

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES ESCÉNICAS: TEATRO DANZA

“COMBINACIÓN DE MÉTODOS DE TRABAJO ESCÉNICO COMO MEDIO DE CREACIÓN DE UNA METODOLOGÍA COMO CREADORA-INTÉRPRETE PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN PERSONAJE Y POSTERIORMENTE DE ESCENAS.”

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS: TEATRO DANZA

AUTORA

NATALIE ESTEFANÍA TURCOTTE MUÑOZ

C.I. 0104714597

DIRECTORA

CONSUELO MALDONADO TORAL

C.I. 1704977824

CUENCA-ECUADOR

JUNIO, 2016

Resumen:

En este trabajo se han utilizado fundamentalmente técnicas y conocimientos adquiridos en la carrera de Artes Escénicas impartida en la Universidad de Cuenca. De esta manera buscamos crear un personaje a partir de varias nociones y referentes del Naturalismo Teatral con el objetivo de lograr una organicidad del personaje en escena. Es por esto que empezaremos analizando el concepto de organicidad de Konstantin Stanislavski, director ruso del siglo XX. Esta noción nos servirá como introducción a la técnica de William Layton, actor, director y profesor de teatro, quien creó una técnica que ayuda al actor a lograr la organicidad en escena. Finalmente nos introduciremos al movimiento tomando la propuesta teórica de Ernesto Ortiz, profesor de Danza contemporánea en la carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, ya que él busca conseguir una danza contemporánea que responda a las necesidades e instintos corporales del bailarín mas no del coreógrafo o director, lo que se ha podido interpretar como una búsqueda por lograr la organicidad del bailarín en escena. Así, se emprendió un proceso de laboratorio en el que se creó un personaje, el cual fue interpretado en varias escenas.

Palabras clave:

NATURALISMO – ORGANICIDAD – PERSONAJE – DANZA – PROCESO – EXPLORACIÓN - SISTEMATIZACIÓN.

Abstract:

In this work we have used primarily acquired skills and knowledge imparted in the career of Performing Arts at the University of Cuenca. In this way we seek to create a character from several notions and references of Theatrical Naturalism with the aim of achieving an organicity of the character on stage. That is why we begun by analyzing the concept of organicity of Konstantin Stanislavski, russian director from the twentieth century. This notion will serve as an introduction to the technique of William Layton, actor, director and theater professor who created a technique that helps the actor to achieve the organicity on stage. Finally we introduced the the theoretical proposal of Ernesto Ortiz, professor of contemporary dance in Performing Arts at the University of Cuenca, as he seeks to achieve a contemporary dance that meets the needs and bodily instincts of the dancer, but not the choreographer or director. This has been interpreted as a quest to achieve the organicity of the dancer on stage. So a laboratory process sterted, in which a character was created and interpreted in several scenes.

Key words:

NATURALISM - ORGANICITY - CHARACTER - DANCE - PROCESS - EXPLORATION - SYSTEMATIZATION.

Contenido

INTRODUCCIÓN	7
CAPITULO 1 Análisis de referentes.....	9
1.1 Konstantin Stanislavski como referente teatral.....	10
1.2 William Layton como referente teatral.....	14
1.3 Ernesto Ortiz como referente en danza contemporánea.....	23
CAPITULO 2 Fuentes de creación	28
2.1. Fuentes de creación: El trabajo sobre los propios conocimientos.	28
2.1. Trabajo de dramaturgia sobre el personaje.	32
2.3. Cuaderno de artista.....	36
CAPÍTULO 3 Creación del personaje.....	40
3.1. Laboratorio: inicio de apropiación de las técnicas.	40
3.2. El rechazo como <i>leitmotiv</i> y la técnica Layton.....	43
3.2. Personaje bailando a partir de estados emocionales.....	50
3.4. La necesidad de ser observada: el director.	54
CONCLUSIONES	65
BIBLIOGRAFÍA	76
WEBGRAFÍA	77
ANEXOS	79

Índice de figuras

Figura 1. Fotografía de Konstantin Stanislavski	10
Figura 2. Fotografía de William Layton	14
Figura 3. Fotografía de Ernesto Ortiz.	23
Figura 4. Retrato del personaje. (2014)	38
Figura 5. Silueta difusa del personaje. (2014).....	38
Figura 6. Vestuario del personaje (2015).	49

Índice de tablas

Tabla 1: Esquema para entrar en escena o improvisar	16
Tabla 2: Aplicación del esquema para entrar a escena o improvisar – Caso Protagonista.....	17
Tabla 3: Esquema para provocar emocionalmente a un actor frente a la situación del personaje ..	20
Tabla 4: Estructuración de la intención, subtexto y objetivo de la protagonista	35
Tabla 5. Esquema de las circunstancias del personaje según los parámetros de la técnica de Layton	46
Tabla 6. Modificaciones en la relación emocional con el lugar y los niños.....	63



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Yo, Natalie Estefania Turcotte Muñoz, autora de la tesis "Combinación de métodos de trabajo escénico como medio de creación de una metodología como creadora-intérprete para la construcción de un personaje y posteriormente de escenas.", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Artes Escénicas. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, 27 de junio de 2016

Natalie Turcotte Muñoz

Nombres completos

Natalie Estefania Turcotte Muñoz

C.I: 010471459-7



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Yo, Natalie Estefania Turcotte Muñoz, autora de la tesis "Combinación de métodos de trabajo escénico como medio de creación de una metodología como creadora-intérprete para la construcción de un personaje y posteriormente de escenas.", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 27 de junio de 2016

Natalie Turcotte Muñoz

Nombres completos

Natalie Esefania Turcotte Muñoz

C.I: 010471459-7



INTRODUCCIÓN

Las curiosidades, interrogantes y dudas que se presentan al terminar una etapa de estudios artísticos, una vez que han sido reflexionadas, devienen en posibilidades creativas. Desde la etapa inicial de mi carrera, hasta la actualidad, el arte al ser considerado una disciplina colaborativa e interdisciplinaria me ha permitido explorar nuevas formas de entender el acto creativo. En este contexto, esta investigación teórico-práctica se sustenta en el principio de *interdisciplinarietà* entre áreas como la danza y el teatro, así como de sus técnicas para generar nuevas propuestas estéticas.

La carrera de Artes Escénicas, de la Universidad de Cuenca, dentro de sus lineamientos curriculares trabaja la danza y el teatro como dos disciplinas separadas. Sin embargo, en el año 2012, se dictó, por primera vez, la Cátedra de Danza-Teatro, en donde se tenía por objetivo generar compositores en las áreas mencionadas anteriormente. En este sentido, el trabajo creativo realizado durante ese proceso, fue el que se tomó como referente para este trabajo de titulación. El objetivo fue crear una secuencia de escenas, que vinculara la danza y el teatro, para crear una *danza del personaje*. Para la parte teatral, se trabajó con la técnica actoral propuesta por William Layton y, para la danza, con la propuesta teórica de Ernesto Ortiz.

En síntesis, la propuesta tuvo como finalidad crear un trabajo de laboratorio que partiera de conceptos y métodos naturalistas para actores, asimismo, incorporara elementos de improvisación y usara la danza en el espacio, como respuesta a un estímulo emocional. Finalmente, durante el proceso, se pretendió elaborar una puesta en escena, luego de analizar las diferentes posibilidades sobre su construcción. En este contexto, nació el deseo de generar una guía metodológica de creación e interpretación, a partir de técnicas y conceptos tanto del teatro como



la danza; de la fusión de estas disciplinas se estableció la creación de una voz propia, de composición escénica que tuvo la colaboración de un núcleo de observadores.

Para el trabajo creativo, se propuso realizar sesiones de muestra que evidenciarían los avances durante el proceso y, consecuentemente, reflexionar y analizar las muestras, con un observador creativo que dé objetividad e imparcialidad al proceso. Para lograr los objetivos propuestos se analizó el proceso de creación desde el trabajo técnico, que partió del calentamiento corporal, la introducción en el cuerpo del personaje, el desarrollo de acciones escénicas y el diálogo entre la danza, hasta el trabajo sobre la organicidad del personaje construido.

Para el desarrollo de esta investigación ha sido necesario plantearse ciertas preguntas: ¿Cómo puedo apropiarme de los pasos de la técnica de Layton para generar una propia metodología de creación escénica? ¿Es posible eliminar la cuarta pared si utilizo una técnica naturalista? ¿Cómo se puede trabajar la danza o movimientos secuenciados a partir de la técnica para actores de Layton? ¿Cómo un núcleo de observadores me ayuda a generar una obra como intérprete creadora? ¿Cómo puedo observar mi propio proceso en el que uso técnicas introspectivas? ¿Cómo el trabajo de creación con otros lenguajes artísticos puede aportar para la generación de material en la creación del personaje y las escenas? ¿De qué manera se concretiza el vestuario del personaje y las características físicas de la escenografía?



CAPITULO 1

Análisis de referentes

En este trabajo de titulación hemos utilizado fundamentalmente las nociones teóricas del Naturalismo teatral, para crear un personaje con organicidad en escena. En este sentido, el autor Daniel Cinelli (2010), en su publicación titulada “Teatro del siglo XIX: teatro realista y naturalista” sostiene que el Naturalismo en el teatro nace a finales del siglo XIX, y se enfoca en el desarrollo de personaje y las acciones basadas en su personalidad. Así también, afirma que el ser humano es gobernado por su herencia biológica y la influencia que su medio ejerce sobre él, igualmente, las leyes fisiológicas que lo rigen para, finalmente, mostrar de un modo objetivo, la realidad del mundo sensible.

Por lo anterior, empezaremos analizando el *concepto de organicidad* de Konstantin Stanislavski, director ruso del siglo XX que trabaja sobre el naturalismo. La noción del dramaturgo nos servirá como introducción a la técnica de William Layton, quien, dicho sea de paso, es actor, director y profesor de teatro. Además es quien más se aproximó al método de Stanislavski y, más tarde, creó una técnica que ayuda al actor a lograr la organicidad en escena.

Finalmente, nos introduciremos a la propuesta teórica de Ernesto Ortiz, profesor de Danza contemporánea, en la carrera de Artes Escénicas, de la Universidad de Cuenca, ya que él busca conseguir una danza contemporánea que responda a las necesidades e instintos corporales del bailarín, más no del coreógrafo o director, esto debido a su búsqueda por la organicidad del bailarín en escena.

1.1. Konstantin Stanislavski referente teatral.



Figura 1. Fotografía de Konstantin Stanislavski

“Encontrar el balance entre la vida y la actuación, lo que constituye el arte” (Rudin, 2013, p.1).

Konstantin Stanislavski fue un actor, director y pedagogo teatral ruso, se encargó de la creación de una metodología propia, basada en el Naturalismo, que en su primera etapa, estaba dirigida al trabajo con las emociones del actor. Gracias a la propuesta del dramaturgo, los actores en formación y profesionales podían acercarse a su personaje de forma orgánica y natural. Asimismo, mediante la utilización de su memoria emotiva e imaginación podían ocupar sus propias experiencias vitales con las del personaje. De esta manera, el actor crea y recrea una *psicología del personaje*, es decir, retoma sus vivencias, trabaja consigo mismo y utiliza su memoria emocional para que el personaje crezca a partir de esta vivencia. En este tipo de *sistema*, se maneja principalmente, la relajación, concentración, imaginación, objetivos, escucha y organicidad.



Al crear emociones, el actor genera en sí mismo estados de ánimo reales, con relación al guion, la situación, contexto y demás personajes y, por tanto, no solo logra ser orgánico en escena, sino también logra estar consciente, por medio de sus cinco sentidos, del carácter de todos los elementos dispuestos en el espacio o escena y, además, es capaz de reaccionar a los estímulos internos y externos, asimismo, puede comunicarse eficazmente con el público. Stanislavski (2011) en su tesis sobre el método se refiere a cómo el actor debe someterse a la técnica vivencial, es decir, a una constante creación de emociones internas, para poder lograr una interrelación entre espectador y actor.

Por otra parte, el actor llega a conocer su personaje cuando, en el trabajo previo a la presentación de la obra, logra concentrarse y al mismo tiempo controlar la exteriorización de su yo interno a través del personaje. Es muy importante el control del actor, así por ejemplo, debe deshacerse de los gestos exagerados, innecesarios y estereotipados; no debe perder el dominio mental sobre sus acciones; requiere ser ágil emocionalmente para poder cambiar de un estado a otro, además, debe proteger sus emociones reales, sin permitir que las del personaje lo afecten cuando sale de escena.

La emoción, voluntad y pensamiento siempre están presentes, así que el actor debe estar concentrado y, al mismo tiempo, relajado para lograr ser convincente ante el público. El texto con el que trabaje el actor debe estar cargado siempre de intenciones, las que se establecerán según el objetivo del personaje en cada escena; el actor deberá escuchar atentamente lo que pasa a su alrededor, para reaccionar de una manera lógica y orgánica a la situación.

Este control también sirve para mantener al actor alineado con su objetivo dentro de la obra. Al mismo tiempo, todos los que hacen parte de esta deben tener sus objetivos en sincronía, para llegar al *súper objetivo*, es decir, el objetivo de los actores, director, etc., para, de esta manera, llegar a un fin común y cohesivo en



una obra. Así también al *súper objetivo* del personaje, sus motivaciones al actuar y la fidelidad a las acciones y textos de la producción teatral. De ahí que todos los elementos en escena cumplen una función y tienen una razón para estar-ser en el momento, en el aquí y ahora.

La apariencia del personaje se logra también a través del trabajo de indagación del actor en su propio mundo emocional y experiencial. En palabras de Tortsov [citado en Stanislavski]:

[...] cada uno desarrolla una caracterización externa a partir de sí mismo, de otros, tomándolo de la vida real o imaginaria, según su intuición, su observación y la de los demás. La extrae de su propia experiencia de la vida, o de la de sus amigos, de cuadros, grabados, dibujos, libros, cuentos, novelas, o de cualquier simple incidente, no existe diferencia. La única condición es que mientras está llevando a cabo esta investigación externa no pierda su propio yo interior. (1975, p. 30)

En cuanto al personaje, Stanislavski sostiene que el actor, casi inconscientemente, se reconoce con trazos físicos del personaje, que alteran su personalidad. Cada actor encuentra, tras observar su yo interno, un factor real o imaginario con lo que construye el físico del personaje, sin dejar de lado su condición de actor. Así, por ejemplo, el actor mientras construye su personaje podrá ir encontrando su posible vestuario. Por otro lado, el movimiento del personaje podrá verse reflejado en el caminar de los otros; juegos con la música; ritmo y reacción del cuerpo.

Raúl Serrano (2004) afirma, en su libro *Nueva tesis sobre Stanislavski*, que el dramaturgo Konstantin Stanislavski se refiere a la *organicidad*, como la experiencia de vivir el momento real, el aquí y ahora de forma genuina; es decir, la capacidad para escuchar y actuar una situación como si fuera la primera vez que la vive el personaje. Por otro lado, Thomas Richards (2001) (discípulo de Grotowski) entiende la definición que hace el ruso, como aquellas leyes naturales de la vida



cotidiana que, por intermedio de estructuras significativas de composición, se transforman en arte, trayendo a escena la naturalidad o naturalismo de la vida. Tal postura da cuenta la necesidad de combinar elementos como la concentración y relajación, para interpretar un personaje de manera orgánica.

Finalmente, un último elemento que propone Stanislavski es el uso de la *energía corporal*. Esta categoría parte de la idea de que el movimiento interno de energía incita la actividad corporal externa. Es decir, durante el proceso de exteriorización, a esta energía se la carga de voluntad, se la dirige con el intelecto y se la alivia con la emoción. Asimismo, propone volver a aprender todo al subir a escena, esto quiere decir a mirar, caminar, moverse, relacionarse con los demás y hablar. Para el director escénico, los sujetos en la vida real decimos cosas que pensamos o sentimos de verdad (o influenciadas por ello) y que nos interesan realmente. Por tanto, desde este punto de vista, tenemos que obligarnos a escuchar y aprender cómo viven, piensan y sienten los personajes que interpretamos en escena.

Todos estos elementos nos permitirán comprender, a través de las palabras del texto, el subtexto del personaje, es decir, la vida de su espíritu humano. Este último está constituido de intenciones y visiones internas, esto es el conjunto de todas nuestras representaciones sobre el objeto y las sensaciones acumuladas por todos los órganos de los sentidos, que se relacionan directamente con la vida del personaje. Así, cuando examinamos a fondo nuestros comportamientos internos y, luego, los hacemos concretos, entonces sentimos el subtexto del papel que estamos interpretando. En consecuencia, la organicidad consiste en sentir lo que el personaje siente y pensar lo que el personaje piensa, para escuchar y reaccionar como él lo haría y no en actuar como si lo hiciéramos.

1.2. William Layton como referente teatral



Figura 2. Fotografía de William Layton

La suerte sólo llama a la puerta de la mente preparada. (Alexander Fleming, 1999, p.111)

En el apartado anterior habíamos tratado *la organicidad* desde el punto de vista de Stanislavski, el director sostenía que lo que motiva la creación de un personaje es llevarlo a vivir un momento real, como si no se hubiera ensayado nunca. En este sentido William Layton ofrece las herramientas y técnicas fundamentales para garantizar este principio de organicidad en la creación de un personaje.

William Layton fue un actor, director, profesor, escritor y conferenciante estadounidense, que trabajó mayormente en España. Además, fundó y dictó clases en “El Laboratorio”, un espacio en donde introdujo la formación actoral sistematizada, a partir del Método de Stanislavski. En 1990 publicó su libro *¿Por qué? El Trampolín del Actor*, en donde escribió técnicas para que el actor aprenda, con meses de entrenamiento y años de práctica, a vivir el teatro. Estos métodos fueron y son el punto de partida para el crecimiento orgánico del actor. En este sentido, el tratado detalla un sistema de trabajo para actores, basado en la



improvisación estructurada. Este mecanismo ayuda a desbloquear el talento del actor y lo aleja de hábitos destructivos o inhibiciones, con el fin de dar vida a su trabajo como intérprete y a construir un personaje orgánico.

La obra de Layton se divide en tres etapas que van desde la improvisación del actor hasta el personaje en escena. A continuación analizaremos cada una de ellas.

1.2.1. *Primera etapa*

La *primera etapa*, explica el método de *improvisación libre* en el que, siguiendo varios pasos, el actor explora su experiencia personal, es decir, busca sensaciones, emociones, ideas, etc., para explotarlas a su máxima potencia. El escritor al respecto dice: “En nuestra técnica es fundamental aprender a desear, desear algo intensamente en situaciones imaginarias” (1999, p. 20).

Estos deseos, al mismo tiempo, deben ser controlados, es decir, deben llegar hasta el punto indicado, pero sin dejar que el control bloquee las intenciones del actor sino que lo mantenga aún consciente del exterior. En esta primera etapa de entrenamiento, se trabaja con términos básicos para el manejo de la técnica, así por ejemplo, organicidad, escuchar, sentir, reaccionar de verdad, aquí y ahora.

El significado de *escuchar* tiene que ver con el uso de los cinco sentidos, es decir, encontrar el significado de lo que oímos a través del filtro de la propia personalidad.

Acción exterior + significación personal + reacción = *escuchar*.

Este principio permite que el actor sienta y reaccione de verdad, como si estuviera viviendo esa situación por primera vez, aquí y ahora.



A partir de la familiarización con estos términos presentamos un esquema que servirá para que el actor se prepare emocionalmente para entrar a escena o improvisar. La base del esquema es el conflicto, es decir, la lucha o tensión entre dos fuerzas o personas por la realización de un deseo.

Tabla 1: Esquema para entrar en escena o improvisar

<u>Protagonista</u> : persona que llega para cambiar la situación preestablecida (desea algo).	<u>Antagonista</u> : persona que niega.
Deseo ¿qué deseo de la otra persona? Razón para pedir (la importancia)	Razón para negar.
Estado de ánimo (situación emocional actual)	Estado de ánimo (situación emocional actual)
Razón para entrar	Actividad (antagonista realiza una actividad que requiera concentración)
Estrategia (¿qué armas puedo usar para conseguir mi deseo?)	Razón secreta (para negar que no quiere que sepa el protagonista)
Antecedentes	Antecedentes
Conflicto en marcha (cómo fue su último encuentro)	Conflicto en marcha (cómo fue su último encuentro)
Lugar (dónde pasa el ejercicio, se necesita adaptar el espacio para que resulte lo más real que sea posible)	Lugar (dónde pasa el ejercicio, se necesita adaptar el espacio para que resulte lo más real que sea posible)
Relación emocional con el lugar (lo que	Relación emocional con el lugar (lo que



el lugar o una parte de él me provoca)	el lugar o una parte de él me provoca)
Relación Social (hermanos, amigos, pareja, colegas, etc.)	Relación Social (hermanos, amigos, pareja, colegas, etc.)
Relación emocional (con la persona y lo que me provoca)	Relación emocional (con la persona y lo que me provoca)
Urgencia (protagonista para conseguir el deseo, antagonista para terminar la actividad)	Urgencia (protagonista para conseguir el deseo, antagonista para terminar la actividad)

Fuente: (William Layton, 1999)

Todas las premisas, presentadas anteriormente, son importantes en la medida en que provocan emocionalmente al actor, asimismo, son coherentes, pues el ejercicio y trabajo sobre las emociones se utilizan en el proceso de improvisación y posterior montaje de escenas. En este sentido, cada punto del esquema será imprescindible tanto para el actor cuanto para su preparación. A continuación presentamos un ejemplo aplicado:

Tabla 2: Aplicación del esquema para entrar a escena o improvisar – Caso Protagonista

Esquema de Protagonista
Deseo: necesito que el antagonista se interne hoy mismo en una clínica de rehabilitación para alcohólicos
Razón para pedir: no quiero que vaya a la cárcel
Estado de ánimo: confiada
Razón para entrar: busco a mi mamá
Estrategias: pedirle explicándole razones lógicas, mentirle que estoy embarazada



y amenazarle con escaparme, hacerle sentir incapaz y culpable.
Antecedentes: el antagonista se ha vuelto muy violento y se ha metido en varios problemas por amenazas y delitos menores.
Conflicto en marcha: en nuestro último encuentro no nos dirigimos la palabra
Lugar: oficina de mi mamá
Relación emocional con el lugar: las rejas de la ventana me dan una sensación de claustrofobia
Relación social con el antagonista: enamorados
Relación emocional con el antagonista: estamos peleados por dinero que le debe a mi mamá
Urgencia: si no se interna hoy mismo, le van a buscar para pegarle

1.2.2. Segunda etapa

En la segunda etapa, se trabaja, basándose en el esquema de las improvisaciones de la primera etapa, sobre escenas teatrales en las que se empieza a descubrir al personaje y su forma de actuar en diferentes situaciones. En esta instancia, el actor, sobre todo, descubre el comportamiento del personaje dentro de sí mismo y, por lo tanto, aplica arreglos a la escena trasladando lo esencial de esta a su mundo privado. Al respecto, Layton formula y sugiere que el actor no debe pensar en qué haría él si fuera el personaje, sino en qué le tendría que pasar en su vida para que llegue a comportarse como el personaje. En sus propias palabras: “¿Qué circunstancias tendrían que darse en mi vida para que yo actuara como el personaje?” (1999, p. 88).



Dentro de esta etapa el autor propone tres pasos imprescindibles, para analizar la escena antes de entrar a improvisar:

- 1.-Estudiar la escena elegida para comprender las circunstancias que vive el personaje y las razones de su comportamiento.
- 2.-Identificar los elementos del esquema según el análisis del comportamiento del personaje.
- 3.-Relacionar los elementos del esquema con la vivencia personal del actor.

(1999)

En efecto, se debe descubrir el conflicto que mueve la escena, luego, su causa. Así también, la razón primaria que hace que la escena tenga lugar, así como la selección de los personajes protagonista y antagonista. Posteriormente, se debe aplicar el esquema de la primera etapa en la escena escogida; elegir las circunstancias que conozcamos y que puedan activar nuestro comportamiento, siempre ajustándose al patrón de la fórmula. Asimismo, añadir a la fórmula el tipo de razones que mueve al protagonista y al antagonista a pedir o negar algo. Y, finalmente, estudiar las razones concretas de los personajes de la escena, generalizándolas en la fórmula y volviéndolas a concretizar al convertirlas en razones personales. Sobre esta última, existen tres tipos de razones:

- 1.- Razones emocionales, prácticas o de principios.
- 2.- Egoístas, altruistas o por el bien de todos.
- 3.- Secretas o no secretas.

Sobre lo anterior, si las razones del actor no activan el comportamiento del personaje en sí mismo, será muy difícil comprometer a la escena de manera orgánica. Por lo tanto, las razones que se elijan para este ejercicio, no deben ser



las mismas que las del personaje de la escena, sin embargo, se debe encontrar las que activen ese comportamiento.

Tomaremos como ejemplo una escena de la película “Los hombres de mi vida” de la directora Penny Marshal para realizar el esquema de Layton. La historia trata sobre una mujer que sueña con ser escritora, sin embargo, en su adolescencia, queda embarazada y, por tanto, no le queda otra opción que dedicar todos sus esfuerzos a su nueva familia. En la escena Beb, la mujer, está casada con Ray. Ray tiene que ayudar a Beb a cuidar a su hijo para que ella pueda ir a una entrevista de trabajo, pero lo olvida. (Véase Anexo N° 1)

En general, los conflictos ocurren porque algo no se cumple o no hay un acuerdo entre dos o más personajes. En el ejemplo anterior, el conflicto no sería posible si el antagonista no hubiera olvidado cuidar a su hijo. Para contextualizar a estos personajes, vamos a suponer que los personajes son jóvenes de clase económica media-baja; la protagonista tiene ira de no poder tener la vida que siempre quiso, y el antagonista es muy egoísta. El lugar se especifica en la misma escena. A continuación, presentamos un esquema que muestra cómo un actor logra provocarse emocionalmente por la situación del personaje, Beb, en este caso:

Tabla 3: Esquema para provocar emocionalmente a un actor frente a la situación del personaje

Esquema Protagonista: Beb.
Deseo: que se sienta culpable y se arrepienta de verdad por lo que le hizo
Estado de ánimo: desolada
Razón para entrar: llega de la entrevista de trabajo a su casa
Conflicto en marcha: en su último encuentro la protagonista estuvo verdaderamente feliz porque el antagonista había prometido no volver a apostar



Lugar: patio de su casa
Relación emocional con el lugar: mirar el césped le da ansiedad por su color amarillento
Relación social con el antagonista: esposos
Relación emocional con el antagonista: decepción constante
Urgencia: si no le pide perdón sinceramente, ella le pedirá el divorcio

Fuente: (Turcotte, 2015)

1.2.3. Tercera etapa

En la tercera etapa, el actor improvisa como personaje, además, utiliza el esquema anterior y ya con el texto del autor busca la sensación de que todo ocurre por primera vez. Es en esta etapa, el actor se incorpora al personaje y lo puede analizar rigurosamente, es decir, comprende y controla su naturaleza, conoce sus intenciones y objetivos. En este punto puede utilizar la técnica como sea conveniente en escena y extraer, al mismo tiempo, la esencia del personaje, en cada situación imaginaria, basada y relacionada con el mundo personal del actor. Layton menciona:

Si echamos una mirada atrás verás que hemos partido de la escena, la hemos estudiado y hemos abstraído sus elementos esenciales. Hemos hecho arreglos sobre ella y has aclarado algo en tu interior que te ha acercado al personaje. De lo concreto de una situación hemos abstraído su esencia y hemos concretado otra vez en tus circunstancias. (1999, p.145)

En esta etapa se trabaja más a fondo, pues se introduce el texto del autor en las improvisaciones. Por lo tanto, es importante la forma en como el actor se enfrenta



al texto, igualmente, cómo sus razones personales sirven para que cada vez que se realice la escena, sea la primera vez que el personaje la viva. Así también, se analiza el texto para asimilarlo en relación con el subtexto, o sea, con lo que no se dice, el mundo interior que resulta en la manera de expresión que consigue el actor.

Sobre lo anterior, existen varios tipos de subtexto: el mundo interior y circunstancias del personaje, sus razones secretas, las razones que se oculta a sí mismo, la ironía, la sátira, el sarcasmo el deseo de herir sin revelarlo, lo que piensa al escuchar pero no lo dice, sus reacciones durante los silencios. Así, el subtexto influirá en el texto que diga el personaje y el *súper-objetivo* que influye en su comportamiento, intenciones y razones en la obra. El súper-objetivo, entonces, será la idea esencial de toda la obra, su lema y, en consecuencia, el personaje no solo tendrá objetivos en cada acción y palabra, sino un objetivo que responde a uno de mayor dimensión; una razón superior que haga que actúe y sea como es.

Así también, se deben encontrar las intenciones del personaje, es decir, la fuerza que conduce sus frases y el para qué de cada una de ellas. Estas acciones, de igual manera, responderán tanto a cada objetivo cuanto al súper-objetivo del personaje dentro de la obra. Para el análisis, se debe comprender primero la construcción del personaje, su sentido lógico y sus circunstancias, para luego poder analizar luego la estructura de las frases, (sujeto, verbo y complementos). La importancia de hacer este análisis radica en aunque el personaje dude o esté confundido, el texto siempre tendrá un sentido lógico para el actor, por lo tanto, el actor deberá dominar el sentido de lo que dice aunque el personaje no lo haga.

Todas las bases teóricas que han sido contempladas en los apartados anteriores, sirven para paralelizar nuestras propias experiencias y emociones con los personajes. De igual manera, para aplicar los distintos esquemas organizadores del proceso y así lograr organicidad al interpretar un personaje. Como hemos

explicado, el concepto de *organicidad* y *la técnica para actores de Layton* basan sus acciones en el uso de las experiencias personales del actor. A partir de esta selección, trabajan el estado emocional, la relación con el espacio, la razón para entrar, la actividad, etc., sobretodo el aquí y ahora del personaje a ser representado. Esto permite crear y dar forma a un personaje orgánico y con vida. Además, este proceso, ayuda al actor a ser el personaje y no a actuar como si fuera el personaje.

1.3. Ernesto Ortiz como referente en danza contemporánea.



Figura 3. Fotografía de Ernesto Ortiz.

Creo en una danza activa, viva y movible. Una danza que desentierra las raíces que han sostenido los procesos y los productos hasta ahora validados en las artes escénicas ecuatorianas, para recodificar, reencontrar y/o reestructurar las construcciones y los juegos estéticos que conforman nuestro imaginario colectivo. (Ortiz, 2014, p. 10)



Si por un lado nos interesan los principios de organicidad, improvisación y montaje de escenas para actores, por otro, consideramos importante el estudio y trabajo sobre la danza contemporánea, especialmente de Ernesto Ortiz ya que el autor ayuda a representar el valor que tiene por sí sólo el cuerpo y movimiento del bailarín. Como hemos dicho anteriormente, buscamos una danza que sea propia del bailarín, que no responda a un coreógrafo sino a sus propios instintos y cualidades de movimiento. Esta premisa tiene relación con la organicidad del cuerpo en movimiento. En este estudio hemos relacionado directamente la creación del personaje y la búsqueda de una danza propia y orgánica para este.

Ortiz, nacido en Esmeraldas, Ecuador, se forma como bailarín en la “Casa de la Danza”, en Humanizarte y en el Frente de Danza. Desde 1997 empieza a trabajar en coreografías propias y, por tanto su trabajo, hasta la actualidad, es sujeto a favorables críticas nacional e internacionalmente. Ha ganado varios premios y reconocimientos de diferentes establecimientos y organizaciones artísticas, por su gran labor de reflexión y teorización de la danza, y su búsqueda por generar la inquietud constante de análisis acerca de las características propias de las artes escénicas del Ecuador.

Es profesor de Danza Contemporánea en la carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca desde 2010. Su modelo de enseñanza trabaja sobre principios y cualidades de movimiento específicos, con el fin de desarrollar la conciencia sobre el cuerpo, potenciar su nivel interpretativo y sus formas de aprendizaje. Así, busca que sus aprendices reconozcan las particularidades de su cuerpo, entendidas desde los niveles de conciencia corporal, y entren en contacto con las emociones para transformar su experiencia emocional en energía creadora.



Asimismo, propone diferenciar entre la danza clásica, moderna y contemporánea. Como lo explica en su libro *Ernesto Ortiz 2014*, el Ballet y la danza moderna se caracterizan por el uso del cuerpo del bailarín como una herramienta que le sirve al coreógrafo para representar una historia, personajes extraordinarios y fantásticos, ejecutando movimientos estilizados y exactos, sobre todo, en la danza clásica o Ballet, es decir, éstas se definen por la dominación del cuerpo del bailarín por parte del coreógrafo. (2014)

En la danza contemporánea, por otro lado, el cuerpo del bailarín y el movimiento tienen valor por sí mismos, no hace falta representar una historia, ni ejecutar movimientos perfectos, obedientes al coreógrafo, porque el cuerpo tiene su propia historia, su propia política, es decir, su manera de actuar y reaccionar, frente a distintas situaciones. Además, está marcado por su historia corporal, su experiencia, su información, su pasión y su propia forma de moverse. Por lo tanto, la danza contemporánea genera sentido fuera del plano de la representación, la identidad del bailarín es la herramienta del coreógrafo para plantear y replantear la danza. Sobre esto Ernesto Ortiz afirma:

El agotamiento de los viejos paradigmas en la danza, movilizaron los intereses coreográficos de los artistas de maneras bastante diversas y sorprendentes. El cuerpo se asumió como un espacio donde se generan discursos políticos activos y conscientes, para ubicar la labor del artista como una actividad imprescindible para el entendimiento y transformación de la realidad (2014, p. 23).

Por otro lado, existe un discurso narrativo entre el cuerpo del espectador y el cuerpo que danza. En este sentido, la danza contemporánea apela a la percepción racional, tanto como a los demás tipos de percepciones del espectador. Así mismo, se reconfigura constantemente el cuerpo del que danza, invita a combinar la experiencia sensible del espectador con la experiencia y actividad del coreógrafo y



del bailarín. De esta manera, permite al espectador construir lecturas tan diversas como sus identidades.

La presencia del espectador es esencial en el acto escénico, es solo por la lectura que él haga de la obra que se puede terminar de construir sus posibles significados. Esto no significa que cualquier movimiento es danza contemporánea, sino que, gracias a esto, el cuerpo puede ejecutar y coreografiar movimientos pensados y elaborados desde una estética propia, que parten de un deseo y una necesidad propia.

Las bases metodológicas, las técnicas de aprendizaje y los sustentos pedagógicos del profesor Ernesto Ortiz, en la asignatura Danza, están sujetos, principalmente, al *release*, *flying low*, la técnica de Cinthya Oliver y técnicas de Yoga. Mediante la práctica de secuencias de movimiento, trabajadas por el profesor e impartidas en la clase, se busca lograr un trabajo orgánico, es decir, un correcto uso de la respiración, un buen equilibrio, suspensión, alineación, fuerza, el trabajo de calidades, intensidades y velocidades del movimiento desde distintos niveles en el espacio. En este punto, el bailarín tiene la oportunidad de reconocer las particularidades de su cuerpo, la riqueza de su historia personal, su construcción social y su importancia.

Así mismo, sostiene que se puede hacer el mismo trabajo de auto reconocimiento en el trabajo de creación de un personaje, ya que este último siempre parte del intérprete. Entonces ni su experiencia ni su forma de habitar el cuerpo se anulan por la existencia del personaje, pues podrá acceder a un mayor conocimiento de sí mismo, en la medida en que lo haga el intérprete. Ortiz plantea además, una mirada crítica y analítica de la Danza contemporánea, y de los límites entre las artes escénicas, las visuales, musicales, entre otros, que se siguen volviendo más pequeños, y llega a ser este fenómeno una característica esencial del arte contemporáneo.



Finalmente, los referentes mencionados que serán utilizados en este trabajo, aunque emergen de diferentes campos de estudio escénico, comparten el interés por identificar las razones internas del comportamiento humano, mediante la exploración del mundo interior a través del principio de organicidad. Si Layton busca descifrar las razones verdaderas del comportamiento de un personaje, para hallar la mejor forma de interpretarlo, a partir de las propias experiencias del actor; Ortiz procura una danza sin condiciones ni prefijaciones, una danza propia del bailarín que la baila, una danza única. Las razones internas del comportamiento humano afectan al el ser y accionar de las personas, de esta manera surgen aquí como la base de la investigación que se realizará con el fin de lograr la organicidad de un personaje en escena utilizando los principios del Naturalismo.



CAPITULO 2

Fuentes de creación

2.1. Fuentes de creación: El trabajo sobre los propios conocimientos.

Después de tres años como estudiante de Artes Escénicas sentí la necesidad y preocupación por saber mi identidad como artista. Me habían enseñado a interpretar muy bien el trabajo de otros y a ser dirigida con eficacia, y aunque todas esas experiencias definieron mis gustos estéticos, las líneas en las que quiero trabajar y mi propio discurso, no sabía cómo hacerlo. Entonces, sentí la curiosidad por descubrir un discurso propio o un estilo propio. En este sentido, tuve la oportunidad de aprender de mi propio trabajo y empezar a descubrir qué tipo de artista era.

En principio, me di cuenta de que no había estado utilizando los conocimientos adquiridos con coherencia; sentí que cada materia recibida era independiente de las otras, además de que nunca se nos dio la oportunidad como estudiantes de formular trabajos interdisciplinarios para relacionar las diversas fases del arte escénico. Recurrí a los trabajos creativos encomendados en las distintas asignaturas, esto me permitió profundizar mucho más, aprender y generar más preguntas sobre mi propio trabajo. Me di cuenta de que lo que había hecho en realidad era sólo el principio de un proceso creativo y que este podía alimentarse de diferentes ramas del arte e incluso de cualquier ciencia. Finalmente, empecé por primera vez, desde que ingresé a la carrera, a utilizar mis conocimientos integralmente y así supe también el camino que quería tomar para finalizar mi experiencia como estudiante de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca.



2.2. Fuentes de creación: El trabajo sobre el personaje.

El trabajo con el personaje comenzó en el año 2013, en la clase de Danza-Teatro II, de la carrera. Durante el proceso de aprendizaje, en primer lugar, se hizo una exposición de las ideas que iban a ser desarrolladas en el proceso. Entonces, el disparador de la idea fue el libro de Paulo Coelho, *VeroniKa decide morir* (2009), en esta novela, en cierto momento de su contenido, el autor enuncia el significado de la locura desde el punto de vista de una persona a la que han catalogado con ese adjetivo. Este personaje llamado Zedka explica a Veronika que “un loco es una persona que vive en su propio mundo, una persona diferente” (Coelho, 2009, p. 52). A partir de esta reflexión, se trató de paralelizar o buscar momentos o experiencias propias, en las que dicha definición haya tenido sentido o se haya justificado. Los episodios que se encontraron estaban estrechamente relacionados a la transgresión de normas de conductas, que catalogan a los individuos como normales y anormales. Esto llevó a la idea de que cada persona tiene diferentes percepciones de la lógica de una situación, es decir, lo que es lógico para una persona puede no ser nada lógico para otra. Igualmente, lo que para alguien es normal puede no serlo para alguien diferente, aunque las dos personas sean de una misma cultura y tiempo.

Esta hipótesis permitió profundizar sobre cuál es el significado que se le atribuye al término “lógica”. Explica Ana Brillit (2013) en su publicación titulada *Lógica* que la lógica estudia métodos y principios para identificar el razonamiento correcto frente al que no lo es, además, que la autora sostiene que existen distintos tipos de lógica, que estudian el proceso de razonamiento humano, mediante diferentes métodos. Para este proceso, solo dos fueron de interés: por un lado, la lógica natural entendida como la destreza para razonar sin apelar a conocimientos o estudios científicos y, por otro, la lógica borrosa/difusa que es la que contempla una determinada incertidumbre, al analizar el carácter verídico o falso de las



proposiciones. Esta última categoría puede ser el puente o la línea que diferencia a una persona cuerda de una loca, ya que una persona considerada loca percibe la lógica de una manera diferente al ser humano común, o sea, tiene un proceso de raciocinio distinto.

Por otra parte, fue necesario investigar brevemente varios significados acerca de locura. En este sentido, se tomó como referente el significado que da Gabie García-Salas (2013), que data del siglo XIX, y define a la locura como el rechazo a las normas sociales establecidas. Tomando en cuenta este rasgo semántico la postura de Coelho tiene relación directa con esta afirmación. Finalmente, fue posible comprender que las personas que rigen su comportamiento según las normas sociales establecidas y el contexto en el que se encuentran, por lo general rechazan a las personas que no lo hacen y le atribuyen el calificativo de “loca”.

Como consecuencia, existe rechazo entre culturas, géneros o subgéneros urbanos por sus distintos modos de actuar, pensar, vestirse. Esto implica un rechazo a las normas de los diferentes grupos sociales; y esto puede darse entre miembros del mismo grupo social por diferencias en el accionar de una persona, con respecto a las demás. Este rechazo, resultado de la imposibilidad humana para ser empático con las acciones, actitudes y puntos de vista de los demás, fue el *leitmotiv* de este trabajo. Por tanto, se consideró el rechazo como un estado emocional y punto de partida para crear un solo.

Entonces, Danza-Teatro II fue dictada utilizando varios elementos de la técnica de trabajo corporal físico, para luego aproximarnos al *Butoh*. El *Butoh*, como lo expone Marcelo Comandú, es una tipo de danza que busca que el cuerpo encuentre y se traslade entre espacios anímicos y formas o estructuras corporales, que no obedecen a una estética concreta sino que responden a dichos estados. (2010) Estas clases, proponían la exploración de la locura como medio de indagación sobre la estructura y la forma corporal, con el objetivo de llegar a un estado de



cuerpo-mente cargado de energía. Sin embargo, las acciones, a simple vista, parecían no tener sentido, estaban destinadas a ser acciones por acciones y, por tanto, provocaron un rechazo inmediato hacia el trabajo. En este sentido, fue necesario buscar un por qué de los movimientos bruscos, igualmente, de las acciones aparentemente superfluas y, por tanto, se decidió aproximar el trabajo corporal a las técnicas propuestas por William Layton que, como decíamos anteriormente, dan pautas para construir personajes orgánicos.

En primer lugar, se trabajó desde la provocación tomando en cuenta los momentos de rechazo que había elegido en la primera etapa del trabajo. Estos llegaron a convertirse en ligeros estados emocionales expresados a través de la mirada. Luego, en la clase, se planteó dirigir el trabajo a un punto fijo en la pared, para encontrar un estado meditativo y a partir de este construir acciones, emociones que llegarían a ser después un solo. Gracias a esto surgió un rostro en la pared, luego una muchacha, y ella se convirtió en una amiga imaginaria. Esto sugirió que el personaje que empezaba a construir era una niña pequeña. A partir de ese momento pensé en juegos, y tomé un juego con las cartas y uno con una pelota pero todavía no tenían una función clara en el solo del personaje.

En otra ocasión, se trabajó sobre las maneras de mirar y sus intenciones, entonces decidí que la mirada que había nacido antes, iba a tener contacto con el público. Resolví trabajar los juegos para que el espectador responda a ellos y averiguar si era capaz de entrar en escena a jugar con el personaje. Después de este proceso empezó a nacer la curiosidad de si el personaje podría bailar, por lo tanto, busqué ciertos movimientos insinuados por sensaciones que me produjeron algunos de los momentos que había escogido al comenzar el trabajo y que sugerían una danza.

La canción de la agrupación musical Messer Chups, titulada “Cannibal Twist”, propuesta por la profesora María Inés Cardoso, solo fue el propulsor que necesitaban los movimientos que construí, a partir de los momentos que dieron



inicio al proceso y que remitían a sensaciones de libertad, de sentirme etérea y no a miramientos y prejuicios de la gente. Esto dio como resultado una danza con una pequeña coreografía, la que terminó con el proceso de creación de un solo en la asignatura de Danza Teatro II.

Al llegar el final de la clase todo el trabajo mencionado se convirtió en un solo, es decir, un ejercicio preparado para mostrarse a un público. No terminé de crear un personaje íntegro, pero del proceso devino en un ser con un vestuario propio, objetos propios y significativos, que transitaba por diferentes estados emocionales, de una manera tanto ingenua como calculadora, llegando a ser incluso amenazante al buscar con la mirada insistente un contacto con el público. Asimismo, articulé en el solo un pequeño momento en el que la danza tomaba el cuerpo del personaje, usando como disparador del movimiento un estado emocional que conseguí en el proceso. De igual manera, este ser llegó a mostrarse tan vulnerable que trataba de convencer al público de jugar y ser un niño más con él. Ya sea que el personaje fuera por momentos una niña furiosa o luego juguetona o sensible. A pesar de que no llegué a profundizar en los detalles técnicos e incluso instintivos de este personaje, el resultado del trabajo en la clase, me dejó una curiosidad sobre esta creación y las complejidades que sugería. Además, surgió la necesidad de analizar la forma inusual en la que utilicé la técnica de Layton.

2.1. Trabajo de dramaturgia sobre el personaje.

En el año 2014, en la asignatura de Dramaturgia, trabajamos una pequeña obra basada en los elementos técnicos del género literario. En este sentido, planteé como propuesta el antecedente del personaje que había construido anteriormente para el solo de la asignatura de Danza-Teatro II. La obra se tituló “En 17 años” que, dicho sea de paso, ya había sido decidido para la asignatura anterior. Escribí la



obra en actos para asegura su continuidad entre escenas. Igual, me aseguré que los personajes, la niña y la muchacha, aparecieran durante toda la obra. El formato en el que la escribí fue el falso diálogo, es decir, el manejo de un sentido y deseo oculto, que hace que la acción recaiga sobre el otro personaje, en este caso es la muchacha.

El contenido y fondo de la obra se construyó bajo tres premisas que detallamos a continuación:

1. Enunciado de la obra: una niña crea una amiga imaginaria para enfrentar el rechazo de otros niños.
2. Pregunta: ¿por qué también su amiga imaginaria la rechaza?
3. Respuesta: porque si la enfrenta se enfrenta a ella misma.

Esto dio como resultado tres actos. El primero, formado de tres escenas, relata la inconformidad de la niña con la soledad en su cuarto, luego la identificación de una silueta de una mujer que está frente a ella pero con la que no logra interactuar. El segundo, está formado de dos escenas; el conflicto entre la niña y la muchacha que se integró al espacio desde la silueta y; el conflicto por la negación de la muchacha cuando la niña le pide que la vea a los ojos que da como resultado el cólera repentino de la niña. El tercer, formado también de dos escenas, revela la cercanía emocional entre los dos personajes que de un modo caprichoso lleva a la niña a alejarse y pedir a la muchacha que no regrese. (Véase Anexo N° 3)



2.1.1. Técnica de Layton para el análisis de la obra

ACTO 3

Escenas 1 y 2

Muchacha: -¿Sabes que esto yo lo hacía?-

Niña: -Creo que sí sé, pero no creo que me acuerde, porque cuando yo me muevo, mi cuerpo usa movimientos que no son míos-

-¿Te acuerdas de mí?-

Muchacha: -Aunque no quiera-

Niña: -No me acuerdo de vos-

Muchacha: -Yo no te olvidé cuando debí, son mis dedos lo que se escapan de la tierra cuando los tuyos se mueven en el aire, pero debí olvidarte hacer rato-

Niña: -Ya no sé cómo me muevo, solo me muevo y quiero salir... salgo, pero no veo, juego pero sola, porque no encuentro lo que me olvidé-

-No eres vos, así no eres-

Muchacha: -Sí, sigues insistiendo, yo te veo cuando no me ves, cuando cierras los ojos y sólo te mueves-

Niña: -Pero nunca jugaste, para eso te traje y no jugaste-



ANÁLISIS

El lugar está ubicado en el cuarto de la niña, no se especifica su edad, contexto o época, aunque, probablemente, es de clase social media ya que tiene propio cuarto. El conflicto que mueve la escena: si la niña saliera a jugar o le invitaran no haría contacto con la muchacha.

A seguir la estructuración según intención, subtexto y objetivo.

Tabla 4: Estructuración de la intención, subtexto y objetivo de la protagonista

TEXTO	ANÁLISIS
<i>Creo que sí sé</i>	Se está dando cuenta que cuando se mueve suele sentir que alguien se mueve dentro de ella.
<i>Pero no creo que me acuerde</i>	Decepcionada por no entender. Intención: que le explique por qué le pasa eso.
<i>Cuando yo me muevo mi cuerpo usa movimientos que no son suyos</i>	Trata de explicarse a sí misma lo que pasa cuando se mueve y deja de pensar, porque no he recibido una explicación de la muchacha.
<i>¿Te acuerdas de mí?</i>	Subtexto: cómo te puedes acordar de mí si yo no sé quién eres. Intención: que le cuente todo de cómo le conoce.
<i>No me acuerdo de vos</i>	Frustrada porque no le aclara nada. Objetivo: que se dé cuenta de su frustración.
<i>Ya no sé cómo me muevo</i>	Confundida ya que se ha dado cuenta de que no es ella la que se mueve si no alguien que le hace moverse.
<i>Sólo me muevo y quiero salir</i>	Subtexto: me muevo para olvidar que los niños no me invitan a jugar.
<i>Salgo pero no veo</i>	Cuando deja de bailar se acuerda que está sola en su cuarto.
<i>Juego pero sola</i>	Confirma lo que ha dicho antes. Objetivo: causarle lástima para que



	juegue con ella.
<i>Porque no encuentro lo que me olvidé</i>	Le frustra no acordarse de la muchacha.
<i>No eres vos, así no eres</i>	Se siente engañada porque no le parece cierto que se conozcan.
<i>Pero nunca jugaste</i>	Enojada. Subtexto: me hiciste perder el tiempo. Intención: reclamarle.
<i>Para eso te traje y no jugaste</i>	Decepcionada. Subtexto: ya no quiero que vuelvas. Objetivo: que se sienta mal.

Fuente: (Turcotte, 2015)

Este análisis me permitió construir una secuencia emocional que se manifestó a través de la interpretación del texto. Después, ese encadenamiento me ayudó a generar un momento en donde es posible ver cómo es el personaje, pues está en una situación donde se muestra vulnerable e ingenuo, tal como una niña. Luego, ese momento se convirtió en una escena en la que, como en la historia, el personaje está jugando en una mesa de té y manteniendo la conversación con la amiga imaginaria. Aunque esa escena no fue definitiva en el proceso, desencadenó un momento de juego de la niña en el que imita a una persona elegante y mayor en una fiesta, jugando también con su reflejo en un espejo y con su voz como elemento lúdico.

2.3. Cuaderno de artista.

Durante el proceso de aprendizaje en la asignatura Cuaderno de Artista, manteniendo el principio de interdisciplinariedad, decidí construir un cuaderno relacionado directamente con el personaje que había creado en las otras instancias académicas. En el proceso de investigación sentí la necesidad de hacer un trabajo que partiera de la estética infantil y, además, solucioné recrear momentos, imágenes y pensamientos, resultado de las clases de Danza-Teatro II.



El *cuaderno de artista* es una forma de expresión artística que combina diferentes lenguajes y sistemas de comunicación. Desde el punto de vista del creador, el cuaderno de artista puede definirse como un recurso más de una obra de arte en sí misma, esto por sus características simbióticas que hacen de él un medio de expresión con posibilidades mucho más amplias, así por ejemplo, los diferentes materiales que se puede usar: papel, madera, material de reciclaje, CD, etc. Poder pasar o retroceder las páginas, desplegarlas, leer un discurso plástico, en secuencias espacio-temporales, además de las ventajas de unir diferentes expresiones, técnicas, tendencias artísticas en una sola obra de arte proporcionan un sentido lúdico y participativo a la obra, ya que el libro de artista se puede ver, tocar, oler, hojear, manipular y sentir. Este carácter interdisciplinar permite ser medio de expresión de cualquier movimiento de Arte Contemporáneo.

En este caso particular hice el cuaderno de artista utilizando páginas de un cuaderno de dibujo, para hacer notar una estética infantil; en cada página realicé un dibujo o pintura representando, como ya se ha mencionado, pensamientos, imágenes o momentos que ha vivido el personaje en su primer periodo de construcción. Los materiales utilizados para dibujar y pintar fueron: lápices de colores, marcadores de colores, crayones, pinturas acrílicas, lápices de colores acuarelables, sellos de uso infantil, lápiz de carboncillo e hilo para la portada del cuaderno.

A continuación, presento las imágenes de dos dibujos del cuaderno de artista para que se pueda observar, tanto la estética, como la utilización de los materiales. Además, la relación que guardan con el personaje y su historia. (Véase Figuras N° 4 y 5)



Figura 4. Retrato del personaje. (2014)

Esta es la primera página del cuaderno. Se trata de un auto retrato del personaje, en este dibujo intenté mostrar la confusión que siente la niña acerca de su propia identidad y su lugar en el mundo.



Figura 5. Silueta difusa del personaje. (2014)

En este dibujo se observa la silueta difusa de la muchacha que comienza a divisarse en el cuarto de la niña.



El resultado del trabajo fue un cuaderno de artista de treinta y dos páginas, de apariencia infantil, con elementos que denotan confusión, ira, júbilo, tristeza, entre otras cosas. El cuaderno, cargado de autorretratos y retratos, así también, la aparición de la silueta de la muchacha, como imagen tomada de la obra, representa un complemento no sólo estético, sino ofrece, además, gamas de lectura y contenido acerca del personaje, sus estados y acciones en escena.

Estas características hicieron que, cuando presentara al personaje, mostrara primero el cuaderno, con la intención de provocar curiosidad sobre el personaje, en el espectador. Bajo los principios de William Layton, quien sostiene que se debe justificar en una obra cada detalle para que resulte coherente y real, el *cuaderno de artista* se convirtió en el diario del personaje. Sin embargo, esta herramienta tenía que ser mostrada de una forma específica, al principio, lo haría poniendo el recurso en una mesa con otros cuadernos y dibujos, para que el público pueda verlo. Luego, quise colocar imágenes en tabletas electrónicas que vayan reproduciendo las imágenes a modo de portarretratos, pero al ser el cuaderno el diario de la niña, decidí mostrarlo a través de una instalación. Sobre este último término, una instalación, tal como se explicó en la clase de Arte y Cuerpo, hace referencia a la disposición en el espacio de una estructura física que puede o no utilizar los elementos del medio, por ejemplo las paredes. Además, está colocada de una manera particular, para cumplir con un objetivo específico. El público generalmente está invitado a moverse alrededor de la pieza de arte y a interactuar con ella con el fin de que se vuelva parte de la obra. Entonces sobre este concepto, trabajé en la propuesta de mostrar el cuaderno en un velador de habitación, con sólo una pequeña luz encendida, para hacer entrar al espectador en un ambiente de privacidad e intimidad, y así intentar que pueda comprender que el cuaderno es un diario y que puedan relacionarlo con las acciones mostradas luego en escena.



CAPÍTULO 3

Creación del personaje

3.1. Laboratorio: inicio de apropiación de las técnicas.

3.1.1. Revisión y análisis de los trabajos realizados previamente

En inicio, es importante aclarar que el trabajo de laboratorio es el resultado de un proceso que fue desarrollado en diferentes asignaturas relacionadas con la Danza y el Teatro. En este sentido, el primer paso para emprender este trabajo tuvo que ver con el análisis del material que se generó en las clases de Danza-Teatro II; como mencionábamos anteriormente (Véase Capítulo 2), el rechazo, entendido como la imposibilidad humana para ser empático con las acciones, actitudes y puntos de vista de los demás, se convirtió en el *leitmotiv* de este trabajo de titulación. Igualmente, en un inicio, se revisó el material generado a través del proceso en la clase, el vestuario utilizado, la presentación del resultado, mediante los registros de video existentes. Recopilando toda esta información, fue posible analizar todo desde la técnica de Layton y, así, concretar los momentos en los que recurrí al autor durante en el proceso. Así también, recopilar los conceptos de la técnica que utilicé y de qué forma lo hice. Este estudio retrospectivo permitió proponer una primera versión de un esquema emocional para el personaje.

3.1.2. Selección de material y planificación del trabajo

Inmediatamente, comencé a trabajar en la recuperación del cuerpo del personaje por medio de improvisaciones e interpretaciones del material existente. Decidí



mantener algunos elementos con los que había trabajado en el comienzo del proceso de creación como el vestuario; así también, el uso de las barajas como medio de interacción con el público, sobre todo porque me interesaba convertirlas en los niños antagonistas del personaje y poder realizar como una pequeña improvisación y medir mi reacción según la de ellos. También mantuve la pequeña coreografía hecha en la clase de Danza-Teatro II, ya que funcionaba como un provocador emocional, debido a que fue realizada evocando un recuerdo en el que me sentí libre y otro en el que me sentí aturdida y frustrada. Por último, seguí trabajando con el juego de mirar directamente al público tratando de intimidarlo, para demostrar que el personaje es superior en la relación de poder que intenta crear a través de la mirada.

Los elementos que decidí mantener fueron utilizados, desde el comienzo, con un objetivo claro y preciso. Además, estas herramientas eran necesarias pues contaban un poco de la historia del personaje. Por tanto, su valor permitió tomarlos del trabajo previo y encajarlos fácilmente en esta nueva etapa del proceso. Al concluir este proceso, se dio paso a la planificación del trabajo, es decir, definir qué debía hacer para conseguir un personaje como medio para llegar a comprender mi identidad y gesto creativo.

3.1.3. Ensayos

En la siguiente etapa se trabajó ya en la sala de teatro, empezaba con un calentamiento que se dividía en dos partes: la primera, calentamiento del cuerpo con música aleatoria, empleando movimientos de danza contemporánea; y la segunda, calentamiento del cuerpo del personaje mediante movimientos relacionados con sus cualidades físicas. A partir de esto, se realizaban sesiones de improvisación para generar más material. Igualmente, se incluyó escenografía que fue tomada de la propuesta, en la obra escrita, en la clase de Dramaturgia. Dicho sea de paso, este texto ayudó a precisar un contexto para ubicar a la niña en el



espacio y situación, también, a concretar en el trabajo la necesidad del uso de material que genere el ambiente del universo infantil en el que está el personaje. Entre los objetos usados, se trabajó con un juego de té y el uso de una ventana y una puerta, a los que añadí elementos como una muñeca pequeña, un hula-hula, barajas y una pelota más grande de la que se utilizó en un inicio.

3.1.4. El uso del video como registro

El uso del video como registro fue muy útil en este proceso pues ayudó a observar el trabajo que se iba desarrollando en cada ensayo, para poder analizarlo y, luego, elegir y descartar propuestas, según la necesidad del mismo trabajo que estaba ejecutando. Un elemento muy importante, que surgió en los ensayos, fue la necesidad de que el personaje (la niña) interactúe verbalmente con la muchacha. Entonces, se decidió interpretar algunas líneas del texto de “En 17 años” que, incluso, ayudó a generar más material para el proceso. En este sentido, pude ver la importancia de valorar los elementos según su funcionalidad, las necesidades del proceso, es decir, la pertinencia de los elementos para contar una historia. Esto es, la capacidad para seleccionar los elementos que no se pueden sacar de la obra, ya que dejan incompleto el sentido y la intención de esta, y los que no tienen una intención clara y por lo tanto si los aparto del trabajo no afecta el proceso de creación.

3.1.5. El esquema emocional del personaje

A pesar del múltiple material, conseguí especificar el esquema emocional del personaje, entonces fue posible precisar las características de su cuerpo y generar estados y acciones más concretas. Así se pudo generar ya una secuencia que me conduciría a la creación de escenas. Como resultado se construyó una escena corta que evidenciaba solamente los estados negativos del personaje producto del rechazo recibido. Esta escena empieza con el diálogo de la niña con su amiga



imaginaria, luego surge el momento en el que, como en la obra escrita, se acerca a mirar por la ventana y le reclama a la muchacha por no querer jugar. La niña en este punto imagina a un grupo de niños y trata de jugar con ellos.

Esta escena tiene relación directa con el público, por lo tanto, se decidió dejar dos opciones de reacción del personaje: dedicarle un momento a la muchacha para demostrarle que los niños sí jugaron con ella, o reaccionar emocionalmente al hecho de que ellos también la rechazaron. A partir de esta provocación, la niña baila para olvidar y refugiarse, luego busca disfrutar de jugar sola a la pelota, pero al fallar varias veces, se siente observada y frustrada, por lo que deja la pelota y se sienta dando la espalda a los niños, para que no la vean sentirse mal.

3.2. El rechazo como *leitmotiv* y la técnica Layton.

El personaje protagonista es una niña de seis años de edad, en este personaje no se profundiza en su biografía, es decir, nombre, familia, estudios o clase social y económica. Más bien, desde un principio, se consideró importante trabajar sobre su estado emocional y entender la ingenuidad y, al mismo tiempo, gravedad con la que una niña de esa edad se toma las cosas.

Por otra parte, cabe recalcar la soledad que rodea a la niña debido a su incapacidad de adaptarse con otros niños. Esto trae como consecuencia el rechazo y la falta de invitaciones a jugar con ella. En este sentido, para crear el lugar emocional de la niña se investigó la concepción de *rechazo* desde la perspectiva de la *Psicología interpersonal* para comprender, desde un punto de vista analítico, los motivos de la conducta y forma de interactuar de este personaje, además por qué sus comportamientos generan rechazo hacia ella. Esta profundización teórica,



desde el campo de la psicología, permitirá trabajar el estado emocional y la vida del personaje de manera eficaz.

Una publicación de Proyectopv explica que la Psicología Interpersonal afirma que los seres humanos somos notablemente sociales, por lo que desde que nacemos, el instinto de ser parte de un grupo social, forma parte de nuestros códigos genéticos y de los sentidos de conservación. (2014)

La Inteligencia Interpersonal, del mismo modo, es la habilidad para relacionarse con la gente; el reconocimiento de que necesitamos el apoyo de los individuos para alcanzar nuestras metas, además de las habilidades políticas y las cualidades sociales que nos ofrecen estas interrelaciones. El nivel de Inteligencia Interpersonal depende de varios factores como la capacidad de comprender a los demás, en eso influye el poder expresar argumentos e intercambiar información con claridad, siendo sincero y estableciendo necesidades firmemente, de esta manera se podría llegar a influir en los otros y motivarlos estableciendo un diálogo entre sus necesidades y lo que podemos ofrecerles.

Por ejemplo, cuando existen conflictos se puede observar el nivel de Inteligencia Interpersonal claramente, ya que ahí entran en juego todas las habilidades mencionadas, además de la habilidad de trabajar en equipo complementando diferentes estilos y esfuerzos, y la de ser capaz de ser reflexivamente flexible y adaptable.

El estilo social de cada persona está determinado por cómo reacciona ante los demás (si se centra la atención en las personas o en las actividades que se realiza), y por cómo decide cubrir las necesidades. En el primer caso, la persona puede centrar su atención en los demás o en las actividades que realiza y, en el segundo, busca lo que quiere y lo exige o piensa en los demás y lo espera.



Esta investigación me ayudó a observar objetivamente el comportamiento del personaje, y me llevó a pensar que dicha conducta es la que había provocado la soledad de la niña. Busqué que cada emoción y acción sea sentida realmente, porque para la niña su situación era grave y fuerte, creí que lo mejor era verlo todo objetivamente, o sea como la realidad simple que es. Así fui logrando que las emociones del personaje y sus acciones mantengan su carácter infantil haciendo uso del material ya generado, por ejemplo, el elemento del juego.

El rechazo es lo que empujó a la niña a crearse una amiga imaginaria con quien jugar y no sentirse sola. Partiendo de ahí surgieron varias emociones como la confusión, la ira e incluso la soledad misma. Estas llevan a la niña a imaginar inmediatamente que los niños están en su cuarto con ella, así que ella trata de hacerlos jugar a las barajas esperando a ver qué pasa, si aceptan o no, como sucede también en la realidad. Como expliqué antes, la respuesta de los niños era un enigma hasta que el personaje no fuera presentado.

Tomé el concepto de la organicidad y busqué experiencias y momentos personales para encontrar un motor interno que provoque un estado emocional siguiendo el análisis del texto analizado anteriormente.

El esquema se realizó tomando parámetros de la técnica de Layton, así pude comprender las circunstancias que vive el personaje en el momento y las razones de su comportamiento en la escena.



Tabla 5. Esquema de las circunstancias del personaje según los parámetros de la técnica de Layton

Deseo: Jugar.
Razón para pedir: no sentirse sola.
Antagonista: los niños – la muchacha.
Estado de ánimo: decepcionada porque no suena el timbre de la casa.
Razón para entrar: jugar en su mesa de té.
Lugar: su cuarto.
Relación emocional con el lugar: le provoca golpear las tasas en la mesa como protesta por cómo le ha frustrado la muchacha.
Actividad: jugar a la pelota.
Antecedentes: un niño se burló de ella porque se cayó jugando.
Relación social: vecinos.
Relación emocional: la defienden de las niñas que se burlan de ella por usar siempre la misma ropa.

Fuente: (Turcotte, 2015)

Hay un elemento más, que fue muy importante en la creación de la escena, esta herramienta la conocí en las clases de actuación impartida por Gonzalo Gonzalo¹, quien trabajó sobre la categoría de *sustitución*. Esta se refiere a remplazar al actor por la persona, con la que en nuestro imaginario estamos interactuando realmente. Esto se hace con el fin de que al interpretar cualquier personaje el actor sea aún más sincero con sus propias emociones y por tanto sea orgánico.



En el momento de interpretar los diálogos el personaje imaginaba que estaba con la muchacha, por lo que solo decía sus líneas, entonces, yo como actriz sustituí el silencio por las del personaje. Además, reemplacé a la muchacha por un deseo propio de ser escuchada para que las emociones sean verdaderas u orgánicas. A esto siguió un momento en el que el personaje buscaba llamar la atención de la muchacha pero no lo conseguía, en ese instante recurrí a otro recurso de sustitución, esta vez con el público, a quienes la niña convirtió en los niños que no la invitan a jugar, y para mí, como actriz, se convirtieron en mis proyectos a largo plazo como profesional. Partiendo de esto la niña invitó a jugar a los niños. Así, el trabajo de Sustitución revela a los antagonistas en el trabajo de creación: los niños y la muchacha.

Es ahí cuando comenzó otro momento, cuando el personaje acudió a las barajas para pedir a los niños que jueguen con ella. Así en la escena el personaje reparte cinco cartas a tres personas sin dárselas directamente sino dejándolas en el suelo, luego con la mirada les pide que tomen las cartas y jueguen con él. En este momento la niña depende de la reacción de los niños, es decir, yo dependo de la reacción del público. Es un juego no sólo para el personaje, sino además, hablando desde la técnica de Layton, me planteé que el público en ese pequeño instante funcione como un antagonista, así que cada persona envuelta en el juego tendrá su propio esquema real dependiendo de lo que esté viviendo en el momento, o sea, tendrán su actividad que es ver al personaje en escena, su razón para negar que será personal y puede ir desde vergüenza hasta falta de empatía, etc., además de un estado de ánimo y de su relación emocional, aunque sea superficial, con el personaje y el lugar. En ese momento pensé que lo que pudiera pasar con el juego de las barajas se resolvería en el momento de presentar la escena.

Otro juego que tiene la niña es el de la pelota, el cual lo tomé de mi propia infancia y lo hice más difícil para que realizarlo requiera un cierto nivel de concentración,



que es un parámetro de vital importancia en la técnica Layton. Las reglas del juego son: da un bote en la pared y la coge sin dejar que toque el piso, da otro bote, gira hacia la derecha y la coge sin dejar que toque el piso, lo repite girando a la izquierda, luego da bote en la pared, gira a la derecha, aplaude coge la pelota sin dejar que caiga y repite lo mismo girando a la izquierda, en el último paso da bote a la pelota en la pared, aplaude, gira a la derecha, aplaude y la coge antes de que toque el piso y lo repite girando a la izquierda. Ya que el juego no es demasiado sencillo, y la niña se encuentra en ese momento en un estado un tanto eufórico se le escapa la pelota un par de veces y ella ve a los niños como se burlan de sus errores, así que deja la pelota, entrando en un estado emocional de resentimiento y rabia.

Es así como el juego se vuelve un eje de acción en las escenas mostrando al personaje en un punto emocional vulnerable, además de ser momentos claves en los que su conflicto puede ser visto. Esto permitirá un desarrollo más claro del personaje en escena.

Una de las reglas más importantes en la técnica de Layton es evitar a toda costa la exageración o sobreactuación, y tomando eso en cuenta escogí el vestuario inicial del personaje tratando de que no resulte como un disfraz sino más bien como vestimenta cotidiana u ordinaria de una niña y trabajé en encontrar su voz tratando de no resaltar con ella la edad de la niña, es decir, evitando tratar de imitar a una niña pequeña y su pronunciación infantil.

3.2.1. Vestuario

Escogí el vestuario inicial del personaje según sus colores. Así, los moños del pelo, porque evocan un aire infantil; la camiseta, por su color y porque deja ver los costados del cuerpo y ayuda a jugar con los rasgos de sensualidad que encontré

en la niña; la falda, es un regalo que recibí a los seis años de edad así que resultó muy oportuno desde un punto de vista personal, es decir usar un objeto para interpretar a una niña de esa misma edad.



Figura 6. Vestuario del personaje (2015).

3.2.2. Voz

El manejo de la voz no es algo que se ha tratado como un punto fuerte en la carrera, y mucho menos la creación de una voz característica para un personaje. Por esto, durante el proceso, encontrar la voz del personaje fue la parte más difícil. Al no tener las herramientas necesarias para trabajar en eso, decidí enfocarme en las características de la personalidad del personaje y a partir de ahí fui clasificando el tipo de voz que iba tener. El resultado fue una voz de timbre grave, empleada generalmente en un tono bajo por su personalidad de rasgos tímidos e introvertidos.

Un pensamiento que tuve en mente siempre durante este proceso fue ¿cómo hacer que la voz del personaje no se parezca a la mía?, y pensaba sobre todo en que no quería exagerar ni imitar la voz de una niña pequeña, no solo por mis



inseguridades a la hora de trabajar con la voz sino además porque la técnica de Layton, y según como nos lo explicó Gonzalo, es muy estricta a la hora de exagerar o sobreactuar ya que eso contradice la búsqueda de la organicidad en el actor en escena. Esto fue lo que me llevó a darme cuenta de que no debía preocuparme demasiado para dejar salir la voz del personaje sin juzgar el tipo de voz que aparezca o por si se parecía o no a la mía.

En los calentamientos antes de empezar cada sesión, además de calentar mi cuerpo, comencé a cantar para calentar la voz. Antes de entrar a trabajar busqué canciones con cuyas letras pudiera identificar al personaje, así buscaba entrar en el estado de ánimo de la niña y a partir de ahí cantaba e iba descubriendo su voz. La voz resultó ser igual de grave que el primer descubrimiento, sin embargo, ahora la niña ya no se expresaba en un tono tan bajo, ella estaba sola en su cuarto, ahí es donde podía ser ella misma, así que el tono de su voz se elevó por esta razón.

3.2. Personaje bailando a partir de estados emocionales.

Resultó muy interesante comparar el concepto de organicidad entre Stanislavski y el trabajo de Layton y, a su vez, con el trabajo de Ortiz, quien, como ya he dicho, propone la búsqueda del rompimiento de la danza clásica y moderna con la danza contemporánea. Este último autor, a diferencia de las anteriores, trata de conseguir que el bailarín sea fiel a sus propios instintos y cualidades de movimiento y no a los de un coreógrafo, o un estilo concreto de danza. Como resultado del estudio de estos tres autores, interpreté una propuesta artística como la búsqueda de la organicidad en el cuerpo del bailarín, o sea, que el bailarín encuentre en sí mismo un lugar físico o emocional que le permita bailar sus propias emociones, protestas o experiencias. Así que, en esta parte del trabajo de laboratorio, traté de encontrar el cuerpo del personaje en el espacio como bailarina (sin trabajar una



técnica específica de danza), así como sus cualidades de movimiento y cómo estas podían generar una danza propia del personaje.

El paso de mi cuerpo al cuerpo del personaje lo hice con música aleatoria. Al principio, moviéndome y bailando libremente, hasta sentirme preparada para poco a poco empezar a moverme con la música, así también con los recursos corporales descubiertos del personaje. Entonces, bailaba la pequeña coreografía realizada en la clase de Danza-Teatro y después, caminaba hasta sentir que podía empezar a trabajar en las acciones del personaje. Este proceso también fue grabado, para poder observar el cuerpo del personaje desde fuera y así definir los movimientos de la niña.

Junto a la danza, el juego con la pelota también me permitió descubrir mucho del personaje ya que tenía a la niña en un estado de tensión en el que no tenía más opción que la de actuar rápido y sin pensar demasiado. Esto me exigió limpiar estrictamente la estructura corporal del personaje para que en un momento crítico del juego en el que por la distracción deje de pensar, no fallezca el cuerpo del personaje y aparezca el mío sin que me dé cuenta. El video realizado de este juego me permitió observar críticamente al personaje en el ejercicio gracias a lo que pude concretar las características del cuerpo de la niña.

3.3.1. Características del cuerpo de la niña

CABEZA

Levemente inclinada hacia la izquierda, quijada baja, boca generalmente cerrada, mandíbula ligeramente relajada, los ojos siempre bien abiertos y la mirada siempre fija en un punto.

COLUMNA

Recta pero relajada.



BRAZOS

Pegados a los costados del torso, rotados hacia adelante con las palmas de las manos dirigidas al frente, generalmente se mueven sólo de los codos hacia abajo (cuando corre es más notorio). La niña tiene tendencia a jugar ansiosamente con los dedos de sus manos y por consecuencia con su ropa.

CADERA

Se mueve sin responder a una dirección concreta respondiendo al movimiento del resto del cuerpo.

PIERNAS

Las rodillas van levemente flexionadas y la pierna (rodilla y pie) izquierda tiende a rotar hacia adentro.

Las características físicas del personaje surgieron instintivamente en el proceso de la clase de Danza-Teatro II, sin haber sido trabajadas limpiamente en dicho periodo. Sin embargo, en los ensayos posteriores a ese proceso, fui descubriendo mucho más sobre el cuerpo del personaje, así como sus diferentes tipos de reacciones ante distintos estímulos musicales y su caminar. Encontré así, su manera de sentarse, de respirar, de tomar la cuchara y la tasa del té o de repartir las barajas y también el movimiento del cuerpo del personaje en el juego de la pelota con las reglas mencionadas o simplemente corriendo tras ella.

Recuperé movimientos que resultaron de la búsqueda de lugares emocionales del personaje como su reacción a la lluvia, el querer imitar a una mujer sensual que imaginaba, como la muchacha con la que se encuentra en su cuarto, quien la hace sentir mayor y segura. De igual manera, incorporé movimientos tomados de situaciones infantiles como encorvar los hombros para mostrar falta de importancia. Puedo asegurar que, mis conocimientos y entrenamiento como bailarina fueron los



que me permitieron ser eficaz y precisa en el estudio y exploración corporal del personaje, y por lo tanto en el proceso de toma de decisiones en cuanto a su caracterización física.

Ya que cada recuerdo mío o del personaje que iba generando movimientos remitía a lugares muy personales, los momentos en los que el personaje bailaba resultaron, contrario a la situación del rechazo, su desahogo, su expresión de libertad, su escape de la realidad, su refugio en el que se sentía protegida y donde podía olvidarse de que los niños no la invitaban a jugar y se sentía sola. Como actriz-bailarina, pude reconocer el placer en la danza, ya que fue también para mí un refugio en el que me sentía totalmente libre, pude modificar, experimentar, tomar direcciones diferentes, y siempre obtuve resultados concretos y que funcionaban según la etapa del proceso en la que me encontraba.

Algo que me preocupó mucho fue lograr que se diferencie claramente mi cuerpo bailando del cuerpo del personaje bailando. Ya que he pasado por un proceso de autodescubrimiento que me ha permitido aprender sobre mi cuerpo y sus cualidades y estilos de movimiento lo cual me ha llevado años. Me sentí un poco intimidada al tratar de hacer pasar por ese proceso al personaje en tan solo meses, y claro que no puedo comparar su proceso con el mío en cuanto a duración, pero la entrega no pudo ser menor en ninguno de los casos. Tras varias sesiones de trabajo me di cuenta de que tenía que relajar el proceso y dejar que las similitudes que el personaje y yo teníamos por la naturaleza del mismo proceso vayan también definiéndose en su estilo de danza. Por el origen de los movimientos, que como ya he mencionado, fueron recuerdos y emociones tanto del personaje como mías, y además por la repetición al ensayar, pude generar un momento de interpretación sentida realmente, es decir, orgánica. Desde ese punto y asimismo gracias a los videos realizados durante este proceso, pude concretar el movimiento del personaje en el espacio creando una coreografía de danza. Además pude darme



cuenta, gracias también a los videos, de que el resultado fue el cuerpo de una niña bailando con su propio cuerpo y un estilo muy distinto al mío, alejando así su imagen de la mía una vez más en el proceso.

3.4. La necesidad de ser observada: el director.

Dentro de mi propuesta, para la realización de este trabajo de titulación, se seleccionó a un núcleo de observadores, con quienes compartiría mi proceso, cada cierto tiempo. Sin embargo, la propuesta no se pudo efectuar por falta de tiempo, de espacio y de organización, por lo tanto, continué sola en el trabajo tratando de guardar contacto con las personas que quería que fuesen parte del núcleo.

La primera muestra del proceso que realicé, fue dirigida únicamente a mi directora, sin embargo, después de haber ensayado sola, por varios meses, enfrenté algunas dificultades, relacionadas, sobre todo, con el material que había generado, especialmente, porque en un momento de la investigación no sabía cómo continuar. La ayuda del núcleo, en ese punto, ya no era necesaria porque, primero, ya había pasado mucho tiempo ensayando sola, y por otro, las acciones estaban ya creadas y respondían coherentemente al personaje. Lo que necesitaba en ese momento era una sola persona que pueda estar presente en el proceso, durante varios ensayos, para trabajar y organizar el material que ya había seleccionado. De esta manera, traté de cumplir con mi necesidad de ser observada, para de esa manera poder resolver los obstáculos que se habían generado en el proceso.

Luego de algunas reflexiones, pude entender que el problema radicó en que me enfoqué demasiado en el personaje y en cómo respondía este en cada acción, pero todavía no había trabajado en la historia, en lo que quería contar, y si quería hacerlo sola, iba a necesitar más tiempo del que disponía, especialmente, porque



el personaje que representaba era complejo. Había tratado de trabajar con Gonzalo Gonzalo, pues consideré que no había mejor persona para hacerlo, pero por falta de tiempo no lo pude hacer. Así que decidí, a partir de lo que ya estaba trabajado, trabajar con un tercero y así poder avanzar en el proceso. En este contexto, el profesor René Zabala, quien cuenta con los conocimientos y la preparación necesaria en la técnica de Layton, fue quién me ayudó en el trabajo y de quién pude aprender mucho en el proceso.

Las primeras sesiones de trabajo con el especialista en el tema consistieron en una revisión exhaustiva del material tanto teórico y práctico que había construido. Luego de sus observaciones y recomendaciones pude obtener una perspectiva más concreta, además de asegurar la efectividad del trabajo que había realizado con el personaje. Por mi falta de experiencia y, además, considerando que era la primera vez que trabajaba sola, en la creación de un personaje y varias escenas, René sugirió reflexionar sobre algunos vacíos dentro de la investigación. En definitiva necesitaba profundizar algunos aspectos necesarios a la hora de crear un montaje escénico. Al respecto surgieron algunas preguntas: ¿qué quiero contar al público? Y referente a la técnica de Layton, ¿Por qué muestro lo que muestro?, ¿Con qué fin? y ¿Cuál es mi súper-objetivo?

Para trabajar cada una de las preguntas, en primer lugar, definí lo quería que el público aprendiera del personaje, en este sentido, siempre tuve la idea de que no me interesaba que lo llegase a entender de una forma racional, sino más bien a tratar de generar una emoción en el espectador sea cual sea. Por otra parte, pensé en que lo que quiero contar, es decir, cuál era el súper-objetivo en la escena y concluí que estaba relacionado con el estado emocional del personaje al enfrentarse a la soledad generada por el rechazo de los niños que, a su vez, es el resultado de su propia actitud.



La forma de trabajar con René resultó muy efectiva y productiva. Empezamos con improvisaciones en el espacio, a partir de las acciones y objetos que yo había propuesto. Esto permitió generar más actividades e ideas que me permitieron acercarme a otros estados emocionales del personaje, por ejemplo, la alegría. Entonces, a través de esta última emoción el personaje iría evolucionando, desde un estado alegre y pasivo, para llegar a ese lugar oscuro en el que la niña se siente rechazada y sola. Este mecanismo permitiría que su historia pudiera ser comprendida y, por tanto, escuchada por el espectador.

Después de varias sesiones de improvisaciones empezaron a surgir curiosidades con nuevos elementos, que había llevado a escena para improvisar, la mayoría nuevos juguetes, así por ejemplo, pinturas y muñecos. Luego, comenzamos a pensar en que los niños utilizan el juego para expresar sus situaciones emocionales: una niña jugando con sus muñecos puede crear un diálogo en el que existe una relación de violencia que puede ser una evidencia de violencia en su hogar.

Por lo tanto, trabajamos sobre el simbolismo de cada juguete. La pelota simbolizaba la destrucción, por su sonido fuerte y cortante contra el piso, igualmente, cuando la niña ponía azúcar en su propio café y luego lo mezclaba con la cuchara, pero que mueva el café de la muchacha antes de azucararlo evidenciaba la falta de coherencia y por lo tanto de realismo cuando se trata de la presencia de la muchacha en su cuarto.

René me propuso plantear tres momentos, según la estructura y dramaturgia aristotélica, para el personaje: el primero, en el que pueda presentar al personaje, el segundo, en el que pueda evidenciar su conflicto, y el tercero, en el que muestre cómo se resuelve dicho conflicto.



Según la estructura de Aristóteles, el primer momento tenía que ver con el castigo. Cuando la niña se encuentra sola en su cuarto, juega con ella misma y se divierte inventando movimientos con sus manos y sus pies. Luego, por un ruido externo ella se da cuenta de que los niños están afuera y quiere salir a jugar con ellos. En ese momento, recuerda que está castigada por haber salido sin zapatos a jugar en la lluvia. La niña trata de seguir jugando sola y sin desordenar pero, el recordatorio de los niños jugando, provocan que se aburra. En ese momento empieza a imaginar a la muchacha en su cuarto y trata de jugar con ella; es más la invita a que se siente en una de las sillas del juego de té.

Dentro de la narración hubo un cambio pues decidí no usar todo el texto, ya que, por una sugerencia de René, estaba revelando demasiado. Entonces, la niña, cuando un ruido la interrumpe, es vuelta a la realidad, ella se levanta a ver que no esté entrando nadie y ve que todo esté en orden. De esta forma se muestra como una figura de autoridad que se refiera a su mamá quien, dicho sea de paso, no se revela en ningún momento.

Esta acción da paso al segundo momento. Vale decir que por falta de tiempo para continuar el trabajo, me vi obligada a retomar el proceso sola, considerando todo lo que yo había hecho y lo que trabajé con René. De manera que busqué crear una secuencia de acciones realizadas por el personaje que evidencie poco a poco específicamente lo que quería mostrar. Las decisiones que tomé finalmente estaban relacionadas con la naturaleza del personaje creado y lo que quería utilizar para que la historia de la niña y ella misma pudieran comprenderse.

El personaje empieza, en este punto, a trabajar en estrategias para tratar de que la muchacha juegue con ella. Por ser poco eficaces acude a las palabras. Aquí utilicé otra parte del texto donde la niña expresa su frustración e indignación hacia la muchacha. Al no obtener ninguna respuesta, la niña busca refugiarse en el baile



para desahogarse. Es ahí cuando la niña imagina a los niños en su cuarto y busca hacerle ver a la muchacha cómo ellos sí están interesados en jugar con ella.

De la provocación producida por el juego con las barajas surge el juego con la pelota en el que la niña falla por ser éste de dificultad y requerir cierto nivel de concentración.

En ese instante se abre paso el último momento, es decir, la resolución del conflicto. La niña empieza a sentir que los niños y la muchacha se burlan de ella por lo que deja de jugar. La segunda coreografía se abre paso en este momento, la niña busca no sólo refugiarse sino que además aprovecha ciertos movimientos para demostrar a los niños que ella tiene el control. Esto lo hace tratando de intimidarlos mediante la mirada, y finalmente se dirige a la mesa para pintar ignorando la presencia de los niños.

El esquema organizador de emociones de Layton fue muy útil en mi proceso de construcción del personaje. A partir de los parámetros del autor fue posible mantener los objetivos, intenciones y razones iniciales que justificaban los deseos, conflictos y el actuar del personaje. Es muy importante trabajar constantemente en esos parámetros, sobretodo, cuando se trata de un proceso largo ya que los motores emocionales internos y personales, que nos sirven para entrar en personaje, pueden irse desgastando mientras más se utilizan para evocar una emoción determinada. En mi caso, esos motores emocionales personales fueron cambiando a medida en que el proceso avanzaba, así que debí mantenerme alerta y enfocada en la estructura del esquema para que, aunque lo que me active podía variar, todas las emociones que provocan al personaje se mantengan intactas.

Decidí mostrar a modo de ensayo este producto y por tanto trabajar ya con un público, además, de poder contar con la presencia de varias personas como observadores quienes a través de sus sugerencias validarían el proceso y



ampliarían aspectos que no estén claros. Al mostrar el producto final, me di cuenta que necesitaba otra perspectiva, principalmente, porque el trabajo estaba enfocado solo en el estado del personaje, es decir, en la parte interna o de contenido de la creación, y había restado importancia al trabajo de construcción de la estética como forma. Esto provocó la necesidad de concluir de algún modo el proceso de laboratorio con alguien que me pudiera ayudar a producir una escena que revele lo justo del personaje y sobre todo que me ayudara a organizar los elementos que yo no había podido encarar objetivamente y por ende, técnicamente.

Por lo tanto, el objetivo que me había planteado era muy extenso y sugería demasiadas posibilidades, lo cual me llevó a un estado de frustración y agotamiento, pero al mismo tiempo pude observar lo mucho que había aprendido durante el proceso y eso me hizo pensar en la principal motivación para el trabajo: aprender. Yo sabía que necesitaba seguir aprendiendo y sobretodo aprovechar el espacio físico y de colaboración de los profesionales en la Universidad para lograrlo. Varias veces pensé que no debí tratar de hacer tanto en un tiempo tan limitado, pero me ayudó a reponerme saber que logré aprender por iniciativa propia lo que habría querido aprender en una clase como estudiante, es decir, a descubrir mis cualidades y falencias como investigadora y creadora en un trabajo de laboratorio.

3.5. La dirección: El proceso de síntesis.

El proceso, tal y como se ha propuesto y se ha ido trabajando, ha planteado varios caminos, interrogantes, respuestas, etc., pero por otro lado, una falencia fue constante y su solución en este punto preciso del trabajo ya no era solamente una necesidad sino también una urgencia. Una síntesis pronta fue requerida, no sólo por el límite de tiempo impuesto, sino por un deseo propio de superación y de un



observador externo en quien poder apoyarme por primera vez en el proceso. Fue así como se llegó a un ultimátum, el trabajo no podía seguir, ni concluirse sin un director que, conmigo, realice un trabajo de síntesis de todos los recursos generados para poder llegar a producir una escenificación.

Por causa del tiempo que me quedaba para poder trabajar en la conclusión del proceso de laboratorio, mi directora de tesina, Consuelo Maldonado y yo decidimos trabajar juntas. En el proceso final, junto con Consuelo Maldonado, directora de este trabajo de titulación, comenzamos a trabajar en distintos ensayos, trabajamos, principalmente, sobre la escenografía y las acciones del personaje. En este sentido, eliminamos ciertos objetos y nos quedamos con los esenciales. Esto ayudó a distinguir lo que realmente es importante y, además, lo que ayuda a contar la historia del personaje en escena. Así también, la necesidad de valorar los elementos según su funcionalidad y las necesidades del proceso. Es decir, la los objetos que no se pueden sacar de la obra ya que dejan incompleto el sentido y la intención de esta, y aquellos que no tienen una intención clara y por lo tanto, si los aparto del trabajo, no afecta el proceso de creación.

Un elemento nuevo que se introdujo en la escena fue una lámpara. Ésta no sólo llegó a ser un objeto escenográfico ya que la acción de apagar y prender la luz me ayudaba a mantener el estado y recrear las imágenes propuestas para encontrarlo. Además usamos la luz de la lámpara como herramienta de iluminación, ya que creó un efecto de claro-oscuro en el ambiente. Tanto la lámpara como las barajas fueron pintadas de rosado pastel ya que desde un principio tuve la idea de ver todo de ese mismo color, como si todo fuese un solo objeto. Eso le dio ya un cuerpo a la escena y me ayudó a ver la importancia del trabajo con la materia o elementos materiales para crear una estética que valide el trabajo conceptual.

Un cambio que al principio me causó resistencia fue el de vestuario ya que yo lo había planteado así porque yo veía al personaje como una niña que quería



mostrarse madura y agresiva, así que haberle puesto un vestido rosado de modelo infantil fue un choque para mí. Me costó un poco adaptarme y sobre todo encontrar el estado que ya había conseguido porque con el vestido me sentía más limpia, más femenina y dulce, lo cual había evitado previamente. Tuve la necesidad de ser coherente con el nuevo vestuario y fui reemplazando poco a poco las miradas y actitudes intimidantes o amenazantes por miradas y actitudes juguetonas y de complicidad, y eliminando los rasgos de sensualidad que había encontrado en el momento de bailar.

En la última etapa del proceso y en colaboración con la opinión de observadores se pudo ver que aunque las características físicas y el estado del personaje estaban claras y precisas, la danza no era propia de una niña de esa edad por la cualidad de movimiento fluida y los movimientos que emulaban sensualidad lo cuales alejaban al personaje de la idea de infancia. Entonces incorporé una canción infantil a la escena y adapté la danza a la canción, así se eliminaron los movimientos sensuales, las miradas amenazantes y la actitud de control sobre los niños, y el movimiento se volvió cortado, adquirió un rebote como cualidad, y adecuó rítmicamente los pasos a la canción. De esta manera la danza se volvió coherente con el resto de las acciones y con la evolución del personaje al final de la investigación.

Trabajar con una canción infantil para la parte de la danza y haber adaptado la cualidad de movimiento a un cuerpo mucho más infantil también cambió hasta cierto punto mi perspectiva y mi imagen del personaje ya que se volvió totalmente tierno e inofensivo en ese momento. Eso fue algo que estaba evitando para no mostrar al personaje demasiado frágil o vulnerable ya que el mismo estado me provocaba una actitud de autoprotección y por eso surgieron las miradas intimidantes o la sensualidad que me ayudaba a pretender madurez y por ende fuerza y control. Entonces me encontré frustrada varias veces ya que no reconocía



totalmente al personaje al principio, aunque su deseo de jugar era el mismo, la mayoría de sus intenciones habían cambiado, llegaron a ser más ingenuas, transparentes y de algún modo más simples. Esto fue el impulso que necesitaba para encontrar la transformación que sufría el personaje en la escena a causa del conflicto provocado por el estado de ánimo.

El esquema que me ayudó a organizar mis emociones y tenerlas claras durante el proceso cambió en esta última etapa. Esta es la forma en que lo adapte a los resultados obtenidos al final del proceso.

Hay que tener en cuenta de que la amiga imaginaria de la niña, quien había formado parte muy importante en el proceso, ya no cuenta como antagonista en el esquema, esto es porque la muchacha se volvió parte de la fiesta que la niña se imagina y esta vez no hubo conflicto entre las dos, porque la muchacha sí estuvo jugando con ella. Además la razón para entrar cambió ya que por una decisión tomada en esta etapa, se retiró la mesa de té de la escenografía por lo que, claramente ya no podía ser parte del esquema. Por esto y por la exploración continua en el proceso, se modificó también la relación emocional con el lugar, y con los niños. La actividad cambió en este momento porque el modo de uso de la pelota en la escena también lo hizo.



Tabla 6. Modificaciones en la relación emocional con el lugar y los niños

Deseo: Jugar.
Razón para pedir: no sentirse sola.
Antagonista: los niños
Estado de ánimo: decepcionada porque no suena el timbre de la casa.
Razón para entrar: tratar de demostrarse a ella misma que no le molesta jugar sola.
Lugar: su cuarto.
Relación emocional con el lugar: la puerta representa lo que la aleja de sus amigos.
Actividad: jugar con sus manos.
Antecedentes: sus amigos no quisieron jugar con ella en varias ocasiones.
Relación social: vecinos.
Relación emocional: jugar con los niños le hace olvidarse de los momentos en los que se siente sola.

Fuente: (Turcotte, 2015)

Lo que yo quería lograr con este trabajo era un producto más performático en cuanto a la relación directa del personaje con el público, y quería escenificarlo mediante un recorrido de acciones trasladándose por una casa vacía, esto con un



fin estético y de ambiente. Aunque sentí que me había alejado mucho del producto que tenía en mente, viéndolo todo más objetivamente descubrí la relación entre el personaje en un estado que refleja más su ser infantil y simple con el personaje como un ser que trata de mostrarse mayor y superior para no dejar su vulnerabilidad. Así encontré la manera de acercarme a la posterior creación de una obra partiendo de este trabajo, y de todos los elementos que tendría que investigar para llegar a un producto, y lo más importante es que en este proceso he aprendido cuáles son los parámetros técnicos a los que tengo que apuntar en la experimentación para intentar lograr la creación de una obra relevante técnicamente.



Conclusiones

En el análisis del proceso de laboratorio utilicé varios parámetros que me sirvieron para observar el proceso creativo desde una perspectiva más concreta, o sea, de forma que pueda llegar a analizar de una manera específica cada decisión tomada en un trabajo que nacía de un lugar muy intuitivo y subjetivo. Mientras el trabajo avanzaba, el modo de análisis que debía trabajar se volvió más claro para mí y finalmente pude ver, hasta cierto punto, mi trabajo y también examinarlo.

En un trabajo de creación artística siempre vamos a crear límites y restricciones dadas por la técnica con la que trabajemos o por nosotros mismos, la manera en que nos relacionemos con dichos límites es lo que nos permitirá encontrar las libertades que ampliarán nuestras posibilidades creativas.

La creación de un personaje orgánico a partir de Layton, y la danza a partir de la estructura corporal del personaje fueron las grandes leyes en el proceso. De cierta forma la técnica de Layton es muy estricta en cuanto al manejo de los elementos corporales y escénicos ya que siempre termina dando al trabajo una cualidad naturalista marcada, es decir que busca crear verosimilitud con la realidad como medio para lograr una actuación orgánica en el actor, por lo que es difícil de quebrar, y además limita mucho un trabajo experimental.

Tuve como primer objetivo, utilizar la técnica de Layton para buscar una manera de estudiarla y explorarla de modo que, pueda conseguir un estado emocional performático y preciso, lo suficientemente presente para que pueda además llegar a provocar posteriormente otras emociones y acciones, pude comprobar que, claramente me estaba adelantando a los resultados que quería lograr, ya que necesitaba una investigación previa para saber cómo podría llegar a lograrlo a partir de una técnica estrictamente estructurada como es la de Layton.



Durante el proceso, pude encontrar una manera de dialogar con la técnica y de esa manera conseguí adaptar cada descubrimiento a este diálogo en el que todo debía ser justificado coherentemente, no únicamente con el fin de que tenga un sentido lógico, sino para que, como actriz, pueda contar con una base sólida en la cual apoyarme para la creación de acciones, estados, etc. Esto me permitió usar el esquema y varios parámetros técnicos como herramientas para poder traducir ideas, sensaciones personales y comunes en estados y acciones que al mismo tiempo me sirvieron como base para la creación del personaje.

Cuando empecé a utilizar la técnica para crear momentos que se inclinaban hacia un estado más performático, me fui alejando de ella. Eso generó dos instantes claves en el proceso: el primero, descubrir herramientas de la misma técnica que me permitieron resolver caminos que me podían llevar a diferentes formas de manejar la exploración técnica según mi objetivo general. Un ejemplo es la forma en que rompí, metafóricamente, la cuarta pared valiéndome de una técnica naturalista al utilizar al público como un antagonista, sustentándolo con una improvisación técnica. El gran problema fue el tratar de trabajar Layton con performance, esta exploración me llevó solamente a ver que no podía hacer que funcione por sus cualidades técnicas y por mis capacidades técnicas propias de ese momento de mi carrera. Así, al ser la primera vez que entraba en un proceso de exploración y sola, no me fue sencillo sintetizar y tomar decisiones técnicas importantes. El segundo momento fue toparme con otra limitación: la institución. Durante el proceso me di cuenta de que instintivamente yo dejaba la técnica del lado para continuar la exploración, lo que luego causaba problemas para justificar mis decisiones y generar la escena que la tesina demandaba. Pero esto me permitió encontrar una manera de plantearme un trabajo de creación, o sea, tomar varios conceptos de una técnica de interés según mis objetivos como investigadora e irlos adaptando a la búsqueda de una estética propia a través del trabajo de



experimentación práctica de laboratorio, ya sea con el fin de crear danza, teatro, ambos o una exploración multidisciplinaria más extensa y variada.

Una posibilidad muy grande que me dio esto fue poder relacionar teóricamente dos autores y sus trabajos supuestamente muy alejados, o sea, una técnica naturalista de teatro y una propuesta teórica de danza contemporánea. Pude dirigir el sentido de esta relación según lo que yo buscaba explorar en este proceso. Así, interpreté el concepto de organicidad tomado de la propuesta teórica de Ortiz para relacionarlo directamente con el concepto de organicidad dado por Stanislavski y secundado por Layton. De esta manera, el objetivo principal de mi trabajo como actriz y bailarina se volvió claro en cuanto se convirtió en uno solo, es decir, crear un personaje orgánico.

Las acciones y la danza, cada una conllevó una exploración diferente. El cuerpo del personaje fue definido por los estados emocionales de éste, y a partir de ese punto la danza trató de tomar su lugar en el trabajo. Influenciada también por estos estados del personaje, la danza se convirtió en un proceso aparte en el que se vio opacada por el proceso de búsqueda emocional, que al provenir de una técnica que no es porosa debido a que se basa en un trabajo psíquico y no permite que otros trabajos entren o se fusionen, no hallé, dentro de mis capacidades, la manera de que dialogue directamente con la concepción teórica de Ortiz de la Danza Contemporánea en cuanto a su relación con conceptos actorales. El resultado se quedó en eso, una exploración teórica que no llegó enteramente a su cometido inicial de retroalimentación y fusión igualitaria entre danza y actuación, sino más bien a dejar interrogantes y caminos aún a seguir. En el laboratorio sí pude relacionar las dos disciplinas en el calentamiento, dejando que los movimientos me permitan entrar en el cuerpo del personaje y además, dejándome afectar por ellos tratando de corresponder así a las emociones que debía alcanzar en un ensayo.



Tal vez el límite de tiempo impuesto por la institución, en cuanto a disponibilidad de salas de ensayo, y a la entrega misma del producto del trabajo, influyó mucho en el hecho de haber tomado decisiones que quizá, aunque fueron las más apropiadas por las circunstancias y el mismo proceso, no facilitó una investigación mayor y más profunda que, por lo visto hubiera sido muy valiosa. Pero al mismo tiempo, fueron los mismos límites creados por la institución los que me permitieron apropiarme de la creación de trabajos prácticos y relacionarlos directamente con el proyecto de tesina, y claramente formaron parte importante y activa de todo el proceso de exploración.

Esta exploración me abrió la puerta a la posibilidad de usar ejercicios generados en este espacio como metodología de creación. El tener que hacerlo en un tiempo y espacio limitados que tuve me obligó poner énfasis en la identificación de los detalles funcionales de cada ejercicio con el fin de poder utilizarlos en otros procesos (*Detalle de metodología. Anexo 3).

En el proceso se manifestó un elemento muy importante: el descubrimiento del cuerpo del personaje mediante el juego, para ser más específica, mediante una actividad que proponga riesgo, un nivel de compromiso emocional y mucha concentración. Es decir que la misma actividad que propone Layton para el antagonista con el fin de que éste no anticipe la entrada del protagonista, sirve también para precisar el cuerpo del personaje.

El trabajo con cada acción y con cada estado, por su cuenta, encuentra su sentido en la precisión, en la búsqueda por explotar todos los recursos que pueden llevarlos a su máxima expresión para, de esa manera, lograr descifrar la importancia y la relevancia en cada aspecto de la escena trabajada convirtiendo cada momento en una retroalimentación tanto del previo como del siguiente momento.



Si pensamos que las creaciones escénicas están formadas por fragmentos, al ser trabajados, deben tener un objetivo e intención que los haga funcionar y así actuar directamente sobre el otro fragmento. De esta manera cada uno por separado deja incompleto su significado, y juntos forman un todo, esto quiere decir que si un fragmento es alterado de algún modo, se altera, directamente y por consecuencia, el todo. En la primera etapa del proceso trabajé cada fragmento por separado tratando de que tengan sentido por sí solos y luego busqué comunicarlos mediante transiciones intentando que lleguen a tener un significado, y que ese sea comunicar el estado físico y de ánimo del personaje en el espacio. Como ya se ha mencionado, en un momento del proceso, comencé una etapa de trabajo en la que utilicé la improvisación como una herramienta para desmenuzar y volver a trabajar en el sentido de cada fragmento y para crear nuevos fragmentos que cumplirían con su función comunicativa y alimentarían el sentido del todo, esto, me ocasionó algunas dudas sobre la eficacia de mi trabajo por lo cual creció la necesidad también mencionada de trabajar con observadores externos. Finalmente, por consecuencia, y con la guía de mi directora de tesina volví al trabajo de conectar mediante transiciones los fragmentos que consideramos funcionales según mi búsqueda y la coherencia con la propuesta técnica inicial.

Gracias a las diferentes etapas por las que tuve que pasar en el proceso, me di cuenta de la gran importancia de trabajar cada fragmento como si fuera un todo siendo precisa, contemplando todas las opciones exploradas con objetividad para así explotar cada acción e intención a su máxima potencia comunicativa.

El juego con las barajas, fue el más claro y por ende el que se mantuvo durante todo el proceso. Este fragmento fue performático porque involucraba al público, así que no se sabía que iba a pasar, pero generalmente la niña tuvo que rogar sin palabras para que jueguen con ella porque nunca lo hicieron. Fue el momento climático en la escena porque fue ahí cuando la niña al tratar de olvidar que se



sentía rechazada intenta jugar con los niños y ellos al rechazarla también, hacen que ella vaya subiendo el nivel de frustración durante la danza y que termine explotando y sacando toda esa frustración con la pelota y la puerta.

La relación que guarde el artista con los elementos es esencial ya que eso puede llegar a determinar la relevancia de cada estado y acción en que se utilicen estos. El primer elemento material y el más importante cuando se trata de la creación de un personaje es uno mismo. La voz, la cualidad de movimiento, la mirada, el vestuario, la relación del cuerpo con el espacio, todas esas transformaciones logradas en el cuerpo son las transformaciones de la materia que permiten comunicar algo. En este caso, el claro hecho de que el personaje es una niña, por ende, las decisiones de que, por ejemplo el pie izquierdo sea ligeramente torcido para adentro, que los brazos estén muy pegados al torso, el vestuario, que sufrió un cambio al igual que la cualidad de movimiento en la danza, fueron tomadas con el fin de crear una estética infantil, es decir, para que mi cuerpo pueda asemejarse al cuerpo real de una niña pequeña.

Entonces, se puede afirmar que cada creación artística se compone de forma y contenido, y claramente, estos elementos se sostienen mutuamente, es decir que el poder expresivo del arte está en la fusión de ambos.

El vestuario es un gran ejemplo de que la forma está dada por el contenido directamente, para ser exacta, el vestuario que tuve en un comienzo hacía ver a una persona mayor jugando a ser niña o una niña jugando a ser mayor por el escote de la camiseta y porque éste dejaba ver un sostén. En cambio el vestuario que hice después sí dejaba ver a una niña pequeña, lo cual facilitaba la lectura de las acciones y también dándoles una nueva dirección más inocente e infantil.

Los objetos utilizados en escena fueron empleados en la creación de acciones según su función real ya que, en la técnica de Layton cada objeto cumple una



función real, por ejemplo, las barajas las utilicé para jugar un juego convencional de barajas.

El texto escrito “En 17 años” fue un elemento material que fue eliminado de la escena porque no cumplía con una función comunicativa importante, principalmente porque parecía revelar todo el conflicto de la niña en un momento, así que lo que pasaba luego con ella se volvía predecible. Tal vez eso fue porque el texto lo escribí como un antecedente, o sea, con el fin de comprender lo que le había pasado a la niña para que se haya empezado a comportar como lo hacía. Aunque haya eliminado este elemento de la escena, siguió siendo importante hasta el final, ya que me permitió darme cuenta de los problemas, no sólo técnicos sino personales que tengo con el uso de la voz, y así pude utilizarla y manipularla más eficazmente en un nuevo juego del personaje.

Además descubrí también la gran ventaja que proporciona el trabajar uno mismo en la creación de los elementos de la escenografía ya que puede ser un ejercicio que facilita y agiliza el proceso de familiarización y de reconocimiento de los objetos que plantea Layton con el fin de lograr la organicidad en su manejo en escena.

Darle forma a mi proceso fue una de mis dificultades más grandes dado a que estuve siempre enfocada en la parte interna del trabajo, es decir, en el estado de ánimo del personaje y en cada acción, que no sólo revelaba una emoción sino que resultaba de ellas. O sea que, fui capaz de sintetizar expresiones propias del personaje, pero el trabajar sola por tanto tiempo no me ayudó a pensar objetivamente en la estética que quería lograr en cuanto a escenografía y vestuario se refiere. A pesar de que había trabajado en otras disciplinas que hacían parte del trabajo, no supe exactamente cómo transformar cada material, así que hasta cierto punto, ignoré la importancia de darle una forma a mi trabajo durante el proceso.



Pienso que debí tomar un tiempo dejando de lado el trabajo de laboratorio para revisar los registros y resolver cuál era la estética que necesitaba darle al resultado obtenido hasta el momento, pensando que la forma, efectivamente, es una presentación visual del contenido y que tenía que darle la misma importancia que a todo el trabajo de búsqueda de emociones, razones, conflicto, etc. Así, como parte de un trabajo de laboratorio metodológico propongo este ejercicio de mediación entre ambos elementos.

En la última etapa del trabajo práctico de laboratorio pude concretar la forma que había querido lograr, aunque mucha de la escenografía fue retirada, lo que quedó lo trabajé como a un mismo objeto que se complementa, queriendo lograr así una comunicación entre cada uno. Pude llegar a este momento gracias a que durante el proceso vi por primera vez cuán importante es la observación de terceros, ya que eso aporta una perspectiva objetiva sobre el trabajo. Una mirada objetiva funciona como soporte de toma de decisiones en cuanto a la relevancia de la presencia de un objeto o elemento escenográfico, es decir, para comprender si tiene una intención comunicativa importante o si está como objeto de ambientación. Esto me ayudó, sobretodo, a darme cuenta de todas las dificultades que propone la observación objetiva de uno mismo, más aún cuando se trabaja con uno mismo.

Uno de los objetivos iniciales de esta propuesta fue trabajar con un núcleo de observadores con el fin de alimentar el trabajo de exploración mediante reflexiones imparciales. No se pudo trabajar de esta manera por la falta de horarios comunes y la falta de espacios físicos disponibles. La comunicación con un núcleo, pienso, que me hubiera permitido comprender mejor el camino del proceso, por lo que se hubiera agilitado un poco. En algunos momentos me sentí perdida, confundida y frustrada, y una de las razones fue que al trabajar sola no siempre fui capaz de ser impersonal en el proceso, así que creo que necesité esa alimentación externa que no tuve. Cuando trabajé con personas que observaron mi proceso y fueron



capaces de ayudarme en el camino, fue cuando pude aclarar mis intenciones y objetivos y así pude continuar con la exploración acercándome a un producto. De esa manera pude valorar la importancia de encontrar la forma de mostrar al personaje transformarse en sus emociones para darle color al producto y que no sea todo lineal. Así, debí trabajar en que la niña tenga un espacio en el que disfrute de su propia compañía y del juego con la amiga imaginaria. Entonces el juego de té, que se terminó transformando en una fiesta de gala, pasó a ser ese momento positivo y ligero en la escena.

Otros elementos fueron utilizados y descartados en el proceso debido a su funcionalidad y coherencia con la escena, más específicamente, iban siendo descartados porque no eran precisos, no tenían una intención comunicativa clara, pero durante el tiempo que fueron utilizados, cumplieron una función importante: aclarar mis objetivos en el trabajo a partir de la exploración.

Una herramienta que, aunque no resultó siempre sencilla, me ayudó a ver el proceso objetivamente, fue la escritura, y podría decir con toda certeza que tiene la misma relevancia que una investigación de laboratorio práctica. Las dudas que puede llegar a generar en uno mismo el hecho de escribir por primera vez, son muchas, y en varios momentos del proceso, no supe incluso, cómo continuar, pero siempre tuve claro que es la única forma de aprender a hacerlo. En mi caso particular, descubrí que es la mejor manera de organizar las ideas, los conceptos, las preguntas y respuestas que se genera en el trabajo, y al igual que otras disciplinas, funciona como un elemento distractor de auto-observación, sin llegar a provocar que se deje de generar material para la exploración.

Como he mencionado, durante el proceso fue muy importante la relación que mantuve con otras disciplinas, y cabe recalcar un aspecto definitivamente positivo, esta exploración me permitió generar una relación entre la danza y el teatro, que, aunque no llegaron a dialogar, y funcionaron juntas simplemente por yuxtaposición,



ésta representa un camino a seguir y muchas interrogantes por explorar y responder, por lo que, repito, es definitivamente un aspecto positivo. Dicha relación entre estas disciplinas de expresión escénica y elementos dramáticos y visuales, además, fueron parte permanente y relevante en la exploración. Un ejemplo muy claro de esto es, la obra escrita, titulada “en 17 años”, que, aunque no fue utilizada en la escena porque no resultó necesaria, fue sin duda una potencia técnica muy necesaria ya que aportó significativamente en el trabajo emocional guiado por la técnica de Layton. La manera en la que otras formas de expresión pueden llegar a comunicar con la misma fuerza un mismo concepto, y además me pueden ser útiles como herramientas en constante diálogo y retroalimentación con una técnica aparentemente sin relación alguna, así como he explicado y mencionado, fue, no sólo un modo de generar incluso más material, sino que también puede constituir una vía de desahogo personal, una forma de despejarse del trabajo constante (más aún cuando se trabaja sola) y seguir generando información y más preguntas a ser contestadas en un trabajo creativo. Por ejemplo, ¿cómo podría yo en un futuro, y a partir de este trabajo de laboratorio, utilizar otras disciplinas de expresión artística para explorar en una técnica de arte escénico y apropiarme de ella? Menciono que partiría de este trabajo para buscar ese camino, ya que, en éste he aprendido a explorar en distintas técnicas y disciplinas basándome en mis objetivos.

Cuando arribé a la etapa final del trabajo, entró en juego mi capacidad para saber cuándo y cómo terminar el proceso creativo, aclarando que la dificultad de este acto es muy grande por el hecho de que cada creación artística, independientemente de su concepto o base técnica, proporciona una infinidad de posibilidades y mientras más uno avanza en el proceso, éstas aumentan aún más.

Fue muy difícil enfrentarme a tener que tomar una decisión en cuanto al final del trabajo de laboratorio por dos razones, la primera, porque tuve que tener en cuenta



siempre que el resultado de este proceso iba a ser una escena expectable y no una obra. La segunda razón fue que por dificultades procesuales ya mencionadas no tuve clara la forma que iba a tener la escena, por lo cual seguía trabajando y explorando más posibilidades sin lograr concretarlas en su intención estética. Entonces pude ver el proceso acabado (contando con que llegó a ser solamente una escena corta) cuando me acerqué a una forma estética más limpia.

Me resulta imposible afirmar que el trabajo con este personaje está acabado porque a lo largo de todo el proceso pude explorar tanto y he creado tantas posibilidades, que para mí fue fácil pensar en la creación de una obra completa e incluso pienso que eso me abrirá paso a muchas más posibilidades. Así que lo que sí podría afirmar es que este fue el proceso de investigación en el que me basaré para continuar trabajando, y no sólo con este personaje.

Debido a la naturaleza del proceso, no puedo concluir solamente basándome en la técnica y en lo que resultó de la exploración en cuanto a producto escénico se refiere. Este proceso no significó únicamente un mayor conocimiento de la técnica a pesar de haber buscado alejarme de ella, significó también un crecimiento personal. Así como me di cuenta de que podía conocer más sobre el personaje en una situación de concentración y riesgo, me conocí más a mí misma en una situación de presión, estrés, frustración, confusión, etc., y eso me permitió ver mis falencias, mis inseguridades y mis virtudes como artista, además de acercarme a objetivos y metas profesionales a cumplir.

Pienso que lo que define, tanto a un personaje como a una persona, es la manera en la que, sin excluir a sus emociones y deseos, enfrenta sus conflictos, ya sean estos, internos, con otro personaje o persona, o en este caso, cuando intenta enfrentarse con su experiencia con el fin de seguir creciendo.



Bibliografía

- Ardila, R. Bunge, M. (2002). *Filosofía de la psicología*. Barcelona: Ed. Ariel.
- Brennan, J. F. (1999). *Historia y sistemas de la psicología*. México: Ed. Pearson Educación.
- Buitrago, A., Sánchez, José, Greiner, Christine., Garcés, M., Gunsur, Z., Conde-Zalazar, J., Galhos, C., Ranciere, J. (2009). *Arquitecturas de la mirada*. España. Ed. Ana Buitrago.
- Cloninger, S. C. (2003). *Teorías de la personalidad*. México. Ed. Pearson Educación.
- Coelho, P. (2009). *Verónica decide morir*. Colombia. Ed. Planeta S.A.
- Kundera, M. (1984). *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: Tusquets Editores S.A.
- Layton, W. (1999). *¿Por qué? Trampolín del Actor*. Madrid. Ed. Fundamentos.
- Lepecki, André. (2008). *Agotar la danza, Performance y política del movimiento*. Madrid. Ed. Universidad de Alcalá.
- Macias, Z. (2009). *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Durango. Ed. Artezblai SL.
- Maldonado, C. (2013). *El grupo de teatro Malayerba y la poética de la diferencia*. Cuenca. Ministerio de Cultura.
- Ortiz, E. (2014). *Entrevista*. Cuenca. Ed. Objetos Singulares.
- Ortiz, E. (2014). *Ernesto Ortiz 2014*. Cuenca. Ed. Objetos Singulares.
- Richards, T. (2001). *At work with Grotowski on physical actions*. Nueva York. Ed. Routledge.
- Silverman, M. Hansburg, F. (2001). *Inteligencia Interpersonal: Una nueva manera de relacionarse con los demás*. Barcelona. Ed. Paidós.
- Stanislavski, K. (2003). *Preparación del Actor*. Buenos Aires. Ed. Psique



Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. La Habana. Ed. Alarcos.

Webgrafía

Arnheim, R. (2015). *Arte y Percepción visual*. Recuperado de: http://www.pescioweb.com.ar/wp-content/uploads/2015/02/la_luz.pdf

Brillit, A. (2013). *Lógica*. *Logicalo26*. Recuperado de: [lógicamlo26.blogspot.com](http://logicamlo26.blogspot.com)

Camacho H. Marcano, N. (2003). "El enfoque de investigación introspectiva vivencial y sus secuencias operativas. Algunos casos de estudio". *Revista Omnia*, Zulia. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=73711580002>

Cinelli, D. (2010). *Teatro del siglo XXI: teatro realista y naturalista*. Recuperado de www.danielcinelli.com.ar

Comandú, M. (2010). *Cuerpo: presencia y transitoriedad*. Recuperado de www.unc.edu.ar

Febles, M. Wong A. (2002). *De la psicología a la Danza, una aproximación a los requerimientos psicológicos para enfrentar las exigencias danzarárias*. *Universidad de la Habana*. Recuperado de pepsic.bvsalud.org/pdf/rcp/v19n1/03.pdf

Fernández, F. (1991). *Introspección*. Recuperado de <http://mercaba.org/Rialp/I/introspeccion.htm>,

García-SALAS, G. (2013). "¿Qué es la locura?". Prezi. Recuperado de www.prezi.com

Gómez, A. Morales, J. F. Hart, S. Vázquez, A. & B. Swann Jr., W. (2012). *Reacciones al ser rechazado socialmente: ¿luchar o no hacer nada? La fusión de la identidad como moderador de las respuestas contra el ostracismo*. Recuperado de <http://medina-psicologia.ugr.es/~cienciacognitiva/files/2012-19.pdf>

León del Barco, B. Delgado, M. & Castro, F. (2004). *Factores mediadores en el aprendizaje cooperativo: los estilos de conducta interpersonal*. *Universidad de*



- Extremadura*. Recuperado de <http://apuntesdepsicologia.es/index.php/revista/article/view/41/43>
- Mejía, J. C. (2012). *Psicología Interpersonal*. Recuperado de <http://psicologiainterpersonal.blogspot.com/>
- Proyectopv. (2014). “El rechazo, el dolor de ser rechazado”. Recuperado de <http://www.proyectopv.org/2-verdad/rechazopsic.htm>,
- Rudin, E. (2013). Konstantin Stanislavski. Neto, [Web]. Recuperado de <http://www.neto.ch/ZH11/textos/handoutStanislavski.pdf>
- Serrano, R. (2004). *Nueva tesis sobre Stanislavski*. Recuperado de <http://fba.unlp.edu.ar/tecnomm2/wp-content/uploads/2014/04/Serrano-Nuevas-Tesis-Sobre-Stanislavski.pdf>
- Valdés, M. (2009). “Introspección como método”. Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Universidad de las Américas. Puebla, México. Recuperado de http://caterina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/valdez_c_ma/
- Varela, J. (2001). “El método Stanislavski: una técnica para generar ideas”. Tesis, Universidad de Palermo. Argentina. Recuperado de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=455,
- Vásquez, A. (2006). “Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico”. Adolfovrocca. Recuperado de <http://adolfovrocca.bligoo.com/content/view/236825/PINA-BAUSCH-DANZA-ABSTRACTA-Y-PSICODRAMA-ANALITICO-Por-Adolfo-Vasquez-Rocca.html>



Anexos

Anexo 1

Escena de película: “Los hombres de mi vida”

Antagonista: ¿Qué es esto? ¡Periodista!

Protagonista: ¿Por qué estoy vestida así Ray? (*repite*), ¡El día más importante de mi vida!

A: A... m... yo lo siento

P: No, no lo sientes, ¿en dónde estabas?

A: Estaba... estaba...

P: No, ¿dónde estabas?

A: Tenía que...

P: ¡No!

A: Tenía que...

P: ¡No!, ¿Dónde estabas? Contéstame

A: Lo olvidé

P: ¿Lo olvidaste? ¿Sabes lo que es querer cumplir un sueño?, desperté esta mañana convencida de que antes del anochecer mi vida sería diferente, no solo porque era mi sueño sino porque me lo merecía, y ahora mírame, son las cuatro de la tarde y splot soy otra tonta ama de casa gritándole a su esposo en el jardín, en frente de todo el vecindario, sí ¡mírenme! Grandioso ¿no? Gracias Ray.

A: Por favor Beb, sé que sí irás a la universidad

P: No, no iré ni lo superaré



Anexo 2

Escena modificada por Layton (pág. 168-169) de Las tres hermanas de Antón Chéjov.

Traducción de Víctor Andresco. Ed. Escelicer, 1973. Colección TEATRO n° 754. Acto III, págs. 51-52. Escena de Olga y Natasha.

Natasha: No sé para qué tienes a esa vieja, no lo entiendo.

Olga: Perdona, yo tampoco lo sé...

Natasha: Pero ¿para qué está aquí? Es una campesina, tiene que vivir en la aldea... ¡qué condescendencia! ¡Me gusta que haya orden en la casa! ¡No tiene que haber gente de más! ¡Estás cansada, pobrecilla! ¡Se ha cansado nuestra directora! ¡Cuando mi Sófochka crezca y vaya al instituto, te voy a tener miedo.

Olga: No seré directora.

Natasha: Te elegirán, Oliechka. Eso está decidido.

Olga: Renunciaré. No puedo... es superior a mis fuerzas... te acabas de portar tan groseramente con el ama... perdona, no estoy en condiciones de soportarlo... se me ha nublado la vista...

Natasha: Perdona, Oliechka, perdona... yo no quería afligirte...

Olga: Compréndelo, querida... quizá estemos educados de un modo extraño, pero no puedo soportar eso. Esa manera de tratar a la gente me deprime, me pone enferma... ¡me desanimó!

Natasha: Perdona, perdona...

Olga: Cualquier cosa, la más pequeña grosería, una palabra descortés, me turba...

Natasha: Muchas veces digo cosas de más, es cierto. Pero has de reconocerlo, querida, podría vivir en la aldea.

Olga: Hace ya treinta años que está en nuestra casa.



Natasha: ¡Pero si ahora no puede trabajar! O soy yo la que no entiendo o eres tú la que no quiere entenderme. Es incapaz de trabajar. Sólo duerme y come.

Olga: Pues que siga así.

Natasha: ¿Cómo que siga sí? Pero si es una criada. No te comprendo, Olia. Tengo un ama, una odriza, tenemos doncella, cocinera... ¿para qué necesitamos a esa vieja? ¿Para qué?

Olga: Esta noche he envejecido diez años.

Natasha: Tenemos que ponernos de acuerdo, Olia. Tú en el instituto y yo en casa, tú con la enseñanza y yo con las labores domésticas. Y si yo digo algo acerca de la criada, significa que sé lo que digo... y que mañana mismo no esté aquí esa vieja ladrona, ese vejestorio... ¡Esa bruja!... ¡Prohibido que se me irrite! ¡Que nadie se atreva! Claro que si no te cambias al piso de abajo, vamos a regañar siempre. Es horrible.

Análisis del diálogo escrito por Layton

OBJETIVOS

Natasha: Que Anfisa se vaya a la aldea, que Olga sea directora del instituto

Olga: Que Anfisa se quede en su casa hasta que muera, renunciar a ser directora

OBJETIVOS SECRETOS

Natasha: provocar a Olga, hacer que grite

Olga: esconder su debilidad ante Natasha

SÚPER-OBJETIVO

Natasha: quiere ser la dueña absoluta de la casa, sin sus hermanas ahí

Olga: mantener el status quo

CIRCUNSTANCIAS DADAS



Son las dos de la madrugada, todas están cansadas (*estado de ánimo*) por un incendio previo a esta escena, Olga y Anfisa están preparando mantas y ropa para los refugiados (*actividad*).

INTENCIONES

En cada frase hay una intención; ejemplo: (*intensión entre paréntesis*)

Natasha: estás cansada, pobrecilla (*acaricia la mejilla de Olga*), se ha cansado nuestra directora.

Olga: (*reacciona violentamente*) no seré directora.



Anexo 3

“En 17 años”

ACTO 1

Escena 1

En un cuarto rosa, iluminado por una luz clara, entra una niña con tanta rabia que está a punto de llorar. La niña mira a la pared fijamente, y como si ésta la fuera a escuchar...

Niña: -Claro, siguen como si nada, se ríen como si nada y caminan como si nada-

Se da la vuelta para que la pared a la que observaba no la vea secarse una lágrima de la cara, se regresa a ver a la pared...

Niña: ¿Por qué no soy tan bonita? ¿Por qué no me arreglo como sus amigas?, y no saben que corro rápido y salto alto, y puedo treparme en árboles sin que me importe despeinarme.

(Hace una pausa para no llorar)

Niña: Y vos... vos deja de verme así. Ya deja de verme así.

Prende la radio y mientras suena la música empieza a mover sus brazos y su torso como si quisiera salir de su cuerpo.

Al bailar mira la pared en ciertos momentos, como si esta la siguiera viendo, y sigue bailando.

Mira de nuevo la pared y como si la vigilara, apaga la radio, se acerca a ella y le grita...

Niña: ¡Ya deja de verme así!



Escena 2

El cuarto está aún más claro, la niña, con los ojos cerrados, acostada en el piso alza los brazos y los estira, mueve los dedos como lombrices que buscan escaparse de la tierra.

Escucha la respiración de alguien más en el cuarto y aunque se asusta, abre los ojos y...

Niña: ¿mami?

Al decir eso se da cuenta de que una silueta se divisa frente a ella, la silueta de una mujer, una muchacha que la mira, pero cuando la mira ve sus pies, no su rostro, la niña los mueve para comprobar que la silueta fija su vista ahí.

Se levanta, camina hacia ella y la silueta es ahora un perfil, cuando la niña se acerca ella se ríe, se ríe a carcajadas y la hace asustar, la niña se da la vuelta, da seis pasos y...

Niña: No te voy a ver, sé que estás ahí, y como a los otros, no te voy a ver.

(Hace una pausa esperando una respuesta)

Escena 3

La niña ve por una pequeña ventana que da a la calle, a los niños que juegan, los mira por un largo periodo, mientras vigila a la silueta que sigue sin moverse.

Se dirige a la radio, la prende y vuelve a moverse como queriendo salirse de su cuerpo, pero esta vez lo hace de frente a la pared y no deja de verla ni un segundo mientras baila toda una canción.

Camina hacia una mesita de juego de té y se sienta de espaldas a la silueta.



ACTO 2

Escena 1

En un cuarto oscuro, iluminado por una luz tenue rojiza que entra por una pequeña ventana, que alumbra a la mesita.

La muchacha de la silueta se acerca, toma la pequeña silla y se sienta de espaldas a la mesa, y la niña se da cuenta.

Niña: *(mirando la nuca de la muchacha)* Y si me ves a los ojos, ¿qué pasa?

Muchacha: Si te veo...

Niña: ¿Qué pasa?

(Se levanta para alcanzar una pequeña cuchara de plástico, continúa mirándola)

Muchacha: A vos, nada.

Niña: *(no coge la cuchara, se queda parada mirando al vacío delante suyo)* -Si me veo en el espejo solo veo mis ojos, dos círculos con todo lo que tienen-

(Mira la cuchara y vuelve a sentarse)

Niña: ¡Quiero jugar!

Muchacha: ¿Cómo me pides jugar si abres tanto los ojos y arrugas los labios?

(Estira el brazo por detrás cogiendo la cuchara y se la da a la niña sin virarse a ver).

Muchacha: Te vi bailar cuando cerraste los ojos y todavía no sé si tu enojo es conmigo.

(La niña se tapa los ojos esperando a que algo pase, pero al no sentir reacción alguna por parte de la muchacha simplemente coge la cuchara y juega a mover el té).



Escena 2

La niña hace ruido moviendo la cuchara en la taza de té, comienza a hacer sonidos de sorbos al tomar el agua de la tacita, después de un largo rato de no lograr llamar la atención de la muchacha se levanta y se vuelve a sentar tratando de hacer el mayor ruido posible con la silla, luego toma la tacita y la choca contra la mesa repetidamente.

La muchacha se tapa los oídos tratando de disimular que el ruido le molesta, pero la niña se da cuenta y de repente se queda sentada en silencio esperando que ella gire en un gesto de agradecimiento al silencio.

Espera por un largo rato, pero no pasa nada, la única reacción que obtuvo de la muchacha fue que se destapara los oídos, así que se frustra, se levanta y se para frente a ella mirándola a los ojos; pero los tiene cerrados, como dos sobras en la cara que no se quieren hacer visibles.

Niña: Tienes que abrir los ojos para poder verme.

(Hace una pausa esperando una respuesta)

Niña: Tienes que abrir los ojos. ¡Para que viniste si no vas a jugar!... ¿Para qué viniste?

Muchacha: Vine porque me llamaste, pero si no me olvidas...

Niña: Veme a los ojos y te olvido enseguida.

Muchacha: si te veo, no podré esperar a que me olvides. Estoy aquí porque no me olvidas, y sigo aquí hasta que lo hagas. No ilumines mis ojos, ni te los imagines, porque así no son. Ponte unos zapatos y olvídate ahora.

La niña la mira ahora más fijamente a las sobras de su cara, como tratando de penetrar en ellas y encontrar esos ojos que quiere que la miren, casi por capricho, y le grita...

Niña: ¡Mírame, mírame, mírame, mírame! *(mientras observa como la muchacha se derrumba tratando de ocultar sus ojos con sus manos que se evaporan en el aire de poco a poco).*



ACTO 3

Escena 1

En un cuarto claro rosa, como el día, vacío, solo paredes de un color avejentado, como de un alma vieja.

La niña y la muchacha están acostadas en el piso, boca arriba, con los brazos estirados en el aire, sin mover ni un músculo de sus cuerpos hasta que...

Muchacha: ¿Sabes que esto yo lo hacía?

Niña: Creo que sí sé, pero no creo que me acuerde, porque cuando yo me muevo, mi cuerpo usa movimientos que no son suyos.

¿Te acuerdas de mí?

Muchacha: Aunque no quiera.

Niña: No me acuerdo de vos.

Muchacha: Yo no te olvidé cuando debí, son mis dedos lo que se escapan de la tierra cuando los tuyos se mueven en el aire, pero debí olvidarte hace rato.

Niña: Ya no sé cómo me muevo, solo me muevo y quiero salir... salgo, pero no veo, juego pero sola, porque no encuentro lo que me olvidé.

La niña la mira buscando sus ojos, como si se diera cuenta de algo, de algo que no se da cuenta, de algo que se imagina pero no sabe qué es.

Mira a su amiga imaginaria como si fuera un laberinto y no le diera pistas de la salida, como si tuviera la respuesta pero se burla, no se lo dice.

Escucha un grito que viene desde fuera, el grito de una niña corriendo tras sus amigos, jugando como ella quisiera, porque espera algo, pero no sabe qué, y no llega.



Escena 2

Se asoma a la ventana, espera pero no ve nada, sigue esperando, pero no ve nada.

Se da la vuelta y la muchacha está sentada en el piso, viendo a la pared.

La niña se le acerca cuidadosamente, para no llamar su atención y se para frente a ella, la mira a los ojos por sorpresa, y mira como esas sombras en su cara se aclaran de poco a poco.

Empieza a ver el primer rastro de sus ojos, unos ojos grandes, como los de ella, unas pestañas grandes, como las de ella.

Niña: No eres vos, así no eres.

Muchacha: Sí, sigues insistiendo, yo te veo cuando no me ves, cuando cierras los ojos y sólo te mueves.

Niña: Pero nunca jugaste, para eso te traje y no jugaste.

La niña se sienta en la mesita y sigue jugando al té sin virarse a ver a la silueta de nuevo.

Anexo 4

Cuaderno de artista

Anexo 5

Registro visual del proceso: Consultar en CD.



Anexo 6

Tabla 1

Cuadro metodológico

<p>1. Tomar momentos personales como motores emocionales y analizar sus elementos. 1.1. Definir el estado emocional provocado por los momentos elegidos.</p>
<p>2. Improvisar en el espacio en base a los elementos previamente trabajados. 2.1. Generar un calentamiento que esté encaminado a acercarse al estado emocional encontrado. 2.2. Definir los elementos que provocan emocionalmente (música, algún objeto en particular, etc.)</p>
<p>3. Reconocer el personaje mediante la concreción de sus características físicas y emocionales (vestuario, voz, cuerpo). 3.1. Concretar el cuerpo del personaje con una actividad según la define Layton. 3.2. Trabajar en objetivos e intenciones del personaje. 3.3. Reconocer y explotar en conflicto del personaje, y cómo éste se enfrenta a él mediante improvisaciones. 3.3. Pensar en cómo el personaje se transforma mediante emociones diferentes a las generadas previamente.</p>
<p>4. Investigar sobre otras disciplinas artísticas que puedan aportar expresivamente en mi proceso. 4.1. Hacer la relación entre estas y la propuesta inicial para maximizar su sentido expresivo.</p>
<p>5. Escribir la historia del personaje y qué lo llevó al momento presente. 5.1. Asentar un esquema organizador de la técnica de Layton para definir claramente los elementos emocionales del personaje.</p>
<p>6. Generar una secuencia de acciones basadas en los hallazgos previos. 6.1. Trabajar en cada acción tratando de explotar su máxima capacidad expresiva.</p>
<p>7. Generar elementos escenográficos. 7.1. Trabajar uno mismo en la creación de la escenografía.</p>
<p>8. Trabajar con observadores externos al proceso según se considere necesario. 8.1. Utilizar registros de video del proceso como herramienta de auto-</p>



observación.
9. Pensar objetiva y precisamente en lo que se quiere expresar. 9.1. Concretar una estructura comunicativa (actos, cuadros, etc.)
10. Pensar objetivamente en la forma que se necesite darle al proceso según lo que se quiera comunicar y adaptar la escenografía ya trabajada a estas necesidades.
11. Escribir acerca del proceso con el fin de estudiar lo trabajado y asegurar que todos los elementos sean claros y cumplan una función relevante.
12. Analizar el proceso y los elementos trabajados a modo de conclusiones con el fin de maximizar el aprendizaje brindado por el proceso.

-
1. Gonzalo fue alumno directo de William Layton en España y enseñó su técnica en la carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca donde recibí sus clases desde septiembre de 2009 hasta enero de 2011