

UCUENCA

**Facultad de Artes
Carrera de Danza-Teatro**

***MUJER LIMINAL: SENSIBILIDAD CORPÓREA ANTROPOLÓGICA,
GESTUAL Y RÍTMICA***

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

Autora: Mayra Alejandra Burgos Patiño

C.I. 0704430727

alejaburgos93@gmail.com

Director: Mgt. Fidel Ernesto Ortiz Mosquera

C.I. 0801205931

Cuenca – Ecuador

13 de Julio de 2022

Resumen:

A partir del trabajo de investigación creación escénica desarrollado en las cátedras Laboratorio de Creación Escénica I, II y III – impartidas en la carrera de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca– se desarrolló una propuesta de composición coreográfica e instalación, en la que se entrecruzaron varias perspectivas técnicas, metodológicas y procesuales asentadas en la experiencia de vida personal de la autora; esta se enmarca en algunos principios del *Teatro Antropológico* de Eugenio Barba y el *Análisis de Movimiento* de Rudolf Von Laban. La perspectiva sobre el cuerpo –como agente creador y portador de discursos– estuvo afincada en la autoexploración del saber técnico, como cuerpo preparado para ser instrumento manifestativo sensible en un espacio-tiempo.

El desarrollo de esta investigación se propuso dar respuesta a la interrogante: **¿Cómo el concepto de *cuerpo orgánico* de Eugenio Barba y el concepto de *movimiento orgánico* de Rudolf von Laban permiten construir una corporalidad para la creación del personaje en el ejercicio de composición escénica *Mujer Liminal*?** Esta conciencia corporal permitió la creación de un cuerpo extra-cotidiano, entendido como un estado orgánico del mismo, listo para el accionar escénico que, además, produce una clara perspectiva *liminal*: una presencia corporal – como transformación de la feminidad y la experiencia sensible de la autora – para desde la memoria y desde sus múltiples aristas, construir un diálogo activo entre cuerpo y saber técnico, en la creación de un dispositivo que vivifique la memoria corporal, dentro de un *marco visual cuerpo-objeto*, hecho posible gracias también a la relación estético-metodológica con el material papel, como portador y contenedor de significados, decantado así mismo en dispositivo escenográfico. El resultado final se presentó de forma digital motivado por efectos de la COVID-19; por ello, la investigación creación experimentada desde el convivio, ingresó al sistema virtual o *tecnovivio* (Dubatti, 2020) por razones del nuevo contexto social.

Palabras claves: Teatro antropológico. Calidades de movimiento labaniano. Creación de personaje. Liminalidad. Composición escénica.

Abstract:

From the research/stage creation work developed in the Scenic Creation Laboratory I, II and III chairs – taught in the Scenic Arts career of the Faculty of Arts of the University of Cuenca – a proposal for choreographic composition and installation was developed. , in which several technical, methodological and procedural perspectives based on the author's personal life experience were intertwined; and framed in some principles of the Anthropological Theater of Eugenio Barba and the Movement Analysis of Rudolf Von Laban. The perspective on the body –as a creative agent and bearer of discourses– was based on the self-exploration of technical knowledge, as a body prepared to be a sensitive manifestive instrument in a space-time. The development of this research was proposed to answer the question: How the concept of *organic body* of Eugenio Barba and the concept of *organic movement* of Rudolf von Laban allow to build a corporality for the creation of the character in the exercise of scenic composition *Liminal Woman*? This body awareness allowed the creation of an extra-daily body, understood as an organic state of the same, ready for the scenic action that, in addition, produces a clear liminal perspective: a bodily presence - as a transformation of femininity and the sensitive experience of the author – from memory, and its multiple edges, to build an active dialogue between body and technical knowledge, in the creation of a device that vivifies body memory, within a body-object visual framework, made possible also thanks to the aesthetic-methodological relationship with the paper material, as a carrier and container of meanings, decanted likewise in a scenographic device. The final result was presented digitally motivated by the effects of COVID-19, therefore, the creative research experienced from the convivio, entered the virtual system or tecnovivio for reasons of the new social context.

Keywords: Anthropological theater. Returning principles. Labanian movement qualities. Character creation. Liminality. Scenic composition.

ÍNDICE

RESUMEN	2
Palabras claves	2
ABSTRACT	3
Keywords	3
DEDICATORIA	7
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I. REFLEXIÓN SOBRE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN CREACIÓN.	12
1.1 La investigación creación escénica.....	12
1.2 La <i>antropología teatral</i> a partir de Eugenio Barba	18
1.3 <i>Movimiento orgánico</i> a partir de Rudolf von Laban	21
CAPÍTULO II. SÍNTESIS DE LA INVESTIGACIÓN CREACIÓN A LA PRÁCTICA	23
2.1 Laboratorio de creación escénica I. Hacia un <i>cuerpo orgánico</i> basado en la <i>antropología teatral</i> de Eugenio Barba.	23
2.2 Los <i>principios que retornan</i> desde el pensamiento de Eugenio Barba	26
2.2.1 El equilibrio en acción de Eugenio Barba	28
2.2.2 La danza de las oposiciones de Eugenio Barba	31
2.3 Dramaturgia de los objetos a partir de las investigaciones de Mauricio Kartún, inscrito en el Laboratorio de la creación escénica I	34
2.4 Laboratorio de creación escénica II: <i>Movimiento orgánico</i> (cuerpo–espacio–tiempo). 40	
2.4.1 <i>Movimiento orgánico</i> . Conocimiento del cuerpo: de las partes al todo.	45
2.4.2 Movimiento y acciones del esfuerzo: Cualidades del movimiento.....	48
2.5 Laboratorio de creación escénica III, construcción de personaje en el ejercicio de composición escénica <i>Mujer Liminal</i>	58
CAPÍTULO III. CONSTRUCCIÓN DEL DISPOSITIVO ESCÉNICO	64
3.1 Registro audiovisual	64
3.2 Ejercicio de estructura dramática virtual para exposición del dispositivo	68
3.3 Archivo fotográfico del dispositivo audiovisual	74
CONCLUSIONES	80
BIBLIOGRAFÍA	83

Cláusula de Propiedad Intelectual

Mayra Alejandra Burgos Patiño, autor/a del trabajo de titulación "MUJER LIMINAL: SENSIBILIDAD CORPÓREA ANTROPOLÓGICA, GESTUAL Y RÍTMICA", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 13 de julio de 2022



Mayra Alejandra Burgos Patiño

C.I: 0704430727

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Mayra Alejandra Burgos Patiño en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "MUJER LIMINAL: SENSIBILIDAD CORPÓREA ANTROPOLÓGICA, GESTUAL Y RÍTMICA", 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 julio de 2022



Mayra Alejandra Burgos Patiño

C.I.: 0704430727

DEDICATORIA

Dedico mi trabajo, primeramente, a Dios, quien me ha guiado con sabiduría en el camino de la vida en el ámbito profesional y personal.

A mi familia, que es el apoyo incondicional en el día a día.

Esencialmente, a mi tutor Ernesto Ortiz y a mis docentes por compartir conmigo sus conocimientos y educarme de la mejor manera con respeto y responsabilidad a lo largo de mi formación.

A mis amigos, a quienes conservo como la familia de la vida, quienes han hecho de este viaje universitario un hermoso pasaje.

De manera especial a mis padres, Luis y Blanca, quienes han forjado carácter y disciplina en todo mi caminar; a mis hermanas Jennifer y Tita quienes me han acompañado con sus consejos y tenacidad a perseverar; a mi sobrino Eduardo, quien ha sido mi motor para no rendirme.

A mis amigos, por acompañarme en los aciertos y los errores, a lo largo de la carrera, con los mejores consejos.

A todos ustedes, gracias por permitirme ser parte de su vida, con mucho respeto les dedico las líneas de este trabajo.

INTRODUCCIÓN

En este proceso de investigación creación escénica fue central la generación de una corporalidad creada a partir de algunos principios de entrenamiento corporal y creación de movimiento, propuestos por Rudolph von Laban (1987) (*Movimiento orgánico*) y por Eugenio Barba (1994) (*Cuerpo orgánico*). De igual manera, a nivel compositivo, la *Dramaturgia de objetos* de Mauricio Kartún (2007) articuló la utilización del papel como material en esta propuesta y en la construcción de un dispositivo escenográfico y de vestuario que conformó también la investigación corporal en el proyecto de tesis *Mujer Liminal*, muestra escénica creada para este fin.

Rudolf von Laban maestro, coreógrafo y teórico de la danza austrohúngara moderna, es considerado fundador de la “danza expresionista”; aportó con su obra, un método de análisis del movimiento (*Movimiento orgánico*) que se emplea para describir, visualizar, interpretar, investigar y documentar todas las posibilidades del movimiento humano. El centro de su propuesta está en el cuerpo humano como primer componente, al cual le sigue el espacio, donde se dibujan las formas del movimiento del actor.

Se sustenta, entre otras cosas, en el “esfuerzo energético” como cualidad del movimiento; de ahí que el trabajo de Laban se relacione con el estudio del comportamiento humano y del cuerpo en movimiento, brindando otra opción que posibilita percibir y relacionarnos con el mundo; impulsando el movimiento dinámico y natural para permitir una descarga rítmico/espacial mediante el *movimiento orgánico*.

Por otra parte, en *Antropología Teatral*, Eugenio Barba (1994) propone el estudio del comportamiento escénico pre/expresivo del actor basado en tres lógicas fundamentales de la “Bios escénica” (física, emocional y mental) en la búsqueda del equilibrio del actor en la escena; se sostiene, además, sobre la base de diferentes géneros, estilos y tradiciones personales y colectivas. Esta propuesta sustenta la metodología de los estudios de la escena contemporánea, que propone un conjunto de valores como la autenticidad, la verdad, la libertad, la capacidad de dar, compartir y comunicar emociones, el contacto y la relación del cuerpo con el espectador/público, propios del proceso creativo actual.

Como tercer sustento teórico-práctico, acudimos a la figura de Mauricio Kartún dramaturgo y director de teatro argentino; su propuesta sobre el uso de los objetos se sustenta en su libro *Del objeto a la escena: poesía y superficie*. (2007). En la escena, los objetos resultan protagónicos en una búsqueda diversa de comunicación, generando una dinámica especial sostenida en el predominio visual y en las posibilidades expresivas de estos. Se propone para ello, la construcción de un discurso en torno al objeto, que se produce mediante la introducción e intervención de la materia inanimada, en este caso en particular dándole voz al papel como materia protagónica.

La tesis se propone, como objetivo, construir una corporalidad para la creación del personaje en la propuesta escénico/audiovisual *Mujer Liminal* basada en los fundamentos teóricos de la escena teatral contemporánea.

A partir de los fundamentos teórico-prácticos expuestos, del objetivo propuesto y de la praxis creativa, esta investigación persigue dar respuesta a la interrogante siguiente: ¿cómo el concepto de *cuerpo orgánico* de Eugenio Barba y el concepto de *movimiento orgánico* de

Rudolf von Laban permiten construir una corporalidad para la creación del personaje en el ejercicio de composición escénica *Mujer Liminal*?

Este proceso creativo se inscribe en el contexto académico de la Universidad de Cuenca (Ecuador), en la carrera de Artes Escénicas y en la materia de los tres ciclos de la disciplina Laboratorio de Creación Escénica I-II-III; el mismo persigue encontrar y construir características, funcionamientos y dinámicas corporales en el ejercicio compositivo *Mujer Liminal* como dispositivo escénico. El proyecto de investigación/creación procuró un acercamiento racional y sensible a la memoria personal, para la creación de una corporalidad del personaje y su inserción en un dispositivo escénico-visual, y en la construcción de una dramaturgia propia al proceso, cuyo método de trabajo estuvo basado en la recolección e interpretación de datos, definición de la problemática, de conceptos, construcción de modos de sensibilidad del cuerpo y de sus formas de acción a través del cuerpo y del movimiento cuya materia principal ha sido el papel como objeto escénico.

Cabe señalar que el resultado de la puesta escénica no pudo efectuarse de modo presencial en el escenario a causa de los efectos provocados por la pandemia de la COVID-19, obligando a su autora a escoger el medio audiovisual como superficie de inscripción final de esta creación mediante el empleo de registros audiovisuales.

El texto se estructura en tres capítulos: el primero presenta una reflexión sobre el proceso de investigación/creación, donde se profundiza en las propuestas conceptuales de los teóricos citados (Barba, Laban y Kartún); en el segundo, se sintetiza dicho proceso en la práctica, en el espacio del Laboratorio de creación escénica I, centrado en las concepciones de Barba y de Kartún, e incluye la propuesta de Laboratorio de creación escénica II, en la construcción del personaje en el ejercicio de composición escénica *Mujer Liminal*. El capítulo III aborda la construcción del dispositivo escénico que contiene el registro audiovisual, la descripción del

UCUENCA

ejercicio de estructura dramática virtual para exposición del dispositivo y un extenso archivo fotográfico del dispositivo audiovisual que expone las evidencias del trabajo desarrollado en el Laboratorio de creación escénica III.

CAPÍTULO I

REFLEXIÓN SOBRE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN CREACIÓN

1.1 La investigación/creación escénica

La investigación y la creación escénica convergen como métodos y herramientas, en las prácticas artísticas. Lo que se reconoce como investigación/creación va más allá de encontrar un resultado, de culminar el proceso en una obra escénica. La investigación/creación descubre un lenguaje propio en las artes, otorga al investigador la posibilidad de ser un artista que investiga, reflexiona y produce conocimientos nuevos a partir del análisis de sus procesos creativos: al reflexionar, habla de la experiencia propia, de su hacer escénico.

Los procesos de investigación/creación conducen al artista hacia un compromiso práctico con sus materiales de todo tipo y naturaleza: corporales, imágenes, objetos, sonidos, signos, espacio y tiempo. Como resultado, aparece un entramado de relaciones que se establecen en el investigador-creador, dando lugar –eventualmente– a la muestra escénica u obra. El arte escénico es una experiencia que interactúa con todo lo que somos en la práctica artística:

En el contexto anglosajón, en el que la noción de investigación creación está mucho mejor definida, pero es también más radical, el objetivo es revisar la investigación tal y como está formulada ahora, dominante, estéril, unívoca. Dicho de otra forma, se trata de hacer sitio a la palabra, a su vez, en la construcción de este saber global, pero también que cree otro saber, un saber práctico, informado, a partir de su propia experiencia. (Féral, 2009, p. 323)

Estas palabras de Féral explican con claridad, la particularidad de la investigación/creación artística, en la cual, la relación entre el hacer y el pensar es fundamental para la constitución de su experiencia. Investigar y sistematizar un proceso creativo permiten al investigador-creador otras maneras de aproximarse al arte, de analizar la experiencia artística en donde se encuentra; además de develar las materialidades, las metodologías, las herramientas técnicas, los entrenamientos o las maneras para ser aplicadas en la práctica.

El resultado de estas prácticas de pesquisa siempre va a ser distinto, ya que se van ampliando los vínculos entre la investigación y la práctica, y de sus posibles de resultados. Podría decirse que la investigación/creación es un entramado que define un camino, donde el artista elabora, explora y organiza sus materialidades, para construir un tejido centrado en la creación misma. La práctica creativa es probar modos de hacer, y a su vez, producir otro saber práctico, entendido a partir de la experiencia propia que implica leer, mirar, escuchar, pensar, comparar. La producción de este otro saber práctico aparece de la respuesta que se pueda dar a la o las preguntas de investigación que direccionan la práctica investigativa, y el uso de sus métodos y herramientas de laboratorio de generación y organización de materiales.

En la investigación/creación resulta fundamental disponer, definir, organizar y utilizar todas las herramientas del artista, para confrontar lo que sucede en cada ensayo o práctica, realizando incluso, un trabajo de mesa que ayude a estructurar los materiales para crear una atmósfera creativa apropiada.

Como lugar de conocimiento, la investigación creación puede ser abordada desde la teoría, la estética, la antropología, la psicoanalítica, la *performance*, lo ritual o desde la teatralidad misma. Es decir, la perspectiva filosófica y metodológica con la que se puede abordar la investigación/creación es amplia y debe estar claramente definida para orientar la práctica creativa. En palabras de J.A. Sánchez:

Lo específico de la investigación artística está asociado inevitablemente a la creatividad. Habitualmente, observamos con recelo la posibilidad de que la creatividad pueda enseñarse. Si no puede enseñarse, ¿cómo se va a investigar sobre ella? Sin embargo, olvidamos que lo que entendemos por artístico no es una sustancia, sino un adjetivo que por tanto afecta a las prácticas y a las experiencias humanas en muy diversos grados. (2013, p. 327)

Así pues, la investigación sobre las artes tiene múltiples enfoques de metodologías creativas; particularmente esta propuesta se situó en la *investigación sobre los oficios de la escena* basado en una exploración sobre mi entrenamiento corporal; es decir, cómo la investigación del *cuerpo orgánico*, el *movimiento orgánico* y el *objeto* permiten construir una composición artística. Es importante también mencionar, como otra forma de investigación, a *la documentación creativa* que sobrelleva la documentación de todo lo que sucede en el proceso de creación atravesado por medio del video o por el diario de trabajo.

Los temas tratados en esta investigación/creación se basan, además, en la práctica estudiada desde las memorias de mi interpretación como creadora de la muestra escénica *Mujer Liminal*. Su método de trabajo es: recoger datos, definir una problemática, definir conceptos, interpretar datos, construir modos de sensibilidad del cuerpo, formas de acción. Tener la atención total sobre la base de los elementos de investigación/creación. En el ejercicio investigativo se problematiza la práctica artística, es decir se plantea una interrogante de partida, se revisan los componentes de investigación con los conceptos de la teoría escénica y las artes.

Es también la oportunidad que se ofrece a los estudiantes de trabajar más cerca de la creatividad, de interesarse por los procesos, por los distintos modos de obrar; de esperar la inspiración, de buscar cómo estructurar una práctica, una investigación y elaborar un escrito sobre esta práctica (Féral, 2009, p. 325)

La investigación/creación *Mujer Liminal* es heterogénea y por sus características requirió del entendimiento de su práctica mediante procesos que respondieron a necesidades, y a herramientas únicas y singularizadas. Su propósito fue producir un conocimiento específico, considerando al arte como una forma de conocimiento, una actividad de inteligencia y sensibilidad que me permitió ampliar una idea a un objeto material o cuerpo. Implicado en el transitar de lo desconocido, provocó conocimiento, arrojando en este proceso de investigación, preguntas que llevan a nuevos procesos de búsqueda.

La investigación/creación en artes escénicas confluye en la danza y el teatro, e incluye una parte reflexiva o escrita que genera, además, la creación; es decir, combina la práctica y la teoría manifestadas en este proyecto de titulación como una experiencia mixta, resultado de talleres y procesos académicos. Por eso, cabe recalcar que la investigación/creación, en la comunidad académica se constituye en un mecanismo generador de conocimiento.

Desde el campo de las artes, se consideran importantes tres elementos en el acontecer del arte: sujeto creador, objeto o práctica artística y espectador. Esta tríada no puede separarse, ya que dependen los unos de los otros para poder ser: “Es decir, no hay obra sin creador, ni obra sin espectador, ni creador sin obra” (Ortiz, 2020, p. 3).

La investigación es parte constitutiva de la práctica, aun cuando el propósito no sea la generación de teoría o documentos académicos en esa práctica. La creación es el ejercicio profesional que involucra directamente al participante y ellas juntas dan lugar a lo singular y lo subjetivo como una práctica escénica que involucra al intérprete, quien entiende su arte y su particular forma de creación. Es decir, que la cualidad interpretativa y creadora se logran con el trabajo investigativo, cuya experiencia es temporal o procesual.

La práctica e investigación van de la mano del intérprete, que se vuelve creador a través del ejercicio de composición y relaciona sus metodologías con el ejercicio investigativo

para obtener un resultado de la organización de todas sus materialidades, considerados como fenómenos de la práctica escénica, constituidos como verdaderos ejercicios de investigación que producen conocimiento.

En el proceso de investigación/creación, sobre el que versa este documento, se concibe una reflexión de orden práctico, es decir, se basa en la práctica del proceso de formación e investigación, centrada en una problemática de *cuerpo orgánico* acompañado del *movimiento orgánico* y el trabajo con *el objeto*; emerge de ella una muestra escénica (*Mujer Liminal*) que se genera como nuevo conocimiento: la organización de materialidades, consecuente con la pregunta de investigación planteada en la introducción de este trabajo.

Para ello, se entiende como un *cuerpo orgánico* aquel cuerpo entrenado que sale de su cotidianidad, que habita energéticamente un espacio y que, a su vez, logra dominar un *training* actoral a través de *Los principios que retornan* (Barba). Estos principios buscan dominar la acción corporal encontrando la organicidad de cuerpo en sus secuencias; buscan a la vez, relaciones que llevan al cuerpo a encontrar su propia lectura, experimentado en el hacer escénico como centro fundamental de comunicación de cuerpo extra/cotidiano con lenguaje propio, real y sincero en movimiento, para reencarnar en otro ser diferente pretendiendo contar desde el lenguaje corporal y no verbal: es subjetivo, fluye, encuentra su inicio y su final en acciones. Esta práctica nos lleva a entender claramente que el cuerpo extra/cotidiano o *cuerpo orgánico* es trabajar la energía para lograr un estado del cuerpo, a través de la técnica, y construir así una presencia escénica.

En este mismo sentido, el *movimiento orgánico* es aquel que analiza el movimiento del cuerpo y todas sus posibilidades. En este trabajo de investigación/creación, se parte de una base técnica rigurosa acompañada por el entendimiento del cuerpo desde las partes corporales hacia un todo corporal. Es decir, cómo cada parte del cuerpo puede moverse desde

su individualidad para llegar a conectarse con otra parte del mismo y, por ende, con su todo corporal produciendo un movimiento percibido desde y en toda su capacidad sensible. Es preciso entender que cada parte del cuerpo es importante y, al pasar por la experiencia, incorpora las nuevas formas expresivas a través de una relación, tanto de este cuerpo que experimenta, como de su espacio y tiempo.

Es importante mencionar que el *movimiento orgánico* también involucra lo físico y lo interno de cada persona; por consiguiente, en el proceso de investigación/creación, al llegar a este punto de experiencia con el *movimiento orgánico*, se asume desde todo el proceso de trabajo, la creación de un personaje para *Mujer Liminal*.

Este proceso de investigación/creación centró su estudio en la construcción de una corporalidad particular al personaje creado dentro del dispositivo escénico *Mujer Liminal*. Tal corporalidad –entendida como la manera en la que la intérprete/creadora produce desde su experiencia personal una metáfora corporal para el personaje– se manifiesta en relación íntima con la materia utilizada, el *papel*, y la construcción de un dispositivo en un tiempo y un espacio.

Es fundamental entender, cómo estos elementos racionales, sensibles y artísticos –así como procedimentales– entraron en diálogo durante el tiempo de investigación para producir conocimientos acerca de sus relaciones y para responder a los cuestionamientos que se plantearon sobre la pertinencia de las herramientas utilizadas, desde las artes escénicas.

Apoyado en el estudio del proceso académico experimentado y con la ayuda de los docentes, este proceso de investigación procuró un análisis del mismo para aproximarse, más adelante, a la creación, tal como se encuentra planteado en las líneas de este documento. Me propongo, desde este estudio teórico/práctico, el análisis y comprensión de los diferentes lenguajes y aportes de cada uno de los materiales, técnicas y herramientas composicionales aprendidas y experimentadas en la carrera.

Este proceso de investigación/creación conlleva, entonces, una organización para su muestra escénica que ha pasado por afrontar: el análisis de *cuerpo orgánico, movimiento orgánico y objeto*, como temas claves que dan lugar a una narrativa escénica, llamado en este proceso *Mujer Liminal*, acompañado de otros elementos en la escena como la luz, el sonido, el espacio. Debido a las condiciones de encierro producidas por la COVID-19, el producto artístico final se presentó en formato audiovisual, a manera de experimento sensible y apegado a mis facultades y sensibilidad como artista escénica, no como artista audiovisual –factor que será analizado más adelante en este documento-.

1.2 La Antropología Teatral a partir de Eugenio Barba

Como parte del entramado de entrenamiento y herramientas de generación y composición de materiales escénicos, el presente trabajo de investigación/creación escénica se sostiene, desde la perspectiva actoral en la *Antropología Teatral* de Eugenio Barba (1994, 2005), concepto que estudia el comportamiento fisiológico, social y cultural del ser humano en una situación de representación.

La *antropología teatral* considera la capacidad que tiene el actor de entrar en la piel o esqueleto de un determinado comportamiento escénico, cómo vestirse y desvestirse utilizando el cuerpo cotidiano para encontrarse con un cuerpo *extra/cotidiano*; no busca verdades absolutas en la escena, sino individualizar los conocimientos útiles para el trabajo del actor, no con el fin de descubrir leyes inamovibles en el proceso creativo, sino de estudiar reglas del comportamiento no cotidiano; fundamentados en *los principios que retornan*. Instruye al actor, en una situación de representación física y mental, alejado de las labores cotidianas estableciendo una técnica de entrenamiento en el quehacer de la práctica teatral, para lograr la

presencia escénica del actor, tal como se expone en *La Canoa de Papel, Tratado de Antropología Teatral* de Eugenio Barba (1994, 2005).

De este modo, consiguiendo mantener la atención del espectador, se construye la presencia del actor que logra mantener su *bios-escénico*: para alcanzarlo se constituye un nivel de organización de técnicas, a nivel *pre/expresivo*; es decir, permite generar la *presencia escénica*.

Los principios que retornan están aplicados al peso, equilibrio, uso de la columna vertebral; la cadera como centro de energía que produce tensiones físicas *pre/expresivas*, conocidas como una cualidad de *cuerpo extra/cotidiano* con su energía, que escénicamente vuelve al cuerpo decidido al accionar, vivo y creíble: “*La Antropología Teatral* de Barba indica un nuevo campo de investigación: el estudio del comportamiento *pre/expresivo* del ser humano en situación de representación organizada” (Barba, 1994, p. 26).

Por ello, este cuerpo orgánico en presencia constituye, como base, un nivel de organización en el trabajo de composición del actor que involucra la capacidad de concentración de ese nivel *pre/expresivo*, que hace posible ampliar el saber sobre el plano práctico e incluso crítico de su ejercicio. En este sentido, la asimilación de lo técnico personaliza el conocimiento de *los principios que retornan*; permite aprender a aprender, es decir, dominar un propio saber técnico para que el cuerpo sea único y diferente: un cuerpo subjetivado. Al hablar de un cuerpo único y diferente, cabe recalcar que se habla de un cuerpo que está viviendo su *aquí y ahora* en su propio lenguaje corporal.

El concepto de Eugenio Barba no intenta fusionar, acumular o catalogar las técnicas del actor. Busca lo simple: “la técnica de las técnicas” (Barba, 1994, p. 26). Efectúa un trabajo de observación, con la idea de comprender si lo que ve el espectador es espontáneo o natural y posee diferentes modos de expresión del ser humano; por ello, la *antropología teatral* se basa en el estudio sobre el actor que acompaña su proceso de investigación entrenando el cuerpo;

UCUENCA

este tiene presente sus diferentes calidades energéticas que conducen al estudio del *cuerpo orgánico* o *extra/cotidiano*, conocido también como el comportamiento *pre/expresivo* del ser humano; para esto es preciso romper con los comportamientos cotidianos que están determinados por nuestra cultura, condición social o, incluso, nuestro oficio.

Se persigue desprendernos de los modos cotidianos, para hacerlo renacer en nuevas tensiones transformándolo en un cuerpo dilatado, con nuevas posibilidades para expresarse en una representación escénica; o sea, llegar a ser un cuerpo que transmita vida y así pueda contactar con el espectador.

En *La Canoa de papel*, Barba (1994, 2005) propone un exhaustivo trabajo de exploración sobre uno mismo, atravesar lugares incómodos de tensión muscular y equilibrio precario, en donde cada músculo está presente, desprendiéndose de las posturas comunes, proponiéndole al cuerpo un desafío que le hará salirse de su cotidianidad. Este trabajo corporal permite al actor, estar en una transición dirigida al desarrollo de una técnica personal, que, a su vez, pone de manifiesto un modo de ser del cuerpo mediante la acción.

Este diálogo con la técnica barbiana - asumido desde el entrenamiento corporal - participa en este proyecto, primeramente, por la necesidad de encontrar un cuerpo intérprete, un cuerpo que sea presencia y que con su energía, cree una atmósfera creíble en el acontecer del mismo, un cuerpo que viva en su accionar y que su energía pueda transmutar no solo en una forma de cuerpo, sino que traspase este cuerpo y se sitúe también en el espectador; es decir, qué ve o siente con ese cuerpo que le comparte energía en movimiento.

En este diálogo no solo ingresa el cuerpo, sino también el espacio; este se caracterizó por ser cambiante, porque en su primera instancia de exploración fue asumido desde lugares cotidianos como lo son nuestras salas de clases y entrenamiento de danza y teatro de la universidad. Desde esa particularidad, el cuerpo encontró su flujo en el espacio de entrenamiento dejando una semilla de cuerpo que transmutó, posteriormente, en un espacio no

cotidiano de encierro como solución al tiempo de la COVID-19, que inmovilizó al país y al mundo a partir del mes de marzo de 2020. Este flujo espacial, como elemento, se volvió parte de esta investigación creación y de un entrenamiento corporal que forma parte del dispositivo descrito más adelante.

1.3 Movimiento orgánico a partir de Rudolf von Laban

El *movimiento orgánico* es un concepto de la expresión corporal que analiza el movimiento del cuerpo y sus posibilidades; el mismo fue desarrollado por Rudolf von Laban en el año de 1910 haciendo su acercamiento al estudio del movimiento desde un estudio humano y animal, el cual tenía una capacidad de observación de movimiento y síntesis; esta capacidad le permitió su explicación sobre una gramática corporal definiendo sus propias leyes, grados del esfuerzo, estructuración del espacio personal y escénico. Según Schinca (2010): “El arte del movimiento es una disciplina autónoma que habla por sí misma y en la mayoría de los casos con su propio y especial idioma” (pág. 8).

El *movimiento orgánico* es conceptualizado como pensamiento, emoción, acción, expresión de lo interior y lo exterior; este método incorpora disciplinas como la psicología, la anatomía y la kinesiología; su investigación de movimiento se basa en observar, describir y categorizar los movimientos que el ser humano realiza en su diario vivir, analizando sus posibilidades y particularidades de movimiento.

Se divide en categorías que se analizan para investigar y describir distintas cualidades y expresiones de movimiento humano desde diferentes perspectivas e incorpora nuevas formas expresivas a través de la relación cuerpo –espacio– tiempo: “El arte del cuerpo, con otras palabras, es un camino de apertura hacia el propio ser y de los demás” (Schinca, 2010, p. 10).

El dominio del movimiento es la comprensión de la parte interior del hombre donde se origina el movimiento y la acción, se constituye en flujo espontáneo de este, dando vivacidad al movimiento; con ello, la expresión corporal busca un lenguaje propio como una sensibilidad psicosomática que busca la integración consciente del cuerpo, estudiando y profundizando el uso de la estructura corporal a manera de sujeto comunicador, que va más allá de una comunicación verbal.

Este lenguaje creativo conectó tanto lo físico como lo interior; canalizó de manera rigurosa las posibilidades expresivas como disciplina que tiene su propia técnica, como una herramienta que permitió encontrar matices de expresividad e, incluso, la comunicación y creación con otros cuerpos inertes en el espacio, estableciendo coordenadas corporales, espaciales, temporales que posibilitaron una comunicación y una visión de creación.

En su campo de acción se trabajan coordenadas: cuerpo, espacio y tiempo; elementos que me permitieron, en este proyecto de tesis, encontrar la expresividad del movimiento desde un punto de vista racional de conciencia y emocional de la vivencia, según Laban (2010, pág. 10) citado por Martha Schinca en su libro *Técnica y expresión del movimiento* (4ª ed.). Pasar por el conocimiento y la vivencia, me permitió descubrir este nuevo cuerpo a partir de lo físico, manifestado desde un sí mismo, orquestado corporalmente en el *movimiento orgánico*.

Este *movimiento orgánico* me sirvió para entender, desde la experiencia corporal, que todo lo levantado como información escrita circunscrita en lo corporal, se aprovechó para la creación -tanto con los elementos materiales como los elementos de cuerpo- consiguiendo la construcción de una corporalidad para el personaje de *Mujer Liminal* que pretende en este proyecto, ser asumida desde lo real y orgánico.

CAPÍTULO II

SÍNTESIS DE LA INVESTIGACIÓN CREACIÓN A LA PRÁCTICA

2.1 Laboratorio de creación escénica I. Hacia un *cuerpo orgánico* basado en la antropología teatral de Eugenio Barba

La materia Laboratorio de la creación escénica I, de la carrera de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, conlleva la herencia de un trabajo corporal denominado *cuerpo orgánico*, que parte desde el lugar de la experiencia. Se inicia esta investigación en la comprensión de cómo funciona el *cuerpo orgánico*, atravesado por ejercicios guiados por el docente Paúl Sanmartín de la cátedra de Actuación. Consecuentemente, experimento en esta etapa de Laboratorio de la creación escénica I un conocimiento nuevo: el cuerpo empieza a habitar un espacio de sensibilidad cargado de energía que produce impulsos físicos *pre/expresivos*, conocidos como una cualidad de cuerpo *extra/cotidiano* que escénicamente, vuelve al cuerpo decidido, enérgico y creíble.

Impulsos que dan lugar a un cuerpo en acción que se encuentra viviendo el *aquí y el ahora*, transmutado en una atmósfera, con el objetivo de que el *cuerpo orgánico* se vuelva perceptible a un espectador; es decir, que el accionar corporal comunique su lenguaje corpóreo al sujeto que observa.

En mi práctica escénica, experimenté un estado desde el vacío, en la búsqueda de desprogramarme de mis formas habituales, haciendo que el cuerpo encuentre un autoconocimiento, tanto en su corporalidad como en el tránsito de la energía. La búsqueda y preparación de esta corporalidad también comprende todo lo que soy, expresada en vivencias de mi niñez hasta mi vida adulta. Utilicé toda esta información de lo que fui y lo que soy, para

continuar con el proceso de creación, ya que los sucesos que acontecen en nuestras vidas no son solo una casualidad; todas las experiencias, incluso la vida cotidiana, nos sirven para ser introducidas en un proceso creativo. Para que ello suceda, solo se necesita la disposición del poder “hacer y escuchar”: la escucha permite vivenciar las voces internas y visualizar lo que nuestro imaginario produce.

Para este efecto, en el entrenamiento físico corporal trabajé desde el conocimiento teórico de un *cuerpo orgánico pre/expresivo*, llevado a la práctica con los *principios que retornan* según Eugenio Barba; esto me permitió adquirir un estado del cuerpo acompañado con ejercicios de la metáfora del recuerdo, el vacío, el peso, el equilibrio, la columna vertebral, siendo la cadera el centro de donde parte la energía experimentada como principios de *cuerpo orgánico o extra/cotidiano* creíble y decidido; en este espacio de la práctica se experimenta y se construye una corporalidad de la presencia escénica del intérprete.

En este contexto, primeramente, la metáfora se entiende como aquella que ayuda a trasladar el significado de un concepto a otro, haciendo una relación de semejanza o analogía entre ambos. Las metáforas son imágenes o palabras asociadas a un texto, cuyas relaciones van a redimensionar estas palabras o imágenes con las que trabajo para expresar varios aspectos de la realidad y así crear nuevos sentidos o mundos; según la necesidad expresiva, busqué esta libertad en las múltiples posibilidades con significados más palpables de la mujer que habita en mí, desde mis vivencias.

El cuerpo, en este entrenamiento, se manifestó como víctima y cómplice de los acontecimientos de su existencia, en este proceso de creación, como la imagen metaforizada de una “bolita verde”, como germen corporal que viaja por todo el cuerpo con la esencia de una mujer, que se vuelve el lienzo de una historia trazada en el devenir continuo de su flujo.

Tomando mi cuerpo cargado de información, desde mi niñez hasta los deseos de una vida adulta, haciendo frente a las batallas más desoladoras de ese camino como mujer (como una hija, una hermana y una madre). Todas las huellas se imprimen sobre y en el cuerpo. Toda la percepción y afectación suceden desde mi cuerpo sensible, nacen sosteniéndose y relacionándose con dolor, tristeza, amor y armonía. Desde ahí, abrazo lo dulce y lo amargo de la vida, conectado a ese hermoso sitio que es el propio cuerpo en el que habito como mujer.

El vacío asumido desde lo físico y lo emocional lo percibí como un tema para desconectarme de mi ser, para vaciar cualquier pensamiento, acción, sensación del exterior cotidiano y conectándome así con mi interior, desde una energía ilusoria, una energía que se encuentra *deambulante* en mi espacio de trabajo.

Hacer esa conexión para vaciar el cuerpo desde ese estado de involuntariedad, produce el verdadero sentir desde este flujo corporal de la metáfora del recuerdo, que va desde la niñez a una vida adulta, como mujer, acompañada de lo técnico en cuanto al uso de la columna y la cadera como punto eje de mi movimiento; mi columna y mi cadera me ayudaron a distribuir el peso de mi cuerpo buscando el equilibrio y desequilibrio en mi kinesfera y en todos mis planos corporales. Desde ese centro de gravedad cadera-columna, en este proyecto de titulación, construí la presencia escénica como punto de experiencia y entrenamiento corporal con el *movimiento orgánico*.

El cuerpo, en este momento de experiencia corporal, posee formas de expresión personales y para ello son muy importantes: la concentración, la tensión muscular y el equilibrio precario como entrenamiento. Su objetivo fue desprenderme de posturas comunes o ya conocidas, para desarrollar una técnica personal manifestada en la acción corporal como la presencia de un cuerpo *extra/cotidiano*. En la práctica teatral, cuerpo-mente se definen como técnicas; estas técnicas pueden ser conscientes y codificadas o inconscientes, pero implícitas

en la práctica misma. Técnicas individualizadas en *los principios que retornan* propuestos por Barba (1994).

2.2 Los principios que retornan desde el pensamiento de Eugenio Barba

Los *principios que retornan*, propuestos por la metodología de entrenamiento y creación de E. Barba, permiten volver al origen y renacer con la expresividad de un cuerpo técnico. El cuerpo se transforma por medio de algunos principios trabajados con compromiso; técnica que posee una disciplina que se desarrolla en el trabajo de entrenamiento corporal de acciones para sobrellevar la presencia escénica.

Las técnicas cotidianas son aquellas no pensadas; lo hacemos condicionados a una cultura, estado social u oficio que creemos naturales. Esas acciones físicas que ejecutamos en el día a día sin contextualizar su origen o funcionamiento y que son construidas desde nuestra morada cultural. Entendido lo cotidiano, se puede abordar lo *extra/cotidiano* como la contraposición de los condicionamientos habituales del cuerpo basado en el derroche de energía para un mínimo resultado, es decir, que las técnicas *extra/cotidianas* ponen en forma al cuerpo volviéndolo artístico y creíble.

Fundamentalmente, construir un *cuerpo extra/cotidiano*, según la *antropología teatral*, es entender el cuerpo humano maravilloso y complejo; a diferencia de cualquier otro ser vivo, un cuerpo preparado para ser manifestación del espíritu, que espera la acción libre e inteligente del individuo que, en este proyecto en particular, lo asumo como *mi cuerpo escénico*.

La idea de *cuerpo extra/cotidiano* constituye un nivel de organización del cuerpo/mente llamado *técnica*, aplicando al peso, al equilibrio, al uso de la columna vertebral, y produciendo tensiones físicas como cualidades *extra/cotidianas*, como parte del entrenamiento corporal, para producir una energía que vuelve al cuerpo escénicamente vivaz, verosímil, para contactar con el espectador.

Lo que Eugenio Barba llama *cuerpo orgánico*, parte de la presencia escénica, permite la posibilidad de conectar y conmover al espectador: estremece su pensamiento y emociones, transforma su imaginario -es decir traer a la memoria algún recuerdo a partir de lo que está observando, alejado de la palabra o de un lenguaje verbal, sino vivido desde la imagen de un lenguaje no verbal-, posee una fuerza sensorial que produce un efecto de organicidad sobre el sistema nervioso del espectador, que se logra por medio de la práctica del sujeto actor que se permite a sí mismo la comprensión de lo que es y cómo acciona un *cuerpo orgánico*. Esa práctica no es nada más que la experiencia de un trabajo corporal riguroso atravesado a lo largo de la investigación/creación.

Para continuar con la explicación de *los principios que retornan*, es pertinente recalcar que las técnicas *extra/cotidianas* del cuerpo están relacionadas con la energía del actor, que etimológicamente significa “entrar en actividad, estar en trabajo” (Barba, 1994, p. 36).

Los principios que retornan: El equilibrio en acción y La danza de las oposiciones, se proponen como parte del entrenamiento para lograr un estado de cuerpo y desde ese lugar de entendimiento corporal, construir un *cuerpo orgánico* que se orqueste con las materialidades de esta investigación/creación para dar lugar a la presencia de cuerpo como trabajo del actor, que en este proyecto es *mi cuerpo*.

Esta forma de habitar el cuerpo funciona con la acción que puede llegar de una peripecia, que se la entiende como un estado de negación o imprevisto en el momento de accionar. Es decir, surge un cambio en el cuerpo, en la energía, en la respiración, en el movimiento mismo, llega a ser una forma de movimiento no mecánico, que se logra también en la inmovilidad o en el silencio de una respiración con un objetivo claro, al momento de ser realizado: un movimiento limpio y preciso en el cual se compone y contiene.

Estos *principios que retornan* dialogan con el movimiento, mover el cuerpo a partir de imágenes y de una técnica. Habitar el cuerpo y vivirlo completamente, hacerlo transparente y

preciso en energía; energía que se encuentra transitando por cada vena del cuerpo, involucrando también las sensibilidades, emociones, recuerdos. Recuerdos que mueven y se conmueven en una corporalidad para ser reunidas o para encontrar un diálogo con lo que más adelante experimento como *movimiento orgánico*, creando un lenguaje para que exista una comunicación con aquel que mira: el espectador.

Acentúo en este apartado que *Los principios que retornan* proponen en este proyecto de tesis un entrenamiento corporal para el sujeto creador-actor, es decir, funcionan como una disciplina de trabajo riguroso para obtener de este entrenamiento corporal la presencia de cuerpo entendido como *cuerpo orgánico* y ser utilizado en la composición de *Mujer Liminal*, *principios que retornan* descritos a continuación desde la experiencia teórico/práctico de esta investigación creación.

2.2.1 El principio de equilibrio en acción de Eugenio Barba

El equilibrio en acción (Barba, 1994) se propone desde la estabilidad de tensiones como una capacidad de mantenerse erguido y de esta manera moverse en el espacio, se trabaja con la columna vertebral. Este principio *extra/cotidiano* produce energía corporal que me ayuda a comprender mi cuerpo, a transformarlo desde el autoconocimiento experiencial de la práctica, en un cuerpo que se prepara para estar escénicamente vivo.

La energía es muy importante en este principio, significa entrar en actividad, estar en trabajo; a manera de ejercicio pruebo caminar, el bloqueo de cadera con el desplazamiento de rodilla trasladando el cuerpo de un lugar a otro, haciendo el encuentro del *principio de equilibrio en acción*. En este ejercicio de desplazamiento, el objetivo es encontrar el equilibrio del cuerpo ajustando los pesos corporales: cadera/columna, entendiendo los impulsos desde la cadera de donde parte el movimiento energético que va a ser llevado a todo el cuerpo.

Este principio que retorna se fundamenta en una deformación de la técnica cotidiana; el caminar, desplazarse en un espacio o conservando el cuerpo en inmovilidad. Se basa en la alteración del equilibrio cotidiano: requiere de mucha energía, se apoya en las tensiones del cuerpo como sujeto actor. Es decir, el abandono de una posición en equilibrio cotidiano exige un esfuerzo físico mayor a favor de un *equilibrio precario* o *equilibrio extra/cotidiano*; este esfuerzo hace que las tensiones del cuerpo se dilaten y el cuerpo del sujeto actor se vuelva vivo para el espectador, que aún en la inmovilidad del actor puede percibirlo.

Una parte muy precisa del cuerpo con la que se trabajaron *los principios que retornan* de Barba, fueron mis caderas, las mismas que se fijan y se bloquean al momento de hacer un doblamiento ligero de las rodillas, siendo el tronco quien se vuelve un bloque de energía único, comprometiendo a la columna vertebral, efectuando una presión dirigida hacia abajo o hacia el suelo. De este modo, se crean dos tensiones en mi cuerpo: en su parte inferior y en su parte superior, obligando a mi cuerpo a encontrar un equilibrio.

Al transitar por el cuerpo, esta dinámica de *alteración del equilibrio*, le da vida al mismo como sujeto actor; con ello, mi cuerpo se ajusta con los pesos y presión de los pies; como actor, me encuentro en este momento de entrenamiento corporal, habitando una propia presencia escénica a través de impulsos físicos que han sido ejecutados desde movimientos microscópicos a movimientos macroscópicos. Se precisa preguntarnos: ¿cómo se logra el trabajo del pensamiento de Barba? Para ello, el sujeto actor deforma la posición de sus rodillas, el modo de apoyo de sus pies; hace que la distancia de un pie al otro lleve al cuerpo a un *equilibrio precario* o cuerpo *extra/cotidiano* ya mencionado, y anteriormente ejecutado en el entrenamiento.

El principio de equilibrio en acción moldea la presencia escénica del sujeto actor, transformada en técnica *extra/cotidiana*. Las posiciones de sus formas escénicas o imágenes

son una serie de deformaciones conscientes o controladas, recalcando el abandono de cualquier acción cotidiana: “Una alteración del equilibrio tiene como resultado preciso tensiones orgánicas que implican y recalcan la presencia material del actor, pero en un estadio pre-expresivo” (Santos, 2007).

Este principio da lugar a un impulso perceptible, desde lo microscópico (pongamos por ejemplo, mover un dedo) produciendo cambios de tensión en mi cuerpo; como consecuencia de ello, también produce cambios en el espectador. Insisto en este apartado, en que la acción de movimiento tiene su origen en la cadera, que se conecta con la columna y de ahí nace su centro de energía, en donde se sumergen las raíces del impulso.

El equilibrio en acción entra a funcionar en *Mujer Liminal* como herramienta y materialidad de entrenamiento para la creación escénica, de las cuales se obtuvieron secuencias de movimiento como cualidad de cuerpo, para ser interpretado desde la metáfora del recuerdo, sin olvidar que antes de ello existió un *training* corporal que me ayudó a mantener la organicidad del cuerpo y para lograrlo, hubo un proceso de investigación, exploración textual y corporal involucrando también la concentración y la fluidez; ello me permitió encontrar impulsos conectados a la energía responsable de activar el movimiento.

El movimiento partió de la conexión cadera-columna, del cual nacen los impulsos que van a dominar un salto cadera-columna conectado con mi mirada interna y externa. Continúo con un segundo impulso, experimentado desde la misma conexión cadera-columna, acompañado del flujo de mi movimiento, el uso de la mirada y de mis dedos; a ello le sigue un tercer impulso que he dominado micro/impulsos, desde la posición corporal de “arañita” donde se involucran manos, cadera-columna y pies.

Con esa experiencia corporal construyo una secuencia: me muevo a partir de imágenes y una técnica *extra/cotidiana* como semilla o germen de este movimiento. Siendo la acción un grupo de movimientos que tienen la capacidad de transformar mi espacio de creación, mi mirada

se orquesta con mi cuerpo buscando una presión en los impulsos que se generan desde el calentamiento mismo, atravesado por *los principios que retornan* expuestos por Barba.

2.2.2 La danza de las oposiciones de Eugenio Barba

La danza de las oposiciones (Barba, 1994) se caracteriza en buscar el malestar, que resulta de un sistema de control que permite al actor observarse mientras acciona, dicha observación no se la realiza con los ojos sino a través de percepciones físicas que le confirman al cuerpo ser habitado por tensiones no cotidianas, tensiones no habituales extra-cotidianas, lo que hace que el cuerpo se dilate volviéndolo significativo para el espectador.

Se abordó en el entrenamiento corporal como un cambio inesperado, definido para mí como una peripecia; es opuesta al *equilibrio en acción* -es decir el *equilibrio en acción* busca la estabilidad de tensiones y la *danza de las oposiciones* busca el desequilibrio o el malestar de esas tensiones corporales. Ejemplificando este principio de *la danza de las oposiciones* antes de ejecutar una acción, mi cuerpo como intérprete, empieza el movimiento por su lado contrario, haciendo una visualización interna y consciente de cada movimiento que exista, ese ir de un movimiento a su contrario.

El principio de *la danza de las oposiciones*, según el pensamiento de Barba, es la tensión de fuerzas opuestas (acción/reacción); es decir, todo movimiento debe ser realizado en dirección opuesta a la que el movimiento va a ser dirigido, se podría decir o tomar como un movimiento o una acción, de donde surge un cambio inesperado; al crear las oposiciones en el cuerpo se da lugar a una resistencia que hace que el movimiento se vea amplificado.

La danza de las oposiciones ingresa al cuerpo con lo opuesto al equilibrio, constituye la base sobre la que el actor desarrolla sus acciones, es decir que antes de ejecutar la acción, el actor empieza por su contrario, cambiando de dirección el movimiento para terminar en donde

UCUENCA

debería iniciarse. Por ejemplo: si el actor quiere dirigirse hacia arriba, primero tendrá que dirigirse hacia abajo; si el actor quiere ir hacia la izquierda, su movimiento empezará por su lado derecho, lo que le permite al sujeto actor ser más perceptivo en la realización de una acción y pone al espectador en un estado de sorpresa.

El cuerpo, en este *principio que retorna*, funcionó particularmente como una relación antagónica al equilibrio que caracteriza mi vida como intérprete en diferentes niveles, incluso me produce un estado de incomodidad; pero el cuerpo, quien pone tensiones y *a priori* ejecuta el movimiento, lo vive y lo visualiza internamente. Este principio dialoga con el entrenamiento corporal, que es parte de este fundamento, para obtener un *cuerpo orgánico*.

La danza de las oposiciones funcionó desde el malestar, la incomodidad física, buscando ir al lado contrario del cual habitualmente iría el movimiento; conseguí un estado del cuerpo perceptible a la energía corporal, permitiendo la fluidez del movimiento, sin pensar en una dirección (arriba-abajo o a la derecha-izquierda). Toda la energía adquirida se oxigena en mis manos, mis pies, mi mirada, en todo mi cuerpo. La sensación es movimiento tras movimiento, por ello, logro en este entrenamiento el cuerpo *extra/cotidiano* o *pre/expresivo*, evidenciado en mi accionar desde que se inicia hasta que se termina; considerándolo el lugar más pleno de dilatación como una condición de cuerpo que contiene un estado.



Imagen 1. Exploración Laboratorio de la creación escénica I



Imagen 2. Exploración Metáfora. Laboratorio de la creación escénica I



Imagen 3. Exploración vacío laboratorio de la creación escénica I

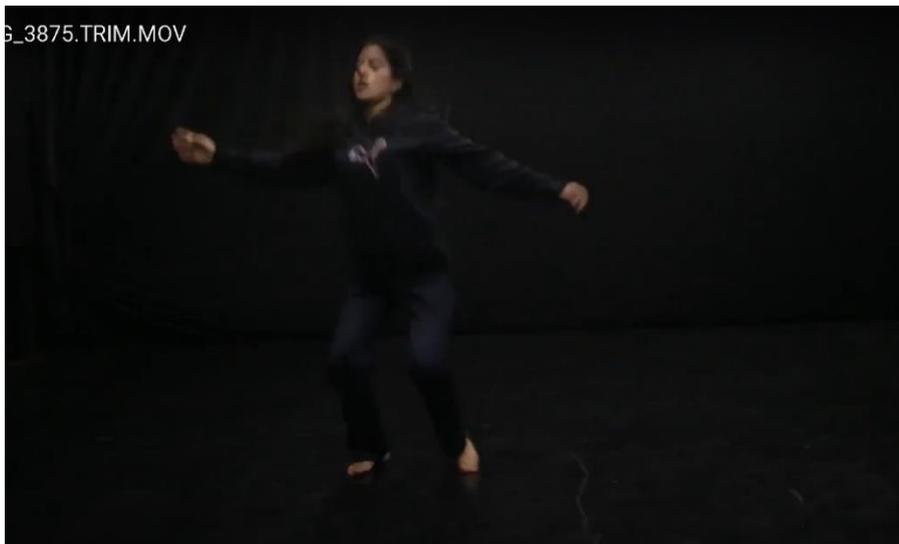


Imagen 4. Exploración vacío laboratorio de la creación escénica I

2.3 Dramaturgia de los objetos a partir de las investigaciones de Mauricio Kartún, inscrito en el Laboratorio de la creación escénica I

Mauricio Kartún es considerado un referente por sus obras y como creador que ha indagado escénicamente el objeto. En su metodología, Kartún (2007) desarrolla el taller de la *dramaturgia de los objetos*, ampliando su campo de referencias, explorando similitudes narrativas en campos como la literatura y el cine. Se inscribe entonces en un campo

narratológico con su trabajo literario y cinematográfico, para configurar un núcleo de interrelaciones similares a un triángulo en tanto teatro-cine-literatura. Es decir, su trabajo con el objeto es el de poetizarlo en la acción, trasfigurando su funcionalidad.

Por ello, el objeto *papel*, trabajado en este proceso de creación, transforma su funcionalidad cotidiana en elemento poético y artístico. La figura de Mauricio Kartún apareció en el Laboratorio de la creación escénica I, con la propuesta del taller de *La Dramaturgia de los Objetos*, como herencia del trabajo experiencial de la cátedra de Composición Coreográfica y Montaje V, logrando como intérprete o sujeto creador, experimentar relaciones con los objetos en la construcción de un sistema escénico y a su vez, sostenerse como un germen expectable que narra, poetiza y crea historias a través del objeto.



Imagen 5. Ejercicio de calentamiento composición V

En este momento, el objeto se vuelve parte de la creación de una muestra escénica, como resultado de talleres impartidos en la cátedra de Composición Escénica V, dirigida por los docentes Ernesto Ortiz y Paúl Sanmartín. El objeto *papel* transformó su funcionalidad cotidiana en elemento poético o artístico, el espacio se transmutó subjetivamente en una montaña de papeles, donde se encuentra la mujer misma que experimentó, desde una serie de

ejercicios, otro terreno del objeto y no desde su función, sino que el objeto permitió construir una metáfora que parte del recuerdo y es llevado a la mujer como germen espectacular en una muestra escénica grupal.

Kartún (2007) explica: “Los objetos tienen una movilidad reducida y son propensos sólo a sutiles variaciones, son esclavos de su condición, de su fenomenología, de sus dimensiones” (p.19). Fue a partir de esta relación con el objeto que se buscó un espacio de creatividad. Desde el trabajo corporal y la metáfora del recuerdo, el objeto se instaló en la escena relacionándose con mi feminidad; este paso hacia lo emotivo y lo sensorial posibilitó una estrategia creativa que me permitió construir un discurso de cuerpo y objeto.

Entonces, en el taller de *la dramaturgia del objeto*, el *papel* cobró protagonismo al permitirme construir con él, un entorno. Realicé un traslado del entrenamiento a la construcción. Es decir, encontré una corporalidad que acompañó el espacio total con el objeto, en donde la herencia del objeto y su funcionalidad cotidiana pasaron a ser un elemento poético.

El objeto, a partir de lo que propone Kartún (2007), entra en relación con mi proceso de creación desde la manipulación del mismo y la creación de historias, para poetizarlo como un hecho escénico, el cual se sitúa como foco del cuerpo femenino en este proceso de creación.

En este punto, el objeto se vuelve parte de la creación de una muestra escénica, por ello, recalco en este apartado que el objeto papel transformó su funcionalidad cotidiana a elemento poético artístico; el espacio se transformó subjetivamente en una montaña de papeles donde se encuentra la mujer. Experimenté una serie de ejercicios, como otro terreno del objeto, pero no desde su función; el objeto me permitió construir un diálogo con la metáfora que parte del recuerdo y es llevado a la mujer como germen espectacular en una muestra escénica grupal.

Mediante ensayos y ejercicios, descubro lo que el objeto metafóricamente quiere contarme, ayudándome del taller de *la dramaturgia de los objetos* que tiene como objetivo

UCUENCA

poetizar, narrar con los objetos. Para ello, realicé antes una selección de objetos en base a mis vivencias, recuerdos o algo especial; objetos a los que les otorgo historias y partituras, para fundar en ellas una dramaturgia en donde, claramente, mi objeto *papel* cobra protagonismo en la instancia de la construcción de la estructura grupal en el Taller de Composición V.

En su organización narrativa, acentúo la experiencia de la mujer que reside en una montaña de papeles y sale para formar parte de ese núcleo de objetos y su dramaturgia, como resultado de este taller experimentado desde el territorio del convivio. De esta experimentación nacen nuevos elementos a considerar, indicando desde la mirada poética, mecanismos que hacen a la mujer de papel transmutar en el vestido de papel quien sigue dando luz y vida al objeto, donde este cuerpo femenino manipula al objeto.

El objeto *papel* pasa de una montaña de papeles a un dispositivo que enmarca al objeto papel, a manera de un retrato rectangular que sigue siendo metáfora del recuerdo surgido del encierro por el tiempo de la COVID-19; es decir, se cambia el espacio de las salas de creación de la universidad por un espacio íntimo, no convencional, coexistiendo con un cuerpo y movimiento. El cuerpo en estos dos lugares, tanto de convencionalidad y no convencionalidad, se adaptó al objeto en presencia y extensión instalándose y definiéndose como una muestra escénica para *Mujer Liminal* en este proyecto de titulación.

Entonces, la mujer que mora en la montaña de papel se relaciona de una manera diferente en el proceso creativo de mi Laboratorio de la Creación Escénica I, ya que fue experimentado desde el territorio del convivio como acontecimiento del resultado del *taller de los objetos*. Desde la herencia de estos dos cuerpos, objeto/cuerpo femenino, me adentro en un universo escénico en donde replanteo su uso, su forma y preeminencia visual; construyo un discurso en torno al objeto, en donde el objeto presta su voz para fundirse como cuerpo del actor/ cuerpo del objeto.



Imagen 6. Ejercicio de exploración laboratorio de la creación escénica II



Imagen 7. Ejercicio de exploración laboratorio de la creación escénica II

Se restableció un lenguaje visual permeable, y de esta manera, el cuerpo objeto interactúa con mi cuerpo como actriz, llevada desde una intervención directa e indirecta, siendo mi cuerpo quien da vida al objeto. Nace así una partitura, el objeto se vuelve animado con acciones mínimas, acompañado de la musicalidad del movimiento corporal, poniéndole un foco al objeto que acentúa en el espectador una óptica que le permite contemplar al cuerpo objetual,

buscando una dramaturgia de los objetos que rompa con lo clásico, sumergiéndose en una conexión visual fragmentada y editada por distintos procedimientos, sean estos a manera de *collage*, mecanización del objeto o yuxtaponiendo el objeto-objeto, humano-objeto, potencial sonoro con estas herramientas para crear narrativas.

Más adelante, mi trabajo en la cátedra Laboratorio de la Creación Escénica II se fundamentó en un acontecimiento des-territorializado del *tecnovivio*, ya que implicó en la creación cambios en la poética, surgiendo una nueva dinámica en el diseño de creación y también de estudio, por lo tanto, en la práctica. Organicé la nueva mirada haciendo un diálogo con su nuevo uso en la escena.

Gracias a los recursos tecnológicos, como solución al tiempo de la COVID 19, por el tiempo de cuarentena que se suscitó en el transcurso de la creación, me adentro al paradigma del *tecnovivio*, que para Jorge Dubatti es “establecer un vínculo sin la reunión convivial o territorial con la sustracción de un cuerpo presente” (Dubatti, p. 83). Así, la práctica de este proyecto se fundamentó en la transmisión digital del video. Al no existir el convivio, como parte importante de la muestra de *Mujer Liminal*, pienso que no perdió su esencia en la *poiesis* ni en la expectación.

En su *poiesis* confluyen las materialidades del proceso de trabajo, tanto de entrenamiento corporal como de creación. En presencia del espacio donde se desarrolla y en ausencia en el modo de expectación, el espectador lo mira en la plataforma de *Zoom* como medio de comunicación de esta muestra escénica. El cuerpo, tanto material que es el objeto papel como el cuerpo femenino, es observado a través de las ventanas de dicha plataforma, a manera de ejercicio y experimentación del juego audiovisual, circundando en el si funciona o no funciona, como un hecho escénico.

A lo que respondo: el dispositivo visual *Mujer Liminal* tiene un potencial abundante para seguir explorando, en constante cambio, mutación, con nuevas interferencias, lo que hace que siempre esté presente una dramaturgia viva, una dramaturgia pulsante que interroge, y habrá nuevos pasos a explorar; sin embargo, fue momentáneo en su expectación.

La dramaturgia viva de *Mujer Liminal*, al abordar nuevas perspectivas de herramientas compositivas aterriza en lo orgánico, ya sea de cuerpo, materiales, espectador, sonido, color, etc. Es un trabajo muy claro, muy complejo en su realización, pero a la vez de una simpleza poética que conmueve, hace detener los sentidos ante estas interrogantes de cómo presentar los materiales, el estudio teórico de cuerpo y el movimiento, las sonoridades. En tres ventanas, estas tres escotillas: la *Mujer Liminal* y sus fugas, huidas, ataques, se acentúan en el escenario.

Existió así –en la versión digital de la propuesta escénica- una excelente disposición para transformar las ideas creativas en ideas escénicas/virtuales, hasta el último día de la muestra escénica el riesgo/cambio estuvo presente y esto fue lo que le dio más vida al dispositivo ya que todo lo experimentado y trabajado se fue tejiendo hasta lograr la muestra escénica con varios momentos a ser observados por el espectador tanto de movimiento como de inmovilidad. Hubo un seguimiento de ideas propias, siempre más atractivo de contemplar. Por lo que concluyo que en su presentación final funcionó como ejercicio y como hecho escénico de momento -es decir como respuesta o solución al tiempo que atravesamos de la pandemia COVID-19, en el 2020.

2.4 Laboratorio de creación escénica II: *Movimiento orgánico* (cuerpo–espacio-tiempo)

Para el Laboratorio de creación escénica II, se asumen como campos de acción de la *expresión corporal* los conceptos propuestos por Rudolf von Laban: *cuerpo–espacio–tiempo*; estos responden al descubrimiento de la realidad física del cuerpo y de sus potencialidades,

desde los estímulos introspectivos como cuerpo, en este caso, de un cuerpo femenino manifestándose sobre sí mismo y encaminado a su propio ser.

Cuerpo: es finitud en donde se nace, se vive y se muere; existe como conciencia; es signo de nuestra humanidad y subjetividad. El cuerpo, en la expresión corporal, es el instrumento en su campo de acción. Aquel que va a orquestarse con los miembros superiores e inferiores; sus segmentos son articulaciones como bases físicas de exploración para lograr y entender un movimiento orgánico.

Lo experimento desde el fluir y la independización muscular en la que se hace una serie de ejercicios de exploración aislando, contrayendo, distendiendo, controlando y sintiendo cómo fluye la energía y qué recorrido hace, acompañado del movimiento. Muy importante también, en la expresión corporal, es la cadera como centro de gravedad, cuando se entiende el todo que lo conforma.

El cuerpo funciona desde que descubre el movimiento mismo, realizado en cada exploración en la cual se pudo sentir su acción y su reacción sobre un segmento, miembro o articulación. Estos sucedieron, en este proyecto de investigación y en la perspectiva de Laban, en base a contracciones, distenciones y relajación, haciendo un recorrido por todo el cuerpo, acompañado por la energía a través de la respiración.

Espacio: el movimiento corporal también tiene lugar en un espacio, que puede encontrarse en una sola dirección o en múltiples direcciones, esta dirección puede ser directa o indirecta. En su grado de extensión implica emociones, puede ser estrecho o amplio; el primero se desarrolla en el ámbito espacial íntimo más cercano a la piel, es decir, no surge del exterior. El segundo tiene amplia proyección con trayectorias y direcciones, surge del exterior.



Imagen 8. Ejercicio de exploración 1

En el espacio, en este momento de la creación, es importante hablar del *objeto* que transmutó de la narrativa de la mujer inmersa en una montaña de papeles, un dispositivo escénico que va evolucionando, desde estar en el suelo hasta situarse en un marco visual para el personaje *Mujer Liminal*.

El espacio es imprescindible en un hecho teatral, ya que es ahí donde se desarrolla el espectáculo escénico; este se convierte en un espacio dramático donde se fusiona con el cuerpo del actor o el intérprete y también cumple su función como espacio escenográfico.

Siguiendo a Laban (1987, 2006) en su libro *El dominio del movimiento* (1ª ed.). para mi proceso de creación, el *espacio* cobra gran importancia; este es vivido desde lo subjetivo y lo simbólico. No solo trabajo con el espacio externo en el cual se realiza el montaje con el objeto, sino con el espacio situado desde el interior del cuerpo. Es decir, un espacio interno que involucra mi espacio parcial y mi espacio kinestésico como un espacio individual, habituándose también con los ejes corporales, la gravedad, las direcciones y sus planos: vertical (alto y bajo), y transversal (izquierda y derecha) y la sagital (adelante/ atrás).

Tiempo: en el trabajo corporal, este concepto no puede dejarse a un lado, ya que cuerpo–espacio– tiempo se interrelacionan en la práctica. El tiempo es asumido en este proyecto de investigación/creación, tanto en la exploración como en el entrenamiento, y en la creación como composición escénica. Cada acción o gesto que se realizó con el cuerpo en el espacio, necesitó su tiempo para manifestarse en *movimiento orgánico*, hizo su recorrido dentro del cuerpo, se situó en la propagación del ritmo fisiológico del movimiento en *Mujer Liminal* con una duración; la duración es el recorrido dentro del cuerpo y del espacio, este puede ser sostenido y súbito (el sostenido tiene una determinada duración, el súbito se realiza de manera impulsiva en el instante y se corta).

En este proceso de creación, también existe el tiempo interno y el externo. Un tiempo total externo es la duración de la muestra escénica y en el tiempo interno corporal se suscita el movimiento. El tiempo se hizo parte de tomar decisiones para mi composición, entrando también con el ritmo, ya que si hablamos de tiempo también hablamos del ritmo; dramáticamente, este entra en una nomenclatura especial que fue experimentado como *entrenamiento* para luego ser parte de la composición escénica.

El estado emocional se fundamentó en un tiempo individual probando lo lento, lo rápido, las vibraciones, las pulsaciones, en todo lo sonoro que involucra la creación de *Mujer Liminal*; por ejemplo, el sonido del viento, de las aves, de las montañas, de las rocas, el fluir rítmico de cada respiración que fueron parte de los símbolos de esta investigación/creación

Estos conceptos de la expresión corporal, la definen como una acción que parte de una base técnica, del conocimiento del *cuerpo-espacio-tiempo* y de la técnica de un *movimiento orgánico*, basados en una conciencia activa del sistema óseo muscular, a manera de un juego

fisiológico, en el que se buscó reconocer cada una de las partes corporales espaciales y de tiempo, para entender cómo se conectan unas con otras.

Rudolf von Laban basa su acercamiento al estudio del movimiento desde el estudio humano y animal; define sus propias leyes, grados del esfuerzo, estructuración del espacio personal y escénico; desde esta perspectiva, en esta investigación, me introduzco en el análisis del movimiento.

Schinca (2010) afirma: “El 'arte del movimiento' es una disciplina autónoma que habla por sí misma y en la mayoría de los casos con su propio y especial idioma” (p.8). El objetivo es el acercamiento a la Expresión Corporal, pues mediante el estudio corporal, el cuerpo encuentra su propio lenguaje y a su vez, es comunicador directo y, por ello, no es necesario el uso de la comunicación verbal.

De ahí que se asuma el *movimiento orgánico* como una disciplina rigurosa fundamentada inicialmente en lo físico del entrenamiento corporal, conectado a lo interno del cuerpo femenino, ejecutado de una manera sensible. El trabajo técnico de la expresión corporal, visto desde la perspectiva de Laban (1987), en este proyecto de titulación, parte de un estudio de coordenadas corporales, espaciales y temporales para la creación; este buscó una capacidad expresiva propia del cuerpo femenino, de un lenguaje particular para cada estructura corporal de mis mujeres: hija, madre, hermana, compañera, para, en adelante, inmiscuirse en la búsqueda de un cuerpo personaje para *Mujer Liminal*.

El trabajo se proyectó desde la sensibilización psicosomática, aquella que busca la integración de la conciencia del cuerpo con su vivencia y, para ello, parte desde el conocer las sensaciones corporales internas, óseas y musculares. Buscó, además, entender el diseño

corporal y espacial con el fluir del movimiento, sus graduaciones tónicas y con la trilogía de la escena: cuerpo– espacio– tiempo.

En este apartado es pertinente explicar que, primordialmente, experimenté el movimiento orgánico con la práctica basado en el entrenamiento del cuerpo, un cuerpo que pasó por reconocer un *cuerpo orgánico*, encontrando una conexión con la práctica de *movimiento orgánico*; es decir, trabajo con todo lo obtenido anteriormente, tanto lo corporal como el recuerdo metafórico; dichas herramientas me ayudaron a generar materialidades tanto de cuerpo para su entrenamiento, como en la organización de los elementos de la investigación para la creación del personaje.

2.4.1 *Movimiento orgánico*. Conocimiento del cuerpo: de las partes al todo

La toma de conciencia corporal, en la práctica, es progresiva y también pausada; se basa en las vivencias, sensaciones propioceptivas del cuerpo tanto en reposo como en movimiento: contracción muscular, relajación, distensión controlada, vivencia de las sensaciones articulares, percepción del sistema óseo en las posturas y en la relación con el tono muscular (Schinca, 2010, p. 19).

La primera etapa de exploración con mi cuerpo, de las partes y el todo, corresponde a la independización de los músculos, sus funciones de manejo, tanto en la contracción como la distensión; es decir, percibí el funcionamiento de cada músculo sobre una zona corporal, hice una determinación de ese músculo, segmento, zona, de forma independiente, sin desatender la perspectiva total del cuerpo: trabajé una parte del músculo sin olvidar que es parte de un todo.

Como segunda etapa de las partes, trabajé con el fluir del *movimiento orgánico*, en su interrelación muscular y articular, con el objetivo de descubrir el movimiento individual de los mecanismos fisiológicos, para controlar y sentir el recorrido del fluir de la energía.

Ello se hizo con el fin de encontrar, primeramente, todas las posibilidades que mi cuerpo me brinda, concentrando la energía en una zona determinada pero que es llevada por todo el cuerpo. Aquí fue necesario conocer y entender cada parte corporal, me ayudé de una exploración de estímulos, sensaciones internas corporales y percepción de estímulos externos a través de los sentidos para captar, responder y poder crear. Localicé matices de ritmo, intensidad, duración, tono, silencios que modularon la memoria auditiva y muscular; ayudada por el gesto o el fraseo obtenido del entrenamiento físico. Todo ello ejerció una orquestación corporal de cada parte para volverse uno solo.

Como tercera etapa, se produjo una percepción visual a manera de conciencia corporal en un espacio propio y en un espacio total. Espacio estructurado y orientado por direcciones, dimensiones, imaginación corporal, buscando su propia forma de expresión en lo consciente y lo inconsciente. Con el acercamiento a sus herramientas, trasformo mi “cuerpo actor” en instrumento de expresión y arte, tratando de encontrar la relación de lo físico y lo emocional a través de sus tonalidades y cualidades del movimiento, para ser revelados más adelante como un personaje en la creación del dispositivo *Mujer Liminal*.

Esta exploración se ejecutó en un espacio íntimo, donde me acompañó el objeto *papel* a manera de una piscina de papeles; se vivencia así el cuerpo/femenino como “actor” en la búsqueda de un cuerpo/femenino a un “personaje”. Trabajando la metáfora del recuerdo y las vivencias de mi mujer/niña a mi mujer/adulta, empecé a generar fraseos corporales en diálogo con el objeto *papel*; desde lo sensible y con el trabajo corporal de entrenamiento de *movimiento*

orgánico, empecé a marcar ciertos patrones de movimiento como fuente de herramienta composicional para la creación, generando en el espacio un diálogo objetual y corporal.

Teniendo en cuenta la intensidad de la fuerza expresiva, modulé y combiné las cualidades del movimiento. Estos elementos de trabajo cobran significado cuando establecen una compenetración con un plano diferente al estar cotidiano. Para manifestarse, no hice uso únicamente de mi cuerpo, sino también de su relación con el espacio de trabajo: el cuarto de baño personal de mi casa, en donde involucré musicalidad, gestos y diálogos sigilosos.

En toda esta acción se plasmó el movimiento que conlleva direcciones, ritmo, intensidades, por ello el objetivo de la expresión corporal o *movimiento orgánico* es buscar y transformar el gesto convencional en un gesto con una validez subjetiva, creadora, de forma metafórica. “El actuar no es un acto intelectual o racional, sino la expresión directa del algo, más íntimo, más profundo, que suscitará tal gesto, tal actitud o tal acción en vez de la otra” (Schinca, 2010, p. 120).

Es importante no olvidar la interiorización de sensaciones para centrarse en sí mismo, tener la capacidad de sentirse para poder localizar las áreas físicas, afectivas e intelectuales. Como disciplina, el *movimiento orgánico* asumido en mi proceso de sistematización de *Mujer Liminal*, produjo un trabajo creciente que generó conciencia sobre el control y liberación de energía, el tono muscular; con ello se estimuló y se pudo despertar la capacidad de comunicación a través del cuerpo– espacio– tiempo.

La conciencia corporal, en mi práctica, es tomada con disciplina, fortalece mi percepción del sistema óseo y su movimiento en relación con el tono muscular. Dentro de esta investigación, en una primera etapa, podría mencionar la exploración de cada músculo: aislar zonas corporales, que he llamado *las partes y el todo*, desde la referencia de los conocimientos

UCUENCA

de Rudolf von Laban. Logré así entender y manifestar cómo actúa el músculo o el movimiento de una parte, sin olvidar que este se conecta a un todo corporal, para entender cómo fluye la energía y sentir cuál es su recorrido. Entendí, también, que en la cotidianidad existen un sinnúmero de bloqueos, tensiones, hábitos posturales que imposibilitan muchas veces el movimiento normal del cuerpo adaptado a nuestra conveniencia; podría decir, incluso, que a nuestra comodidad.



Imagen 9. Ejercicio de exploración 2

Con esta práctica, el cuerpo desmonta sus estructuras inconscientes y cotidianas, las mismas que serán más osadas en un *movimiento orgánico*. Al igual que el *cuerpo orgánico*, el *movimiento orgánico* va a concentrar la energía en una parte del cuerpo para ser llevada a mi todo corporal.

2.4.2 Movimiento y acciones del esfuerzo: Cualidades del movimiento

Este se refiere a la cualidad expresiva que el sujeto otorga a su movimiento y al grado del esfuerzo con el que es realizado el mencionado movimiento; alude al esfuerzo, al modo

UCUENCA

como se dispone la energía, desde lo más suave hasta lo más fuerte, lo más pequeño hasta lo más extenso, desde el movimiento parcial hasta llegar a su totalidad. La mencionada energía parte y se propaga desde la zona donde se produce el impulso.

Por ello, es fundamental estudiar las acciones del esfuerzo para entenderlas y poder desarrollarlas, estilizarlas de una manera armoniosa, buscando el equilibrio de ellas. Es así como el esfuerzo determina la energía administrada en el movimiento y la manera en la que se van modulando las secuencias. Desde esta perspectiva, examinemos los términos: energía, esfuerzo y gravedad:

Energía: aunque tiene diversas acepciones y definiciones, en este proyecto se relaciona con la capacidad para obrar, transformar o poner en movimiento; la propagación de esta, desde la zona o parte donde se produce el impulso, dirige el movimiento.

Esfuerzo: es manifestado por diferentes grados como la intensidad, gravedad, espacio y tiempo; es aquella cualidad que, en equilibrio y conviviendo, da un significado al movimiento y a la construcción del dispositivo escénico-audiovisual.

Gravedad: se la asume como la fuerza con la que se acentúa el movimiento, puede ser de forma pasiva o activa. La pasiva se produce cuando el movimiento va en dirección a esa fuerza; la activa cuando la relajación actúa sobre el movimiento como una sensación de flotar. El movimiento también puede ser: pesado y suave, pesado y fuerte, liviano y fuerte, liviano y suave.

Tomando esto en cuenta, realicé la organización de las materialidades que forman parte de esta investigación/creación para ayudar a generar y organizar los elementos para la muestra de *Mujer Liminal*. Si bien la energía se mantuvo en todo momento desde el inicio de la investigación del *cuerpo orgánico*, en este apartado se sigue conservando la misma energía como “combustible de movimiento o una energía orgánica” fundamentada por Laban, R.v

(1987) y por Barba, E. (1994), la misma energía que nace con ambos referentes, desde el centro de la cadera para Barba y de la pelvis para Laban; centros de energía que como actriz (actor) reconozco y la llevo por todo mi cuerpo desde esa *organicidad*, tanto de movimiento como de cuerpo. Esta energía fue vivenciada desde el sentir imaginario, del calor de la circulación de mi sangre por mis venas, desde el centro hacia cada extensión de mi cuerpo.

El modo de moverme en el espacio, de diferentes formas, estuvo acompañado o en compás con la gravedad del movimiento; para ello, identifiqué el tipo de movimiento, lo experimenté. Surgió entonces la interrogante: ¿cuándo el movimiento debe ser pesado, fuerte, liviano para ser trasladado desde el flujo de energía y esta a su vez en fluidez de movimiento?

Teniendo en cuenta el acompañamiento del objeto *papel* en forma de un dispositivo o, como le he llamado, “un marco de papel” en cuyo centro se encuentra la mujer, el objeto *papel* se sitúa en el espacio, ya como escenografía en la cual realicé una estructura abstracta con el volumen de papeles transitados y arrugados, aplastados como una herencia y experiencia del paso del cuerpo.

El objeto papel fue colocado en la pared, uno seguido de otro, para construir en ese espacio, un marco o una masa de papeles que dan lugar a un rectángulo de tres paredes: una de fondo, dos laterales (izquierda y derecha), y una cuarta que es la ventana de *Zoom* dirigida hacia el espectador. Ese espacio, acompañado de mi cuerpo, permitió generar materialidades para la construcción del personaje y la organización de los elementos para el dispositivo audiovisual; este espacio dispositivo escenográfico formó parte de mi entrenamiento corporal para la creación.



Imagen 10. Ejercicio de exploración 3

Para explicar esta relación creativa en el encierro cito a Ortiz (2020):

La dinámica del encierro y el aislamiento, forzados por el surgimiento mundial de la COVID-19, eliminó por completo la factibilidad de ese plan original y obligó a replantearnos, no únicamente, las estrategias de creación, sino la superficie de inscripción de las artes escénicas: el espacio tridimensional. (p.15)

Desde esta referencia, es pertinente mencionar, que tanto el proceso de investigación como de creación se vio afectado, como es evidente, por el contexto mundial pandémico que atravesamos a partir de marzo de 2020. Mi proceso de investigación/creación trasladó su trabajo de entrenamiento corporal y de composición a un espacio desde el confinamiento, por las condiciones que implicó la pandemia de la COVID-19.

Dicho contexto me mantuvo en una pausa incierta, que a su vez me obligaba a encontrar un espacio desde ese presente de encierro e intimidad, espacio que solo podía ser abordado por mí, tanto en mi vida cotidiana como en el trabajo de entrenamiento y creación, en donde se evidencia la presencia de un cuerpo femenino transitorio y con sus memorias.

La obligada conexión vía Internet ofreció entonces —y no como opción realmente— la única superficie de inscripción en la que podíamos empezar a proponer una práctica creativa, una estrategia de investigación: la pantalla de los dispositivos electrónicos. Y con ella, el retorno a un campo bidimensional, achatado y carente de la profundidad y la perspectiva, además de huérfano de la presencia viva de los cuerpos y sus intercambios energéticos y sensoriales. (Ortiz, 2020, p. 16)

Es así que la nueva narrativa en la cual se inscribió la creación de la muestra escénica *Mujer Liminal*, no solo se afectó el cuerpo en un espacio sino también su narrativa. Busqué esa narrativa de sentido en base a subjetividades, materialidades y elementos usados en la creación del mismo desde una experiencia sensible, debido a las condiciones de vida impuestas al mundo por la COVID-19, no solo por el aislamiento y el encierro vivido durante meses, sino por la amenaza de contraer la enfermedad, que trajo con ella pérdidas irreparables de millones de seres humanos a las familias.

Toda esa experiencia y carga emocional se ven reflejadas en la presencia virtual bidimensional, la que nos llevó a hacernos muchas preguntas en la búsqueda de nuevos caminos o estrategias de trabajo, para poder dar lectura o dar significado a un discurso corporal o, en este caso, a mi proyecto de titulación que fue presentado como un ejercicio de prueba y error debido al tiempo que nos tocó vivir.

Desde esta nueva lógica, la tecnología se volvió imprescindible durante este tiempo, tanto para presentar un ensayo como un entrenamiento de cuerpo. La comunicación fue asumida desde la *bidimensionalidad* de una pantalla, la que nos proyectó, como única solución, el crear desde ese contexto social ya que, al no suceder en un convivio, nos obligó a inmiscuirnos en un campo distinto de experimentación como fue el audiovisual.

Estas nuevas condiciones nos condujeron a reflexionar sobre qué se requería mostrar al espectador que se encontraba ausente. Tuvimos así una perspectiva diferente del espacio, que iba más allá del lugar en el que surgió el presente trabajo corporal, hacia un espacio bidimensional creado para un espectador mediante los medios digitales. Pensar en qué herramientas corporales de entrenamiento y cuáles materialidades articulaban o se podían fundir para crear dicha narrativa desde lo metafórico de *Mujer Liminal*.

No solo existió un conflicto corporal al ser situado en un espacio diferente, sino que también existió ese conflicto espacial: poner, quitar; preguntarme ¿qué puede funcionar en la creación? Desde el entrenamiento a la creación, se buscó el diálogo corporal, espacial y de tiempo.

De esta *bidimensionalidad* en la que nos vimos inmersos surgió *Mujer Liminal*, la cual tiene un campo de significación sensible y de cuerpo, tal como se plasma en estas líneas, impresas en todo su proceso hasta el final, en constante mutación, para desde lo simbólico del dispositivo llegar a un espectador que debía tener su propia lectura/traducción en el momento de mirar *Mujer Liminal*, por un medio digital audiovisual que tiene su tiempo sin dejar de ser una muestra expectable, efímera, en su momento.

Esta práctica creativa, entendida como bidimensional, descrita en el ensayo académico “Escenas Alteradas: la interpretación del espacio y el movimiento en la construcción coreográfica de *El corazón es un órgano de fuego y Exvoto*”, en la *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte* por Ernesto Ortiz (2020), no solo involucra lo bidimensional como conocimiento novedoso, sino como un modo de investigación/creación con estrategias en una nueva experiencia. El distanciamiento social afectó incluso a las emociones como creador, los nuevos sentidos se fracturaron a través de la metáfora para lograr un campo de representación

en donde se jugó con la narrativa del video, que involucró el uso de una cámara celular, planos, ángulos, enfoque cercano o lejano, para lograr perspectivas en un plano bidimensional.

Así, empecé a construir el *entre* de “mis mujeres”, en un dispositivo escénico como marco visual de *Mujer Liminal*, que enmarcó un espacio con un cuerpo/materia y un cuerpo/femenino, indagando en todos mis archivos de investigación y en mis sentires como mujer; el recorrido desde mi niñez hasta mi vida adulta, tomando sus manifiestos y materialidades para el dispositivo escénico con un registro audiovisual que enmarca movimiento, color, sonido, objeto.



Imagen 11. Ejercicio de exploración 4

2.4.2.1 Cualidades del movimiento desde el conocimiento de Rudolf von Laban

Rudolf von Laban (1987) , en el análisis del movimiento, definió sus leyes, los grados de esfuerzo, la estructuración del espacio personal y escénico; y buscó su significado como transmisor de emociones. Este autor reconoce las acciones básicas del esfuerzo, de las cuales se han tomado para esta investigación/creación: golpear, presionar, retorcer, deslizar, flotar. Estas acciones Laban las definió de la siguiente manera:

UCUENCA

Presionar: Es una acción firme, directa, sostenida, que se trabajó desde el ejercer presión sobre una resistencia real y también imaginaria, sentida de mejor manera en la palma de la mano, brazos, hombros, tronco y piernas. Acción ejecutada presionando hacia abajo, arriba, adelante, atrás, hacia los lados, en todas las direcciones. En mi ejercicio corporal de creación, lo experimenté en las extremidades inferiores.



Imagen 12. Ejercicio de exploración 5

Deslizar: acción ligera, sostenida, directa; se realizó sin resistencia, el cuerpo se desplazó sobre superficies lisas de mi espacio de trabajo, sentida en las palmas de las manos, planta del pie, al momento de deslizar las piernas sobre el piso. En mi ejercicio, lo experimenté más en el torso.

Golpear: es una acción firme, directa, súbita; empleada para embestir o dar puñetazos; la misma me ofreció una resistencia y tensión súbita en los músculos que se sintió mejor en los brazos, manos; embistiendo en una línea recta hacia un blanco, se logró experimentar también en las piernas cuando se patea con un flúir conducido. En mi ejercicio corporal, esta acción la experimenté en las extremidades superiores.



Imagen 13. Ejercicio de exploración 6

Retorcer: acción firme, flexible y sostenida; puede ir desde un retorcerse girando sobre los ejes corporales, movimientos que pueden ser elaborados desde las diferentes partes del cuerpo hasta su totalidad. En mi ejercicio corporal, lo experimenté desde las rotaciones internas de la cabeza cuello, manos, brazos.



Imagen 14. Ejercicio de exploración 7

Flotar: acción sostenida, flexible, ligera, que puede ser sentida en un cuerpo suspendido o una zona del cuerpo, su trabajo no tiene ninguna tensión ni peso, el movimiento se consiguió

UCUENCA

desde lo libre o conducido en un fluir. En mi ejercicio corporal, lo experimenté más en el fluir libre.



Imagen 15. Ejercicio de exploración 8

Son estas cualidades de las acciones del movimiento usadas y reconocidas con pequeños y grandes gestos que se originaron en partes específicas del cuerpo como entrenamiento, se conectaron a la estructura total y resonaron con lo vivencial de mi cuerpo femenino. A partir de estas cualidades, el cuerpo llegó a generar, por intermedio del movimiento, la composición de *Mujer Liminal*.

Desde ese lugar de las acciones del esfuerzo, aparecieron muchas posibilidades para indagar en la corporalidad de un personaje, enmarcada además en un dispositivo escénico, a partir de una vivencia sensible y racional, encaminada hacia la creación. Este recurso creativo permitió, por otra parte, identificar y producir las intenciones y el estado emocional para construir un personaje que es la mujer en sus diferentes dimensiones, que mora en una enmarcación de *papel*.

2.5 Laboratorio de creación escénica III: construcción de personaje en el ejercicio de composición escénica *Mujer Liminal*

A partir del movimiento orgánico, confluido con mi feminidad y mis memorias personales, la construcción del personaje conllevó el trabajo de *cuerpo y movimiento orgánico*, con el objetivo de tejer una nueva forma con todo lo investigado, corporal y textualmente, durante el Laboratorio de creación escénica III. En esta etapa de la creación, me ayudé del texto *Pachamama. El despertar de la Guerrera* del autor Chamalú Munamauta (1995).

Chamalú Munamauta es un hombre andino, escribe sus libros basándose en la sabiduría ancestral de sus abuelos indígenas; el tema central del libro *Pachamama. El despertar de la guerrera* es la mujer. Involucra el rescate de una especialidad femenina natural y libre; más allá de algo religioso, busca la armonía con los demás, con uno mismo y sobre todo con la madre tierra o la *Pachamama*. Esta sabiduría ancestral se enfoca en el despertar de la mujer y en su centro de energía, encontrada en sus mujeres y polaridades, buscando lo que llama *dimensión sagrada*. Basado en ella, desarrolla una potencialidad creativa de cuatro mujeres que buscan alcanzar un desarrollo interior; en este aspecto, hice un vínculo con la metáfora del recuerdo y las vivencias de mi niñez hacia mi vida adulta como mujer.

Como resultado de esta experiencia espiritual, el autor intenta transmitir un mensaje a través de las palabras, trascender sus palabras en conocimiento y acción de una realidad de la mujer misionera de los Andes. Una mujer con sabiduría de la *pachamama* cuyas realidades se encuentran dentro de uno mismo. Munamauta (1995) afirma: “somos cada uno de nuestros ancestros” (p. 7). Ellos viven en nosotros, el conocimiento ancestral que propone en su texto es de vivencia intensificado en la mujer y en sus dimensiones de energía; y por ello sus líneas textuales las dedica a la enseñanza de la mujer fuerte que viaja al interior de su ser y encuentra

otras dimensiones. Sin resistirse a ellas, hace una conexión con su *chamana*, vibra y sintoniza a la *diosa* interior, entendida desde mi perspectiva, como una *diosa madre* en la cual moran todas sus mujeres en vivencias. Es decir, sus otras dimensiones conectadas a la tierra. Hace una expansión de la conciencia a través de la energía y es donde nace la guerrera como *diosa madre*.

Cuando incorporamos lo mágico en nuestra vida, se nos entrega una cuota adicional de energía, cada una deviene en guerrera-aprendiz recibiendo enseñanza en todas las partes, la vida se vuelve, fantástica, el dolor se convierte en una estación para trascender.
(Munamauta, 1995, p. 9)

Esta dimensión me hizo descubrir una nueva forma de percepción de *mujer* y sus diferentes lugares en los que encuentro símbolos de cuerpo/femenino; al convertirse en viajero de sí mismo, se danza. La energía de la *pachamama* encuentra su esencia manifestada en estados de mujeres: madre, hija, hermana y compañera, expresadas y vivenciadas en polos positivos y negativos.

Estas experiencias, vividas desde la referencia de Munamauta y coexistiendo con el movimiento orgánico para buscar un personaje, estuvieron en comprender primero la mujer en sí misma, su autoconocimiento y su energía cambiante en esas polaridades y en su flujo simultáneo de mujer madre, mujer hija, mujer compañera y mujer hermana. Todas poseen una energía proveniente de la naturaleza. La *diosa madre*, como la vida, la creación, la naturaleza y el espíritu del cual se despliegan otras mujeres asumidas como otras dimensiones o cruces del tiempo, donde empiezo a introducir lo *liminal* como palabra significante, más no como un concepto, es decir, el paso de una mujer a otra.

La *liminalidad* asumida desde su etimología se deriva del latín *limen*, que significa *umbral*. Asumido como el espacio de cruce, transición, *umbral* de dos realidades, en este caso, el espacio para cruzar de una mujer a otra. Mujeres que asimilo desde lo *liminal*: mujer hija,

tía (madre), hermana y compañera, manifestadas en este punto de la creación como la dimensión del desarrollo de la *mujer*, como una dimensión sagrada.



Imagen 16. Ejercicio de exploración 9

Para ello, busqué en “mis mujeres” un centro, un eje de equilibrio. Intenté, desde todas ellas, desaprender lo aprendido para renacer y ser libre en una sola mujer tomada como la *diosa madre*. En otras palabras, darle sentido al esparcimiento del conocimiento adquirido, mirar a la naturaleza femenina que habita en mí desde el germen de esta investigación/creación.

El sujeto actoral mujer se vuelve energía para la transformación corporal sensible, se encuentra en el vacío en un tiempo y espacio como el pasaje *liminal* ya mencionado, que proporcionó armonía al sujeto actoral mujer que tiene su propósito en la cimentación del personaje del ejercicio de composición *Mujer liminal*, sin bloquear ningún punto energético ni corporal de movimiento como las dimensiones expuestas.

Desde esta arista, se expandió mi perspectiva de la mujer y sus diferentes lugares para la construcción del personaje. Tomé a la *diosa madre* como punto eje de construcción de personaje, *diosa madre* que recalqué desde mi perspectiva; ella envuelve a la hija, hermana, tía

y compañera que trasciende de la una a la otra, organizadas y confluidas en *cuerpo* y *movimiento orgánico*.

Adjunto a la construcción del personaje, asumí los símbolos rescatados del texto *Pachamama, El despertar de la guerrera* de Chamalú Munamauta, impartido por el docente Diego Carrasco en el Laboratorio de la creación escénica II: la *mujer* y sus formas de ser en el espacio.

Estos símbolos no se emplean al azar; he realizado una investigación de su significado espiritual y lo he acompañado en cada una de ellas: hija/doncella (fruto, semilla, paloma, flores); madre/tía (vegetación, serpiente, vaca, trigo, granada); hermana/compañera (lechuza, búho, cerdo, árbol).

Para Munamauta (1995, p. 88): “Todo es energía. Todo lo que esté contenido en el universo. En movimiento o parado, el tiempo, el espacio, el vacío, se convierten en energía y esta aparece de varias formas”. Al encontrar esta nueva esencia de *mujer* compartida en energía, entendí que puede transformarse en un cuerpo experiencial en movimiento, en una presencia que trasciende mis sentidos y saberes.

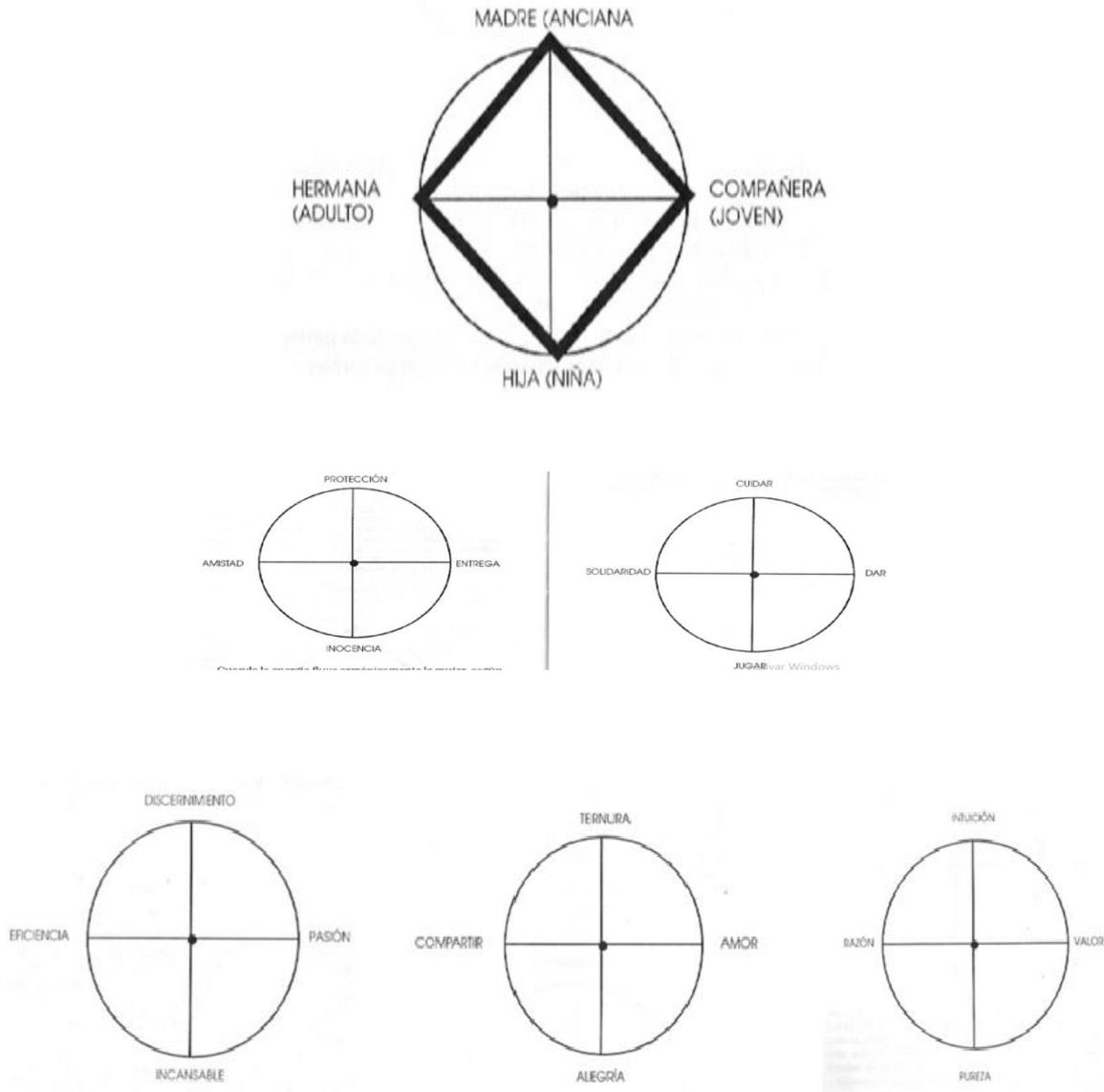


Imagen 17. Ejercicio de exploración 10

Tomando como referencia los diagramas que ofrece Munamauta en su libro, trabajé con características positivas y negativas que confluyen en el *cuerpo* y en su *movimiento orgánico*. Dichas características las relacioné en este movimiento desde el todo corporal, que va a las partes corporales, como sucede en las dimensiones de mujer, organizadas para conformar una sola.

Tabla No.1 Dimensiones de la mujer

Característica	Positiva	Negativa
Madre	Protección	Posesividad
Hermana	Solidaridad	Indiferencia
Hija	Inocencia	Capricho
Compañera	Entrega	Rencor

Madre/tía: hizo su enunciación con las extremidades superiores.

Hija/doncella: hizo su enunciación con las extremidades inferiores.

Hermana/compañera: hizo su enunciación en cabeza, cabello, torso.

Mujeres que se centraron en un marco de objeto papel, sujetas a una sola mujer. De esta manera, encontré la estructura física del personaje *Mujer Liminal*, confluida desde la organicidad de cuerpo-movimiento y sus símbolos, inscritos como materialidades en toda esta investigación.

CAPÍTULO III

CONSTRUCCIÓN DEL DISPOSITIVO ESCÉNICO

3.1 Registro audiovisual

El contexto de la cuarentena provocada por la COVID-19 me permitió conocer otro lenguaje y relacionarme creativamente con nuevas tecnologías; al hacer este paso, resultado de un trabajo en presencia y convivio hacia una investigación experiencial de *tecnovivio* - según lo entiende Dubatti – se afectó tanto al cuerpo como al espacio. El registro audiovisual se llevó a cabo desde la mirada del ritual y de todo lo investigado, tanto en teoría como en práctica corporal.

Para eso, tejí una dramaturgia de sentido con las materialidades diversas que me ha ofrecido esta investigación/creación, que factura todo un trabajo de mesa, de revisar diarios de trabajo, observar los videos: como archivos obtenidos en la práctica a nivel de objeto, movimiento, textura, color, sonido. Todo ello, sin perder el cuerpo logrado en este proceso, hacia la creación a modo de puente que vehicula un sentido hacia el espectador, participe de una manera *tecnovivial*; es decir, personas que se conectaron a distancia por un hipervínculo remoto que es la plataforma *Zoom*.

El nuevo lenguaje estético se convirtió en un campo de exploración para el ejercicio de composición *Mujer liminal*, transmitida por una pantalla en modalidad virtual. En el transcurso de la creación, como no existía el convivio en el contexto de cuarentena, en donde los ejercicios planteados y explorados en el Laboratorio de la creación escénica I eran expuestos a los docentes a cargo de los laboratorios en tiempo real o a través de un video, generó crear archivos de información sensible, y al detalle, del trabajo práctico.

Se configuró entonces, a manera de solución, una poética *tecnovivial*, ya que por ninguna razón podía darse el convivio; el compartir de personas en un espacio físico en tiempo real eventualmente se convirtió en un espacio y tiempo a distancia, que producía un diálogo desde otro lugar de experiencia, experiencia ya trabajada en las aulas de clases en el Laboratorio de la creación escénica I.

La intermediación tecnológica nos envolvió a manera de experimento, estableciendo como objetivo el lograr la existencia de una zona compartida a través de imágenes, sonido, video, color y dimensiones. Al no producirse este intercambio directo de presencias, sino un hipervínculo de la tecnología audiovisual, se me permitió recordar y pasar de nuevo por determinado lugar y mirar, como un espectador más, el trabajo *tecnovivial*.

El creador dirige la mirada del espectador a través del video, y decide qué observar desde los diferentes planos fílmicos, lo que sucede justamente en el audiovisual de *Mujer Liminal*, como resultado de una forma de existencia del contexto social producido por la pandemia desde marzo del 2020, que a su vez transformó las actividades conviviales, a nivel mundial, en reuniones a distancia a través de la tecnología y el Internet, des-territorializando el espacio físico y restringiendo la cultura convivial en general, porque afectó de alguna manera, nuestro vivir diario.

Ello justificó el traslado de mi trabajo práctico de convivio/presencial a *tecnovivio*/virtual involucrando el “entre” de estos dos momentos de los cuales nace *Mujer Liminal*, que no dejó de ser un encuentro conmigo misma; sino también un encuentro diferente para las personas que compartieron este proceso de autoconocimiento y de saberes escénicos a modo de *tecnovivio* interactivo: “Las nuevas tecnologías. El teatro virtual es a la vez remediado, inmersivo e interactivo: su contenido es el propio medio a la vez que su relación

con otros medios y su carácter es meta discursivo, intertextual e intermedial” (González, 2008, p. 42).

La proximidad a distancia por un vínculo remoto se convirtió en una experiencia liminal de la tridimensionalidad, característica de la escena presencial, a la *bidimensionalidad* del video. Existe entonces una conciencia material de objeto y cuerpo. El objeto en el espacio se transformó y conservó el marco de papel, acompañada de una iluminación color roja que proviene de los símbolos del personaje *Mujer liminal*.

Para el video, se usa el plano de detalle que se acerca a la imagen del personaje *Mujer Liminal* y al objeto que se encuentra coexistiendo en el espacio. Se utilizó también el primer plano, al hacer el acercamiento enfocando el rostro con la cámara: en este caso el rostro de la mujer enmarcado por el papel y las manos, al pasar por la cortina de papel, produjeron aislamientos - desde el juego de cámara - para vivenciar lo micro y lo macro de lo que está aconteciendo en tiempo y espacio.

La cámara hace un recorrido a manera de un barrido (paseo) para que se pueda apreciar todo el espacio, y mirar así su textura, su dimensión, su color. Así mismo, para encuadrar detalles, se resalta a la mujer en el marco de papel; la mujer como una parte del todo, se tejen todos los elementos para que, de esta manera, se construya lo escénico desde un lenguaje audiovisual; siendo los planos de enfoque de video los que lleven el hilo conductor de la narración de la creación. De este modo, es presentado a los ojos del espectador vía virtual, a manera de *tecnovivio interactivo*.

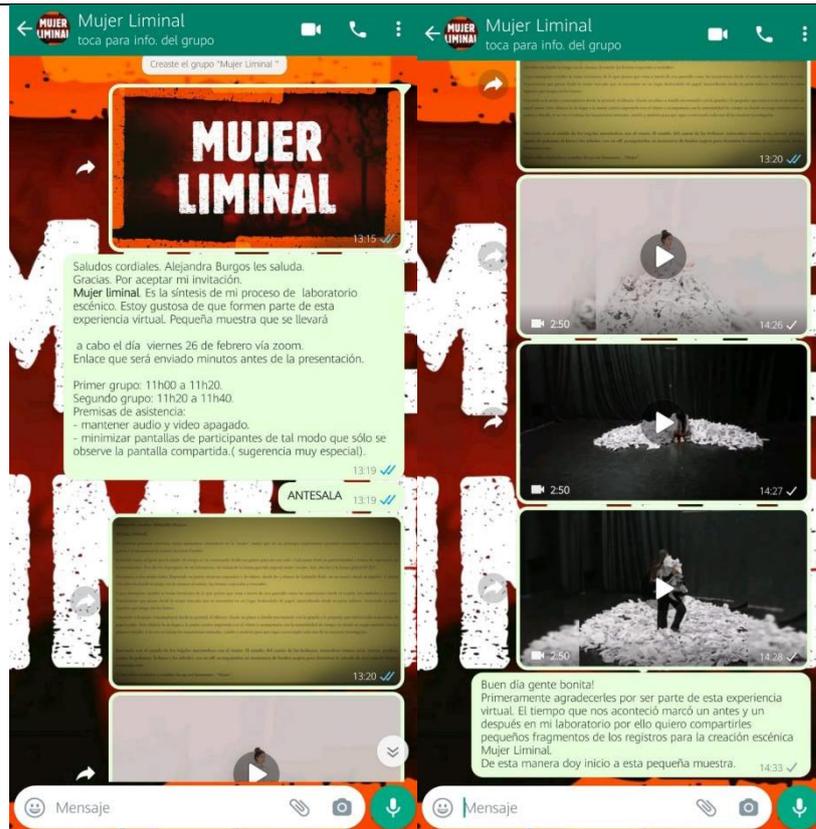


Imagen 18. Ejercicio de exploración 11

Para su presentación, se realizó una antesala de interactividad mediante un grupo de la plataforma *WhatsApp*; a los participantes de la misma se les otorgaron premisas haciéndoles partícipes de esta forma del ejercicio escénico, en un momento virtual.

Así entendemos la *desterritorialización* de la experiencia escénica normal:

Quedan claros algunos elementos de oposición y diferencia entre convivio y tecnovivio, especialmente los que implican cambios en la experiencia: en el tecnovivio hay imposiciones en los recortes y la jerarquización de la información, no hay existencia de zona vital compartida, hay desterritorialización y otras escalas para las posibilidades humanas, hay limitaciones en el diálogo. (Dubatti, 2015, p. 48).

3.2 Ejercicio de estructura dramática virtual para exposición del dispositivo

En el ejercicio de estructura dramática es pertinente hablar, desde su dramaturgia presencial, cómo fue el viaje hasta llegar a la escena virtual. Sostenida en el cuerpo y el objeto como signos que cumplen un papel muy importante en esta investigación creación para la construcción del dispositivo virtual de *Mujer Liminal*.

Funciona, entonces, desde una partitura que permite construir una narrativa que es trabajada en las salas de clases de la universidad: a partir de la herencia del objeto se trabaja el cuerpo en un espacio compartido con más cuerpos, con diferentes formas de expresarse.

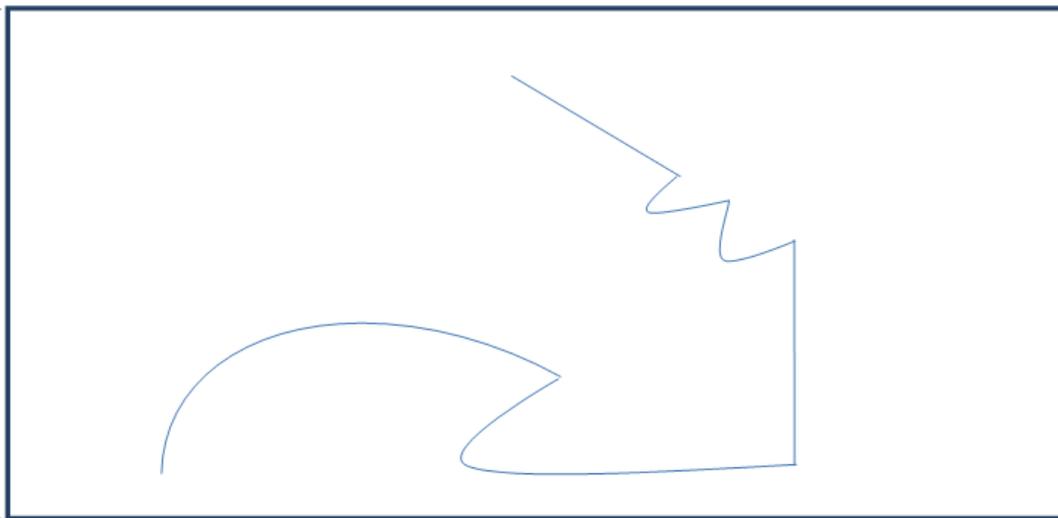


Imagen 19. Ejercicio trayecto

Se combinan secuencias al azar con los demás cuerpos en el espacio y funcionan a medida que existe una conexión de cuerpos con su patrón de movimiento; es decir, existe una semejanza o herencia de movimiento. Se teje una narrativa armonizada con todos los sentires de los cuerpos en la escena. Con estas tensiones de cuerpo y diferentes atenciones, el recorrido se lo hace con la huella del objeto y es evidente que de cierta manera cambia la corporalidad; adquiere una nueva información que converge con el trabajo de entrenamiento corporal de *cuerpo orgánico*.

UCUENCA



imagen 20. Ejercicio de trayecto corporal.



Imagen 21. Ejercicio presencial grupal

Desde esta herencia de trabajo grupal, descrito anteriormente, se va forjando la idea mujer, cuerpo femenino, *cuerpo orgánico*, y por consecuencia el entrenamiento de *movimiento orgánico*. Surgió entonces el experimentar desde otro espacio que no solo funcionó para la creación sino para un entrenamiento corporal. Espacio que fue importante en la búsqueda de una dramaturgia virtual, ya que por el tiempo de encierro y distanciamiento social producido por la COVID-19, y como solución este nuevo espacio personal, se vuelve aún más importante

para la creación ya que se reduce a un cuarto de baño en donde no existen las mismas posibilidades que existían en las salas de entrenamiento de la universidad.

En este nuevo espacio, tomado como un nuevo hallazgo, se vivió un entrenamiento corporal, una disposición de la escenografía -es decir un replanteamiento del uso o manipulación del objeto que, en tiempos de trabajo presencial, ocupaba una esquina de la sala de teatro de la universidad, del cual salía mi cuerpo de mujer con su vestimenta a encontrarse con los demás cuerpos en el espacio.

El objeto-manipulador (vestido) cobraba protagonismo, no podía existir el uno sin el otro, con esta idea se replanteó el uso del objeto que en el *nuevo espacio* personal de creación y entrenamiento fue dispuesto a manera de un marco de paredes y superficie en abundancia de papeles como una especie de matriz, residencia o lugar en donde habita el cuerpo personaje de *Mujer Liminal*.

En el espacio nuevo, se descubrió una corporalidad diferente de la corporalidad obtenida en el hecho escénico presencial, al estar o habitar un espacio íntimo de mi hogar que tiene cargas sensibles y energéticas que, de alguna manera, hacen que el cuerpo sea otro relacionado a lo que le está aconteciendo, como lo fue el encierro.

El cuerpo fue consciente de que si bien no había un espectador que se encuentre observando en el momento en que se realizaba el video, ni existía el encuentro de otros cuerpos en su entrenamiento, estuvo hecho o dirigido para ser mirado por un espectador ausente por así decirlo. Fundamentado en un modo diferente de vivencia al momento de creación, fue íntimo, honesto; refiriéndome a trabajarlo, vivirlo realmente con el acierto y el error. Tan íntimo que supe que lo estaba habitando y viviendo desde el objetivo de este proyecto de tesis.

Al descubrir este espacio de intimidad, me veía en la necesidad de pedir permiso antes de entrar a trabajar en él, la mayor parte del entrenamiento se realiza a la luz del día y su

grabación - en la oscuridad de la noche - ayudándome de una iluminación roja frontal creando una atmosfera a manera de ritual. Por consecuencia, la mencionada iluminación se volvió parte de la dramaturgia de la escena virtual; ritual que le dio la iniciación en la propuesta de video de la interpretación de *Mujer Liminal*.

De esta manera, la estructura dramática me permitió descubrir y tomar decisiones; descubrir, desde la experiencia, una conciencia corporal como una forma de creación personal desde lo sensible, descubrir un diálogo distinto al ser introducido en el dispositivo visual. Distinto en el sentido que, si bien fue dirigido a un espectador, aquel no estaba en convivio con la escena, por lo contrario, fue la pantalla de un medio virtual que hizo conexión o intentó vincular al espectador. Funcionando como nuevo conocimiento sobre el hecho escénico.

Así pues, se tomó la decisión sobre el objeto de no ser apartado de la escena, sino que volvió a tomar protagonismo en un dispositivo escenográfico, a manera de marco de papel o retrato, en donde se trasformó la dramaturgia presencial con la materialidad papel, para encontrar una dinámica espacial visual, como discurso nuevo que envuelve al cuerpo femenino intérprete que se encuentra habitando en la matriz de papeles construida de las múltiples características de esta investigación/creación. Con la nueva disposición del espacio, se logró interpretar la presencia *orgánica* de *cuerpo* y *movimiento* que surgió en cada intervención de entrenamiento y creación en el nuevo espacio escénico que fue limitado.

En este nuevo lugar, donde también se refleja un encierro, que no permitió un desplazamiento sino, por el contrario, aceptar que por el espacio reducido fue necesario tomar la decisión de exclusivamente usar mi kinesfera corporal y espacial. Las posibilidades de movimiento que da el espacio se fijaron en la matriz de papeles dibujando formas con el cuerpo en movimiento, que a su vez permitió sostenerse en un ritmo que se acopla a lo reducido, pero con un trabajo propio corporal y como metodología de creación buscó la trasformación en

relación con el espectador, tomando la decisión de vincular o conectar con un espectador por el medio tecnológico virtual del mensaje, distinto a lo que sucede en la presencialidad.

Asumo entonces, esta experiencia de comunicación virtual como un conocimiento nuevo suscitado por el contexto social que atravesamos, en el que surgen nuevas dinámicas de trabajo tanto corporales como de objeto y de espacio. Para lograrlo, se establecieron consignas que generaron materialidades relacionadas con el encierro: por mencionar un ejemplo, las secuencias que no fueron amplificadas, como sucedía en la presencialidad de nuestras aulas de clase. Las materialidades se volvieron distintas con nuevos hallazgos de imagen, cuerpo, objeto, sonidos, signos, espacio, tiempo dispuestos en el lenguaje audiovisual.

En su dramaturgia virtual, lo que le diferencia de la presencialidad fue la dilatación de todas sus materialidades. Por surgir en un espacio reducido, esta experiencia me propuso límites, por así decirlo. Las metodologías fueron semejantes a un trabajo presencial con la diferencia de espacio, que es donde surge lo nuevo tanto de materialidades, técnicas y herramientas, en base a toda esta investigación/creación.

Entonces, la investigación/creación en la modalidad virtual surgió como un conocimiento nuevo que me permitió elaborar, analizar, organizar, las herencias presenciales para ser transformadas en lo reducido del encierro, dando lugar al dispositivo virtual, provocando y descubriendo mis modos de hacer en la creación. Nuevo conocimiento que involucró el mirar, el situar el cuerpo en el espacio, la manera de involucrar el objeto, de fijar momentos confluidos con la presencia escénica, desde el sentir íntimo donde surgió el hecho escénico.

Este espacio fue considerado sagrado y únicamente habitado por mi persona, incluso en la documentación tanto de entrenamiento como lo que apareció en la creación, como parte de la narrativa de *Mujer Liminal*. Narrativa que surgió desde la atmósfera del ritual en donde la

mujer intérprete hace un pequeño desplazamiento sobre el espacio de papel. sahumando el lugar que seguidamente fue habitado en su centro por el cuerpo femenino de *Mujer Liminal*.

En esta nueva superficie de inscripción del trabajo, en un inicio, solo se mostró la parte posterior de este cuerpo de mujer personaje, se empezó a vivenciar pequeños movimientos pausados, casi imperceptibles, hasta llegar a un movimiento más amplificado en su kinesfera. Empezaron a surgir, de manera distinta, las cualidades de mujeres representadas en *movimiento* y *cuerpo orgánico*. Involucrando el sonido que acompañó al movimiento del personaje en la escena.

En este punto, se recordó que en su secuencia corporal el viaje surgió de mis mujeres internas: hija, hermana, madre, compañera. Y esta narrativa fue construida, desde la *bidimensionalidad* del video, en diferentes ángulos: anterior, posterior, superior e inferior gracias a las posibilidades múltiples del audiovisual.

La transformación de la estructura dramática para la creación fue el entorno donde se vivificaron la escenografía de un espacio objetual, de iluminación, de sonido, de vestuario, de maquillaje y de texto; se utilizó un vestuario negro, que está asociado a la personalidad de la mujer y a su estado místico o de misterio, opuesto al marco de objeto que es de color blanco acompañado de una iluminación frontal de color rojo.

En el maquillaje se aplicó una máscara de papel en el rostro, con el objetivo de caracterizar al personaje de la mujer, alterando la fisonomía facial y destacando los rasgos simbólicos de la investigación.

Para terminar, como utilería tecnológica - como se explicó anteriormente - se utilizó la plataforma *Zoom* que constó de tres ventanas: una pre-grabación en tamaño expandido y dos ventanas pequeñas en tiempo real y en diferentes ángulos de enfoque ya descritos.

3.3 Archivo fotográfico del dispositivo audiovisual



Imagen 22. Mujer Liminal audiovisual



Imagen 23. Mujer Liminal ritual de iniciación



Imagen 24. Mujer Liminal quietud dispositivo escénico



Imagen 25. Mujer Liminal ritmo dispositivo escénico



Imagen 26. Mujer Liminal transiciones dispositivo escénico



Imagen 27. Mujer Liminal extremidad superior dispositivo escénico



Imagen 28. Mujer Liminal extremidades dispositivo escénico



Imagen 29. Mujer Liminal espacio dispositivo escénico



Imagen 30. Mujer Liminal rostro dispositivo escénico



Imagen 31. Mujer Liminal transición dispositivo escénico



Imagen 32. Mujer Liminal inmovilidad dispositivo escénico



Imagen 33. Mujer Liminal cortina dispositivo escénico



Imagen 34. Mujer Liminal forma mujer objeto dispositivo escénico audiovisual



Imagen 35. Mujer Liminal ventanas zoom



Imagen 36. Mujer Liminal cortina ventanas de palabras

CONCLUSIONES

Mujer Liminal, intenta revelar cómo la investigación creación experimentada desde el convivio, pudo ingresar al sistema virtual o *tecnovivio* por razones del nuevo contexto social de encierro y distanciamiento social, motivado por la COVID-19; fundamentado desde la investigación/creación, pude encontrar un conocimiento nuevo en la forma de entrenamiento, que en su primera aparición lo viví como un *cuerpo orgánico*, hallado con sutileza de trabajo corporal, experimentado desde *los principios que retornan* (Barba) a *las cualidades de movimiento* (Laban).

Mirar las materialidades de la investigación/creación me sirvió para crear una muestra escénica, que tuvo que pasar por una experiencia propia de cuerpo asumida como entrenamiento, en el cual se logró encontrar un cuerpo diferente, un cuerpo que vive en cada movimiento o en cada acción, un cuerpo que benefició su presencia actoral como objetivo de *cuerpo orgánico*, para encontrar lo *pre/expresivo* del cuerpo a través del entrenamiento asumido y vivenciado en un espacio convencional, como lo fueron las salas de ensayos de la Universidad y a lo que llamo no convencional a nivel escénico: el cuarto de dormitorio como espacio de exploración, lugar único en el que me era oportuno y a manera de solución, al encierro, para trabajar mi corporalidad y entrenamiento.

Las materialidades, tanto físicas como de objetos, ayudaron y de manera positiva a establecer conexiones corporales, espaciales y de tiempo, fundamentado en diferentes metodologías de trabajo como fue, primero, entender desde lo textual qué es un *cuerpo orgánico*, para luego transitarlo como entrenamiento desde *los principios que retornan*, para

después ser asumido como algo, más que un cuerpo. Asumirlo como un cuerpo artístico poético que, con este trabajo corporal de entrenamiento, comunica su propio lenguaje con sus formas de accionar en un espacio, únicos y diferentes a cualquier otro cuerpo. Entiendo entonces, y al pasar por la experiencia de la práctica, que un cuerpo en *organicidad* en base a sus técnicas es un cuerpo en presencia escénica, que tiene una carga energética en ese espacio con su movimiento pre-expresivo, asumidos en el entrenamiento, tanto convivial como en un entrenamiento personal.

El entrenamiento corporal pasó de ser vivido con más cuerpos, a ser vivido en cuatro paredes de un dormitorio en donde solo mi cuerpo era la energía y el soporte para la creación; a esto le integro el entrenamiento corporal de *movimiento orgánico*, asumido desde las partes y el todo corporal; desde las referencias de Rudolf von Laban, entiendo que el cuerpo al verse y sentirse como uno solo, no lo es. Es un todo que tiene sus partes y cuyas partes pueden disociarse para volverse a encontrar y formar un todo. Con el entrenamiento de *movimiento orgánico* logro un nuevo cuerpo con más conocimiento, que no se deslinda o despega de este cuerpo en presencia como *cuerpo orgánico*, sino que, por lo contrario, confluyen, porque en ambas perspectivas encontré la *organicidad*, lo sutil, lo fluido, lo comunicable.

El *movimiento orgánico* se situó en el entrenamiento corporal del Laboratorio de la creación escénica I. Este movimiento confluyó también con el objeto, logrando conectar las materialidades de creación, la *organicidad* de movimiento y cuerpo; el objeto, se situó como parte escenográfica con estos cuerpos, a manera de prótesis o amuleto, es decir, este cuerpo escénico vivía a través de este cuerpo objeto y viceversa. En este nuevo conocimiento de movimiento, descubrí no solo un cuerpo entrenado y sabio, sino un cuerpo-personaje trabajado con las cualidades de movimiento desde las partes y el todo, asumiendo sensibilidades del

recuerdo metafórico de *mi mujer interior* y todas sus vivencias, yuxtaponiéndose a manera de capas cada momento.

Es decir, en la propuesta se integran los núcleos teóricos que sustentan la tesis: el trabajo de entrenamiento corporal de Eugenio Barba, el *movimiento orgánico* de Rudolf von Laban, sumándole a ello el objeto y su herencia desde las referencias de Mauricio Kartún, para llegar con estos grandes momentos de investigación y creación a la construcción de un dispositivo escénico que fue prueba y error de mirar y preguntarme, muchas veces, qué suelto de todo el material teórico-práctico construido, qué funciona y qué no funciona en la urdimbre composicional: muchas preguntas que podrían seguir renaciendo y trasmutando en esta investigación creación.

Articulando con el objetivo de conciencia corporal, tanto en el movimiento libre o acompañado por un objeto en la escena, se tomó cada uno de sus símbolos: cuerpo, movimiento, iluminación, sonido; articulados como materialidades para la creación, como resultado de la investigación del proceso académico de las asignaturas Laboratorio de la Creación Escénica I, II y III, destacando en cada una de ellas, sus propios límites, finalizando en un dispositivo de archivo que operó desde un sistema de *streaming*, en donde se pudo vivenciar el paso *liminal* de convivio a *tecnovivio* y el paso de una mujer a otra, develado en esta tesis.

BIBLIOGRAFÍA

- Barba, E. (1994, 2005). *La Canoa de Papel, Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires: Catálogo.
- Barba, E. (2010). *Quemar la Casa*. Artezblai. En, <https://escueladeteatroytiteres.com>
- Barba, E. (2010). Quemar la casa orígenes de un director. En E. Barba, *Quemar la casa orígenes de un director*. Artezblai.
- Kartún, M. (2007). *La dramaturgia de los objetos*. Argentina: Inteatro
- Schinca, M. (2010). *Expresión Corporal*. España: Ulzama Digital.
- Laban, R. (1987, 2006). *El dominio del Movimiento*. Fundamentos, Editorial.
- Munamauta, C. (1995). *Pachamama, El despertar de la Guerrera*. Cochabamba, Bolivia: Editora y distribuidora yuga. S.A.HAmburgo.
- Féral, J. (2009). *Investigación y creación*. Dossier. Pdf. En, www.redalib.org
- Ortiz, E. (2020). “Escenas alteradas. La interpretación del espacio y el movimiento...”. En, www.ucuenca.academia.edu/cu
- Dubatti, J. (2016). *Teatro matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Atuel, Col. Textos básicos. Buenos Aires.
- González, A. A. (2008). “Teatro y nuevas tecnologías. Conceptos”. En, <https://dialnet.unirioja.es/pdf>
- Grotowski, J. (2011). *Hacia un Teatro Pobre*. Siglo veintiuno editores.
- Lucas, C. (mayo 2016). *Asymmetrical-Motion*. Madrid: Con tinta Me Tienes.
- Sánchez, J. A. (2013). “In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes”. En, <https://scholar.google.es>

