



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

Carrera Danza y Teatro

“La construcción de una puesta en escena basada en la indagación percutiva corporal y gestual.”

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Artes Escénicas: Danza y Teatro.

Autora:

Priscila Vanessa Solano Guevara

CI: 0105399000

Correo electrónico: prissolano8@hotmail.com

Directora:

Bertha del Rocío Díaz Martínez

CI: 0922023684

Cuenca, Ecuador

13-agosto-2020



Resumen:

Este trabajo busca un acercamiento a la creación escénica a partir de la indagación en la gestualidad y en la dimensión sonora –específicamente percutiva- que se desprende de dicha gestualidad. Esto, con el objetivo de crear personajes que luego constituirán la base de una puesta en escena que se formule como una muestra final.

Para este proceso se ha hecho una observación preliminar a personas específicas que han servido para la conformación de los personajes. Se ha observado con atención sus gestos y acciones, de los cuales se desprenden partituras corporales (que incluyen lo sonoro).

Como medio de registro y a la vez como una metodología, se han configurado partituras escritas (como acto de traducción o de traslación de lenguajes), que permite conjugar la experimentación y documentación.

Entre los principales componentes de investigación en este proceso, como son la sonoridad y la gestualidad, se cuenta con referentes tales como el grupo de percusión corporal Barbatuques y los artistas: Jaques Lecoq, Martín Peña y Vsévolod Meyerhold, quienes han sido claves al momento de la construcción de todo el proceso escénico, tanto con teoría como práctica. Es así, como se ha conjugado la propuesta desde la dimensión sonora para la construcción de estos personajes en un hecho escénico, convertido en danza y teatro.

Palabras claves: Percusión corporal. Gestualidad. Dramaturgia del gesto. Dramaturgia percutiva.



Abstract:

This illustration seeks an approach to the scenic creation from the inquiry into gestures and the sonorous dimension –specifically percussive- that emerges from related gestures. This has the aim to create characters who will later form the basis of a staging which is formulated as a final demonstration.

Approaching this process, a preliminary observation has been made of specific people who have served to become the characters. Their gestures and actions have been carefully observed, from which body scores (including sonorous) emerge. As a method of registration and at the same time as a methodology, written scores have been configured (as an act of interpretation or translation of languages), which allows combining experimentation and documentation.

Among the main research components in this process, such as sonority and gestures, there are references like the body percussion group Barbatuques and the artists as Jaques Lecoq, Martín Peña and Vsévolod Meyerhold, who have been key at the time of the construction of the entire stage process, with both theory and practice. This is how the proposal has been connected from the sonorous dimension to the construction of these characters in a scenic fact, turned into dance and theater.

Keywords: Body percussion. Gestuality. Dramaturgy of the gesture. Percussive dramaturgy.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO I: Fuentes percutivas y gestuales guías para esta investigación-creación.....	11
CAPÍTULO II: El cuerpo: eje del trabajo de creación. El lugar del gesto.....	17
2.1 Análisis de referentes gestuales.....	17
2.2 El ritmo dentro del cuerpo.....	21
CAPÍTULO III: El gesto como facilitador de sonido y el sonido como constructor de acciones.....	23
3.1 Análisis de referentes percutivos.....	23
3.2 Ritmo y secuencia de acciones.....	24
3.3 Metodología como creación de dramaturgia.....	25
CAPÍTULO IV: Del ejercicio de traslado de la indagación corporal-gestual a la construcción de una inscripción escrita de la partitura física.....	28
4.1 La indagación gestual para configurar partituras corporales.....	28
4.2 Desarrollo metodológico:	35
4.2.1. Transformación de personas en personajes.....	37
4.2.2 Secuencias a partir de la situación.....	37
4.3. Los elementos del dispositivo sonoro.....	41
4.4 La puesta en escena de la dimensión gestual-sonora.....	43
CONCLUSIONES.....	56
BIBLIOGRAFÍA.....	58
ANEXOS.....	59



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Priscila Vanessa Solano Guevara, en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "La construcción de una puesta en escena basada en la indagación percutiva corporal y gestual", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 13 de agosto de 2020



Priscila Vanessa Solano Guevara

C.I: 0105399000



Cláusula de Propiedad Intelectual

Priscila Vanessa Solano Guevara, autora del trabajo de titulación "La construcción de una puesta en escena basada en la indagación percutiva corporal y gestual", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 13 de agosto de 2020

Priscila Vanessa Solano Guevara

C.I: 0105399000



DEDICATORIA:

Este trabajo va dedicado a mi madre y a mi prima Daniela, que no me dejaron sola en ningún momento.



AGRADECIMIENTOS:

Agradezco a la gente que me sostiene, que ha creído en mí y en mi trabajo artístico. Agradezco también a mi familia, en especial a mi madre y mi hermano mayor, que han estado conmigo en todo momento. Y esa familia que no es de sangre pero somos hermanos y hermanas de proyectos, de militancia y de vida. Agradezco infinitamente a mi directora de tesis por su paciencia y cariño en este proceso que ha tenido sus altos y bajos.



INTRODUCCIÓN

El aliento interdisciplinar que en los últimos años se hace cada vez más visible y necesario en las artes escénicas ha dotado a quienes trabajan en dicho campo de la libertad necesaria para elegir las herramientas que requieren los procesos particulares de cada investigador escénico. En este tránsito particular de investigación-creación en específico, nacido en el seno de la materia de Laboratorio de la carrera de Danza-Teatro de la Universidad de Cuenca, esa necesidad de cruces disciplinares ha sido fundamental para su desarrollo. Así, elementos que vienen de la percusión corporal y de la indagación en la gestualidad se han puesto en relación para volverse los puntos de partida esenciales para este proceso de trabajo.

La percusión, en general, pero es más preciso hablar de su indagación en Cuenca, en donde se ha efectuado este proceso de tesis, siempre ha estado más asociada al ámbito de la música que con la creación escénica. En la escena, mayoritariamente su función ha estado circunscrita a generar un acompañamiento a las acciones, pero no a ser el lugar desde donde surge el proceso creativo en las artes de la escena.

Esta investigación, entonces, retoma el principio de indagación de y desde la percusión corporal, pero para desplazarlo a la escena y crear un proceso de relación que permite destacar otras importantes herramientas, como lo son el espacio, las direcciones, los niveles. Todo esto, a su vez, genera una amalgama que sirve de base para la construcción de la escena, sus personajes, situaciones, etc. Así, la percusión corporal funciona como una construcción sonora que va desarrollando, a su vez, una dramaturgia.



A lo largo de esta investigación se pudo detectar cómo la percusión corporal proporciona vías para el desarrollo de nuevos modos de creación escénica dentro de la ciudad y, por ende, incide en la formación de los públicos, ya que otorga una nueva mirada sobre cómo percibir la escena.

En las siguientes páginas lo que se intenta desarrollar es una especie de desmontaje de lo que fue el proceso, que incluyó mapear referentes básicos nacionales y extranjeros que pongan en cruce la indagación de lo percutivo y de la gestualidad, para la configuración de una serie de personajes, que a su vez permiten el tejido de una ficción escénica. Así, se desarrollan claves de trabajo, que van desde el proceso de observación, el entrenamiento, la concepción metodológica, la configuración de un sistema de notación hasta la construcción dramática en sí mismo.



CAPÍTULO I

Fuentes percutivas y gestuales guías para esta investigación-creación.

Al tratarse de una investigación escénica que se construye sobre la base de la indagación en la dimensión percutiva que, a su vez, se desprende de los gestos que están contenidos en los personajes creados para configurar una historia llevada escena, se han revisado diversas fuentes que forman parte tanto del teatro gestual, como del trabajo de percusión corporal. En principio, tal como está enunciado en la introducción, se hizo una revisión sobre el campo percutivo en el país y su vínculo con las prácticas teatrales. Cabe referir que este trabajo no tiene la pretensión de cartografiar la escena, sino de observar qué artistas nacionales y extranjeros que parten de lógicas de las que podía beber este proceso, pueden ser brevemente revisados, para ver de qué manera sus propuestas pueden resonar con la constitución de una práctica singular, que es el eje de esta tesis.

Al revisar el campo de los percusionistas del país, surgió -por ejemplo- un interés de un artista cuyo trabajo se ha basado en la investigación de la percusión corporal. Se trata de Fidel Minda, quien se graduó en España con una especialidad en batería y formó parte del Conservatorio del Liceu en Barcelona, especializándose en percusión sinfónica. Esto fue lo que lo condujo a trabajar con sonoridades modernas usando *loops*, *beat-box*, percusión corporal y varios instrumentos del espectro percutivo. Aunque en su trabajo no se manifiesta un interés por trasladar su saber a propuestas teatrales, sí genera unas bases fundamentales que pueden ser tomadas en consideración, para efectos de la investigación a la que hace referencia este documento. En su caso, por ejemplo, hace un enlace entre el



sonido de sus instrumentos con el sonido corporal, reconociendo al cuerpo también como instrumento. Ello, para crear bases rítmico-armónicas en sus composiciones. La percusión corporal le ha permitido a dicho artista trabajar con su propio cuerpo como instrumento para crear y para sonar.

A pesar de que no ha generado indagaciones cuya función sea la construcción de proyectos teatrales, es evidente que su aporte fundamental tiene que ver con su énfasis en el cuerpo, desde el estudio del sonido provocado por el cuerpo, por ser el cuerpo el eje del trabajo escénico. Este, acompañado del ritmo, permite marcar el compás de su sonoridad y la coordinación del cuerpo con las manos, con el pecho, con las piernas, con los pies, con la sonoridad que sale de la boca, del aparato fonador en su totalidad. Todo eso implica un reconocimiento complejo de las capacidades de movimiento asociadas a la potencialidad sonora. Esos tintes percusivo-corporales claramente, al revisarlos, pueden funcionar de base en obras no solo musicales, sino de teatro, danza, circo y performances.

El indagar en Minda ha funcionado también como puerta de entrada al colectivo artístico brasileño Barbatuques, como referente percusivo corporal desde la técnica y desde el registro de las partituras corporales que este grupo maneja, que se inscriben en un sistema de notación de las secuencias sonoras y gestuales creadas en el espacio.

El director de Barbatuques es el músico brasileño Fernando Barba, quien ha desplegado un método de creación muy particular, que ha sido inspirador en este proyecto específico que se desarrolla en las páginas siguientes. Barbatuques -que nació en 1995 en Sao Paulo- es un colectivo que propone hacer música a partir de golpes con el propio cuerpo, con las palmas y sobre el pecho, crujidos con los dedos y la boca, silbidos y zapateados. Se considera importante para esta investigación esta asociación de cuerpo y rítmica (o más bien, ritmo que se desprende del cuerpo) ya que permite una traslación a la escena en donde se tejen



espacio, coordinación, sonido y presencia dentro del trabajo. Todo esto genera aportes para una metodología específica para esta investigación, tomando en cuenta las bases de sus procesos de indagación.

El método de Barbatuques, creado por Fernando Barba, revela una serie de oportunos encuentros sonoros dentro del espacio:

Todo individuo tiene un cuerpo sonoro y un imaginario musical propio. La expresión del sonido que sale de cada cuerpo humano es quizás la forma más antigua de hacerse música y de generar comunicación en diferentes culturas. Esta “música corporal” revela los acentos, costumbres, códigos de comportamiento y tradiciones de cada pueblo, en cada parte del mundo. (Barbatuques, s.f.)

Eso fue fundamental para esta tesis, ya que permitió indagar en una forma de traspaso de lo percetivo a lo escrito y eso, a su vez, a la creación de personajes basados en esos fundamentos.

En este rastreo de fuentes, por otro lado, aparece Martín Peña Vásquez (Cuenca, Ecuador, 1982). Él es actor, director, músico y dramaturgo. En la base de su investigación está la técnica del mimo corporal dramático. Peña se graduó en la International School of Corporeal Mime and Theatre de Lange Fou, en Londres, Inglaterra y lleva más de 15 años en el oficio. Trabaja actualmente desde la práctica corporal y gestual, dando importancia también al ritmo en escena y las diversas posibilidades corporales que se divisan en una puesta en escena, generando imágenes con el cuerpo y dándoles vida a través de una dramaturgia. Como lo menciona en su libro “Raíz y proyección del pensamiento corporal”, “el actor requiere de mucho control y coordinación para mover precisa y conscientemente distintas partes de su cuerpo de manera simultánea, generando acciones



estilizadas que, aunque estén lejos de la naturaleza, lucen como parte de ella” (Peña, 2015, pág. 67).

Se infiere de la cita de Peña que todo ello permite trabajar de manera sistemática al cuerpo con su gestualidad y así brindarle un amplio abordaje con diversos materiales que se pueden incorporar a la escena. De esta manera se brinda un mayor y amplio abordaje a estos estilos de creación escénica dentro del espacio convencional teatral.

Así como existen referentes para la gestualidad, se han detectado también -a propósito del proyecto al que hace referencia este documento- algunos para el ritmo y la dimensión percutiva.

La gestualidad para Martín Peña ha sido uno de los componentes más importantes para la creación, para la dirección y para la investigación. Peña en sus clases, toma al cuerpo como principal componente dentro de la escena; su sonoridad, su manera de danzar las acciones, su gesto, permite una exploración minuciosa de cómo el cuerpo dialoga con sus propios elementos y cómo refuerza el propio potencial físico.

Para la construcción de sus personajes, tiende a investigar las cualidades del cuerpo del actor/actriz, para partir desde ahí; es decir, desde la organicidad del cuerpo en el espacio, fuera de lo cotidiano. Ello permite dibujar sobre este cuerpo elementos para ampliar la capacidad de crear en torno también al origen del trabajo escénico.

La composición de estos materiales provoca la generación de una estructura capaz de dialogar con otros lenguajes, así se logra un engranaje de herramientas que la escena requiere y que ayudan a sostener la dimensión sonora-percutiva de este proceso.

Más allá de estos dos referentes, también se intentó generar vínculos con otros referentes más antiguos, fundamentales de la escena internacional.



Uno de esos referentes que se divisaron para este proceso es Jacques Lecoq (París, 1921-1999), quien apuntó su investigación hacia la acción física por sobre la palabra investigando la máscara, con énfasis en la máscara neutra, dando importancia a la gestualidad corporal sobre la expresión verbal. Y quien, además, configuró una de las escuelas contemporáneas sobre el mimo, más importantes que existen para la creación y pedagogías en el mundo occidental.

Ya antes de él, también, Vsévolod Meyerhold (Rusia, 1874-1940) a partir de su investigación observó que el cuerpo conseguía una rítmica gracias a la danza. Cabe sostener que él genera un punto clave para pasar de un teatro que ocurre desde una perspectiva psicológica, hacia una perspectiva corporal. Él construye los principios de lo que él mismo llamará: la biomecánica del actor. Esto le da vida al trabajo percutivo, ya que se desarrollan una serie de secuencias en base a la danza, acompañadas del sonido corporal. Es de esa manera se genera el ritmo dentro de la escena y se lo va complementando con el sonido de los objetos.

Vinculando los principios de Meyerhold ya mencionados, un referente contemporáneo que aporta a este trabajo

Al hablar de esta dimensión percutiva como un componente que permite el diálogo con un hecho escénico, en el cual se incorporan estos elementos sonoros, tanto corporales como objetales, que permiten generar otra mirada hacia un proceso o ser parte del mismo, contextualizando desde su propia lógica de creación.

A partir de esa revisión de artistas que trabajan o trabajaron en lógicas de las que ha podido beber este proceso, se plantearon unas preguntas que sirvieron de guías para el proceso de investigación creativa.



¿Cómo se genera una dimensión sonora que surja desde el cuerpo, para dar sentido a la escena? ¿Cómo crear una metodología particular partiendo de fuentes diversas pre-existentes, pero adecuándose a las necesidades particulares? ¿Cómo vincular la percusión corporal con el gesto?, ¿Cómo generar una forma de registro propio (partitura escrita) para este proceso investigativo?



CAPÍTULO II

El cuerpo: eje del trabajo de creación. El lugar del gesto.

2.1 Análisis de referentes gestuales

Si bien el teatro abarca una serie de herramientas para la propia creación, en esta investigación se toma al gesto como un instrumento central, ya que es el elemento base que genera movimiento y sonidos y, por ende, situaciones dramáticas, aparición de ficciones. Además, son la base para la generación de sonidos corporales que se desprenden (o están contenidos) de ellos. Asimismo, es posible detectar que hay una forma de accionar que se desprende desde ahí y constituyen secuencias, dando paso -una vez más- a la dimensión sonora.

Este trabajo se sale de la lógica de producción teatral basada en un texto a representar en la escena y se dirige hacia la búsqueda de un proceso que toma como herramienta para la configuración dramática todas las posibilidades gestuales-sonoras del cuerpo de quien actúa, referidas ya en el párrafo anterior. En palabras de la filósofa y bailarina franco-argentina Marie Bardet:

Se recupera la especificidad de pensar en términos de gestos en un sentido muy preciso: cada gesto, cualquiera sea, no solamente es estudiable desde el punto de vista de un cuerpo biológicamente concebido ni desde su biomecánica, y mucho menos desde su anatomía, sino como una relación cuerpo/objeto/fuerza/contexto. (Bardet, 2019, pág. 89)



La intención es volver visible cómo activar gestos permite, también, parafraseando a la misma autora, pensar con ellos y hacer del pensamiento, en este caso, escénico, un gesto vivo. Desde esa lógica, construir un personaje (o varios) a partir del sumergirse en la complejidad de los gestos y, a partir de ello, generar un engranaje escénico, se vuelve una tarea multidimensional en la que indagar.

Los referentes ya indicados en el capítulo precedente, además, y que se expondrán más ampliamente a continuación, en su vínculo con este trabajo, se consideran como parte de la genealogía estético-teatral de este proyecto. Estos se han tomado como herramientas para la creación de tres personajes con percusión corporal, sonido de objetos y gestualidad, que es a lo que va a aludir a continuación, este documento.

Se ha partido desde la gestualidad de la mano de los planteamientos de artistas contemporáneos como Martín Peña, actor y director cuencano, quien se graduó en International School of Corporeal Mime en Londres, Inglaterra. A Peña le invadió la necesidad de indagar en el lenguaje corporal y el mimo. Él publicó un libro llamado Raíz y proyección del pensamiento corporal, en el cual se manifiestan sus notas que iba recopilando durante algunos años en los viajes que hacía con su compañía Teatro del Cielo y que, aquellas notas, constituyen sus metodologías de investigación y su ética de trabajo vinculada al cuerpo.

Peña en su libro, hace un especial énfasis en el cuerpo del actor/actriz: “El actor requiere de mucho control y coordinación para mover precisa y conscientemente distintas partes de su cuerpo de manera simultánea, generando acciones estilizadas que, aunque estén lejos de la naturaleza, lucen como parte de ella” (Peña, 2015, pág. 69).

Es importante que las acciones, que están configuradas por gestos (entendiendo que este último es la unidad mínima de una acción y que gracias a su tejido se conforma la sintaxis



de la misma) sean precisas y que pongan en evidencia cómo se abren al sonido corporal para que pueda percibirse este movimiento como una obra de arte. Pensar a partir de estos principios que recoge Peña, permitió la configuración de un entrenamiento en esa dirección, el cual llevó, a su vez, a la constitución de resultados específicos, que se detallarán más adelante. Esto, trabajando desde el sonido y la exploración, que derivan en secuencias tanto espaciales como gestuales, tratando de que el sonido esté presente y se pueda regresar una y otra vez, sin perder el ritmo ni el trabajo corporal. Es así que se logra observar que las secuencias deben marcarse luego de la exploración para que sus sonidos no varíen al momento de repetirlas para la puesta en escena.

El dynamo-rhythm plantea una gran diferencia con las funciones que cumple el cuerpo en la escena convencional, y con la forma común de manejo del tiempo-ritmo en el teatro, que básicamente ha tenido dos tipos de presentación, a los que he denominado: tiempo-ritmo musical y tiempo-ritmo contextual, por lo que considero el dynamo-rhythm, un elemento fundamental y característico de un nuevo teatro, que se basa en el desarrollo del tiempo-ritmo más complejo e importante: el tiempo-ritmo corporal. (Peña, 2015, pág. 77)

Este tiempo-ritmo corporal se lo identifica con las secuencias porque tiene relación con lo gestual-corporal y lo corporal sonoro, cómo dialogan entre sí para que se evidencie su relación dentro de la puesta en escena, dando paso a la necesidad de implementar más herramientas al entrenamiento para tener el resultado esperado.

Otro referente importante para la investigación y ejecución de este proceso ha sido Jacques Lecoq (París, 1921-1999), como se manifestó anteriormente. Este director y actor teatral



fundó la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq, en la cual se ha gestado históricamente un laboratorio emblemático dedicado al estudio del movimiento. Desde su fundación ha reunido a jóvenes de distintas partes del mundo para investigar en nuevas formas de actuar, en especial desde la máscara neutra, lo que permite indagar en su gestualidad corporal. Esto generó mayor interacción con el espectador y un interés en la acción física por encima de la palabra.

Lecoq menciona:

La recreación es la manera más simple de reproducir los fenómenos de la vida. Sin ninguna transposición, sin exageración, con la mayor fidelidad a la realidad, a la psicología de los individuos, los alumnos reviven la situación sin preocuparse por el público; una clase, un mercado... La actuación aparece más tarde. (Lecoq, 2011, pág. 51)

A partir de la indagación de la capacidad gestual, empieza la construcción de las situaciones y personajes para Lecoq. Más allá del pasado del personaje, su estructura, su metodología lo lleva a asociar la vida con esas situaciones para luego encontrar el actuar, el ritmo, la estructura, los sonidos. De esa manera se van creando matices que permiten la propia puesta en escena. Asimismo, se han fortalecido las situaciones cotidianas para la indagación en la improvisación, que han sido herramientas claves para la construcción de personajes que devienen de situaciones de la vida diaria.

A medida que se observan estas situaciones, se eligen unas secuencias o movimientos que aportan al proceso desde la acción. Esto permite un mayor juego para la exploración; manejando niveles (alto, medio, bajo), ritmos y niveles de tensión al momento de accionar.



Comenzamos por el silencio porque la palabra olvida, las más de las veces, las raíces de las que nació, y es deseable que los alumnos se recoloquen, desde el principio, en una situación de ingenuidad primaria, de inocencia y de curiosidad. En todas las relaciones humanas aparecen dos grandes zonas silenciosas: antes y después de la palabra. (Lecoq, 2011, pág. 51)

Ese impulso interno que se tiene para dar paso a la acción y el cuerpo alerta después de la acción, puede vincularse con la emoción. En este proceso, no se divisa la palabra, pero sí se muestra al cuerpo desde su gestualidad, desde la situación que representa para involucrar al espectador en un juego de imágenes y sonidos que van dialogando en la puesta en escena. Se toman las palabras de Lecoq para hacer resonar con este proceso, para mostrar cuál es la intención del cuerpo antes y después de decir algo; cuáles son las tensiones que se manifiestan en esas intenciones corporales y provocan la aparición del sonido. Además, cómo esto manifiesta su necesidad por transmitir algo, con qué objetivo se dice algo a través del cuerpo y la sonoridad.

2.2 El ritmo dentro del cuerpo.

Además de los referentes antes mencionados, un autor -cuyo trabajo es muy anterior al de ellos- y que ha sido clave en este proceso de investigación actoral, como se dijo en el capítulo anterior, es Vsévolod Meyerhold. Su trabajo relativo a la imbricación entre el ritmo musical que marca el tiempo del actor en el espacio y el propio cuerpo, es fundamental. En sus palabras, el cuerpo del actor debe acoplarse a los términos que propone la música, siendo ella la que maneja el ritmo en la escena y proporcionándole mayor atención en la construcción de la puesta en escena.



Meyerhold, era un director y teórico teatral ruso, quien reivindicó el papel del actor/actriz, como trabajador/a. Fue una de las grandes figuras claves para el teatro contemporáneo al igual que Stanislavski. Meyerhold creó su método a partir del adiestramiento del cuerpo del actor/actriz, basándose en ejercicios que se desencadenaron en movimientos, actitudes y los gestos que los estados de ánimo producían. Su método, denominado la biomecánica se genera a partir del auto-entrenamiento del actor/actriz, quienes dibujaban en el espacio con todo su cuerpo, desde el equilibrio movimiento.

Asociando un poco a esta esencialidad del ritmo de la cual nos habla Meyerhold, se investiga desde la premisa del cuerpo como instrumento sonoro-musical, permitiendo otra gama de posibilidades que se expanden al trabajo del ritmo corporal con el ritmo musical. Con todo lo mencionado es posible tomar en cuenta que esta unión que se presenta desde el ritmo corporal y el ritmo musical, deriva de un cúmulo de creaciones conjuntas ligadas a estas dos ramas que se limitan a un ritmo determinado, permitiendo tejerse entre ellas para llegar a una secuencia o movimientos específicos de estos dos factores que dialogan en escena.



CAPÍTULO III

El gesto como facilitador de sonido y el sonido como constructor de acciones.

3.1 Análisis de referentes percutivos.

Luego de la indagación en la potencia de la gestualidad como generadora de acciones físicas, que a su vez provocan acciones dramáticas, la investigación tiene otro componente clave: el sonido. Una vez más se trata de la presencia del sonido no desde las maneras más convencionales del teatro para abordarlas, como aquello que acompaña la escena o crea una atmósfera, sino como lo que se suscita de los cuerpos que exploran su propio movimiento. Por eso autores como Meyerhold, ya antes mencionados en el campo del gesto, se proponen también una dimensión del sonido, del ritmo, ya que no están separadas.

La partitura musical impone un tiempo exacto que libera al actor en el teatro musical de las exigencias de su temperamento. La danza es movimiento del cuerpo humano en la esfera del ritmo. Es principalmente a través del actor que la mímica traduce la dimensión de tiempo en términos espaciales. Antes que la música fuese dramatizada, podía crear una imagen ilusoria sólo en el tiempo, una vez dramatizada fue capaz de conquistar el espacio. Lo ilusorio se volvió real con el mimo y el movimiento del actor subordinado al diseño musical: aquello que antes residía solo en el tiempo, ahora es manifestado en el espacio. (Meyerhold, 2007, pág. 250)

Para la relación del cuerpo con el sonido, es importante desde dónde parte cada uno y qué se necesita de cada uno, de esa manera poder utilizar lo necesario y que el hecho escénico transmita lo que quiere transmitir, sin sobrecargar de significados la escena, sino que esos



sentidos se busquen desde la indagación del mismo gesto, sin imponer nada, sino dejándose que este se exprese.

3.2 Ritmo y secuencia de acciones

Como se indicaba en capítulos anteriores, el referente del grupo Barbatuques ha sido fundamental para establecer relaciones de pensamiento con artistas del contexto nacional, como Martín Peña, relativas al ámbito rítmico-sonoro-corporal y de registro de ello. Este grupo inició su trayectoria con el músico Fernando Barba con composiciones y procedimientos creativos que tienen que ver con el marco de trabajo que aquí se explora. Con esta técnica desarrollada por él se hacen evidentes las partes del cuerpo que más funcionan para el desarrollo de la percusión: palmas, boca, piernas, chasquidos, golpes, entre otros. De esta manera se pretende constituir una musicalización de una forma más amplia, desarrollando diferentes habilidades provenientes del mismo cuerpo y emancipando así al artista de la creencia que requiere de instrumentos por fuera de sí mismo, para la construcción sonora con la que se puede vincular su universo creativo. Dice Barba al respecto:

El cuerpo humano puede considerarse nuestro primer instrumento musical.

Tenemos en ella, desde el principio, la presencia del ritmo como los latidos del corazón, la respiración y el caminar. Son procesos que involucran regularidad, repetición y aportan referencias rítmicas. No es de extrañar que en el vocabulario musical se utilicen las palabras pulso y tempo. (Barbatuques, s.f.)

Si abordamos la investigación de Barbatuques considerando al cuerpo como instrumento musical por excelencia, es decir, trabajando sobre sí mismo para indagar en su sonido,



podemos crear unas partituras corporales-sonoras dirigidas al arte escénico. Esto amplía el rango de estudio sobre las ramas de la corporalidad y la sonoridad que las formaciones tradicionales no visibilizan que han estado ligadas. Existe entre ellas una forma de comunicación que es necesario encontrarlas, para que pueda brindar una mayor visión sobre el espectro creativo.

Asimismo, estos códigos de comportamiento a los cuales se refiere Fernando Barba, director de la compañía de Barbatuques nos permite tomar el hilo de su proceso de investigación y usarlo en un marco escénico.

Uno de los puntos importantes que se deben tomar en cuenta para la construcción de esta asociación entre la percusión corporal y el hecho escénico, es el ritmo. ¿Cómo llego a conversar con estos dos campos que manejan de diferente manera el ritmo?, como una tentativa de respuesta a esta inquietud: a través de la esencialidad del ritmo en escena. Al estar dentro de escena y fuera de ella, se observan algunos componentes que le dan fuerza al trabajo y que hay que ensayarlos para que puedan relacionarse de manera orgánica en el espacio. Hay que entender que en el arte escénico se despliegan una serie de necesidades que se satisfacen al complementarse con otras áreas, ya sean visuales, musicales, entre otras; con el fin de dar mayor riqueza al trabajo.

Cabe recalcar que la percusión corporal está íntimamente relacionada con el área musical. De hecho, surge del campo de las artes sonoras. Por dicha razón, se establece desde unos marcos como la partitura musical. Esta partitura contiene una estructura distinta al lenguaje escénico, que determina las formas de accionar.

3.3 Metodología como creación de dramaturgia.

En este proceso, elementos puntuales de la percusión corporal son llevados a la matriz de las artes escénicas para la creación de personajes y cómo estos van transformándose en su



marco. Las partituras corporales que se manejan, desde una visión empírica, se han podido traer a la construcción escénica para una mayor complejidad que la escena pide. Es así, como se ha elaborado una nueva metodología de trabajo de estas partituras físicas, de modos de registro sobre ella, de acuerdo a las necesidades de la escena que, si bien toman premisas de Barbatuques, al mismo tiempo la expanden (como se verá ejemplificado en páginas posteriores), por la misma complejidad de la escena.

Estas necesidades escénicas revelan el ritmo y la sonoridad a muchos niveles, ya que se trabaja con la corporalidad, con el ritmo escénico y con el ritmo del espacio. Es por esto, que no nos regimos a los tiempos del ritmo musical como algo aislado, sino a los tiempos que requiere la escena en sus múltiples expresiones. Una vez alcanzados, se procede a registrarlos, con el fin de determinar un ritmo conjunto para la escena.

Movimientos, gestos, secuencias espaciales, silencios, repeticiones, situaciones se armonizan para los personajes y sus propias escenas.

En el teatro el sonido no es el simple vehículo del texto o de la imagen omnipresente, sino que es siempre una performance ligada al cuerpo de los artistas que lo producen -voz y grano de la voz (Barthes), cuerpo y corporalidad, ritmo y abstracción de la forma-, y espectadores que lo escuchan y lo oyen a su manera. El sonido está igualmente enlazado con la estructura y el dispositivo de la puesta en escena, integrado en una dramaturgia. (Pavis, 2014, pág. 324)

Esto lleva al campo de la investigación a sostenerse dentro de la exploración sonora que aborda la dramaturgia como creación. El cuerpo, para esta investigación, es un punto importante de abordaje dentro de su proceso escénico, sin embargo, la voz, el sonido se han visto potenciales herramientas para nutrir a este hecho escénico.



A partir de la forma de ver el proceso, se generan, además, ejercicios de construcción de partituras físicas, a partir de la construcción de tres personajes que responden a todo lo antes descrito. La construcción de personajes permite la identificación de una serie de gestos, que -a su vez- están articulados a través de sonidos. Esto se vuelve en un ejercicio surgido desde la práctica para detectar que cada gesto contiene una dimensión sonora y con ello volverla evidente desde el cuerpo, lo que se hace para potenciar la fuerza escénica. Con todo lo anotado es posible notar que el proceso práctico, gracias a este ejercicio metodológico permite mostrar que tiene muchas capas que funcionan a muchos niveles y que están conectadas entre sí.



CAPÍTULO IV

Del ejercicio de traslado de la indagación corporal-gestual a la construcción de una inscripción escrita de la partitura física.

4.1 La indagación gestual para configurar partituras corporales

Una de las preocupaciones que rigen este trabajo está en el modo de registro de la indagación físico-sonora (específicamente percutiva) en la que se basa la construcción de personajes que forman parte de la puesta en escena, que se deriva de esta investigación. En el libro de Pavis se encuentra una definición primordial para esta escritura sonora:

Según las investigaciones recientes sobre la dramaturgia del sonido (Kendrick y Roesner, Ovadija) el sonido en el teatro no es un simple acompañamiento sonorizado del texto, sino que es una acción, una performance que involucra a todo el espectáculo. Para Ovadija “la dramaturgia del sonido, desde sus fuentes en la vanguardia hasta las prácticas actuales, se despliega según dos líneas inseparables e imbricadas: el poder gestual y corporal de la voz del intérprete y las cualidades del sonido escénico”. (Pavis, 2014, pág. 106)

Es por esto, que se toma un referente que haya trabajado con el sonido y el cuerpo como medios que se tejen, desde una puesta en escena -espectáculo- para crear una metodología que sea capaz de comunicar esta necesidad por escribir desde el sonido para lo escénico. Para ello, esta investigación toma como referencia el método Barbatuques para poder desarrollar un método de inscripción propia, en donde pueda ser lo más explícito posible el modo en que se ejecuta la relación entre gesto y movimiento.



Para eso, lo que se decidió, en primer término, fue generar una observación de tres personas, que por sus oficios tienen características que pueden ser consideradas con gran potencia teatral, desde lo gestual. Este ejercicio de observación en el territorio de lo cotidiano sirvió para generar la creación de tres personajes arquetípicos, que, en su indagación profunda, se empieza a desmenuzar qué gestualidades constituyen su expresión y qué sonidos se pueden desplegar de esos gestos, para -a su vez- generar la construcción de partituras corporales, traducidas escrituralmente, y con ello, la creación dramática.

En la indagación antropológica se pudo detectar que son tres mujeres que tienen en común la opresión del sistema patriarcal, que viven también un amor romántico del cual les cuesta salir. Para la configuración ficcional se puso en evidencia que estas mujeres están conectadas por el hilo del papel y la escritora. La escritora, al momento de estar frente a su máquina crea dos historias que se encadenan de alguna manera con su vida, con sus deseos, sus sueños; así nace la historia de la costurera y de la activista.

Para generar los procesos de observación se generó una pequeña lista de directrices que la conduzcan:

¿De dónde parte la fuerza de esta persona que devendrá personaje?

¿Qué hechos importantes constituyen su vida?

¿Cuáles son las frases importantes que caracterizan a esta persona/personaje?

¿Qué acciones realiza propias de su oficio?

¿Con qué elementos cuenta para dialogar?

A continuación, el resultado de la aplicación de estas directrices:

Primer persona/personaje: Costurera

¿De dónde parte la fuerza de este personaje? del fallecimiento de su madre. Toma fuerza y enfrenta a su marido. Esto se evidencia desde cambiar su vestimenta hasta empezar a



trabajar porque sus hijos ya están un poco más grandes, pero en la casa para poder cuidarlos.

Hechos importantes: desde pequeña era independiente, no se protege y queda embarazada lo cual le obliga a casarse, al casarse su esposo le mira como inservible, su esposo hace que se vista igual que su madre, deja de trabajar por cuidar el hogar, le enfrenta a su esposo luego de 15 años de casados tras la muerte de su madre, entra al gremio de artesanos y se desarrolla en el área de costura, cambia su vestimenta y empieza a salir de casa, le manda a su esposo una vez que al parecer le fue infiel, al mandarle le dice a sus hijos “nadie se me mueve de la mesa” y su esposo sale sin que nadie le detenga, él regresa y ella pone las reglas, no tiene miedo a que su esposo se vaya de la casa.

Frases importantes: “no dejen que un hombre les cambie”, “de soltera era muy útil, cuando me casé, mi marido me inutilizó”.

Estructura corporal: Cadera levemente hacia atrás, movimiento particular en cabeza (con movimiento de cabello), manos siempre juntas, como frotándose todo el tiempo, lamerse los labios, se ríe mostrando los dientes, camina desde la planta del pie, brazos un poco juntos al cuerpo que no permite mayor movilidad.

Características: Divertida, sonriente, se expresa verbalmente como su generación. edad de 50 años, elegante siempre, siempre se jala un poco la chompa para abajo, mueve su cabello con la mano izquierda, procura hacer chistes todo el tiempo, se preocupa por sus mascotas en alimentarlos y darles cariño, les cuida mucho a sus plantas e incluso les habla, intenta aprender todo de un mecánico o albañil que venga a la casa a reparar algo para luego hacerlo ella, siempre en sus comidas coloca las especias específicas para una buena sopa porque rara vez hace arroz, juega siempre con su gata Tutsy, en las noches lleva a su perro a pasear, a las 10h00 se baña e inicia su oficio, a las 07h00 se levanta, cocina para sus hijas



y hace el desayuno, a las 13h00 baja a la cocina para preparar el almuerzo para ella y su esposo, a las 16h00 sale de casa a pasear o comprar material para su trabajo, y al finalizar va a su coro Internacional.

Acciones dentro de su oficio: planchar (nivel alto), cortar (mesa) (nivel alto), coser (máquina) (nivel medio). Su lugar de trabajo es en su terraza, con cobertura de vidrio que le permite ver el paisaje. Este espacio tiene en las paredes plantas colgadas (orquídeas), al fondo tiene cartones llenos de telas de colores, a lado izquierdo de esos cartones está la plancha y un mueble para colocar la ropa planchada, a lado derecho de los cartones están las reglas en la pared, y la máquina de coser que está debajo de unos pie de amigo de vidrio en los que se asientan los hilos para la máquina y algunos pozuelos de plástico para los botones, hilos especiales, etc. al lado derecho, al fondo están las máquinas para hacer ejercicio que ella utiliza antes de empezar su actividad laboral.

Elementos para dialogar: planta, radio (música), ejercicios para abdominales, tijera, plancha, lentes, mesa para cortar tela, tacho de ropa sucia para la ropa que falta por planchar, armadores, juego de hilos, juego de botones.

Costurera: se encuentra en su lugar de trabajo, lista para hacer una blusa. Primero prende el radio, corta la tela, se sienta a coser y su gata está todo el tiempo llamando la atención.

Segunda persona: Activista.

¿Qué es para este personaje la fuerza? es desaprender estructuras heteronormadas de la sociedad, de su hogar, para defender sus derechos y deberes como mujer.

Hechos importantes: vivía sola con mujeres, su abuela normalizaba la agresión sexual por eso no hicieron ni dijeron nada cuando ella fue víctima por 3 veces en su niñez, no puede contra el amor romántico, ella pasa desvelándose luchando por los derechos, creando



carteles y su madre no denuncia los casos de violencia intrafamiliar, ella no habla en público si no lo siente, el colectivo Femininjas trabaja horizontalmente, se admite humilde, Frases importantes: “Aquí no se necesita un hombre para generar orden”, “me pertenece la palabra pública”, “no puede ser productiva todo el tiempo”, “fuerza no es igual a dureza”.

Estructura corporal: Pecho ligeramente hacia adelante, manos sueltas-activas, caminata con peso en los talones, cuerpo ligeramente tieso, siempre se obliga a levantar la cabeza después de auto boicotearse corporalmente,

Características: no utiliza brassier, edad de 23 años, siempre sonríe sin mostrar los dientes, alegre, tiene desenvolvimiento en la palabra, uñas largas y pintadas siempre, leve stacatto en las manos cuando está en marchas, siempre se pone el cabello detrás de las orejas, siempre se toca el fleco, bastante cariñosa, corta una conversación cuando es machista y expresa todos sus comentarios respecto a eso, sensible ante actos de violencia, desinhibida, le cuesta saber de violaciones y por ello se evita, la voz siempre la cambia el ánimo o muestra su estado de ánimo, su ritmo se vuelve lento cuando está con su gato, le encanta estar con las plantas y cuidarles.

Acciones durante su oficio: escribe los letreros de los plantones desde su sentir, no tiene un lugar físico permanente para trabajar, pero por lo general es en Palier (librería cuencana), utiliza sus redes para manifestar todo el tiempo su malestar, aprende un poco de producción para generar más interacción con las mujeres.

Elementos para dialogar: letrero, consignas aprendidas, pañuelo

Activista: dentro de un plantón a favor del aborto, ella se asegura de que todos los elementos estén en su lugar. Toma su letrero, se coloca su pañuelo y empiezan las consignas. conflicto: gente pro vida llegan al espacio y se toman el espacio, ella les retira tomar el micrófono y les enfrente. luego le entrevistan.



Tercer persona: poeta

¿Cuál es la fuerza de esta persona? La deconstrucción de la Morlaquia. -La Morlaquia hace alusión a una sociedad tradicional, una sociedad ahogada en sus propios estereotipos, que toma a la religión como única verdad, pero nadie respeta.

Esta poeta, sostiene que los poemas se escriben con el cuerpo y contra la moral cuencana.

Hechos importantes: sus padres son divorciados de matrimonios distintos, ella nace de un encuentro y deciden sus padres permanecer juntos, en su adolescencia su padre se va a vivir en un departamento, pero no por ello cortan comunicación, su familia paterna le odia, sufre de machismo laboral, no se va de Cuenca a pesar que odia la ciudad por falta de oportunidades y dinero, se va a vivir con su pareja en dos meses.

Frases importantes: “con la radicalidad luchamos por nuestros derechos”, “me cuesta decir que no”, “escribo para que la gente siga hablando de las mujeres”.

Estructura corporal: un poco hundido el pecho, su cabeza ligeramente hacia arriba, camina asentando los metatarsos, peso ligero, siempre sonrío.

Características: callada, sonrío ligeramente, habla concretamente, hace chistes tiernos, cariñosa, le gusta la energía de las plantas, siempre escribe en todos lados, es tranquila, aunque le hagan tener iras.

Acciones durante el oficio: escribir en su oficina, averiguar lo que está resonando en la ciudad, busca a gente para entrevistar, toma un café en su lugar de trabajo, no deja que se acumule nada para poder descansar el fin de semana, tiene una libreta aparte donde tiene sus apuntes.

Elementos: hoja, lápiz, computadora, café y paisaje sonoro.



Escritora: en su cuarto de estudio, recopilando sus diarios y escritores queridos para escribir, en soledad, recién vivida una ruptura y con el peso de la sociedad encima de ella.

Escribe y sus conflictos internos terminan por dominarle.

Después de una observación y una desmenuzada sistematización de estas tres mujeres, se realiza el primer acercamiento - desde el cuestionamiento- a lo que se busca de la obra; desde el conflicto general, la sinopsis y cómo estas historias se van a ir tejiendo dentro de la puesta en escena:

¿Por qué hago esta obra?

Para que la gente vea que no nos vamos a cansar de seguir hablando de las mujeres.

¿Qué quiero contar?

El derecho a ser escuchada.

¿Por qué quiero ver a la mujer fuerte?

porque así me sentía antes de que mi papi se fuera de mi vida y porque la fortaleza no es dureza, sino el control de una misma, como mujer, como ser humano.

¿Qué tienen en común estas tres mujeres?

Caer en el amor romántico, la sororidad, la lucha por sus derechos.

¿Cómo se siente mi cuerpo ante la represión?

Con ganas de llorar, dolor en el estómago, ira.

¿Cómo estas tres mujeres influyen en mi vida? (vivencias personales a través de frases dichas por estas tres mujeres):

Costurera: “se fue el ser que más amaba, por eso vos te puedes ir cuando quieras”

- Mi papi cuando se fue de mi casa, y yo después de luchar varios años por seguir en contacto con él y sin funcionar, me di cuenta que puedo soltar; y cuando empiezo a soltar no me detengo, hasta que se me hace fácil después. Pero el hecho de no tener



una figura masculina, me mata; aunque me tranquiliza un poco cuando mi masculinidad me domina.

Activista: “Yo feminista y mi mami no denuncia”

- En mi casa soy la única hija mujer y eso me quita ciertos privilegios. Cuando hablaba en una conversación de mi mami y mi hermano se reían de mi comentario. ¿Tengo fuerza de opinión dentro de mi casa?, ¿Mi opinión es válida?
- “Yo tomo el espacio público para decir algo”
Salgo a los plantones porque siento que existe sororidad, salimos a las huelgas con mi enamorado porque creemos que el patriarcado se va a caer. Gritamos consignas, nos tomamos la calle, apoyamos a la gente que toma la palabra, hablamos con las y los organizadores/as y aprendemos.

Escritora: “Me libero cuando cuento”

- Siento que al exponerme ante autoridades me empodera como mujer, por la facilidad, creo. Esta facilidad de ser mujer me abre estas puertas. En realidad, puede verse como una “oportunidad física” que me ha ayudado a conseguir estas facilidades en la burocracia institucional.
- Cuando los amigos y amigas de mi hermano me preguntan por él, respondo brevemente y añado un poco de mí: mi pensar, lo que hago, mi futuro. Me libero del peso que tiene mi hermano sobre mí y regreso a ser visibilizada. No sólo soy “la hermana de Felipe”, soy Priscila, un ser que también puede contar.

4.2 Desarrollo metodológico:

Durante 6 meses se hizo, con motivos de esta investigación, una observación profunda a tres mujeres, como se mencionó en párrafos anteriores. Estas mujeres son:



Activista: mujer de 23 años, con formación política desde sus 15 años, cree en el feminismo desde sus 8 años.

Costurera: mujer con la convicción del NO en la punta de la lengua cuando algo no le parece, le encantan las plantas y no vive por sus hijos, vive por y para ella.

Escritora: adulta joven, busca plasmar en sus escritos todos sus sentires y la realidad social que vive la mujer en su día a día.

En ese proceso, tales mujeres mostraron ciertas potencias que fueron observadas con rigurosidad para explorar cuáles eran las dimensiones gestuales y sonoras que contenían sus gestos asociados a sus oficios. Con esa primera aproximación fue evidente que también las acciones cotidianas están colmadas de unas cualidades estéticas que pueden ser explotadas para el acto creativo.

Al final, se trata más que del ejercicio de crear, el acto de observar con cautela y atención lo que en la vida está abierto a ser explorado.

A continuación, se disecciona el proceso que, como ya se hizo referencia, inicia en la observación exhaustiva en la cual, a través de entrevistas y acercamientos con estas mujeres se logra identificar su historia y qué se toma de cada una de ellas (los detalles de la gestualidad y su corporalidad); luego pasa por la elección de esa gestualidad con potencia observada en las conversaciones y sus rutinas diarias y, finalmente, va hacia el acto de traducción, donde se involucra el esquema sonoro que permite el registro de las acciones con su respectivo sonido y que esto evidencia, recién, la base para la construcción de personajes.

Por eso, se ha hecho algo que se denomina “Diario de Personajes”, con el propósito de dar cuenta de estos tránsitos que albergan unas metodologías precisas.

Diario de trabajo de los personajes:



A partir de la observación de estos tres personajes se crea una fábula nuclear que está basada en ciertos principios transversales observados en ellas: Feminismo radical, soltar, fuerza.

¿Qué viene a partir de la fuerza?

Deviene el desaprender, sostener y enfrentar.

Esos principios se hacen visibles de maneras diversas, que a continuación se intenta explicar, marcando los pasos del proceso de construcción de los personajes.

4.2.1. Transformación de personas en personajes

Se hace visible el primer ejercicio dramático-corporal-espacial:

La pregunta medular para partir a esa construcción es la siguiente:

¿Cómo se transforman estas personas en personajes?

La escritora, quien se convierte en un elemento central para la conexión de estas mujeres es quien cuenta a través de sus escritos la vida de cada una de ellas y poco a poco se da cuenta que todo lo que le escribe es porque de alguna manera -grande o pequeña- tiene relación con su vida.

Describo la elección del personaje de la poeta como elemento central que contiene, a su vez, a los otros personajes.

A partir de la observación de las personas en sus espacios cotidianos, se intentan desplazar los gestos cotidianos que contienen teatralidad, a un espacio extra cotidiano, el de esta ficción en particular.

4.2.2 Secuencias a partir de la situación

Primer ejercicio: Secuencias a partir de una situación. Se divide en 7 tiempos y cada tiempo contiene acciones.

Costurera: Ella se hace un vestido.



Elementos: 10 Telas de colores, conos de hilos de colores, regadera, 2 plantas, radio, aguja, espejo, mandil, libreta, reglas, tijera, cinta.

Usar la ropa adecuada, poner música

Entro, prendo la luz

Limpio y me pongo mandil

Me veo en el espejo

Prendo radio

Suspiro

Tomar las medidas correctas

Observo libreta

Coloco lentes

Suelto cinta

Mido mi cuerpo

Recojo cinta

Jugar con telas

Me siento a observar

Toco las telas

Escojo una y juego

Me doy masajes con una tela

Tomo otras tres telas y construyo muñeca.

Cortar, planchar y tejer.

Mido y corto los sobrantes



Prendo la plancha y me quemo dos dedos

Escojo un hilo

Tejo

Interactúo con el reloj radio

Coso en stacatto porque se enreda

Plancho rápido

Regar plantas

Me dirijo a pagar la radio y miro la planta

Le saco los bichos.

Voy por agua en una jarra.

Le riego a la una y a la otra.

Suena la puerta.

Llega el marido

Se saca su mandil y los lentes

Le da un beso

Ve el vestido que hizo para ella y él se enoja

Ella muestra que es un vestido de novia, un encargo.

Apaga la radio

Corre a la cocina

Regresa y le lleva al esposo



Activista: Ella va a la marcha del 8M

Elementos: pañuelo.

Se pinta

Espejo para pintarse

Hace cartel

Se maquilla

Marcha

Suspiro

Se coloca pañuelo

Danza, sonido de pies

Consignas

Sonido boca (poki poki)

Toman fotos (chic)

Ni uno menos

Se toman la glorieta

Se enoja

Sube a la glorieta

Habla, mano en la boca (bup bup bup)

Se coloca pañuelo verde

Se dirige a varias direcciones con las manos



Entrevista

Habla (bup bup bup)

Asiente

Escritora: Quiere contar algo, pero no le dejan

Elementos: libreta, lápiz.

Sentada

Mira su papel

Mueve lápiz

Se le ocurre algo y crea sonidos de la idea

Le hacen callar

Regresa con la idea

Le hacen callar

In crescendo

El “shh” para que se calle, lo toma y le remeda a este ser.

Se relaja y regresa a su labor.

4.3. Los elementos del dispositivo sonoro

A partir de lo antes referido, de la identificación de cada persona y de su transformación a personaje a través de la indagación de su gestualidad y del campo sonoro, se plantea un primer esbozo de construcción creativa, en donde se avizora ya el funcionamiento de la notación en donde el sonido se deriva del gesto. En la observación de dichas personas, se detectaron una serie de acciones cuyas unidades mínimas son gestos que van conformando esas sintaxis de movimiento. Cada uno de esos gestos tiene desplegado de sí mismo un

sonido que nos permite detallar el siguiente cuadro en el que se indica esto en varios pliegues o dimensiones.

Acción	Sonidos	Cómo se representa	Gesto que lo produce

Este cuadro, a su vez, se basa en el esquema generado por los Barbatuques, que es el siguiente:

legenda para palmas

- grave
- ∅ aguda
- estrela
- ⊗ costas de mão

The image shows two rhythmic notation charts. Each chart has a grid with rows for 'lábios', 'estalo', 'palmas', 'peito', 'pernas', and 'pés'. The first chart has columns for 'tum txi txi tum', 'pá txi txi tum', 'tum txi txi - tum', and 'pá ká'. The second chart has columns for 'tum txi txi tum', 'pá txi txi tum', 'tum ta rá kum', and 'dum pó'. Symbols are placed in the grid cells to represent sounds and gestures.

Y de ese modo de registrar el sonido tomo lo siguiente:

- Sonidos de las palmas y boca (grave, aguda, estrella y dorso de la mano).
- Niveles de sonoridad corporal.
- la división corporal.



La traslación que se hace de la estructura de Barbatuques, -entendiendo esta estructura como cuadro madre, donde se indican las partes del cuerpo con las que se efectúa y el tipo de figuración con la que se representa-, consiste en el desarrollo de una partitura que permite a la investigación conjugarse con el sonido, es decir, se modifica el cuadro madre para añadirle el sonido desde una imbricación entre gesto y sonido como unidades mínimas de una secuencia de acciones que a su vez en su tejido van configurando a cada personaje. Además de ciertos sonidos que se basan en una descripción escritural, onomatopéyica, más que de significado. Esto es preciso para hacer visible que el teatro es un campo complejo en el que están superpuestos varios saberes, múltiples dimensiones, que son las que en su conjunto van a cultivar el sentido.

Traducción de su partitura física-sonora a un proceso de notación. Procedimiento:

Diseccionar cada gesto:

- La construcción del personaje a través de gesto y sonoro
- Desmontaje de la propia práctica. disección para dar cuenta de la metodología.
- Diario, gestos, sonoridad articulada, reflexión sobre la metodología de la construcción del personaje.

Luego de estas definiciones, se pasa a la construcción de la trama viva escénica. Así, poco a poco se van detallando las características que van a dar paso al proceso de puesta en escena.

4.4 La puesta en escena de la dimensión gestual-sonora

A partir de los ejercicios específicos, que inician desde un entrenamiento específico hasta la creación en sí, se construye una fábula que sostiene el montaje.

El entrenamiento corporal y sonoro que se trabaja en esta indagación permite la limpieza de las acciones y los sonidos como tal. Inician desde la respiración y la articulación del cuerpo, se continúa con el cardio, variaciones de coordinación y volúmenes de voz.



Después se sigue con secuencias de sonidos y acciones para que se puedan tejer entre sí, teniendo en cuenta el cuadro de la partitura.

Algunos elementos claves de la construcción del mismo:

El conflicto general: no es escuchada

Una descripción general: La escritora a través de su máquina de escribir, cuenta 2 historias de mujeres que sufren diariamente la opresión del patriarcado y el amor romántico. Estas historias no están lejos de la realidad que vive ella todos los días.

Descripción de la espacialidad: La escritora está en su despacho, escribiendo algo en la máquina. Elementos a dialogar: máquina de escribir, tijera, hojas, lápiz.

En la siguiente escena, se abre el espacio y se utilizan casi todos los puntos de espacialidad (proscenio, centro y fondo). Elementos a dialogar: telas, tijera, cuadernillo, radio, plantas, regla.

Posterior a esta escena, se maneja espacialmente solo centro y proscenio. Elementos a dialogar: máscara, pincel, pañuelos.

Cada cuadro está conectado con una serie contenedora, que implica -además- una disposición corporal. Este cuadro está dividido en: Acción, sonido, cómo se representa y el gesto que lo produce. Se lo ha dividido por el proceso de investigación que se ha llevado a cabo, tomando como referencia al cuadro de partituras corporales de Barbatuques, donde se da nombre al sonido para facilitar la memoria y su ritmo. Además, en este proceso se involucran acciones y gestualidades que van de la mano con el sonido, permitiendo un mayor entendimiento dentro de la creación de esta metodología.

Como la intención es construir una dramaturgia que implique la dimensión sonora como elemento fundamental de la representación, se desarrolla a continuación un cuadro en el



que se hacen explícitas las relaciones entre acción-gesto-sonido y cómo se vuelve visible (se representa).

Este desglose se desarrolla a partir de las secuencias creadas en la sala de ensayos, siendo éstas el registro sonoro para la puesta en escena.

Primera serie: Personaje Escritora. Sentada

Elementos espaciales: silla, mesa, máquina de escribir, hojas, tijera.

ACCIÓN	SONIDO	CÓMO SE REPRESENTA	GESTO QUE LO PRODUCE
pensar	kggggg	borrador del lápiz en la mesa	la muñeca girando en círculos (4)
Pensar	Trrr	subir hoja de máquina	mano izquierda sube la perilla de la máquina
Pensar	Kggg	borrador del lápiz en la mesa	la muñeca girando en círculos (3)
Escribir	tog tog	aplantar dos teclas	dedo índice de la mano derecha toca el teclado
Pensar	Kgggg	borrador del lápiz en la mesa	la muñeca girando en círculos (4)



Pensar	Tic tic	manos alzadas	cada mano hacia el cielo chasquea una vez
Escribir	tog tog tog (4)	aplastar teclas	escribir con las dos manos hasta el sonido “tin” de la máquina
Ritual	fhuuu	mano vuela al cielo	mano derecha pasa por la boca mientras ésta sopla fuerte
	fij fij fij fij	frotar manos	en la vertical, las palmas de las manos se juntan y se frotan (4)
	poc poc poc (6)	manos en muslos	las palmas de las manos golpean en los muslos
	toc toc toc	palma grave	Las palmas de las manos se juntan generando un hueco entre las dos. dedos presionan para producir sonido
Callar (voz en off)	Shhh	miro de donde viene el ruido	Miro inmóvil
		“qué tiene de malo”	manos hacia el techo, codos cerca del torso y genera un movimiento de arriba hacia abajo.

Se sienta



Escribir	tog tog tog (4)	aplastar teclas	escribir con las dos manos
	tiiin	regresa la máquina	Mano derecha toca la para que regrese
Pensar	fuf fuf fuf	manos sueltan ideas	mano izquierda en puño tapando boca y mano derecha cerca del puño abriéndose y cerrándose.
	sug sug sug sug	Viajar	mano derecha frota los dedos y mueve brazo de derecha a izquierda.
	fij fij fij fij	frotar manos	las palmas de las manos se juntan y se frotan (2)
Callar (voz en off)	Shhh	Mira a lado izquierdo, molesta	Mirar y fruncir ceño
Escribir (2)	Tog tog tog (6 veces)	Escribiendo en la máquina	Dedos en las teclas y aplastandolas
Callar (voz en off) (2)	Shhh	Mira a lado izquierdo	Se frunce cada vez más



Cortar (2)	Sig sig sig	Cortar la hoja	Mano derecha hace sonar la tijera rápido hasta que corta papel mientras mira a lado izquierdo
Callar (voz en off) (2)	Shhh	Mira a lado izquierdo	Cada vez más enojada frunce el ceño
Cortar	Sig sig sig	Cortar el aire creando una idea	Mano derecha con la tijera juega a cortar rápido y lento, moviendo la muñeca en círculos y en varias direcciones
Cortar	Sig pausado (3)	Cortar las palabras antes que salgan de mi boca	Mi boca se abre para emitir una palabra y mi mano derecha, cerca de mi boca cierra la tijera
Callar	Shhh	Mira a lado izquierdo	Con furia mira a lado izquierdo
Cortar/pensar	Sig sig sig	La tijera crea la idea	Mano derecha con la tijera juega a cortar rápido y lento, moviendo la muñeca en círculos y en varias direcciones

Se levanta, guarda la máquina y sale de escena.



Segunda serie: Entra costurera, camina de espaldas hasta el interruptor.

Prender luz	chick	mano prende la luz	La muñeca de la mano izquierda se va para atrás y se impulsa para tocar la pared.
-------------	-------	--------------------	---

Gira hacia el público. Mira

Limpia mandil	fug fug fug	Se quita el polvo del mandil	las manos agarran la parte del cuello del mandil y le mueven de arriba para abajo
Se pone mandil	fug fug leve	Se coloca la manga	Se pone la manga izquierda y con la derecha, va subiendo poco a poco su brazo hacia arriba, moviendo su muñeca para crear sonido de la manga del mandil y la mano.

Va hacia la mesa y saca la radio. Lo prende. Suena canción “Quizás quizás quizás”.

Mientras suena la canción, los sonidos surgen del contacto del cuerpo con el objeto.



jugar con telas	sig sig sig	Se masajea la pierna con la tela	toma con sus manos la tela y se coloca la tela debajo de su muslo derecho
	fugg fugg fugg	elear la tela al cielo	mano derecha eleva la tela por el aire, haciéndole volar.
	chic chic	se pone bigote de tela	mano derecha arruga la tela para que se haga fina y se le pone debajo de la nariz
	fugg fugg	tela se coloca como vestido	con las dos manos coloca la tela alrededor de su cuerpo para darle la forma de vestido
Mide tela	Sssc ssc	Mide las dimensiones de la tela	Con una regla, mide las dimensiones y subraya con el lápiz
Corta tela	Sugg sugg	Cortando	Con la tijera en la mano derecha se corta tela violeta
Cose la tela	Chic chic chic	Manos pasan la tela y pie da el tiempo	El pie derecho se levanta levemente y cae solo en metatarsos, produciendo sonidos continuos.

Se levanta y va hacia sus plantas:



Toca las plantas	Fig fig	Las manos acarician las plantas	Yemas de los dedos se frotan entre sí (5)
Llena regadera	Plic plic plic	Se observa como el agua llena la regadera.	Mano derecha hace chasquido con todas las yemas y mano izquierda sostiene la regadera.
Riega plantas	Plic plic plic	Una mano produce el sonido y el rostro observa cómo cae el agua.	Mano derecha con el chasquido de todas las yemas y mano izquierda sosteniendo la regadera para regar a las plantas

Escucha un sonido externo y corre a ver quién es. Es su marido. Se coloca rápidamente sus tacones y suelta todos los instrumentos de costura para ir a saludarlo y servirle la comida.

Tercera serie: Escritora. Regresa a su oficina ya más tranquila y se sienta para escribir.

Teclea	Tic tic tic	Escribe en la máquina de escribir	Con las dos manos teclea y observa toda su escritura
Piensa	Sigg sigg	Crea recuerdos con la manipulación de la tijera.	Mano derecha en la tijera que se manipula y mano izquierda en las teclas.
Asombro	Whoo	Abre los ojos sorprendida	Mientras corta las acciones anteriores va al piso.

Blackout cuando la escritora desaparece debajo de su escritorio.



Cuarta serie: Activista: desaparece la dimensión sonora, porque el énfasis se da en el gesto en la canción.

ACCIÓN	SONIDO	CÓMO SE REPRESENTA	GESTO QUE LO PRODUCE
pintar el aire		mano dibujando en el aire	mano derecha toma el pincel y suavemente dibuja en el aire (cartel)
		mano dibuja en su mejilla	mano derecha pinta con el pincel letras en la mejillas
corre	toc toc toc	corre apresuradamente	Los pies se mueven rápidamente en el mismo terreno pero el cuerpo va girando.
habla en la Glorieta	fù fù fù	se dirige a dos direcciones con un discurso	manos se acercan a los labios y la boca exhala de un golpe, mientras la mano va de abajo hacia arriba.

Baja de la glorieta y da una entrevista

Habla	bup bup bup	mano en la boca	cada uno de los dedos pasa por los labios apresuradamente
-------	----------------	-----------------	---



Foto	chik chik	el flash de la foto	mano izquierda se abre y se cierra
Habla	bup bup bup	mano en la boca	cada uno de los dedos pasa por los labios apresuradamente

Se queda en imagen de resistencia, con el puño izquierdo mirando hacia el cielo y se coloca el pañuelo verde cubriéndose la boca.

A continuación, suena la canción de Reina del Caos de Rebeca Lane y no existe acción, sino solo secuencias de movimientos acompañadas de sonido.

Letra de canción	Sonido	Gesto que lo produce
Intro		cabeza de derecha a izquierda (5)
Perdonen si arruino esta fiesta patria, esto no es democracia más bien una falacia	Pog	La mano derecha choca con la izquierda y se va para arriba. La mano derecha se queda creando ondulaciones hacia el frente.
No tienen eficacia las falsas elecciones, del falo que gobierna solo son las erecciones	gota de agua	dedo mano derecha toca mejilla derecha y la boca se abre



Son las lecciones de un pueblo sin memoria,	param txi	golpe mano derecha y mano izquierda al pecho y mano derecha da un chasquido.
que se toma las calles, pero no lee historia.		cabeza de izquierda a derecha (3) staccato
La verdadera guerra no ha terminado, los que nos masacraron aún controlan el estado.	poc y pocki pocki	manos con palma grave y mano derecha a la boca (boca abierta en o) (6)
A quien conviene el orden que se mantiene, perdonen, pero el optimismo ya no me sostiene.		Secuencia de movimientos espaciales.
Hago lo que puedo, pero no es suficiente, aunque intento no entiendo al resto de la gente	poc y pà	palmas aplauso grave y chasquido con las 2 manos
¿Qué más da? Si igual no me entiendo a mí,		Secuencia de movimientos espaciales.



vivo en conflicto y no sé a dónde ir,		
si no me hace reír prefiero no seguir, si no me vibra el corazón prefiero huir.	tsi tsi	La mano derecha golpea el pecho y se disuelve el golpe con el movimiento de los dedos. (6)

Quinta serie: regresa escritora. Esta vez. Existe una voz en off y una proyección en la pared de atrás mientras ella escribe, jugando con los tiempos de la acción.

La construcción de este guión permitió el desarrollo de una dramaturgia que estalla la noción convencional en donde un texto discursivo y fabular es el que pre-determina las acciones. Este procedimiento habla de que la escritura espectacular, tal como lo menciona André Helbo el texto espectacular es el “ensamble estructurado de materiales que constituyen el fenómeno espectacular”(Helbo, 2007; p. 187¹).; o escritura que se da en escena es la que, después de ser atravesada, permite una inscripción en papel de lo generado, pero una inscripción que muestra que no le es suficiente la palabra significativa y tiene que recurrir a otras posibilidades para poder existir.

¹ La cita está originalmente en francés, pero fue traducida por la guía de esta tesis, a propósito de esta investigación. Dice lo siguiente en su lengua original: “texte spectaculaire: ensemble structuré de matériaux constituant le phénomène spectaculaire”.



CONCLUSIONES

A partir de esta investigación se puede obtener algunas conclusiones preliminares, que se disponen a continuación y que pueden servir como germen de futuras investigaciones:

- La creación dramaturgico-escénica puede partir de la observación de situaciones y momentos cotidianos. Es importante entender que es la mirada de quien crea, quien detecta la potencia ficcional, que luego va a ser explorada y explotada en la práctica.

- Todas las acciones cotidianas están plagadas de gestos que a su vez hacen visibles un carácter de las personas, los objetos, los ambientes, sus profesiones. Esos gestos a su vez, tienen contenidos, asociados y desplegados de ellos, un sonido o un conjunto de sonidos - que pueden ser conscientes o inconscientes-; si la exploración escénica parte desde ahí se crea un vínculo más plural y menos subsidiario entre personaje y representación. Esta representación se explora desde la misma indagación de gesto y sonido que lo despliega.

-La notación escénica requiere otros modos no convencionales que no se reduzcan a las palabras. Si el sentido forma parte del espacio en el teatro, entonces no todo puede estar reducido al significado de las palabras, sino a la fuerza del gesto y del sonido. Cada proceso escénico viene acompañado de su propia forma de ser y su propio material que el mismo proceso ve necesario apropiarse para luego poderlo mutar.

Dentro de las recomendaciones, es fundamental que exista un proceso en la cátedra de Laboratorio escénico en donde las personas puedan hacer su propia investigación de la dimensión sonora-gestual y que, a su vez, esa investigación se pueda usar de modelo que



genere traducciones de notación en otros casos. Por otro lado, en esta investigación precisa, seguir indagando en un desglose mayor de la parte corporal-sonora.

Esta investigación no solo aporta al campo escénico -como muestra escénica-, sino que aporta a la creación de nuevas metodologías y que, a futuro, puede permitir una investigación de carácter pedagógico, necesario para entender una puesta en escena, el cuerpo y el sonido como hilos conductores de historia.



BIBLIOGRAFÍA.

Barba Eugenio y Savarese Nicolas. 2007. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Cuba: Ediciones Alarcos.

Barbatuques. (s.f.). Recuperado el 09 de mayo de 2020, de Barbatuques:
<https://www.barbatuques.com.br/>

Lecoq Jacques. 2011. *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba editorial.

Pavis Patrice. 2016. *Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de Gato.

Peña Vázquez Martín. 2015. *Raíz y Proyección del Pensamiento Corporal*. Quito: Imprenta Mariscal.

Helbo, André. 2007. *Le théâtre: texte ou spectacle vivant?* Paris: Klincksieck.

Bardet, Marie. 2019. *Hacer mundos con gestos*. Buenos Aires: Cactus. Pequeña biblioteca sensible.



ANEXOS:



Ilustración 1. Ensayo. Fotografía. Felipe Solano



Ilustración 2. Ensayo. Fotografía. Felipe Solano



Ilustración 3. Ensayo. Fotografía. Felipe Solano



Ilustración 4. Ensayo. Fotografía. Felipe Solano



Ilustración 5. Ensayo. Fotografía. Felipe Solano



Ilustración 6. Ensayo. Fotografía. Felipe Solano



Ilustración 7. Ensayo. Fotografía. Felipe Solano



Ilustración 8. Ensayo. Fotografía. Felipe Solano