos, y esto me parece bien importante, que es una manera de llegar, estimular y explorar pues la meta no es ser un animal a menos que te toque ser un personaje de animal directamente, incluso así la obra de teatro estará escrita de tal manera en la que se da humanidad porque los animales no hablan y de pronto el animal habla en escena, pero la idea es que sea un estímulo, para mí es eso.

4. ¿Qué es para ti esta técnica?

Justamente eso, mira cada vez lo veo más como un juego, como los distintos juegos; cuando uno envejece creo que lo va viendo todo así, que te pueden servir para darte estímulos a ti mismo a la hora de crear; nada es total, a cada persona, a cada actor le sirve distintas

técnicas. Esta es una técnica a la cual le tengo bastante cariño porque me ha servido para formarme.

5. ¿Actualmente aplicamos esta técnica? ¿Por qué?

Como te decía antes, la aplico con cosas particulares que puedo ver, que puedo sacar de animales sino también de la materia, imágenes, de personas que veo por cómo se mueven, el esfuerzo Laban a mí me apasiona y ¿por qué la aplico así? tal vez porque a uno le pasa, y seguramente como alumna te pasó, es que haces el animal con voz y todo pero no sabes cómo llevarlo a escena, te preguntas ¿cuál es tu acción?, las siete preguntas, etc. y dices “¿Y ahora qué hago con este animal y con todo lo que he explorado, con todo lo que he visto?” y entonces, por eso tal vez haciendo es que voy sumándole cosas que yo puedo incorporar del ritmo, del animal, de lo que sea porque si no puede haber una disociación y hay que tener cuidado: todo lo que exploro como animal, después la escena y de pronto desarticulo todo lo que encontré y hago otra cosa por más que sepa que hay algo que me sirve y no puedo incorporarlo; entonces hay que ir siempre encontrando un diálogo. Para mí esa es una tarea bien difícil como actriz y como profe de llevar eso a la misma escena, a los momentos del personaje.

6. ¿Crees que es importante que el actor/actriz conozca esta técnica?

Sí, yo creo que es importante que el actor/actriz conozcan todas las técnicas que te puedan servir o que puedas descartar; esa es la respuesta. Hay cincuenta y mil caminos y este es uno de ellos.

7. ¿Se podría complementar esta técnica con alguna otra adicional? Por ejemplo, los principios de Laban con el Animal.

Por supuesto, como te decía, para mí y si te acuerdas, cuando uno elige el animal ya trabajó un poco Laban o ya como actor has trabajado y más o menos sabes, no me gusta a veces decir “tu ritmo”, el ritmo que sueles usar, tienes la tendencia o que usas en

determinadas situaciones; yo cambio también, tengo un ritmo cuando estoy con los amigos, otro ritmo cuando estoy relajada, otro ritmo cuando estoy enseñando, por ejemplo, ahorita soy mucho más directa, en fin. Y después de hablar de qué ritmo Laban ese es uno de los principios que te llevan a elegir o no un animal; como te digo, si quieres trabajar salpicar o si quieres trabajar flotar por ejemplo eliges un pañuelo (pensando ya en materia, en ese caso) y más bien, por supuesto que se puede complementar con muchas técnicas adicionales; lo del ritmo Laban creo que es incluso anterior, el animal ya tiene más cosas que solamente el ritmo: tiene columna, respiración, el ritmo, niveles, el centro, la manera de poner la cabeza, el desplazamiento del espacio; es decir, tiene un montón de cosas que también pueden jalar la mirada. El esfuerzo Laban extremado puedes llegar a un tipo de movimiento y después puedes sacar algunas cositas como para trabajar.

Por supuesto que se pueden trabajar con muchas técnicas que te sirvan; hay gente que solo trabaja Laban y ya no trabaja el animal por ejemplo y creo que todavía se puede descubrir más que es el tema de la voz, que veo que a mis alumno(a)s ahora por ejemplo lo logran hacer físicamente y después llevarlo a la voz resulta muy difícil, creo que ahí hay todo un tema por explorar, lo comento también porque veo que estás hablando de los podcast; entonces cómo se traduce eso a alargar las vocales, cómo eres indirecto con la voz por ejemplo o flexible con la voz: alarga, juegas, las vocales, las consonantes, ¿qué cosa pasa ahí? a mí me parece que sí puede ser muy potente.

Anexo 3. Entrevista a Ana Correa

1. ¿Cómo es la construcción de personajes en un cuento infantil/ obra infantil?

Ustedes desean actuar y hacer teatro para niños, cómo creas el personaje y así hacer teatro para niños; entonces comencemos definiendo eso. Porque si ustedes hicieran taller para que los mismos niños y niñas actúen, es importante del concepto de niños y niñas, recordemos que antes de la revolución francesa los niños y niñas no eran nadie: eran igual que cualquier ser humano y se les obligaba a todo; más adelante a partir de la revolución francesa aparecen los derechos humanos y se dan cuenta que hay niños y niñas, y mucho más adelante se define los derechos del niño. Yo de niña era niño, o sea, no decían “pasen las niñas” sino “los niños” y yo me tenía que formar al lado de los niños; recién en el 2000 se plantean los derechos de los niños y niñas, desde el 2000 ya hablamos del género.

Entonces, si los niños y niñas hicieran la obra sería trabajo infantil pero ustedes quieren hacer teatro para niños y niñas. Aquí el trabajo es del cuento-que se habla de cuentacuentos que es bien moderno hacer cuentacuentos- pero hay grupos de los que yo les sugeriría que hablen como “Déjame que te cuente” con Cucha del Águila que es la directora/conductora y ella es la selva; sin embargo, ella es profesora de educación inicial y luego tiene varias maestrías en Francia, ha vivido en Francia de donde recoge lo que vamos a llamar “La narración oral” porque allá en Francia hay mucha presencia africana y África y Oriente tienen una larga trayectoria y el mundo andino y amazónico en el Perú también pero se habla de narración oral; nosotras, nuestras culturas no llegan a la cultura a la escritura no porque nos hayamos atrasado sino que nuestra manera de transmitir, de perdura el conocimiento era a través de los tejidos, a través de las iconografías en la cerámicas, a través de los dibujos en los espacios ceremoniales, a través de la danza y de la tradición oral/narración oral; si ven en la cultura Inca había alguien que se encargaba de contar la historia, de narrar de unos a otros; entonces creo que sería interesante que ustedes busquen

por la narración oral y busquen cuentos, mitos y leyendas tradicionales, Cucha tiene un par de libros que se pueden revisar.

Eso es bien interesante porque yo, generalmente, en Yuyachkani he trabajado a partir de un cuento tradicional; entonces nosotros tomamos el cuento de los Hermanos Grimm que ya está llevado a la escritura pero los Grimm recogía muchísimo la narración oral en sus comunidades y hace lo mismo que Shakespeare cuando hace sus obras de teatro: toma eventos, los trabaja con su grupo de teatro y luego él lo va limpiando y escribiendo, lo mismo sucede con los hermanos Grimm; entonces nosotros tomamos este cuento de los músicos de Bremen, la historia de cuatro animales viejos: un burro, un gato, un perro y un gallo, todos machos porque era la época, no existíamos las mujeres ni los niños ni las niñas y eran todos machos, viejos pero sobreexplotados; ahí hay, para comenzar, una crisis, un objetivo: ellos están sobreexplotados, se escapan de sus patrones y deciden ser músicos en Bremen; nos cuenta el cuento de que en Bremen había una banda muy famosa y ellos sienten que el arte los va a liberar, entonces están yéndose juntos, se han escapado todos. Ahí está el conflicto dramático: ellos se escapan de los patrones y los patrones los buscan seguro; entonces ellos se van pero en el camino quieren descansar y ven que hay una casa vacía y que la casa se la han agarrado unos ladrones, se ha convertido en una cueva de ladrones y se van poniendo uno encima de otro hasta que se convierten en una especie de monstruo, los ladrones se escapan y ellos se quedan a vivir ahí; nunca llegan a Bremen pero el cuento se llama “Los músicos de Bremen” (ríe) nunca llegan a tocar.

Entonces este cuento lo toman en Brasil, a nosotros nos llega la música de “chico Buarque” de una producción que se hace en Brasil que es bien interesante porque ya aparecen dos hembras: la gata y la gallina y aquí lo monta Alberto Isola hace cuarenta años con el nombre de “Los Saltimbanquis”, hacen el montaje de estilo urbano con la gente del TUC y los Yuyachkani teníamos más bien una trayectoria de teatro para espacios abiertos, no para

sala, ya teníamos el concepto de actores y actrices múltiples, ya tocábamos todos tropas de tarkas, de zampoñas y nos habíamos dado cuenta trabajando en la calle que teníamos que aprender a tocar instrumentos de bandas porque nosotros llegábamos a actuar a una comunidad y no salía nadie pero pasaba una trompeta, un saxo y un bombo y todo el mundo salía porque tenemos asociado la marinera, tú escuchas eso y dices “fiesta”.

Estábamos en ese proceso de que actores y actrices aprendiéramos cada uno un instrumento de banda- orquesta porque ya estábamos en la orquesta típica de acá: charango, guitarra, quena, zampoña, etc. y entonces nos fuimos de viaje a Europa y al regresar, después de tres meses, trajimos una plata y decidimos no repartirla para comprar una casa pequeña con una gran sala y comedor para entrenar, trabajar las máscaras- que es lo que veíamos que era la teatralidad de la cultura peruana- para estudiar, etc. así que hicimos un cuarto de música, un cuarto de la sala de máscaras, el comedor era muy importante y cada día cocinaba uno de nosotros, no entraba al entrenamiento pero cuidando que el grupo entrenase, trabajase y luego almorzábamos juntos y en las tardes nos íbamos a buscar trabajar porque hacer teatro no era trabajar, éramos muy ociosos y ociosas para los demás. Entonces, ¿qué había pasado en esos tres meses en Europa que nos permitió comprar la casa? había pasado que nos echaron de la universidad, perdimos los ciclos, perdimos nuestros trabajos, todos desocupados pero habíamos visitado al Odin Teatret habíamos visto grupos de teatro profesionalizados que se dedicaban a tiempo completo, así que nosotros dijimos “vamos a hacerlo” y en las tardes en vez de buscar trabajos, dijimos “profesionalicemonos” porque queríamos ser actores y actrices; así que empezamos a buscar una obra entre comillas teatro para niños y niñas porque debe ser sencillo para nosotros tan jóvenes, decíamos pues teníamos veinticuatro y veinticinco años, éramos jóvenes y dinámicos así que teatro para niños debe ser muy fácil.

Empezamos a buscar entre todos nuestros amigos y Alberto dice: “¿por qué no hacen Los Saltimbanquis? yo tengo el guión” y Alberto nos los da, lo leímos y lo estudiamos pero aquí, una cosa interesante de Yuyachkani, nosotros usamos el término “cholificar”, este término que aparece en los 40’s, en las migraciones de los 40’s tan despectivo de decirle al otro “cholo”, “chola”, “cholo apestoso”, “apestas a queso”, etc; esos términos con la migración, como dice José María Arguedas “las comunidades, los barrios empiezan a crecer” y ahora si yo te digo “es una cholaza” ya no es despectivo, ¿qué me da el término? corajuda, resistente que va adelante, que lo va a lograr, tremenda chola una belleza, inmensa así con sus ojos negros y su pelo negro; entonces, el término se ha transformado, ya hay una teoría sobre “la choledad” así que utilizamos el término “cholificar” que es trasladarlo por la cultura peruana y ponerlo en nuestra realidad y nuestra realidad era hacer teatro para espacios abiertos, queríamos conquistar un nuevo espectador, nuevos espacios, no habían salas; es más, nosotros teníamos una casa no un espacio alternativo ni sala teatral, no lo pensamos pues la casa se compró para comer, para entrenar, para trabajar, etc.

Así que vemos el cuento y nos gusta así que empezamos a trabajar el cuento original de los hermanos Grimm y esta versión teatral brasileña; empezamos a darnos cuenta en las lecturas de cómo iban a ser nuestros personajes, de qué cultura iban a ser en el Perú pluricultural y multilingüístico. Comenzamos a trabajar con Cornejo Polar, tuvimos un par de reuniones con él pues siempre el grupo ha trabajado invitando literatos, invitando sociólogos, antropólogos, economistas, ya militábamos en partidos izquierda; entonces, teníamos mucho interés por analizar la situación política, social y económica del país, siempre ha estado presente en nosotros. Dentro de este laboratorio de investigación y estudio sobre la cultura del Perú, encontramos todo el análisis que hace Mariátegui sobre el Perú como nación, ustedes ya han nacido en otro Perú pero en ese Perú inicial, el que yo nací siempre se hablaba de países subdesarrollados y en Europa nos decían “Los sudacas” por ejemplo, esa

discriminación que ahora hay con los venezolanos, con los africanos, y bueno, nosotros éramos los sudacas de un país que no éramos una nación, éramos una nación en formación, éramos subdesarrollados y bien interesante la lectura que hace Mariátegui sobre la definición de nación en relación a Riva Agüero y a los planteamientos que habían en esa época, ¿qué se requería?, ¿cuál era la idea de nación en aquel momento?: tenías que tener una sola lengua, una sola raza, una sola historia, un solo ancestro; ahora si tú ves a Francia, es una Francia llena de toda la población de sus colonias pero el Perú no encajaba en nada de esto: no tenía una sola raza, teníamos muchas, no teníamos una sola lengua; por ejemplo, solo en la selva habían cuarenta y siete dialectos, en la sierra el quechua se habla de seis maneras distintas, no teníamos un solo pasado porque las comunidades amazónicas han tenido otra historia; ahora que hablamos del bicentenario hablamos de las historias en cada pueblo, cómo fue la lucha de la liberación de cada pueblo, fue totalmente distinta lo que pasó en Cuzco con Tupac Amaru de lo que pasó con las hermanas Toledo en Huancayo y de lo que pasó con cuarenta años antes de la liberación con Juan Santos Atahualpa en la selva; Mariátegui frente a esto dice “no somos un país en caos, somos un país rico, esta gran diversidad que tenemos es riqueza, que no vengan a decirnos nada y la diversidad no es caos, es riqueza” y va José María Arguedas, años después y dice “en el Perú todo hombre no embrutecido por el egoísmo puede vivir feliz todas las patrias” y habla de las “patrias” y empezamos a analizar la idea de las patrias como culturas y decidimos que cada animal tuviera una cultura distinta.

A la vez estábamos en la sala teatral trabajando ya con los animales: ya la gata era hembra, la gallina era hembra, el burro macho y el perro macho; ya teníamos la idea de género, teníamos que ser mitad mitad de género; entonces, ¿de quién es el género? es distinto el gallo que la gallina, es distinto la vaca que el toro, en los animales hay una distinción tremenda pues generalmente la hembra se encarga de la alimentación de la casa y el macho se encarga de la defensa del territorio, hay cosas muy puntuales y empezamos a investigar a los

animales de cómo están organizados, de cómo no abandonan a sus crías, cómo las crías desde que nacen casi tienen que luchar por su sobrevivencia dentro de la manada, dentro del grupo. Entonces ahí en la sala, cada uno de nosotros elige un personaje, decide un animal y se empieza a trabajar el animal como tal y luego, se trabaja el animal y el género.

2. ¿Cómo empiezan a trabajar los animales?

Empezamos a trabajar una síntesis del cuerpo y la voz del animal, primero el sonido del animal, identificarse totalmente con el sonido y darte cuenta cómo estabas expresando ese sonido, qué apoyo necesitabas, qué manera, dónde lo ubicabas, en qué resonador. Yo empecé a observar gallinas, sabía que era hembra pero no sabía la edad pues otro elemento; si han tenido perros o gatos, un animal si bien no salen arrugas como nosotros pero el pelo se le cae, el ladrido, el tono cambia; es decir, empezamos a meternos en el universo del animal y ahí es donde se decide la cultura y eso va a ser bien importante en el caso de los músicos ambulantes porque nosotros queríamos que cada animal pudiera venir de una cultura distinta y ahí es donde se decide que la gallina sea afroperuana porque yo tenía una cultura de acumulación con la cultura afroperuana; se acuerda que el burro sea andino justamente para sacarle el lado a esta discriminación indígena-andina de decirle “burro” al indio porque cuando estudiamos el animal, el burro es el animal más inteligente del campo, el dueño se sube sobre el burro, borracho y este te lleva a la casa, el burro no se cae en la pendiente, el burro es super inteligente, es uno de los amigos más importantes de las comunidades indígenas, de la costa norte, de la sierra, es más en Maras, lo que está en medio es el burro como el mejor amigo, así que conociendo ese lado del animal nos fuimos en contra de esta discriminación de que el andino es el burro, entonces el burro iba a ser la cultura andina; luego aparece la idea del perro y Teresa Ralli tenía una acumulación en relación a la costa norte entonces ella empieza a trabajar el perro hacia la costa norte como cultura y la gata hacia la selva que fue lo más difícil pues hace cuarenta años atrás no encontrábamos

migrantes amazónicos, no conocíamos mucho, lo que más conocíamos era la presencia de las mujeres de Lamas en el norte por eso la gata es de Lamas, de la selva alta.

Aquí viene todo el debate muy interesante sobre la edad del personaje pues nos dimos cuenta investigando que el Perú tiene una población juvenil, más de la mitad de la población peruana son niños y jóvenes menores de 18 años, por lo menos hace cuarenta años cuando nosotros hicimos los músicos ambulantes, ahora habría que investigar; la edad fue otro elemento más que fue importante para decidir si era un cachorro, si era una adulto mayor; entonces se dividen los géneros, edad y cultura: la gata iba a ser una adolescente, gata techera; el burro iba a ser un adulto fuerte e indígena; la gallina iba a ser afroperuana y adulta mayor y el perro iba a ser un cachorro; la mitad de los personajes (el perro y la gata) son muy jóvenes, son menores de dieciocho y ahí es donde entra el concepto de “vivir feliz todas las patrias”.

Como iba el animal paralelo, empieza el trabajo de la voz hablada, empezamos a adaptar el texto que teníamos y a llenarlo de dichos populares; buscamos dichos populares en relación a la gallina “gallina vieja da buen caldo” “gallina de doble pechuga” “que buena rabadilla”, me busqué de qué clasificación de animal era, empecé a estudiar si era gallina carioca o gallina de corral, qué tipo de gallina, busqué muchísimas gallinas; empecé a darme cuenta cual sería el trabajo del cuello: la gallina tiene las patitas muy delgadas y el cuerpo muy grande por eso si ella no mueve el cuello hacia adelante, no tiene el equilibrio para avanzar. Investigué gallinas, miré gallinas, escuchar sus cacareos, aprender a cacarear hasta que de repente tiene que hablar y cómo humanizar ese animal que he trabajado, pero de verdad ser rigurosa y serlo fue muy importante para mí.

Luego de ahí, empieza a entrar la cultura y la palabra; en el caso mío (hace sonido de gallina) toda esa resbaladera que hacen las gallinas, depende de la hora, si está defendiendo al

polluelo, si está pidiendo comida, si está escandalizando y botando, si es muy asustadiza y entonces (hace sonido de gallina) de ahí empieza a aparecer la palabra.

3. Cuando empiezas a trabajar la voz de la gallina, ¿utilizas alguna técnica específica para hacerlo o viene directo de la observación del animal?

Bueno, nosotros ya teníamos un entrenamiento grotowskiano del trabajo de la voz, entonces trabajábamos los resonadores, y también acciones físicas, la voz te empuja, te jala, te araña; luego una serie de imágenes, de situaciones para la voz: arrullar a un bebé, hacer misa, llamar a tu hijo, convocar, pregones, etcétera todo eso ha sido sistematizando una búsqueda de voz y sobre todo una voz para espacios abiertos; esa idea del espacio abierto es lo que sintetizar la palabra, o sea, tú en la calle no puedes usar muchísimos textos, es mejor diálogos picados y también reemplazar muchos textos con la acción física y la obra está cargada de acciones físicas y ahí es donde en base a esta técnica de trabajo que ya teníamos, aparece analizar lo que el animal me plantea: yo tengo, además de ser gallina, una manera de hablar, una cultura de hablar como las campesinas del sur, las señoras de chincha, del Guayabo, del Carmen distintas de las señoras de los solares de La victoria o las mujeres afroperuanas que migraron y ya estaban en Comas; yo trabajaba con una ONG en Comas y conocí a dos señoras afroperuanas en el club “La sagrada familia” hace cuarenta y dos años,

Tienes al animal, analizas su sonido, tienes técnica ya de entrenamiento y aplicas eso y luego tienes una cultura, acá tenemos muchas maneras de hablar: una piurana es distinta a como habla una arequipeña, tiene una manera de estructurar; por ejemplo en la selva no te dicen “no tengo”, te dicen “ni dónde”, entonces fue el camino de buscar la cultura del personaje, buscar la manera de hablar de su región y la manera de estructurar; por ejemplo, Augusto Casafranca transcribe sus textos al quechua, sus parlamentos los pone al quechua y después los traduce al castellano porque el quechua tiene otra estructura sintáctica. Y luego, la edad; por ejemplo yo soy adulta mayor, soy afroperuana y las afroperuanas se comen-sobre

todo en la costa sur, en el Guayabo- las sílabas finales porque los dueños eran españoles de la zona de Sevilla “he venio’ acero quejá”: “he venido porque me voy a quejar” y así hablan los afroperuanos y no porque no sepan hablar sino que el patrón de hace quinientos años era de Sevilla y aprenden a hablar así, tu tatarabuelo aprende a hablar así comiendo las últimas palabras; entonces toda esa investigación para entender por qué hablo así y no estoy imitando sino entender por qué se habla así en la comunidad y cuáles son las palabras.

También lo otro que tiene que ver mucho es que empezamos a buscar los dichos populares del animal, cómo el pueblo entiende ese animal; ahí aparece que esta señora es escandalosa, mi gallina es escandalosa, las afroperuanas juegan y además como es adulta mayor tiene toda esta nota de buscar un marido, ya se le murieron cuarenta gallos y está buscando un carioco y como es un personaje cómico yo le construyo sus obsesiones, ¿qué obsesiones tiene un personaje cómico? ella es chismosa, muy sexualizada y es desordenada pero tiene un noble corazón inmenso porque acurruca a los pollitos; todas esas maneras me va a dar a mí mi manera de hablar y yo voy a adaptar ese texto, va a aparecer otro texto y además nosotros decidimos no ser los músicos de Bremen sino Los músicos ambulantes, nos hicimos una carretita de ambulante, ahí pusimos nuestros instrumentos y los Yuyachkani salíamos con nuestra carretita ambulante azulita y nos presentábamos en canchas deportivas, o sea los músicos ambulantes no fue creado para la sala teatral, fue creado para el espacio abierto y ese trabajo de tu proyección de voz por eso todos los días hablamos fuerte, tenemos una gran proyección porque se trabajó desde el inicio la idea de la conquista de nuevos espacios, no teníamos teatro pues no teníamos plata, no teníamos nada, teníamos una casita y en la casita ensayábamos, entrenábamos para salir; la casita se ha cambiado recién diez años después cuando empieza el conflicto armado interno en el país y ya Yuyachkani no podía girar y presentarse por todos lados pero todo nuestro origen, los primeros veinte años fueron

años de calle, fueron años de colegio, años de patio, etc. y todo eso fue muy importante para el trabajo del animal.

En el caso de Los músicos ambulantes, hay algo que es indispensable que es la interculturalidad; esta obra quizás sea la primera intercultural que se crea en el país en el teatro con esta decisión de que cada animal sea de una cultura distinta y está planteando una utopía: el burro es el jefe, el burro indígena, la cultura andina ayuda a que democráticamente halla un encuentro democrático entre culturas en esa obra; entonces, es muy sencilla pero tiene un planteamiento político, utópico y por eso Músicos puede vivir cuarenta años.

Luego viene lo último: la ropa; nosotros vimos Los Saltimbanquis, vimos fotos ya después; era más bien una puesta urbana para un público urbano, para un público de clase media que iba al teatro y para teatro. Nosotros queríamos una función para irnos a la comunidad campesina y aquí se decide un vestuario escenográfico mirando la cultura nacional, si ustedes miran las fiestas populares, van a encontrar esas faldas bordadas de las mujeres en Huancayo, vas a encontrar la diablada puneña, entonces la teatralidad de la cultura popular busca un vestuario escenográfico porque se expresa en la calle y nosotros nos íbamos a presentar en la calle, no en la sala: el perro no iba a tener una ropa llena de parches de color anarajando y overall, no, ¿cuál es su cultura? norteña, ¿cómo se viste un niño de la calle en el norte?, la gallina, es afroperuana y ¿qué baila? festejo, entonces utilizo el vestido del festejo y este vestido la va a ubicar de inmediato pero es del sur, recoge algodón; el burro es un campesino, entonces su ropa, su manta, su gorro andino y la gata es de Lamas. Entonces ubicar el vestuario en diálogo con la cultura y esta te va definiendo una manera de hablar, las cosas que comes o no comes, una manera de relacionarte, la manera de vestirte y los bailes que tú tienes; ¿de dónde sacas la teatralidad para ese animal? porque el animal no tiene cultura, entonces le saco en el comportamiento de este animal humanizado.

¿Por qué el animal está humanizado? aquí pueden buscar a Efraín Morote en aldeas sumergidas, él te va a hablar de las tradiciones andinas de los animales que Arguedas también va a trabajar y dice qué importante son los cuentos de animales en el mundo andino porque te refleja claramente a la persona y en el mundo andino está la historia del zorro, del cuy, del gallo, del conejo; es decir, hay miles de historias populares de animales. Eso nos enriqueció a nosotros de cómo humanizo al animal porque Músicos ambulantes eran animales humanizados, ¿cómo paso a humanizar este animal? ¿el animal que Ana tiene en la cabeza? no, y ahí me ayuda Bertolt Brecht, mi modelo social porque yo necesitaba mi modelo social y ahí yo conozco a dos señoras en Comas: Meche y Tachi que eran unas negras grandes que estaban en el comedor popular de La sagrada familia y ellas escandalosas y la manera de cocinar tan coquetas y sexualizadas total, con historias bien difíciles pero entre mujeres y entre mujeres nos hacemos bromas, hay una liberación entre nosotras las mujeres para hablar; ellas, mi modelo social, mi cultura, mis dichos populares y luego llego al animal pero partí por el animal, partí fiscalizando el animal, partí tomando su sonido de animal.

4. Si muchas de sus obras estuvieron pensadas para espacios abiertos, ¿cómo hicieron durante la pandemia?

En toda esta época del confinamiento, en primer lugar, aprendimos a utilizar la computadora, aprendimos a usar el Zoom, empezamos a reunirnos por ahí, a trabajar por ahí y a darnos cuenta de que nuestras obras no estaban videadas.

Empezamos a trabajar con niños, lo primero que ha hecho Yuyachkani el primer año de la pandemia han sido talleres de teatro para niños y niñas, trabajamos las historias de cada niño o niña, empezaba a trabajar con cuentos, siempre tomábamos un cuento y tratábamos de buscar cuentos no escritos por un autor porque eso nos lo ha enseñado también el teatro y nosotros somos actores y actrices de creación colectiva; hay cuentos fabulosos, no voy a negarlo pero preferimos buscar cuentos de tradición oral que se hayan transcrito o que se

hayan narrado o que se hayan transcrito en investigaciones de antropología también.

Agarramos un cuento, el cuento se adapta, se hacen máscaras de cartón que le mandamos los modelos a los niños de los animales, generalmente buscamos cuentos de historia de animales y aquí cierro lo de Efraín Morote cuando él analiza cómo la cultura andina usa muchísimo la imagen animalizada para tocar al espectador; entonces Teresa, hace un perrito de la calle que toca en el microbús y pide plata, si sales ahora hay mil niños en la calle con sus papás venezolanos y ya nos toca emocionalmente pero un perrito solito en la calle, te acercas, lo recoges, lo llevas a la policía, escribes en el chat, etc.

5. El hecho de asociar un personaje a un animal, ¿el niño tiene un mayor acercamiento al personaje?

Sí, el ser humano en general, y nosotros los peruanos y peruanos tenemos más sensibilidad con el animal que el cachorro humano, el cachorro animal nos toca, serán nuestros ancestros, no sé pero les cuento un afiche que vi en Cuba hace como diez años, era un afiche de una banca de parque y debajo de la banca había una flor y el cartel decía “treinta millones de niños duermen en las calles, ninguno es cubano” pero yo no podía creer el número, treinta millones de niños y niñas viven en las calles, entonces no tenemos sensibilidad con el cachorro humano, cualquier animal, cualquier manada va a defender a su cachorro; es cierto que el animal va a dejar desde que su cría nace, que sea fuerte y los cachorros más débiles se van a quedar y van a morir pero no va a abandonar a su cachorro como los seres humanos y esta sociedad los abandona porque la sociedad es la organización del ser humano, entonces yo he construido un estado para que me defienda, si hay niños en la calle, el estado se tiene que encargar de mis niños en la calle pero eso no va a pasar con los animales. Hay grupos inmensos de chicas que están buscando casas para los gatos, para los perros y está todo el planteamiento vegano de no comer animales, el animal es indispensable y ¿de dónde viene la idea del animal humanizado? de la cultura andina, ahí también Arguedas

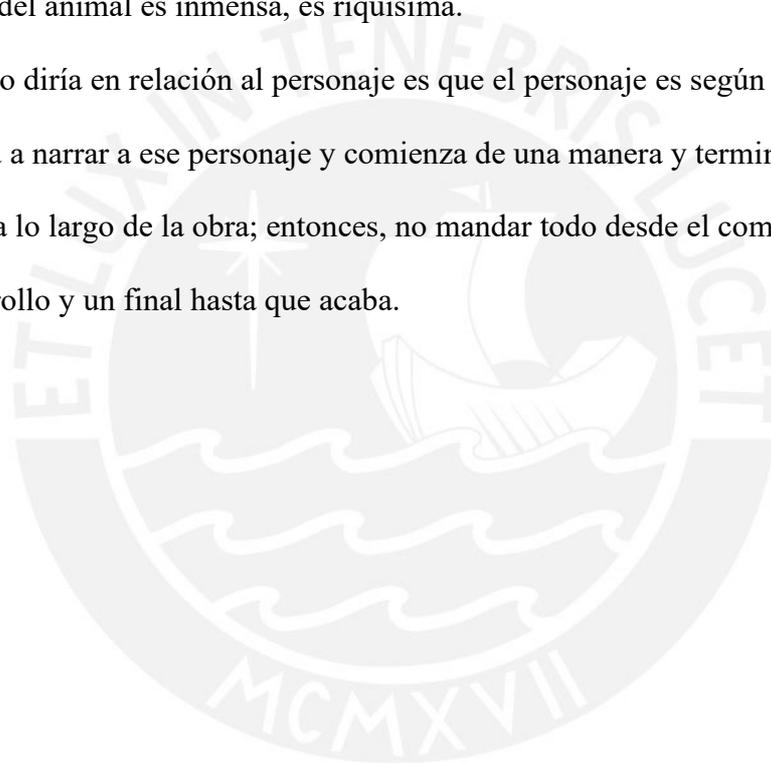
que habla de Carmen Taripa y él dice que ella era la señora que cocinaba para un cura amigo de él y que ella agarraba la forma de los animales para contar y el salón del curato, después de comían, Carmen les contaba los cuentos todos de animales y ahí él iba descubriendo las personalidades: la hipocresía, la manera de ser de cada animal y ahí reconocía al ser humano, se distanciaba y de repente te tocaba algo del animal a ti pero no hablaba de los seres humanos, hablaba de los animales y de su comportamiento; eso viene de ahí y por eso es tan fuerte la idea del animal y todos esos elementos han estado presentes para crear esta obra tan sencilla, si tú miras *Músicos ambulantes* te darás cuenta que su anécdota es super sencilla pero ¿qué es lo complejo y rico? cada actor y actriz cómo ha construido el personaje.

Músicos ambulantes nos ayudó a profesionalizarnos, se convirtió en la obra que nos dio de comer y nosotros pensábamos en hacer una obrita de teatro para niños para tener plata y seguir haciendo el teatro militante y no nos dimos cuenta que lo militante que era esta obra: estaba hablando de una utopía, de la interculturalidad, etc. y todos esos elementos fueron indispensables en la decisión de que estos animales, en determinado momento de la obra, se critiquen por la edad y por la cultura, o sea, aparece toda esta discriminación racial que ahora queremos borrar que lo trae la colonia y luego la decisión de poder aprender de la otra cultura.

Regresando a la voz, el perro saca su voz de ladrido y de todas las emociones y situaciones en donde pasa el perro: si es cachorro, si está defendiendo algo, si está pasando la voz, si aullando porque está triste, o sea, al meter a las emociones y a diferentes situaciones al animal, tú vas a obtener esa variedad de sonidos. Es distinto el pájaro cómo canta frente al sol cuando está con los ojos abiertos tomando la energía del sol como hacen los pájaros a cuando está enamorando a la hembra o si es una leona que está defendiendo o que tiene hambre; entonces ahí hay una variedad de sonidos de los animales en su voz de acuerdo a la situación, de acuerdo a la edad, de acuerdo al género, todo eso es distinto en sus voces. No nos

podemos quedar con el “gua-gua”, hay más (hace ladridos diferentes de perro) y también la otra cosa es intercalar la voz del animal humanizado con el animal propiamente dicho; es decir, que esté también la voz del animal, no sacarlo y descubrir también la corporalidad del animal porque yo tengo que hablar todo el tiempo moviendo el cuello y es distinto cómo apoyo mi voz o el Chusco (personaje del perro) que para saltando y girando o la gata que se alarga, es de la selva, tiene esa sensualidad y esa manera de hablar, el gato está maullando para defenderse, está enamorándose con el otro o está llorando porque falta algo, toda esa gran diversidad del animal es inmensa, es riquísima.

Lo que yo diría en relación al personaje es que el personaje es según sus acciones, y según eso me va a narrar a ese personaje y comienza de una manera y termina de otra, y esa transformación a lo largo de la obra; entonces, no mandar todo desde el comienzo: hay un principio, desarrollo y un final hasta que acaba.



Anexo 4. Bitácoras visuales de los participantes

4.1: Bitácora de Yaremís Rebaza

SESIÓN 1

“Primera grabación Hansel y Gretel Podcast”

19 – 10 – 21

¿Cómo me sentí en la primera lectura?

Cómoda y entusiasmada, es uno de mis cuentos favoritos de la infancia. Me animé a probar ciertas voces para los personajes en ese primer encuentro para involucrarme más con la experiencia.

¿Qué imágenes se me vinieron a la mente?

Una niña pequeña con dos colitas y overol cuando imaginé a Gretel y una mujer urraca cuando imaginé a la bruja, se me vino a la mente el personaje de la bruja de la película El Viaje de Shijiro.

¿Cuál fue mi proceso antes de grabar?

Me distraje un rato y luego busqué un armario en donde más o menos cabía. Empecé grabando las voces de Gretel, hice varias por cada texto porque muchas veces no sostenía bien la voz aguda y se me apagaba la voz o sonaba como Elmo. Luego grabé la voz de Bruja, con ella propuse una voz delgada y ronca, al inicio de me hacía divertido, pero en la mitad me empezó a picar la garganta, en los textos largos no podía sostener ese ronquido y tenía que toser, luego empecé a tomar más aire, y a hablar más rápido y con menos intensidad y logré terminar.

¿Cómo puedo diferenciar ambos personajes?

La voz de Gretel a diferencia de la bruja me parece que va más hacia lo dulce y limpio, como un pajarito con ritmo calmado; mientras que con la bruja creo que puede permitirse jugar con sonidos guturales, que dé la sensación de ser una criatura como monstruosa, pero al mismo tiempo de abuelita.

¿Cómo me sentí con respecto al tiempo de grabación? (tener un tiempo límite)

Un poco presionada.

¿Qué apliqué para encontrar la voz del personaje?

Las imágenes y referencias que vinieron a mi mente en la primera lectura. Y en cuanto a la técnica, me sirvió aplicar los ejercicios de respiración para el canto.

¿Tuve dificultades?

Sí, me cuesta sostener el agudo y que suene natural. También me cuesta mantener la voz rasposa sin que me duela la garganta.

SESIÓN 2

24 – 10 – 21

¿Has escuchado sobre la técnica del animal? ¿Para qué la has usado? ¿Quién te la enseñó?

Sí, la he escuchado en la facultad en el curso de actuación en el que el tema es la construcción de personajes. Lo usé como ejercicio para construir los personajes que trabajé en ese ciclo. Lo vi en la clase dirigida por la profesora Alejandra Guerra.

¿Conozco los esfuerzos Laban? ¿Qué recuerdo de ellos?

Recuerdo algunos, lo vi en la clase de entrenamiento corporal dirigida por María Luisa de Zela. Recuerdo que se clasificaban de acuerdo a su ritmo, peso, trayectoria, etc.

Algunos apuntes sobre mi experiencia con los ejercicios

Al inicio, con los ejercicios de esfuerzos ligeros fue como un reencuentro refrescante con mi cuerpo y sus nuevas posibilidades, dado el tiempo fuera de práctica de este tipo de ejercicios, ahí pude reconocer que la tendencia de mi cotidiano es ligera porque disfruté mucho esta primera exploración. Al pasar por cada calidad de movimiento en mi mente fui relacionándolas con referentes de objetos y deportes. Por ejemplo, con *deslizar* inmediatamente me remontó al Kung Fu y a un personaje de la película Kung Fu Panda y por momentos al Ballet. Con *golpetear*, por los movimientos que hacía con mis manos, lo relacioné al tenis, y con *salpicar* relacioné mi cuerpo con un trapo. Luego, cuando pasamos a los esfuerzos pesados algo que puedo resaltar de esa experiencia es cómo se involucraron los músculos de mi espalda, brazos y abdomen, los ponía en tensión para sentirme pesada, por eso mismo en un momento mi rostro empezó a tensarse también, sin embargo, recurrí a la respiración y como consecuencia a sacar la voz. Las imágenes que me evocaron los movimientos fueron superhéroes, máquinas, robots y el pokemon Snorlax.

SESIÓN 3

26 – 10 – 21

En esta sesión exploramos por primera vez con el ejercicio del animal. Reencontrarme con este ejercicio después de muchos años fue muy curioso porque, a diferencia de años atrás, ahora pensaba en aspectos técnicos sobre mi postura y desplazamiento para asemejarse lo más posible al animal que escogí: el pavo.

Mi primera preocupación era diferenciarme de la gallina ya que la postura que tomé era como la que se suele hacer como estereotipo para hacer referencia de las gallinas, así que

pensé en una de las consignas que vimos con la exploración de los esfuerzos laban, pensé en el peso, así que me propuse hacerme más pesada para parecer un pavo. De todas maneras al verme en la pantalla notaba que por la contextura de mi cuerpo se me veía delgada así que no me sentía del todo satisfecha; sin embargo bajar más la cadera y estirar más la espalda era una postura difícil de sostener por mucho rato; felizmente Andrea compartió la imagen de los animales en la pantalla así que pude observar con mayor detalle y encontré otros aspectos de la figura del pavo que podía imitar con otras partes de mi cuerpo y así hacer adaptar parte de mi cuerpo como no se me había ocurrido: retroceder el cuello y hacer como una papada. Esa acción dificultaba sacar mi voz, sin embargo, regresando al pavo, noté los movimientos que hacen con su cuello largo y cómo lo acompañan con su sonido característico, así que imitar ese detalle me permitió ir componiendo una figura mucho más específica y particular. Mover la cabeza para imitar el sonido del pavo hacía que sonara muy parecido.



Apuntes sobre la experiencia con los ejercicios

Al inicio, con los ejercicios de esfuerzos ligeros fue como un reencuentro refrescante con mi cuerpo y sus nuevas posibilidades, dado el tiempo fuera de práctica de este tipo de ejercicios, ahí pude reconocer que la tendencia de mi cotidiano es ligera porque disfruté

mucho esta primera exploración. Al pasar por cada calidad de movimiento en mi mente fui relacionándolas con referentes de objetos y deportes. Por ejemplo, con *deslizar* inmediatamente me remontó al Kung Fu y a un personaje de la película Kung Fu Panda y por momentos al Ballet. Con *golpetear*, por los movimientos que hacía con mi manos, lo relacioné al tenis, y con *salpicar* relacioné mi cuerpo con un trapo. Luego, cuando pasamos a los esfuerzos pesados algo que puedo resaltar de esa experiencia es cómo se involucraron los músculos de mi espalda, brazos y abdomen, los ponía en tensión para sentirme pesada, por eso mismo en un momento mi rostro empezó a tensarse también, sin embargo, recurrí a la respiración y como consecuencia a sacar la voz. Las imágenes que me evocaron los movimientos fueron superhéroes, máquinas, robots y el pokemon Snorlax.



SESION 4

“Exploración de las técnicas físicas con un personaje de cuento infantil”

15/11/2021

Animal:

LA ABUELITA DE CAPERUCITA ROJA -----> LA TORTUGA



Videos referenciales para explorar físicamente el animal:

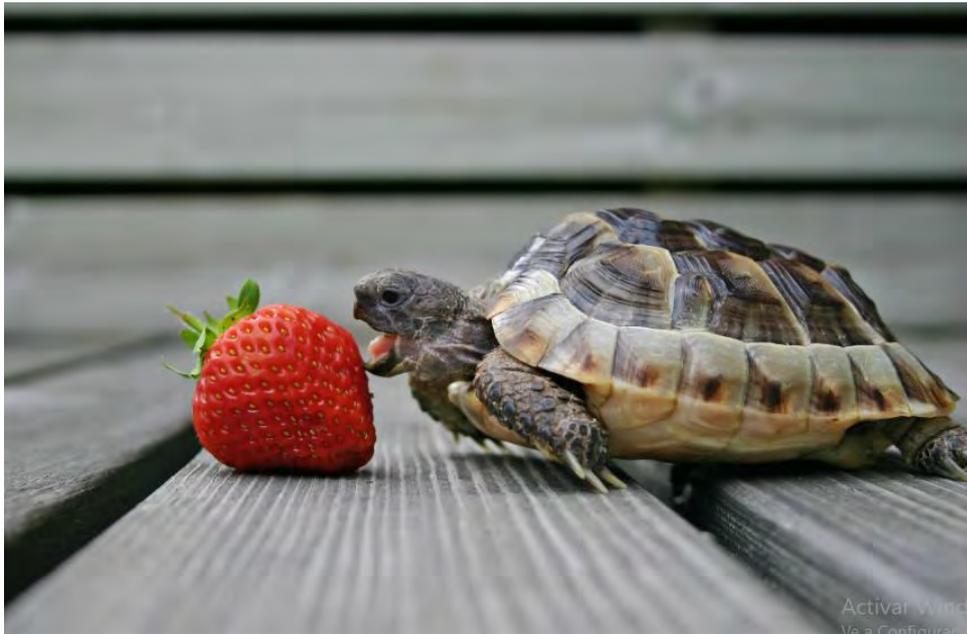
<https://www.youtube.com/watch?v=kVY9bFQ0rGQ&t=66s>

<https://www.youtube.com/watch?v=2McN9qOw8t4>

<https://www.youtube.com/watch?v=4nwoqNcdXaU>

<https://www.youtube.com/watch?v=VoiGsRcCZBg>

Imágenes referenciales:



Esfuerzo laban: Presionar

- pesado
- sostenido
- directo

La experiencia con la exploración:

Al pasar por el ejercicio, al inicio encontré un esquema corporal que si bien no me costaba mantener sí se hacía tedioso el momento del traslado mientras más tiempo pasaba, por lo tanto no sentía que tenía tanta libertad de movimiento, lo cual aproveché para no seguir mi tendencia de movimientos ligeros, sino, más bien me acercó más a la corporalidad del animal.

Algo de lo cual no estuve segura al armar este esquema corporal fue que al comienzo de la exploración me concentré en imitar la posición de las extremidades y cabeza de la tortura pero no me concentré en la columna, no tuve la intención de imitar el caparazón por lo tanto mi columna estaba estirada con la lumbar estirada hacia arriba, pero luego cuando pasamos a estar de a pie esa posición de mi columna me alejaba de la imagen del animal, me

daba otra energía, así que cambié de postura y traté de posicionar mi columna con la forma del caparazón, eso hizo que mantuviera mejor el ritmo del animal. En esta corporalidad encontré cierta decadencia en mi respiración que me llevó a emitir sonidos sostenidos, como largos bostezos.

SESIÓN 5

17/11/2021

Cuento: La caperucita roja

Personaje: La abuelita

Animal: Tortuga

Esfuerzo Laban: Presionar

Link del cuento:

<https://laragaray20001.wordpress.com/2014/06/13/dialogo-teatral-caperucita-roja-lara-garay-y-ana-sainz/>

Texto que se trabajó:

Abuelita: *¿Quién es?*

Abuelita: *¡Ah! Entra cariño, estoy en la cama. (Mostrando síntomas de alegría por la visita de su nieta).*

Abuelita: *¡No, socorro, por favor no me comas, lobo feroz!*

Experiencia:

En esta exploración encontré nuevos esfuerzo para el desplazamiento del animal, ya no era siempre sostenido lo cual hizo que dejará de sentir la pesadez por varios momentos. Se me dificultó decidir en qué tono debía situar la voz, aunque sí me resultó sencillo pasar del sonido gutural a la palabra. Sentí que hablaba como una tortuga rasta, como el personaje de “Buscando a Nemo”, eso tenía que ver con la decadencia de los movimientos lentos que hacía con el cuerpo que se traspasó a mi voz.

Cuando dije el texto sentada se me hizo sencillo hacer una propuesta, fue sencillo regresar a la voz que encontré en la exploración, primero partí de la decadencia que me hacía alargar unas sílabas y pronunciar las palabras lentamente.

SESION 6

18/11/21

PERSONAJE: La Bruja

ANIMAL: Emú

ESFUERZO LABAN: Golpear: Pesado, directo, súbito

Escogí el Emú par este personaje porque en los vídeos pude observar que físicamente lucen como seres que podrían causar temor, son grandes, altos, están cubiertos de de plumas oscuras y mantienen una expresión facial particular que los hacen lucir como molestos, además porque emiten un sonido muy especial, se asemeja al de los dinosaurios de la película Jurassic park. Entonces, la decisión de partir de este animal para la bruja se debe a que por un lado evoca esta sensación de lo señorial por ser una ave pero al mismo tiempo brinda ese toque de rareza que puede llegar a jugar un poco con el terror.

PERSONAJE: Gretel

ANIMAL:Conejo

ESFUERZO LABAN: Deslizar: Ligero, directo, sostenido

La primera impresión que me generó el personaje tras la lectura del cuento fue principalmente de ternura y fragilidad, así que el animal que se me ocurrió inmediatamente fue el conejo, idea que se reforzó al ser un animal también bastante escurridizo y hábil para huir tal cual lo hace el personaje en la historia.

4.2. Bitácora de Álvaro Pajares

SESIÓN 1

“Primera grabación Hansel y Gretel Podcast”

19 – 10 – 21

¿Cómo me sentí en la primera lectura?

Fue interesante acercarnos al texto por primera vez. A mitad de la lectura, me di cuenta que nunca había leído por completo la historia de Hansel y Gretel, ni que la conozco porque me la han contado, pero al leer el texto, me di cuenta de varios detalles y partes de la historia que nunca había escuchado.

¿Qué imágenes se me vinieron a la mente?

Creo que a nivel visual la referencia que nos mostraron antes de la primera lectura influyó mucho en el tipo de imágenes que vinieron a mi cabeza a lo largo de la lectura. Pude ver claramente la casa de la bruja, incluso la paloma y el gato que Hansel usaba de mentira. Las imágenes de las migajas de pan eran muy claras. Por algún motivo, la imagen de la bruja quemándose en la hornilla fue muy detallada y específica. Saltó mucho mi cabeza también imágenes de el papá triste y con los ojos llorosos. En general, los colores que engloba todas estas imágenes eran bastante sombrías, menos la fachada exterior de la casa de la bruja.

¿Cuál fue mi proceso antes de grabar?

Primero encerrarme en mi armario y sentirme cómodo en la posición en la que me encontraba. Le daba una leída al texto para entender un poco cuál es la motivación de dicha oración o frase dentro de la historia. Antes de cada grabación, me enfoqué en respirar profundamente por 15 segundos para estar en el momento presente.

¿Cómo pudiste diferenciar ambos personajes?

En el caso del papá pensé en su peso y el estado emocional que me genere a partir de la primera línea que tiene en la historia. Porque esa es la carta de presentación del personaje. Percibí inmediatamente a alguien pesado (por su misma edad) y bastante melancólico. Utilicé estos dos elementos para construir una idea básica pero clara del personaje.

En el caso de Hansel percibí el estatus que tiene frente a su hermana y también su apoyo espiritual en Dios. Entonces pensé en alguien que le gusta tomar el control (por protección de sí mismo y de su hermana) pero partiendo de la calidez y la sensibilidad. Utilicé estos dos elementos para construir una idea básica pero clara del personaje.

¿Cómo me sentí con respecto al tiempo de grabación? (tener un tiempo límite)

Me fue de mucha utilidad porque así me obligo no a sobrepensar mis propuestas. Creo que me resulta más interesante atreverme a lanzarme con las primeras impresiones que aparezcan, revisarlas un par de veces, que la tercera sea el resultado final y continuar con las siguientes. No puedo negar que me sentí nervioso y en algunas grabaciones se me traba la lengua, pero creo que es parte de la inexperiencia y la misma práctica que pueda lograr en este laboratorio me permitirá trabajar con mayor fluidez las próximas veces.

¿Qué apliqué para encontrar la voz del personaje?

En el caso del papá, utilice el resonador del pecho y la relajación de la mandíbula para encontrar una calidad más "ovalada" a las palabras lo cual me daba la sensación de melancolía.

En el caso de Hansel, utilice el resonador de la nariz y una sonrisa constante para mantener la voz elevada y ligera. Incluso algunos finales de oración, relajaba la última palabra para denotar que es un niño que todavía está aprendiendo a hablar correctamente.

¿Tuve dificultades?

Solo con trabarme con mi lengua por querer hacerlo rápido, pero de ahí, ningún problema. De igual manera, percibí que quizás mi micrófono recibe mucho ruido blanco del entorno, pero eso escapa un poco de mis manos.

SESIÓN 2

24 – 10 – 21

¿Has escuchado sobre la técnica del animal? ¿Para qué la has usado? ¿Quién te la enseñó?

Sí, he escuchado y utilizado la técnica del animal. La utilizamos dentro de la formación de actores dentro de la facultad de Artes Escenicas de la PUCP para la construcción de personaje en actuación III, pero también se utilizaron como parte del reconocimiento del cuerpo y la preparación física en el curso de entrenamiento corporal I y entrenamiento corporal II. Me las enseñó Maria Luisa de Zela y Alejandra Guerra.

¿Conozco los esfuerzos Laban? ¿Qué recuerdo de ellos?

Sí conozco los esfuerzos Laban. Son conceptos o ideas que nos permiten categorizar cadencias de energía partiendo de las ideas de peso, ritmo, dirección y expansión. El peso puede ser ligero o pesado, el ritmo puede ser rápido o lento, las direcciones pueden ser directas o indirectas y la expansión puede ser restringida o expansiva. Entremezclando estos conceptos, se consiguen una gran variedad de energías que llevadas al trabajo corporal, pueden resultar en construcciones físicas para personajes.

Trabajarlas energías Laban ha sido realmente interesante. Al principio me costó ingresar a la exploración porque no recordaba tan claro los conceptos y los términos. Pero una vez que Silvana comenzó a explicarlos en la misma exploración, me permití jugar más.

Trabajar primero las energías ligeras junto con sus derivados me remitió muchas imágenes como el agua, un maestro de Tai chi, y un cadete militar. Incluso me reconocía a mí mismo como una persona que tiende a tener una energía salpicante. Definitivamente la energía ligera me resulta cómoda porque es mi energía natural. Encontré complicaciones al ser directo lo cual me resulta interesante. Descubrí que mientras más pienso cómo se vería una cierta calidad de energía significa que no es parte de mi cotidianidad. Este ejercicio funciona mucho como un espacio para probar este tipo de cosas dentro de mi día a día y poder transmitirlo luego en mi trabajo como actor.

Definitivamente el peso pesado fue lo más complicado porque mi contraparte total, aunque las imágenes que me emitían, eran muy claras. Veía personajes de superhéroes, árboles gigantes e incluso rocas humanoides. Ha sido el que más ha exigido concentración y energía. Salí muy agotado de ese ejercicio. Incluso sentía que el tiempo pasaba más lento y eso me daba un poco de ansiedad. Es curioso porque al comienzo yo no recordaba con exactitud los nombres de cada energía al unir los tres elementos de peso, ritmo y dirección, pero una vez que Silvana los decía, me hacía mucho sentido. Por lo tanto, comenzaba a explorar a partir del nombre en sí y luego me permitía explorarlo de diferentes maneras.

Algo valioso que encontré fue el hecho de cuando me sentía físicamente cansado, puedo pasar a explorar el mismo movimiento, pero en tamaño pequeño. Como, por ejemplo, solo moviendo la cabeza, solo moviendo las manos, solo moviendo los ojos, solo moviendo la boca, etc. lo cual me permitió descansar el cuerpo y recuperar energía, pero no dejar el trabajo ni la exploración.

SESIÓN 3

26 – 10 – 21

En la exploración del día de hoy me tocó investigar a la liebre. Transitar el proceso de nacimiento, crecimiento y evolución del animal ha sido realmente interesante porque me permitió no solamente encontrar características particulares, pero también mantener una esencia del animal desde el inicio hasta el fin gracias a la misma progresión del ejercicio. Algo que me resulta muy importante de rescatar del proceso de investigación fueron los momentos de búsqueda de comida y el escape de los depredadores; porque son dos situaciones tan instintivas como la satisfacción del hambre y salvarse la vida que son instintos de supervivencia que también tiene el hombre y partir de ellos, como acciones viscerales, resultó muy nutritivo para mí exploración. Trabajé la columna, la mirada y la cabeza como puntos de concentración principales dentro de mi trabajo de construcción del animal. A partir de estos tres, toda la conducta de la liebre se comenzó a dar de manera intuitiva. Incluso al momento de observar al animal en la pantalla cuando Andrea nos mostró las referencias, me ayudó mucho no solamente para confirmar la información, sino también para jugar con ella. Como si se tratase de un espejo. Entonces el material se afianzó mucho más. El ritmo de la respiración también resultó un elemento importante porque es a partir de la respiración que el estado natural del animal se comienza a forjar. Las liebres tienen una respiración rápida y corta, lo cual les da esta facilidad de prestar atención y estar alertas ante cualquier peligro para un escape seguro. Eso me permitió mantener esa actitud durante todo el ejercicio.

SESIÓN 4

▪cuento: La espada en la piedra

▪personaje: Arturo

▪animal: Zorro

▪esfuerzo laban: Golpetear (rápido, directo y ligero)

▪¿qué encontré?

Pude identificar la energía del zorro al momento de caminar y correr en 4 patas como una energía ondulante que luego pude trabajar como una cadencia del personaje una vez que se humaniza. De cierta manera, también la posición de las manos al momento de avanzar o de estar quieto cuando exploraba el animal en cuatro patas sirvieron como característica física del personaje humanizado: de brazos laxos pero ligeramente llevados hacia delante. Por otra parte, también el cansancio del zorro al correr que se manifiesta como una apertura de la boca para poder respirar se convertía como una sonrisa constante del personaje al ponerse de pie.

Los zorros se guían bastante por los sentidos del oído y el olfato por lo tanto utilizar los órganos como ejes de mirada o de modificación de la postura me servía bastante para poder comenzar a transformar mi cuerpo desde la cabeza hacia abajo. Utilizar también la referencia de cómo el zorro salta por los aires para luego caer en clavado hacia el piso y cazar algo entre la nieve me resultó un movimiento muy interesante de practicar y ver de qué manera me afectaba. El movimiento implicó los hombros y espalda alta, el brazo, antebrazo y las muñecas una vez que estaba de pie.

▪ ¿Qué se me dificulta?

En este ensayo en particular me sentía muy pesado físicamente. Quizás también se debía al cansancio general del día, pero me costó mucho encontrar la ligereza del animal estando en cuatro patas. Mantener la respiración constante al momento de correr ya sea en cuatro patas o en dos patas. Esto es más un tema de falta de entrenamiento personal pero definitivamente se presentó como una limitación al momento de explorar con mayor libertad por lo que estaba pasando en ese momento.

▪ ¿Qué sentí?

Sentí el miedo del animal al verse en un ambiente que no es el suyo. Entré en pánico al momento de sentir que mis depredadores me estaban persiguiendo. En general creo que he

podido experimentar todo el viaje del animal con bastante tranquilidad y apertura lo cual me ayudó a no desconectar de lo que estaba pasando en el momento presente.

A nivel de estructura física comenzaba a sentir como lo esencial del animal se volvía parte de mí corporalidad. Definitivamente me hubiera gustado más haber explorado la voz en este momento. Creo que a nivel de instintos, impulsos y emociones he podido conectar mucho con el animal y haber tenido unos pequeños esbozos de la voz ha sido muy interesante para poder conectar con la organicidad del momento y ver cómo se transformaba el color de la voz o la melodía del sonido.

SESIÓN 5

▪cuento: La espada en la piedra

▪personaje: Arturo

▪animal: Zorro

▪esfuerzo laban: Golpetear (rápido, ligero y directo)

▪¿qué encontré?

Enfocado más hacia el trabajo vocal, hoy encontré los gritos de ayuda del animal mientras corría. Es un sonido agudo estridente y chillón pero por momentos también es grave y oscuro incluyendo algunos gallitos por los cambios de colocación dentro de la máscara de resonancia. El pasar del sonido a balbucear palabras y luego decir las palabras tal cual fue un ejercicio muy interesante porque pude encontrar cómo era la voz del animal a partir de mi propia experiencia.

▪¿Qué se me dificultó?

Se me dificultó replicar lo que encontré físicamente al momento de estar sentado, pero más debido a elementos externos dentro de mi hogar que me comieron un poco de explayarme vocalmente.

▪¿Qué sentí?

Sentí que lo que encontré hoy fue muy diferente a lo que encontré en la sesión pasada, pero no me molestó. Creo que era otro aspecto de la investigación.

Fue muy interesante el encuentro con los otros dos animales de mis compañeras porque fue realmente divertido ver como este trabajo de introspección se podía desarrollar ahora con un compañero de escena.

▪¿cómo me sentí cuando dije el texto sentad@?

Me sentí raro cuando dije el texto porque creo que partía desde algo muy racional como tratar de entender lo que estaba diciendo, mientras que todo lo que he ido encontrando con el animal ha sido muy intuitivo entonces es encuentro entre los impulsos y lo racional se conflictuó bastante. Creo que aún no le encontré el diálogo a eso.

SESION 6

▪Personajes de Hansel y Gretel: Hansel y el padre

▪Características de estos personajes

Hansel: joven, inocente, protector, optimista, creyente

Padre: adulto, cansado, agotado, irritable

▪animales

Hansel: liebre

Padre: oso

▪esfuerzos Laban

Hansel: golpetear

Padre: presionar

▪¿qué encontré en la lectura?

Hansel y padre - ha sido muy parecido a los encuentros de la primera lectura

▪¿Que se me dificultó?

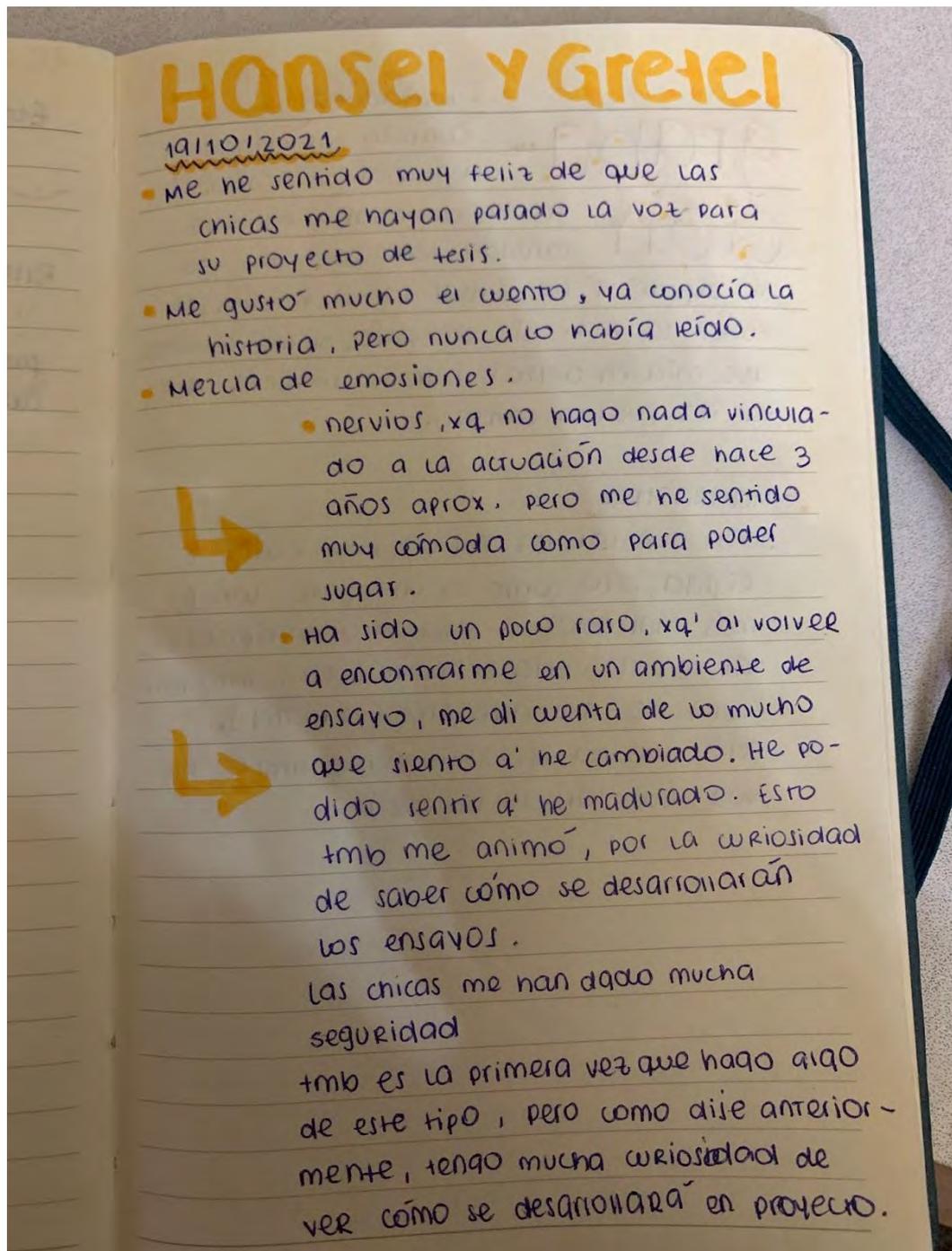
Salir un poco de la propuesta inicial cuando hicimos la primera lectura del cuento en el laboratorio.

▪ ¿Cuál fue mi imagen inicial? ¿Cambió en algo mi imagen después de escuchar a las directoras?

Han sido las mismas imágenes de la primera sesión. No creo que hayan cambiado las imágenes, pero definitivamente se han complementado mucho con las observaciones de las directoras para hacer el personaje más complejo y tridimensional



4.3: Bitácora de Micaela Mercado



grabación

- Narradora

Cuando nos mandaron a grabar, en realidad ya me encontraba bastante cansada, pero creo que eso me ayudó a no pensar tanto y tratar de soñar la voz. Sin embargo, sí me di cuenta que caía en ciertos patrones rítmicos, que tal vez puedan cansar.

- Madrastra

sentí que tal vez fui un poco obvia y rígida, pero como es un cuento, con @ más marcados o ~~estereot~~ arquetípicos, tal vez sí pueda funcionar esta imagen dura de la madrastra (la mala). Pero que no necesariamente limite mi voz (cuidar eso tal vez)

SESIÓN 2

24 – 10 – 21

¿Has escuchado sobre la técnica del animal? ¿Para qué la has usado? ¿Quién te la enseñó?

Sí. La primera vez que escuché sobre esta técnica fue en el tercer ciclo de la carrera, cuando estábamos aprendiendo sobre la construcción de personajes. En este curso, la técnica del animal fue una de distintas herramientas que nos enseñó la profesora Urpi Gibbons para empezar a construir un personaje. Esta consistía en pensar en nuestro personaje como un animal específico, siempre y cuando el animal y el personaje tengan cierta compatibilidad. En este sentido, debíamos observar cómo el animal se movía, cómo hablaba, cómo era su energía, etc, para luego traspasarla al personaje.

¿Conozco los esfuerzo Laban? ¿Qué recuerdo de ellos?

Sí, los conozco. Recuerdo que tenían distintos esfuerzo, fluidez, tiempo. Entre un mix de todos, salían distintos movimientos que podían utilizarse en el personaje.

SESIÓN 3

lemente

hacer
y
a (por
mí).

SESION 3

en esta sesión ya empezamos a explorar lo que son los animales. Para ello, nos hicieron pensar en 2 animales: el primero que se me ocurrió fue "perro" y el segundo fue el "zorillo".

Solo he maldecido que nos hayan hecho trabajar con el segundo, porque realmente no tenía ni la menor idea de cómo se movía el zorillo, qué sonidos hacía; no sabía nada, ni siquiera recordaba si es que el zorillo de verdad era el que tenía en mente.

Realmente fue muy raro, porque no sabía qué hacer. Creo que al final terminó saliendo una especie de ardilla rara, hasta que en un momento pusieron un video del zorillo mientras hacíamos aún el ejercicio y lo agradecí infinitamente, porque aunque sea me dio luces para poder seguir con

is tran -

sesión 4

Reacción alérgica → solo fui observadora

Fue muy loco observar a Alvarito y a Yare, xq me di cuenta de que era la 1ra vez que veía el ejercicio desde afuera, como observadora y realmente todo cobró sentido. Observando comprendo en todo caso pude observar como mis compañeros ~~se~~ de manera muy natural, iban sacando características de personajes. Esto no solo en cuestión de movimiento, sino también en actitudes que pueden ser útiles o interesantes para tener en cuenta. Por ejemplo, cuando los ponen en situación de peligro, la tortuga de Yare inmediatamente se mete en su caparazón, pero hay personas que de alguna u otra manera se defienden haciendo lo mismo. Algunos huyen corriendo (como el zorro de Alvaro) y otros se quedan ~~detrás~~ inmóviles detrás de las barreras que los protegen y hay otros que responderan de igual manera el ataque. Fue muy interesante de ver.

SESIÓN 5

SESIÓN 5

cuento: El soldadito de plomo
personaje: soldadito
animal: pingüino emperador
esuerzo laban: deslizar

Fue un poco difícil explorar el pingüino en un espacio tan reducido, pero igual me parece súper necesario sentir primero los movimientos, el esfuerzo, para luego ir sacando la voz de a poco (por lo menos es lo que uso que me funciona a mí), pero en realidad lo que uso que más rescato del ensayo, fue trasladar la voz del animal al texto. ¡Fue ALLUINANTE!

Me parece importante resaltar que me he sentido muy cómoda en los ensayos y esta voz me pareció muy importante, porque uso que he tenido el espacio para jugar y probar la voz del pingüino en el personaje y me sorprendió lo que salió. No porque haya estado bien o mal, sino porque fue algo tan

distinto a lo que yo hubiera hecho convencionalmente con la voz de un personaje y fue muy gratificante para mí tener la oportunidad de explorarlo así. El ejercicio se me quedó corto, me hubiera gustado tener más tiempo para seguir explorando la voz del soldadito

MCMXVII

Sesión 6

en la sesión del día de hoy me sentí un poco rara, porque siempre tengo dificultades para definir un animal para un personaje. Para la narradora había pensado en una gallina, pero que era animada.

Las chicas me propusieron un cine o un flamenco. Siendo honesta ninguno me convenció en ese momento y en realidad me hubiera gustado probar con la gallina así como habíamos hecho con ejercicios anteriores pero entiendo que el tiempo es corto. Me siento un poco frustrada, pero de todas maneras probaré con los animales que me recomendaron las chicas.

Sesión 7

Bueno, había elegido trabajar el flamenco el día de hoy, porque las chicas querían más dinamismo y el flamenco me ~~se~~ parecía más dinámico que el cine. Todo empezó muy bien en la exploración corporal; quería explorar la caminata tan particular que hacen los flamencos en grupo. Sin embargo, cuando empezó a salir el sonido del animal y la voz, en realidad algo me ~~se~~ daba un poco de recelo, no me convencía totalmente. ~~En ese momento~~ luego, cuando nos pidieron que leyéramos los textos, me di cuenta que en realidad seguía pensando en la gallina, entonces decidí explorar más ese sonido. Finalmente creo que dio resultados, porque a las chicas pareció gustarles la narradora. (o eso dijeron jeje)

Anexo 5. Cuento *Hansel y Gretel*⁵

Cerca de un gran bosque vivía un pobre leñador junto a su mujer y sus dos hijos; el niño se llamaba Hansel y la niña Gretel. Tenían poco para comer, y un buen día, como en el país reinaba una terrible hambruna, el leñador no pudo conseguir ni siquiera el pan diario. Llegó la noche y el hombre, pensando en esto, se daba vueltas en la cama, lleno de angustia. Suspirando le dijo a su mujer:

—¿Qué será de nosotros? No podremos siquiera alimentar a nuestros pobres hijos... Y tampoco tenemos suficiente para nosotros mismos.

—Te diré una cosa, marido —contestó la mujer—. Mañana muy temprano llevaremos a los niños al bosque, allí donde es más espeso. Les encendemos un fuego allí y le damos a cada uno un trozo de pan; luego nos vamos a trabajar y los dejamos solos. No encontrarán el camino de regreso a casa y así nos libramos de ellos.

—No, mujer —dijo el marido—, yo no hago eso. ¿Cómo voy a tener corazón para dejar a mis hijos solos en el bosque? Pronto aparecerían los animales salvajes y los destrozarían.

—Oh, qué tonto eres —gruñó ella—. Tendremos entonces que morir todos de hambre. Ya puedes ir cepillando las tablas para los ataúdes.

Y no lo dejó en paz hasta que él consintió.

—Pero la suerte de mis pobres niños me sigue doliendo, desde luego —se lamentaba el leñador. Los dos niños no habían podido dormirse tampoco esa noche, a causa del hambre, y habían oído lo que la madrastra le había dicho al padre. Gretel lloró amargamente y le dijo a Hansel:

—Ahora estamos perdidos.

—Tranquila, Gretel —dijo Hansel—. No te aflijas, ya buscaré yo el modo de ayudarnos.

En cuanto los padres se durmieron, se levantó, se puso su chaqueta, abrió la hoja inferior de la puerta y se deslizó hacia fuera. En ese momento lucía la luna intensamente y los blancos guijarros que había ante la casa brillaban como monedas. Hansel se agachó y metió tantos como cupieron en el pequeño bolsillo de su chaqueta. Luego regresó a la habitación, y le habló así a su hermana:

—No tengas miedo, querida hermanita, y duérmete tranquila.

Verás como el buen Dios no nos va a abandonar.

Y se metió de nuevo en la cama. Cuando se hizo de día y antes de que el sol saliera, llegó la mujer y despertó a los dos niños:

—¡Levántense, perezosos! Vamos a ir al bosque a recoger leña.

Luego le dio a cada uno un trozo de pan.

—Tomen —les dijo—, aquí tienen su almuerzo, pero no se lo coman antes de mediodía, pues luego no habrá nada más.

Gretel se metió el pan bajo el delantal, porque Hansel tenía las piedras en el bolsillo. Luego todos juntos emprendieron el camino hacia al bosque. Cuando había andado un rato, el padre advirtió que Hansel se detenía una y otra vez, mirando hacia la casa.

—Hansel —le dijo—, ¿qué estás mirando y por qué te quedas atrás? Presta atención y no te olvides de caminar.

—¡Ay, padre! —dijo Hansel—. Estoy mirando a mi gatito blanco, que está sentado en el tejado y me dice adiós.

La mujer habló:

—¡Tonto! Ese no es tu gatito, es el sol de la mañana que brilla en la chimenea.

Pero Hansel no miraba a su gatito, sino que sacaba cada vez un blanco guijarro de su bolsillo y lo arrojaba al camino.

Cuando llegaron al interior del bosque, dijo el padre:

—Recojan leña, niños, que voy a hacer un fuego para que no pasen frío.

Hansel y Gretel cogieron ramas secas e hicieron un pequeño montón con ellas. Prendieron las ramas secas, y cuando las llamas estaban ya altas, dijo la mujer:

—Bueno, niños, pónganse aquí al lado del fuego y descansen; nosotros vamos al bosque a partir leña. Cuando hayamos terminado, volveremos a buscarlos.

Hansel y Gretel permanecieron sentados junto al fuego, y cuando llegó el mediodía cada uno se comió su trocito de pan. Y como oían los golpes del hacha, creían que su padre estaba cerca. Pero no era el hacha, sino una rama que él había atado a un árbol seco y que el viento movía de un lado para otro. Y como llevaban ya mucho tiempo sentados, los ojos se les cerraron de cansancio y se durmieron.

⁵ Puede revisarse en: <https://es.calameo.com/read/004024770e73dfc817eab>

Cuando finalmente se despertaron, era ya noche cerrada. Gretel comenzó a llorar y dijo:

—¿Cómo podremos salir del bosque?

Hansel la consoló:

—Espera un poco hasta que salga la luna, y entonces encontraremos el camino fácilmente.

Y cuando la luna hubo salido del todo, Hansel tomó a su hermana de la mano y siguió el rastro de los guijarros, que brillaban como monedas de plata recién fundidas y les mostraban el camino. Caminaron durante toda la noche, y cuando empezaba de nuevo a amanecer llegaron a la casa de su padre.

Llamaron a la puerta, y cuando la mujer abrió y vio que eran ellos, dijo:

—Niños malvados, ¿cómo es que han dormido tanto tiempo en el bosque? Creíamos que no querían regresar.

El padre, sin embargo, se alegró, pues le había destrozado el corazón tener que abandonarlos a su suerte.

No pasó mucho tiempo antes de que nuevamente hubiera hambre y necesidad por todas partes, y una noche los niños oyeron cómo la madre le decía al padre en la cama:

—Ya nos hemos comido todo otra vez, apenas nos queda media hogaza de pan. Esto es el fin. Los niños tienen que irse. Los llevaremos mucho más adentro del bosque para que esta vez no encuentren el camino de salida. No hay otra salvación para nosotros.

La mujer llevó a los niños más hacia el interior del bosque, hasta un lugar donde ellos no habían estado nunca en su vida. Hicieron de nuevo un gran fuego, y la madre les dijo:

—Quédense aquí sentados, niños. Cuando se cansen, pueden dormir un poco. Nosotros vamos al otro lado del bosque a cortar leña; cuando hayamos terminado, vendremos a recogerlos.

Llegó el mediodía y Gretel repartió su pan con Hansel, que había esparcido el suyo por el camino. Luego se durmieron y pasó la tarde, pero nadie vino por los pobres niños. No se despertaron sino ya entrada la noche, y Hansel consoló a su hermanita diciéndole:

—Espera, Gretel, hasta que salga la luna. Entonces veremos las migajas que he esparcido y ellas nos mostrarán el camino a casa.

Apenas salió la luna, se levantaron, pero no pudieron encontrar ni una sola migaja, pues los muchos pájaros que vuelan por el bosque y los campos se las habían comido. Hansel le dijo a Gretel:

—Ya encontraremos el camino, no temas.

Estuvieron andando toda la noche y todo el día siguiente, de la mañana a la tarde, pero no lograron salir del bosque. Estaban realmente muy hambrientos, pues no tenían para llevarse a la boca nada más que las pocas bayas que había en el suelo. Y como estaban muy cansados y ya no podían tenerse en pie, se tumbaron bajo un árbol y se durmieron.

Hansel y Gretel se asustaron tanto al verla que dejaron caer lo que tenían en las manos. La mujer meneó la cabeza y dijo:

—¡Oh, queridos niños! ¿Quién los ha traído aquí? Entren y quédense conmigo, no les pasará nada malo.

Tomó a ambos de la mano y los llevó dentro de la casita. Les sirvió una buena comida, leche, panqueques con azúcar, manzanas y nueces. Luego les preparó dos camitas con ropa blanca, y Hansel y Gretel se metieron en ellas pensando que estaban en el cielo.

Pero la vieja tan sólo simulaba ser bondadosa, pues era en verdad una bruja malvada que acechaba a los niños. Había construido de pan su casa con el solo propósito de atraerlos. Cuando caía uno en sus manos, lo mataba, lo cocinaba y se lo comía, y eso era para ella un día de fiesta. Las brujas tienen los ojos sanguinolentos y no ven bien de lejos, pero poseen un olfato tan fino como el de los animales y notan cuando se aproximan seres humanos. Al percibir que Hansel y Gretel se aproximaban, se había reído malévolamente, murmurando:

—A éstos ya los tengo, no se me pueden escapar.

Muy temprano por la mañana, antes de que despertaran los niños, se levantó, y cuando vio a los dos dormir tan tranquilamente, con las mejillas rojas y rellenitas, dijo para sí:

—¡Esto va a ser un buen banquete!

El hombre se entristeció mucho y pensó para sí: "Mejor harías en repartir el último bocado con tus hijos". Pero la mujer no atendía a razones, y no cesaba de insultarlo y hacerle reproches. El que ha cedido la primera vez, tiene que ceder la segunda, y así volvió a hacerlo el padre. Pero los niños estaban todavía despiertos y habían oído la conversación. Cuando los padres se durmieron, se levantó de nuevo Hansel y quiso coger guijarros como la vez anterior, pero la mujer había cerrado la puerta con llave y no pudo salir. Sin embargo, consoló a su hermana y le dijo:

—No llores, Gretel, y duérmete tranquila. El buen Dios nos ayudará.

A la mañana siguiente vino la mujer y sacó a los niños de la cama. Les dio un mendrugo de pan todavía más pequeño que la vez anterior. En el camino hacia el bosque, Hansel lo desmigajó en su bolsillo y, parándose cada tanto, fue echando las migajas al suelo.

—Hansel, ¿por qué te paras y miras hacia atrás? —dijo el padre—. Sigue tu camino.

—Estoy mirando a mi palomita, que está sentada en el tejado y quiere decirme adiós —contestó Hansel.

—¡Tonto! —dijo la mujer—. No es tu palomita, es el sol de la mañana que brilla en la chimenea.

Hansel, sin embargo, siguió arrojando una tras otras las migajas al camino.

Hacía ya tres días que habían abandonado la casa de su padre. Comenzaron de nuevo a andar, pero cada vez se adentraban más en la espesura del bosque. Si no recibían pronto ayuda, morirían. Hacía al mediodía vieron a un hermoso pajarillo, blanco como la nieve, que estaba posado en una rama, cantando de forma tan hermosa que se detuvieron y le escucharon. Y cuando terminó, batió sus alas y voló ante ellos; los niños le siguieron hasta que llegaron a una pequeña casa, en cuyo tejado se posó el pajarillo. Cuando se acercaron a ella vieron que la casita estaba hecha de pan y cubierta de pastel, y las ventanas eran de azúcar.

—Manos a la obra —dijo Hansel—. Un buen banquete nos vamos a dar. Yo voy a comerme un trozo de tejado. Gretel, tú puedes comer de la ventana, que está muy dulce.

Hansel alzó la mano y cogió un poco de tejado para probar el sabor, y Gretel se apoyó en la ventana y mordisqueó los cristales. Pero en ese momento salió una fina voz de la habitación:

—Mastica, mastica, mastica.

¿A quién oigo mordisquear?

¿Quién mi casita se quiere tragar?

Los niños contestaron:

—Es el viento, sólo el viento, es el niño del cielo.

Y siguieron comiendo sin dejarse distraer. Hansel, al que le estaba gustando mucho el tejado, arrancó un gran trozo. Gretel cogió un cristal redondo de la ventana, se sentó y se puso a comerlo alegremente. De pronto se abrió la puerta y del interior salió lentamente una mujer viejísima que se apoyaba en una muleta.

Con su mano seca cogió a Hansel y lo llevó a un pequeño establo, donde lo encerró tras una puerta enrejada. El niño gritó todo lo que pudo, pero no le sirvió de nada. Luego fue la vieja adonde estaba Gretel, la sacudió hasta despertarla y le dijo:

—¡Levántate, holgazana, trae agua y cocina para tu hermano algo rico de comer! Está allá en el establo y tiene que engordar. En cuanto esté bien gordo, me lo comeré.

Gretel rompió a llorar amargamente, pero fue en vano, pues tuvo que hacer todo lo que exigía la bruja. Le preparó al pobre Hansel la mejor comida; ella misma, en cambio, no recibió más que caparzones de cangrejos. Cada mañana se deslizaba la vieja hasta el establo y decía:

—Hansel, saca tu dedo para ver si has engordado.

Pero Hansel sacaba siempre un huesecillo que había encontrado, y la vieja, que tenía los ojos turbios, no podía ver bien y pensaba que eran los dedos de Hansel y se asombraba de que no engordara absolutamente nada. Pasaron cuatro semanas y Hansel seguía estando flaco. Entonces la bruja fue presa de la impaciencia y no quiso esperar más tiempo.

—¡Gretel, ven aquí! —llamó a la muchacha—. Ve de prisa y trae agua. Me da lo mismo que Hansel esté flaco o gordo; mañana lo cortaré en trozos y me lo comeré.

—¡Ay, ay! —se lamentaba la hermanita acarreado el agua, y mientras rodaban las lágrimas por sus mejillas exclamaba—: ¡Dios mío, ayúdanos, por favor! ¡Si nos hubieran comido las fieras en el bosque, al menos habríamos muerto juntos!

—Ahórrate esos gímateos —gruñía la bruja—, no te van a servir para nada.

A la mañana siguiente tuvo que salir Gretel temprano, colocar la marmita con agua y encender el fuego.

—Primero vamos a cocer pan —dijo la vieja—. Ya he encendido el horno y he preparado la masa.

Así que empujó a la pobre Gretel hacia el horno, del que salían las llamas del fuego.

—Entra ahí dentro —dijo la bruja— y mira si está bien encendido, para que podamos meter el pan.

Cuando Gretel estuviera dentro, la vieja pretendía cerrar el horno, de modo que la niña se asara allí dentro y ella pudiera comérsela. Pero Gretel advirtió lo que le rondaba por la cabeza y dijo:

—No sé cómo hacerlo, no sé cómo puedo entrar ahí.

—¡Estúpida! —dijo la vieja—. La abertura es suficientemente grande, ¿no ves que hasta yo misma cabría ahí? —y a gatas metió la cabeza en el horno.

Entonces Gretel le dio un empujón que la hizo resbalar hacia el interior del horno. Enseguida, cerró velozmente la puerta de hierro y echó el cerrojo.

La vieja comenzó a aullar espantosamente, pero Gretel se marchó de ahí, y la horrible bruja ardió de forma miserable.

Sin perder tiempo, Gretel corrió adonde estaba Hansel, abrió la reja que lo encerraba y exclamó:

—¡Hansel, estamos salvados! ¡La vieja bruja está muerta!

Hansel saltó como sale un pájaro de la jaula cuando se le abre la puerta. ¡Hay que ver lo que se alegraron ambos! ¡Cómo saltaban de alegría, abrazándose y besándose sin parar! Y como ya no había por qué tener miedo, entraron en la casa de la bruja y descubrieron que en todos los rincones había cajones llenos de perlas y piedras preciosas.

—¡Éstas son mucho mejor que los guijjarros! —dijo Hansel, y se metió en los bolsillos todo lo que le cabía.

—Voy a llevarme a casa también algo —dijo Gretel, y llenó su delantal.

—Pero ahora vámonos —dijo Hansel—. Hay que salir del bosque de la bruja.

Habían caminado ya algunas horas cuando llegaron a orillas de un río.

—No podemos cruzarlo —dijo Hansel—, no hay ningún puente.

—Tampoco pasa bote alguno —contestó Gretel—, pero por allí viene nadando un pato blanco; si se lo pido amablemente, él nos ayudará a cruzar.

Entonces dijo:

—*Patito, patito querido
Hansel y Gretel están aquí
si no hay sendero ni puente
¿podrás cruzarnos así?*

El patito se acercó. Hansel se montó en él y le pidió a su hermana que lo hiciera a su lado.

—No —dijo Gretel—, sería muy pesado para el patito. Primero cruzará a uno y luego al otro.

Así lo hizo el noble pato, y cuando estuvieron ya a salvo en la otra orilla y hubieron andado un rato, el bosque les resultó cada vez más conocido y finalmente divisaron de lejos la casa de su padre. Comenzaron a correr, entraron precipitadamente en la habitación y viendo a su padre se le echaron al cuello. El pobre hombre no había tenido ningún momento de alegría desde que dejara a sus hijos en el bosque. La madrastra, por su parte, se había muerto. Gretel sacudió su delantal de manera que las piedras preciosas y las perlas cayeron rodando por la habitación. Hansel sacó un puñado tras otro de los bolsillos. Las preocupaciones de los tres se acabaron entonces y vivieron juntos y felices para siempre.