

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

Indagación del objeto-memoria como herramienta del unipersonal, para la construcción de la obra Carmen

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Escénicas

Autor:

Juan Paulo Rubio Gómez

Director:

René Patricio Zavala Lasso

ORCID: 0000-0003-4707-881X

Cuenca, Ecuador

2023-03-06

Resumen

La presente investigación indaga sobre las posibilidades del objeto-memoria y su método de empleo para la construcción de un unipersonal, esto mediante la descripción de la metodología de creación de la obra Carmen, así como todos los elementos que componen a esta, además de una indagación sobre las sensibilidades que rodean al actante en el proceso de creación, así como su contexto social y personal.

Palabras clave: artes escénicas, objeto, memoria, unipersonal.

Abstract

This research investigates the possibilities of the object-memory and its method of use for the construction of a one-woman show, through the description of the methodology of creation of the play Carmen, as well as all the elements that compose it, in addition to a deep investigation on the sensitivities that surround the actor, as well as his social and personal context.

Keywords: performing arts, object, memory, one-man show

Índice

Introducción	7
Capítulo 1: El Unipersonal, el objeto y la memoria	8
1. 1. El unipersonal en el arte escénico	8
1. 1. 1. El unipersonal, una mirada individual y colectiva.	10
1. 1. 2. Hacia un contexto personal-ficcional.	11
1. 2. El objeto y la memoria.	12
1. 2. 1. El objeto y su relación con el cuerpo.	13
1. 2. 2. El objeto como herramienta del unipersonal.	14
1. 2. 3. Los objetos y su capacidad rememorativa.	15
1. 3. Stanislavski y el trabajo de la memoria emotiva.	16
Capítulo 2. El Unipersonal en el proceso de montaje de la obra Carmen.	20
2. 2. Del ensayo al autorreconocimiento.	23
2. 3. La memoria como contenedora de experiencias y contextos.	27
2. 4. El contexto del actor por sobre el contexto del personaje.	29
2. 5. El objeto como herramienta del unipersonal en el proceso de montaje.	31
Capítulo 3. Otros elementos de manifestación del unipersonal en la obra Carmen.	36
3. 1. La sonoridad y su relación con el objeto.	36
3. 2. El elemento lumínico como potenciador del conflicto.	38
3. 3. El elemento espacial y su relación con el objeto-memoria.	39
Conclusiones	41

Dedicatoria

Dedicado a Aída Eugenia Medina Hinojosa, mi abuela, que, a pesar de conocer tantos lenguajes, conmigo solo supo utilizar el lenguaje del amor.

Agradecimientos

Agradezco a mi familia, a todos esos cuerpos que permanecieron en constante vigilia de mis sueños, mismos que se desvivieron por acompañarlos y comprenderlos. El Pochi, la Mary y el Omar, seres maravillosos, gracias por el amor.

A Tatiana Muñoz que estuvo mano a mano en la batalla, que sostuvo nuestra trinchera desde los afectos, hoy agradezco tú esfuerzo de mantener el pelotón unido, desde los abrazos alcanzamos la academia.

Por último, quisiera agradecer a todos los docentes que me acompañaron en este proceso formativo, con una especial mención de René Zavala, quien, sin saberlo, me daría la bienvenida a la carrera y me despediría de la misma, al estilo de Caronte transportando un alma más por el Estigia, hoy más que nunca me asombro de lo azaroso de este encuentro, gracias a todas y a todos, gracias mi amigo Caronte.

Introducción

Como seres humanos conscientes buscamos comprender los elementos que componen nuestro entorno, así como los elementos que componen nuestro interior, siendo la primera, muchas veces, el principal objeto de atención de nuestro día a día, y la segunda un factor agregado al que pocas veces se le presta la debida atención, es por ello que la presente investigación tiene como objetivo descubrir y comprender los lazos internos que se desarrollan entre el contexto personal y el proceso creativo en la propuesta escénica Carmen.

Esto a partir de una profunda investigación en relación al objeto y su encuentro tanto con el creador, como con los demás elementos de la escena, dando así un amplio análisis del proceso creativo en torno al objeto y su capacidad rememorativa, así como del actante que responde al llamado de este, desde sus contextos y experiencias propias, buscando siempre entender cuál es el motivo de creación y qué lugares del interior son los que se hacen presentes en la misma.

Todo esto para el desarrollo y construcción de un unipersonal, a partir del uso de este elemento, así como de otros que componen la escena, misma que a su vez servirá de herramienta develadora del ser.

Esta investigación pretende desmenuzar los momentos y hechos que atravesaron la obra Carmen, desde el primer momento de la creación, donde existió un posicionamiento del actante como individuo, hasta el último momento, donde se abre una cortina y se devela todo lo contenido dentro del ser del creador, dejando en claro las razones, tanto de la creación de la obra, como de las decisiones que se dan en favor de la misma.

Capítulo 1: El Unipersonal, el objeto y la memoria

Esta investigación tiene tres ejes indispensables, mismos que son necesarios para el entendimiento y desarrollo pleno de la misma, estos se atraviesan unos a otros, dando como resultado la creación final de la obra escénica. Estos ejes, que son: el unipersonal, el objeto y la memoria; no están contenidos entre ellos, por el contrario, son aliados, que se adhieren constantemente para la comprensión y experiencia de uno o de otro, es decir, permanecen en una constante relación, la esencia de uno pertenece a la esencia del otro. Para entender de mejor manera esto, es necesario entender cada uno de ellos, tanto de forma conceptual, como experiencial y corporal.

Entender estos tres elementos, desde el ámbito escénico, es de suma importancia, ya que la cohesión de estos ejes, permite comprender la posición que tiene el individuo en la escena, clarificar sus intereses y hasta retomar experiencias, como si de un baúl del tiempo se tratase.

El unipersonal, el objeto y la memoria, parecerían no poder investigarse sin la mención entre ellos, ya que como se dijo anteriormente, estos dependen del otro para una apropiación del yo¹.

Un elemento importante para la concepción del unipersonal en relación al objeto y la memoria, es el elemento temporal, pues objeto y memoria, se relación con el pasado, el presente y el futuro, no quedándose estáticos en el tiempo; no están atrapados en un pasado, de donde no pueden salir, al contrario, son accionadores internos que atraviesan la realidad del individuo, manifestándose de manera consciente e inconsciente.

1. 1. El unipersonal en el arte escénico

Para entender el concepto de unipersonal y como este se ha posicionado en el arte escénico, es necesario entender la posición del individuo en la contemporaneidad, para ello, tomaremos a dos sociólogos franceses que han estudiado la individualización en la historia de la humanidad, Danilo Martuccelli y Françoise de Singly.

¹ Referencia a Sergio Blanco y su libro, *La autoficción: una dramaturgia del yo*; donde varias veces habla de sí mismo desde la denominación del yo.

La tesis, bien conocida, es que en el marco de una sociedad altamente diferenciada, los individuos se van a individualizar cada vez más, puesto que van a estar sometidos a una pluralidad de roles, de normas y de sectores de actividad, lo que implica una diversificación de las experiencias personales. (Martuccelli & Singly, 2006)

Como nos dicen Martuccelli y Singly, la individualización está directamente ligada a la experiencia, es decir, la capacidad experiencial de cada persona, es la que permite plantearse uno mismo como individuo.

Entrando al campo del unipersonal en el arte escénico, podemos hacer referencia a lo que nos dice Sergio Blanco en su libro, *Autoficción: una Ingeniería del yo*, donde nos narra su experiencia personal con la autoficción, misma que es un elemento más que compone al unipersonal. “La autoficción no solo me va inventando, sino que me va corrigiendo, alterando, mejorando y a veces empeorando, construyéndome en un juego de construcciones infinitas. Finalmente se trata realmente de una verdadera ingeniería del yo” (Blanco, 2020).

Este lugar de la autoficción, es un elemento clave e indispensable para entender el unipersonal, ya que es esta capacidad ficcional que poseemos los seres humanos, la que nos demuestra que, como individuos, no solo tenemos nuestras propias experiencias que se van alimentando día a día, sino que poseemos nuestras propias ficciones, mismas que nos permiten crear propuestas con características propias en la escena.

En otras palabras, el unipersonal, es una puerta a la subjetividad del individuo, a su experiencia sensible y a su memoria, pero como toda puerta, el unipersonal, no solo da paso a al análisis interno del actante, sino que permite exteriorizar estas experiencias y subjetividades, para conjugarlas con los demás elementos de la escena, es esencial entender el unipersonal como herramienta y producto del actante.

Hay que tener cuidado de no confundir el unipersonal con una representación literal o específica del sujeto, pues el unipersonal no es una copia de la realidad del actante, más bien resulta en una abstracción de experiencias, que pueden manifestarse de diferentes formas en la escena.

En el caso de los trabajos unipersonales escénicos, toda la carga energética y de transmisión es originada por un solo actor o individuo, que puede hacer que se multipliquen las situaciones diversas a nivel energético y mágico, así como exaltar

la imaginación para crear personajes y eventos de diversa intensidad y cualidad (Luna, 2018).

Hay que evidenciar la naturaleza del unipersonal, y hacer una aclaración, esta forma de creación, parte del individuo, pero no por ello implica que no pueda darse en un elenco o agrupación, o que el individuo deba encargarse de todos los aspectos, creativos, técnicos y logísticos de un montaje escénico. El unipersonal, como ya se mencionó con anterioridad es una herramienta, y como herramienta tiene sus propias capacidades adaptativas y propuestas de uso.

1. 1. 1. El unipersonal, una mirada individual y colectiva.

Podrá parecer, por todo lo mencionado antes, que el unipersonal responde meramente a los intereses individuales del actante, y que, si bien puede trabajarse en colectivo, no representa una visión significativa de grupo, sino que se queda en el plano del interés propio, pero no hay que olvidar que todo individuo responde a un contexto, y este contexto es el envase donde transitan más individuos, los procesos individuales, son resultado de los procesos colectivos, es decir, el individuo es una respuesta a la sociedad.

En el mundo del trabajo unipersonal, no puede menos que evidenciarse ese flujo de vasos comunicativos entre la gama energética y mental, a más de espiritual, del interior de cada individuo que se enfrenta a sí mismo en el escenario, ese mundo busca la salida al exterior para contactar con los otros, con el reflejo de sí mismo, que a su vez permite que los demás contacten con su reflejo en la figura del unipersonal (Luna, 2018).

Era necesario mencionar esto para dar un alto valor al empleo del unipersonal en la escena y al mismo tiempo, dar paso a lo que vendría ser la exteriorización del unipersonal.

El unipersonal, no se diferencia de las otras expresiones escénicas, y aunque parece tener sus propios mecanismos de comprensión, no por eso deja de poseer la capacidad de relación con el espectador. Su objetivo, no radica en la interiorización del sujeto, este solo es un paso a seguir, para la creación del mismo, al contrario de lo que pudiera parecer, el unipersonal busca identificarse con el espectador, y al mismo tiempo, busca que el espectador se identifique con él. “Mis autoficciones no se celebran a sí mismas en una promoción del yo, sino que, por el contrario,

son simplemente un intento de comprenderme como una forma de comprender a los otros” (Blanco, 2020).

Podríamos decir que este, más bien busca romper esas barreras individuales que se han generado con el tiempo, pero desde la comprensión misma de los individuos. Es así que el unipersonal está atravesado por dos miradas que están en constante relevo, la mirada colectiva y la mirada individual, mismas que permiten conectarnos entre actante y espectador.

1. 1. 2. Hacia un contexto personal-ficcional.

Como toda herramienta, el unipersonal, está compuesto por elementos que promueven su utilidad, su manejo y hasta su evocación; habiendo ya referido a la autoficción de Sergio Blanco, es importante profundizar en esta idea tan extensa que es la ficción, y como esta llega de la mano con la realidad del individuo o del colectivo.

La ficción, podría tratarse como la capacidad humana de indagar en las diferentes vertientes de la realidad, no falseándola, sino alterando la perspectiva, para dar una nueva verdad a un determinado contexto.

Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria (Saer, 1997).

El pretender develar la realidad desde otros mecanismos, es un acto de valentía, que promueve el uso de la imaginación del sujeto; acto que permite referirse a la ficción, como un medio de transmisión y expresión, es decir, la ficción es todo medio para un fin expresivo.

Es por ello, que podemos decir que todo individuo tiene una necesidad de expresión, necesidad que está directamente ligada a la realidad de su entorno, al ambiente en el cual se está desarrollando, a sus componentes, etc. Y es esta necesidad, la que actúa de propulsor en el ejercicio de ficcionar, una necesidad que busca liberar al sujeto para poder comprenderse y comprender al mundo, un medio y vínculo de sanación permanente, que está presente en la propia creatividad. “De ahí vendría el goce que nace más allá del dolor: el lenguaje, al decir y

nombrar, termina rehabilitándonos, rescatando y construyendo, es decir, terminaría sanándonos” (Blanco, 2020).

1. 2. El objeto y la memoria.

Entramos a un campo ampliamente estudiado en las últimas décadas dentro del espectro del arte escénico, el objeto y la memoria, dos elementos que como ya se mencionó parecen embonar perfectamente el uno con el otro, relación que, sin embargo, pasamos muchas veces por desapercibido en nuestra cotidianidad, haciendo de la investigación de estos dos, un proceso extraño para quien lo recibe y a la vez, bastante familiar.

Podrá parecer, al ojo del sujeto, que el objeto es inseparable de la memoria, y que solo funciona así de esta manera, por la infinita cantidad de recuerdos que poseemos con la inmensa gama de objetos que existen en el mundo, pero rara vez somos conscientes de ellos, dando por hecho la relación que se tiene con el objeto; ignorando que este es un contenedor (como el cuerpo humano), de experiencias y sensaciones, mismas que nos han atravesado hasta el punto de no poder transitar por los añares de la memoria sin tener presente al menos alguno de ellos. Ya lo mencionó Baudrillard en su Sistema de Objetos, “Al mismo tiempo que cambian las relaciones del individuo con la familia y con la sociedad, cambia el estilo de los objetos mobiliarios” (Baudrillard, 1968). Entonces podemos ver claramente, que el objeto no solamente es afectado por nosotros, sino que nosotros también somos afectados por el objeto.

Esta reciprocidad, es la que permite despertar experiencias internas para con el objeto, en otras palabras, la capacidad rememorativa que poseemos los seres humanos, está potenciada por la estructura sensible y utilitaria que poseen los objetos.

En el arte escénico, no resulta diferente, los objetos, contenedores de experiencias, son utilizados de diferentes formas en la escena, ya sea de forma decorativa, utilitaria o hasta evocativa; gracias a la utilización del objeto en la escena, ahora nos resulta imposible negar el lugar tan necesario del objeto en las construcciones teatrales. En este caso en particular, se hará referencia a la función evocativa del objeto, siendo esta la que se trata en la investigación.

Gabriela Paz González, en su tesis, El objeto y la memoria, realiza una amplia investigación sobre las diferentes ramificaciones de la memoria y de los objetos, además de exponer cómo estos se adhieren, y como esta adhesión posibilita y potencia la capacidad de creación en el

ámbito teatral. “Los objetos terminan siendo representaciones de la historia personal y colectiva y vehículos para volver a ver y recorrer el territorio” (González, 2016).

Dejándonos en claro, que el objeto, mantiene una fuerte relación temporal, pasando, como se mencionó, por pasado, presente y futuro, y pudiendo afectarnos de manera directa en estos tres al mismo tiempo. Esta capacidad de transitar la historia, es otorgada por su relación directa con la memoria del sujeto. En el caso del arte escénico, esta capacidad parece potenciarse con la ficción, ya que esta, suele ser el camino que recorre la memoria para el encuentro, entre lo material y lo inmaterial. “Por lo tanto, la evocación entiende que es en estas lagunas de la memoria donde también opera la ficción” (Blanco).

1. 2. 1. El objeto y su relación con el cuerpo.

Es necesario aclarar, que el objeto, no solo responde a la vista para poder realizar esa conexión con la memoria, sino que debe ser percibido de varias y desde varias formas, y es ahí donde entra la relación que posee el objeto con el cuerpo.

Interactuamos con ellos en una primera instancia desde nuestras percepciones sensoriales, siendo la visual una de las protagonistas generalmente. Percibimos sus sonidos, olores, colores y texturas para luego traducir dicha experiencia en propia percepción, sensibilidad y recuerdo; “los sentidos marcan una huella imborrable en la memoria (González, 2016).

Cuando se trata de interactuar con el objeto, y establecer esa relación cuerpo-objeto, es necesario realizarla desde todos los medios posibles, así como desde todos los sentidos, pues no siempre será la vista el factor que determine la conexión.

El objeto, constituye una parte indispensable de nuestra vida diaria, es lógico que los percibamos desde diferentes ángulos, sentidos y contextos, y por consecuencia que la exploración desde diferentes frentes perceptivos, sea diversa y necesaria. Que esta exploración tenga como resultado la apropiación o la identificación del objeto por parte del actante, es una forma práctica de despertar sensibilidades y experiencias, que al mismo tiempo podrán desarrollarse con mayor detenimiento, para favorecer y potenciar el propio hecho escénico.

En el Teatro de objetos esta lucha pertenece a la naturaleza de la tarea interpretativa, el actor de este tipo de teatro es llamado manipulador...La

manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos (Alvarado & Gianella, 2015).

Como nos dice Ana Alvarado, el actante pasa a convertirse en un manipulador, que pretende controlar ambos, cuerpo y objeto, con el objetivo de que esta relación sea tratada como un solo cuerpo más amplio, que resulta el hecho escénico. Este corpus tiende, como toda propuesta escénica, a verse envuelto en la magnitud de la escena, es decir, la inmensidad de elementos y experiencias que rodean a esos objetos, pueden resultar en un desarrollo infinito de la propuesta, es por ello importante comenzar a analizar los procesos internos que se van dando en relación al objeto, para así poder clarificar la investigación, y llevarla a una conclusión, y por ende a un resultado.

El cuerpo/objeto, evoca en el cuerpo del actor, en sus caracteres, en sus pretensiones, en sus corporalidades, modificando al personaje, trasladándolo a otro tiempo y a otro lugar, dándole un sentido diferente a la escena; es este, el que propone la acción y el que la recibe, el cuerpo y el objeto, están en constante comunicación, en una especie de vínculo que transita toda la escena. “Teatralmente es más rico considerar el espacio como un espacio espacializante donde el objeto no está dentro, sino que forma parte de un todo indivisible” (Alvarado & Gianella, 2015).

1. 2. 2. El objeto como herramienta del unipersonal.

Si se habla del objeto y la memoria, no se puede dejar de lado el tercer eje en la investigación, mismo que está conectado con los dos primeros y que ligeramente ya se ha venido mencionando con relación a los mismos, el unipersonal.

El unipersonal, el objeto y la memoria, no tienen una relación de poder entre ellos, no fungen de manera determinada, su relación no es estática, es circular. Es decir, que el unipersonal actúa como herramienta de la escena, pero al mismo tiempo está como resultado o producto escénico, entonces, se puede decir que la relación circular con la que se atan estos tres ejes, permite entender al objeto como herramienta a disposición del unipersonal.

Sin la intención de ser animista en el tratamiento del mundo objetual, considero como Baudrillard que los objetos transforman siempre alguna cosa (no solo el grano de café en café molido, sino el sujeto antes y después de mirarse en el espejo) (Dip, 2010).

Está claro, cómo el objeto modifica el comportamiento del sujeto, dándole diferentes perspectivas en su vida diaria, es por ello que cuando trasladamos uno de estos objetos cotidianos a la escena, este se convierte en un conector entre el contexto que posee el sujeto y el contexto del personaje, trazando así una relación que llevará al actante a entender, desde la apropiación, la escena.

Pero, el objeto no solo funciona como herramienta en función del personaje, sino que funciona también de forma inversa, ya que, mediante la relación que se plantea entre objeto y personaje, el sujeto, a partir de esta apropiación, puede definirse como individuo, y en esta individualización, comprender las situaciones que lo conforman y, por ende, que conforman a toda una comunidad.

La memoria permitirá identificar los recuerdos y vivencias sobre el espacio habitado a partir de los objetos cargados de tiempo, rememoraciones y emotividades; la evocación de lugares tanto físicos como imaginarios asociados a un territorio como espacios que significan desde los afectos y la experiencia vivida con el otro o los otros a partir de la carga histórica que éstos contengan (Arroyave, 2013).

El objeto funciona como herramienta de un unipersonal, de la misma forma que un unipersonal funciona como herramienta del objeto, desde la capacidad rememorativa que ambos poseen, es decir, desde la potencia del encuentro ficcional entre dos cuerpos que han transitado por el tiempo.

1. 2. 3. Los objetos y su capacidad rememorativa.

La memoria, como ya se mencionó, es un recipiente, donde están encerrados todos los momentos que construyen y constituyen al individuo, al ser un recipiente tan amplio y lleno de diferentes recuerdos, nos es imposible como seres, adquirirlos cuando los precisemos o peor aún, utilizarlos en un momento determinado, no es como si se pudiera controlar la memoria, más bien resulta en todo lo contrario, es más sencillo que la memoria controle al individuo. Es por ello, que necesitamos de agentes externos que nos permitan llegar a lugares recónditos de la memoria donde se esconden, por lo general, los recuerdos más potentes.

Este gesto de escarbar en la memoria, no es otra cosa que la apropiación de nuestra propia ficción, es decir, una apropiación de los momentos que nos constituyen; resulta curioso pensar en la memoria como un elemento del que hay que apropiarse y tomar las riendas, pero es

necesario, que, para el trabajo creativo, exista esa dualidad de apropiación, donde el sujeto se apropia de la memoria y la memoria del sujeto.

Hay que evitar terminar siendo aprisionado por los registros internos, y tratar de llevarlos a un objetivo más amplio y conciso, es por esto que los objetos están ahí, cómo cápsulas atemporales, que prolongan la sensación y la ficción, convirtiéndose así en una herramienta rememorativa, que a su vez posee una inigualable potencia sensorial.

Los objetos, a pesar de su cualidad y funcionamiento, siempre compartirán la misma función, que es la del efecto y el afecto que produce en el ser humano, cómo condiciona su comportamiento y el contexto social en el que se desenvuelve, es lógico que estos sean partes fundamentales del acto de recordar, es la belleza del objeto, el ser creado para afectar al creador. “Además, seres y objetos están ligados, y los objetos cobran en esta complicidad una densidad, un valor afectivo que se ha convenido en llamar su presencia” (Baudrillard, 1968).

1. 3. Stanislavski y el trabajo de la memoria emotiva.

Para realizar esta investigación, se tomó como autor principal a Stanislavski, mismo que en su libro *La Preparación del Actor*, nos habla de los diferentes procesos que son necesarios para la realización del actor en su oficio, en uno de estos capítulos, nos habla de la memoria emotiva, la cual resulta indispensable para entender el unipersonal en el proceso de construcción de la obra.

Stanislavski, en este capítulo, hace referencia a la capacidad del actor (o del sujeto), para, mediante la memoria, recurrir a un recuerdo con el objetivo de traer la misma sensibilidad que se vivió en ese momento, en otras palabras; habla de una evocación de lo sensible desde un suceso trascendental de la historia personal de cada individuo.

Exactamente como su memoria visual puede reconstruir la imagen interior de algún objeto olvidado, lugar o persona, su memoria emotiva puede hacer revivir sentimientos que antes ha experimentado. Quizá parezcan imposibles de revivir, cuando de pronto una sugestión, un pensamiento, un objeto familiar, los devuelve con renovado vigor. A veces, las emociones son más intensas que nunca, a veces más débiles, y en ocasiones el mismo sentimiento de la primera vez puede revivir, aunque bajo un aspecto diferente (Stanislavski, 1936).

Stanislavski, ya sostenía la potencia de la memoria, y cómo esta, estaba conectada directamente al aspecto sensible de cada actor, además, nos decía que esta evocación podía mutar, y que no siempre vendría a ser la misma sensación que se tuvo, como si se hablara de un sujeto pasado, presente y futuro coexistiendo con el recuerdo.

Pero no cuenten con que siempre podrán recobrar esa misma impresión. Mañana quizá aparezca en su lugar algo bien distinto; den gracias también por esto, y no esperen lo otro. Si aprenden a ser receptivos a este tipo de recuerdos recurrentes, a medida que se formen los nuevos, tendrán mayor capacidad de conmovernos una y otra vez (Stanislavski, 1936).

Esta mutación a la que hace referencia Stanislavski, es lo que nos interesa entender del proceso de la memoria emotiva, ya que el hecho de conmovernos, una y otra vez, implica una mutación no solo del recuerdo, sino del sujeto que recuerda.

Nunca se pierda a sí mismo en el escenario. Actúe siempre en su propia persona, como artista. Jamás podrá desembarazarse de usted mismo. El momento en que se pierda en el escenario marcará el abandono de la vida verdadera infundida al papel, y el comienzo de la actuación exagerada y falsa (Stanislavski, 1936).

Stanislavski, entendía el valor del actor en la ficción del personaje, como en la obra misma, pues era este encuentro entre ficciones, lo que permitía que el actor se identificara con el personaje, para dar pie a una empatía, que se transformaría en encarnación. Además, el autor, no abandona la idea de lo externo en esta búsqueda de la memoria emotiva, sino que lo acoge como una herramienta esencial para el desarrollo de la misma; da valor tanto a los estímulos internos, como a los externos del actor, como si desde ya, Stanislavski hablara de una memoria que está presente en toda situación.

Para dar cuenta de esto, Stanislavski realiza una serie de propuestas para el actor, desde la concepción de acción, como esta debe tener un objetivo claro, hasta la idea del sí mágico, herramienta que utilizaba el mismo para dar una suposición a la acción, lo que permitiría actuar de forma honesta y desde una inquietud interna al intérprete; todos estos resultan en herramientas para la preparación del actor.

Ya refiriéndonos a la memoria emotiva, esta era llevada por una serie de ejercicios que planteaba Stanislavski, para la conexión interna desde las emociones, así como su exteriorización hacia el personaje. Una de las cualidades indispensables, para el desarrollo de esta técnica, era la

repetición, ya que ésta serviría al actor para comprender la necesidad de los estímulos internos en el personaje.

La primera vez fueron impelidos a la acción por los sentimientos y la intuición, por la humana experiencia. Pero ahora han pasado por esas emociones de modo mecánico. Repitieron un ensayo exitoso en lugar de volver a crear una escena nueva, vivida. En lugar de tomar el material de recuerdos de la vida misma, lo han tomado de los archivos teatrales de vuestra mente. Lo que sucedió dentro de ustedes en la primera vez, naturalmente se tradujo en acción. Hoy, esa acción fue inflada y exagerada para causar el efecto deseado (Stanislavski, 1936).

Esta búsqueda de entregarse a la experiencia y los sentimientos verdaderos del actor para conectar con el personaje, otra herramienta que utiliza Stanislavski, es la honestidad, ya que cada recapitulación que desarrolla en búsqueda de comprender la memoria emotiva en su cuerpo, lo va llevando a interiorizar en sus intereses y sus afectos, dando como resultado una predominancia de un ente específico, que conmueve al actor y lo lleva a empatizar con el hecho real, para poder encontrarlo después en la ficción.

Cada vez que empiezo a pensar en el anciano desvalido que fuera atropellado, la memoria me encamina hacia otro hecho, también anterior. Mucho tiempo atrás, me encontré en la calle con un italiano que lloraba sobre un mono suyo que había muerto. Lloraba al tiempo que trataba de empujar un gajo de naranja en la boca del animal. Parecía como si esta escena me hubiera afectado mucho más que la muerte del anciano; hallábase sepultada más profundamente en mi memoria. Y creo que de tener que representar la escena del accidente, buscaría la materia emocional para mi parte en el recuerdo de la escena del italiano con el mono muerto, más que en la tragedia misma (Stanislavski, 1936).

Claro, que esto, es posible gracias a los sentidos que poseemos, que como dice el autor, es nuestro aparataje natural, quizá el más fuerte, el mismo que permite adentrarnos a los hechos desde lo que les interesa a nuestros cuerpos, para así apropiarse de ellos y poder encontrar la sensibilidad interna, nuestra propia personalidad. Por medio de recursos conscientes se llega al subconsciente. (Stanislavski).

Volviendo a la repetición en el libro de Stanislavski, esta resultaba en mutación en cada sesión en los ensayos del elenco, sin embargo, el autor realiza una indagación sobre todos los

elementos de la escena, y cómo estos, afectan tanto al actor como al personaje; elementos como la luz y el sonido, que muchas veces se suelen dar por hecho en la escena, sirven, al igual que los objetos, como detonadores de la memoria y por sobre todo de la emotividad que está contenida en esta. Entonces, es importante decir, lo necesario e indispensable que resultan los elementos externos para la relación intervención interna del actor, siendo estos capaces de editar y modificar al personaje desde diferentes consignas y propuestas en el entrenamiento.

Bajo estas condiciones, el ambiente es un estímulo poderoso para nuestras emociones. Por consiguiente, si una actriz debe actuar en el papel de Margarita, tentada por Mefistófeles mientras está orando, el director debe ofrecerle los medios para producir esa atmósfera de la iglesia, con lo cual la ayudará a sentir su papel (Stanislavski, 1936).

Toda esta forma de percibir la emoción desde los recuerdos, y potenciar la misma desde los elementos de la escena, no solamente responde a un lugar de los sentidos, pues para el actor, es indispensable, desde la observación, entender las emociones del otro. Ven entonces que no sólo usamos nuestras propias emociones pasadas con material creador, sino que utilizamos también sentimientos que hemos tenido al simpatizar con las emociones ajenas (Stanislavski, 1936). Y es esta capacidad de empatizar, la que llevará al actor a comprender situaciones ajenas a él, pero que resultarán vividas en la escena por la sensibilidad y la conexión entre el ser y el otro.

Capítulo 2. El Unipersonal en el proceso de montaje de la obra Carmen.

Cuando se habla del proceso de montaje de la obra Carmen, se puede decir que esta, como toda investigación, estuvo potenciada desde diferentes aristas, mismas que estuvieron en permanente comunicación. Se entiende la existencia del unipersonal en la obra, como una suerte de herramienta y resultado, denotando así la doble postura que ejerce el unipersonal en el montaje.

La investigación inició con el objetivo de entender los mecanismos selectivos que contiene todo individuo creador en relación con su creación, la mayoría de estos surgen de estímulos externos que llevan al deseo de la creación; el sonido, el tacto, un sin número de imágenes que se perciben día a día, son solo ejemplos de los estímulos que están presentes en el cotidiano en forma de elementos, en una estantería, listos para ser seleccionados; en fin, existe una variedad de elementos externos que se pueden llevar a la escena.

Pero, ¿acaso estos estímulos externos, estas impresiones cotidianas que se impregnan a nuestra personalidad, no responden a intereses internos?, una pregunta indispensable para entender el uso del unipersonal en el entrenamiento escénico, este desde su concepción, como propuesta de un individuo, tiene la facultad de interiorizar para comprender las decisiones que se han venido tomando en escena. En otras palabras, el unipersonal, es una herramienta de reconocimiento, una propuesta arriesgada para entender al individuo.

En la obra Carmen, el unipersonal resulta en un elemento susurrante, que no tiene pretensiones de protagonismo, sino que busca mayormente una comprensión, como dice Sergio Blanco, en su Ingeniería del Yo, el unipersonal, o bien, la autoficción, emplea mecanismos que permiten entender a los otros desde uno mismo, es una búsqueda de entender a los otros y de ser entendido (2020). Es por eso, que Carmen, resulta en una teoría sobre uno mismo y la capacidad de comprensión que tienen los demás sobre la propuesta.

Así mismo, la propuesta tendrá en su proceso una intervención clara, aunque no siempre consciente del unipersonal, como si este se mantuviera alejado de la realidad, por miedo al rechazo.

Parecería que al hablar de unipersonal, se hablará de una entidad con consciencia propia, que puede hacer y deshacer a voluntad, pero si bien este no es una entidad y responde a los intereses del individuo, tanto como del colectivo; también se encuentra en una posición de hegemonía sobre el creador, ya que siempre se encontrará afectado por el unipersonal, o en otras palabras,

siempre se verá bajo la influencia de sus intereses, sean superficiales, los que están a vista de todos y pueden ser fácilmente comprendidos o evidenciados, o los cultos, que rara vez hacen su aparición, pero que cuando aparecen conmueven al mundo.

Es así como Carmen, se posiciona como una propuesta de identificación del individuo, de su comprensión y análisis, con el objetivo de aceptarse y poder exteriorizarse hacia el colectivo, todo para que este encuentro resulte en una emisión y recepción de afectos, en un conmovedor mutuo, que, como dice el mismo Blanco, pueda ser tomado como herramienta de sanación, no solo del actante, sino de la comunidad que lo reconoce y lo reclama.

2. 1. La manifestación del unipersonal y su incidencia en el montaje.

¿Cuál es el motor que lleva a tomar las decisiones en la escena? Esa es la incógnita que surgió en el proceso exploratorio de la obra Carmen, cuestionamiento que se dio por una incapacidad de explicar el rumbo que había tomado el proceso creativo en la ya mencionada exploración. Antes de que el unipersonal, fuera el objeto de investigación de este proceso, existían intereses aislados que no podían encontrar un mecanismo para embonar unos con otros.

Pensemos en una red compuesta por un conjunto de imágenes de diferente índole, estas, de manera individual no resultan quizá en un reflejo del autor, sino que corresponder al interés particular y espontáneo por parte del mismo, estas imágenes que conforman la red adquieren sentido desde la concepción de conjunto, respondiendo así a los intereses individuales, dándonos claridad respecto a su motivación, como a sus afectos y visión del mundo.

Podemos decir que de esta misma forma se manifiesta el unipersonal, como una herramienta que conecta las decisiones y selecciones de los elementos en la escena y el contexto personal del creador, posibilitando una construcción clara de la propuesta escénica, pero mayormente dando una identidad y claridad al trabajo.

Puede resultar confuso, y hasta un tanto desconcertante el término manifestación, refiriéndose al unipersonal en el montaje teatral, al fin y al cabo, el término no solo ha pasado por las más importantes cúpulas religiosas y espirituales, sino que también ha sido ligado a las ciencias y las políticas, dejándonos por sentado, que este término acude a los abruptos descubrimientos del ser humano. Pero para referirse al surgimiento del unipersonal en la obra Carmen, no puede procurarse otro término que no sea este; esto debido a la evidencia que aparece como resultado

de un proceso que no tenía un rumbo claro, más que la exploración misma del ser. El unipersonal se manifiesta (como si se tratase de un espíritu) de una manera imprevista, pero necesaria, y por supuesto, impositiva.

En este sentido, es posible afirmar que autoficcional es evocar, recordar, repasar, revivir para tratar de dar con un tiempo acontecido. Y sobre todo poder dar con un tiempo perteneciente a la infancia, que es donde tantas cosas nos fundan como individuos, ya que, como sostenía Sartre, «la infancia decide» (Blanco, 2020).

Es inevitable el carácter impositivo del unipersonal, este, desde su aparición, va modificando las decisiones y encaminando la propuesta escénica a un sentido amplio, pero propio. En el caso de Carmen, el unipersonal exigía el uso de diversos objetos como mecanismos de autorreconocimiento, es así como comenzaron a impregnarse en la propuesta objetos materiales que permitían al actante identificarse mejor con la ficción que se estaba creando en escena.

Es por ello que la honestidad no puede evadirse, esta era el motivo y el camino que trazaba la propuesta, la de un ser honesto con su mismidad y por consecuencia con los demás. El actante tuvo que estar en diálogo permanente consigo mismo y con lo que le sugería la escena, un proceso de escucha interna, que susurraba los intereses del mismo para con el proceso creativo; intereses que se verían desencadenados en una toma de decisiones que parecerían arbitrarias y un tanto caprichosas, pero que eran necesarias para el desarrollo pleno de este proceso.

Es así, como con el transcurrir del proceso, aparecieron objetos que serían de suma importancia para el descubrimiento y posicionamiento del unipersonal en la investigación; el teléfono, la carta, el marco, la mesa, eran objetos que iban apareciendo en la propuesta, sin mucho sentido de lo ya trazado, pero con toda la potencia de dismantelar lo ya hecho y sustituirlo por lo verdadero. Estos elementos que responden a los intereses personales del actante, aún no clarificaron su interés general en escena, sino que más bien resultaron en un caos que buscaba la forma de coexistir desde lo impuesto, lo falso. Es por ello que surgió una investigación profunda de cada elemento propuesto y el contexto histórico sensible del actante.

En otras palabras, el unipersonal funciona como rendija de la escena, como una grieta que pretende iluminar, en este caso particular, conduciendo a la claridad del discurso, no solo de la propuesta escénica, sino del mismo actante; a forma de salmo, da un camino a seguir, pero entendiendo siempre que este es resultado de la memoria y los afectos que transitaron por esta.

El montaje de la obra Carmen, estuvo atravesado por una serie de cambios, tanto en fondo, como en forma, cambios que muchas veces, redireccionan la propuesta, haciendo del montaje una suerte de tejido, que se componía de retazos. Cabe hacer una aclaración sobre la manifestación del unipersonal, ya que podría parecer que este es más una boya que un barco; el unipersonal busca, al igual que todo proceso investigativo, resultados, solo que este busca resultados desde la verdad del sujeto, desde una exteriorización de lo más íntimo del mismo, es una forma de comprensión de la naturaleza humana y su relación con el colectivo. Es más que un barco que lleva a nuevas costas, es uno que reconoce su funcionamiento interno para llegar a su destino.

Es indispensable entender la importancia de la escucha interna, en el proceso de montaje de la obra, pues si bien existía cierta especulación o visión de, hacia dónde se dirigía la obra, no eran más que visiones apresuradas por la búsqueda de una conclusión del proceso; es decir, el proceso no tenía un objetivo claro, y por consecuencia, muchas veces el mismo se veía estancado. Hay que saber recibir al unipersonal como si de un viejo amigo se tratase, para no encontrarse después en un conflicto de toma de decisiones, en el que se jugaría la verdad del actor, con la imposición de lo externo, un conflicto triquiñuelo, que podría detonar en un despropósito de la creación misma en el hecho escénico.

El lazo entre el engaño y el sentimiento es natural y normal, y debe emplearse ampliamente. Cuanto más pruebe sus efectos y analice sus resultados en las emociones que despierta, podrá juzgar mejor lo que su memoria sensitiva retiene y estará en mejor posición para desarrollarla (Stanislavski, 1936).

La incidencia del unipersonal en los montajes escénicos es inevitable, pero bien se puede hacer énfasis en los resultados, los cuales, no necesariamente llevarán al mismo unipersonal, sino qué, ya con la comprensión interna de los intereses y sensibilidades que mueven al creador, podrá desarrollar una serie de propuestas, con los elementos más variados, siendo esta la verdad que procura el unipersonal, la de motor del genio.

2. 2. Del ensayo al autorreconocimiento.

Ahora es fácil dar cuenta de quienes somos, nos reconocemos como seres humanos, como seres que habitan, sienten y piensan en un lugar y tiempo determinados, esta capacidad es la que nos permite y nos ha permitido clarificar cuál es nuestro objetivo y qué es lo que buscamos como seres. El autorreconocimiento, opera de la misma manera, solo que este lo hace desde un

proceso individual, permitir reconocernos, es el camino hacia la potenciación de los sentidos, de los procesos y de los afectos.

Si se prescindiera de esta capacidad y tan solo se actuara en favor de lo que el entorno propone, resultaría en una vida carente de sentido, que solo busca cumplir o acatar, o en otras palabras, generaría máquinas que cumplen con su función específica, pero que obviamente, serán carentes de procesos creativos. Las técnicas o mecanismos para llegar a este son variadas, y todas dependen del interés del ser de reconocerse a sí mismo y entender su lugar en el mundo, o en casos particulares su lugar en el espacio y tiempo determinados.

La obra Carmen, no solamente busca el autorreconocimiento por parte del actante hacia sí mismo, sino también del público que es parte de la ficción que la rodea, es decir, busca que el espectador o el participante de la misma tengan el impulso e instinto de indagar sobre sus propios intereses como individuos, esto mediante la confrontación directa de la temática, cabe recalcar que Carmen, es un ensayo sobre la mentira, una mentira personal que el actante ha venido desarrollando y construyendo con el tiempo, y que al fin fue develada a sí mismo, con la potencia sanatoria de lo que implica develarse.

Pero, para poder reconocerse, el actante tuvo que cursar una serie de enigmas personales que lo encerraban y no le permitían despertar en la escena, enigmas que fueron descubiertos progresivamente con el transcurso del tiempo y del proceso exploratorio que se estaba dando en dicho momento. Fue desde los ensayos, donde empezaron a aparecer inquietudes personales, así como grietas que iban contracturando lo ya trabajado para proponer desde otros elementos que sugería la escena, así como otros lugares del cuerpo, del interior.

Para entender de mejor manera, a qué se hace referencia cuando se dice del ensayo al autorreconocimiento, es necesario evocar las palabras del gran Peter Brook y su Espacio Vacío, “Como sabe todo atleta, la repetición origina cambio: con la mira puesta en un objetivo, llevada por la voluntad, la repetición es creadora” (Brook, 2015). En este párrafo, Brook habla de la repetición, pero una repetición vista a forma de ensayo, para él, el ensayo no era otra cosa que la repetición de la escena con fines creadores. En otras palabras, para Brook el ensayo no solamente es sinónimo de perfeccionamiento de lo ya hecho, sino un lugar de descubrimiento, otro momento exploratorio que brinda la escena.

Ahora puede resultar más esclarecedor el tema que se sugiere en este capítulo, pues a la vez que el ensayo sirve como aparato creador de la escena, también opera como elemento revelador

de lo oculto, de lo extraño, es un último filtro del proceso creativo, aunque quizá el más importante, este es el que confronta la visión del creador y lo lleva a cuestionarse sobre las decisiones que se han tomado, sobre los elementos que se han escogido y por sobre todo por el significado y el sentido de lo que se ha venido construyendo.

No es extraño que esta fórmula se repita una y otra vez en las propuestas escénicas, ya que todas presentan su proceso de ensayo y repetición de la propuesta. En el caso de la obra Carmen, no fue diferente, pero si más potente, ya que esta pasó por una temporada de constantes ensayos, donde, debido a la crisis que sentía el actante sobre la propuesta y el sentido que contenía la misma, se realizó un análisis meticuloso y profundo, de cada movimiento, de cada elemento y de cada gesto o palabra que el actante realizaba en escena, llegando a parecer que el ensayo era el objeto de estudio de la propuesta, una percepción bastante acertada pero no en su totalidad, ya que este estudio carecía de elementos que le permitirían llegar a resultados, elementos que fueron apareciendo en el transcurso de los ensayos y el profundo proceso de análisis que conllevaba cada uno de ellos.

Es así que, ya dentro de las primeras semanas de ensayo, los elementos fueron mutando; fueron tales las mutaciones de la propuesta, que todo lo que giraba alrededor de ella, también mutó, como ejemplo más claro de esta mutación, se tiene el cambio de narrativa, la misma que buscaba hablar de la dificultad del trabajo actoral, esto desde una propuesta de meta-teatro, y mutó hacia la relación de poder que existía entre el director de la obra y el actante. Esta mutación no solamente repercutió en las acciones y la trama que trataba la propuesta, sino que, además, repercutió en la corporalidad y en el conflicto interno y externo del personaje, cabe mencionar que uno de los elementos indispensables para esta mutación fue el elemento lumínico, desde el cual fue planteado el conflicto de la propuesta.

Este, a pesar de ser un gran cambio en la concepción del trabajo y su desarrollo pleno, abordaba la misma temática, ya que era evidente la afinidad del actante con el tema de los escenarios y la realidad que envolvía a los hacedores del arte teatral, o en otras palabras el actante mantuvo impregnado su interés por el meta-teatro, gesto caprichoso, que a la vez llamaba la atención, ya que, en esta búsqueda de la honestidad del actante, lo caprichoso puede resultar lo más honesto.

Seguido de esto, luego de algunos meses de ensayo, se volvió a cuestionar la escena, esto ya no solamente desde la visión personal e individual, ya que, aunque la visión personal era el eje investigativo, era necesaria la otredad para la comprensión de varios elementos y situaciones, que, muchas veces pasan desapercibidas en la escena, en otras palabras, podríamos decir que

siempre, a pesar de la honestidad y fidelidad que tengamos para con nosotros será necesaria una ventana, donde se pueda dar cabida al cuestionamiento y la sugerencia. En este caso, esto ocurrió en la cátedra de Investigación para los procesos creativos centrada en la dirección, con el acompañamiento de los docentes René Zavala y Mashol Rosero, quienes permitieron agrietar la escena para dar paso a la luz y oxigenación que tanto exigía el espacio, además, estas grietas que fueron apareciendo, serían las detonantes para lo que vendría, para lo necesario.

Una última mutación de gran escala apareció en la escena, impulsada desde un deseo interno de expresar lo que el actante sentía y pensaba, desembocando en la temática verdadera que él mismo buscaba tratar. Esta mutación, al igual que las anteriores, fue acompañada de grandes cambios en los elementos de la escena, así como la aparición de varios elementos que estaban obviados en el contexto del actor, pero que pasaban desapercibidos al momento de tomar decisiones para la misma; una de las más importantes, más reveladoras y potentes, y que al mismo tiempo cambiaría el rumbo, no solamente de la escena, sino también de la investigación, fue la canción Entre Cabuyas de Lucho Bowen, canción cuyo compositor era el abuelo del actante, y cuya letra iba dedicada así mismo a Aida Medina, abuela del actante. el descubrimiento de todos estos detalles, más los diferentes elementos que conformaban la escena, fueron aclarando dónde residía el interés personal del actante.

Este hallazgo permitió una conexión más profunda entre el actante y la ficción de la escena, la cual ahora rondaba la temática de la mentira, la cual había sido tomada por un hecho de trascendencia que vivió el actante tan solo un año antes de la investigación, hecho que sin haberse percatado hasta el momento de los ensayos, había estado presente de manera directa o indirecta en su toma de decisiones, en otras palabras, el actante en su necesidad y búsqueda de expresarse, comenzó a descubrir el verdadero motivo de su propuesta. A forma de sanación, una voz interna dentro del actante, comenzó a exteriorizar y construir una propuesta que estuviera acorde a sus intereses personales, los cuales, se recalca, fueron evadidos de manera constante, no por una búsqueda de ignorarlos o entrar en conflicto con ellos, sino por un desconocimiento sobre los intereses y afectos que él mismo poseía.

Como se puede ver, el unipersonal resulta en un arduo proceso, no solamente desde un punto de vista técnico, como lo es la repetición, sino desde uno cognitivo y afectivo, pues en su mayoría, las propuestas escénicas, que van de la mano con el unipersonal, recogen de la memoria los momentos más significativos, presionando al actante y al creador para poder aceptarlos y sanar a través de ellos. El autorreconocimiento es una decisión del actante, decisión que debe ser

tomada por él mismo y no puede depender de otra persona más que de él, haciendo del unipersonal un acto único de introspección, cuya herramienta principal, como ya hemos visto, es el ensayo, o como también lo llamaba Peter Brook, la repetición.

2. 3. La memoria como contenedora de experiencias y contextos.

Este apartado busca recapitular, los momentos de la construcción escénica donde aparecieron los tan importantes recuerdos que encaminaron a la propuesta a un diferente objetivo, así como busca profundizar en cada uno de estos recuerdos con el afán de localizar e identificar las sensibilidades que transitan por ellos.

Al momento de la construcción de la propuesta escénica, fue inevitable que el actante padeciera (pues es un padecimiento la nostalgia) de varios encuentros con su memoria, encuentros que se iban dando en el desarrollo del montaje, con cada acción que se realizaba en escena, la memoria estaba lista para atenuar el proceso desde su capacidad atemporal, cuestionando así todo momento hasta el punto de la inseguridad. Esto claro, se daba por una falta de claridad en la propuesta, la cual, buscaba abordar una problemática superficial y poco desarrollada por parte del actante.

Sin embargo, después de que el actante tomara las riendas de su propia propuesta, específicamente al momento de indagar sobre sí mismo y lo que le estaba procurando la crisis en su proceso creativo, se dio la revelación que cambiaría el rumbo de la propuesta escénica. Se descubrió que lo que de verdad estaba afectando al actante, y por ende al proceso creativo del mismo, era el reciente fallecimiento de su abuela, fallecimiento que había sucedido a través de una serie de contratiempos que no permitieron al actante tener la capacidad de confrontar el terrible hecho. En otras palabras, el cuerpo del actante buscaba establecer una comunicación consigo mismo para poder llegar a un proceso sanativo, mismo que resultaría extremadamente necesario para el actante.

La muerte de la abuela del actante sucedió en la crisis sanitaria que vivió el país y el mundo debido a la pandemia por el Covid-19, su muerte, fue un largo proceso agónico, que fue mermando la salud emocional del actante, mismo que acompañaba de manera frecuente a su abuela con el objetivo de cuidarse mutuamente, sin embargo, a días de su muerte, el actante con total desconocimiento del pronóstico sobre su abuela, decidió flaquear y se entregó a otras ocupaciones, que luego parecerían banales. La noche del tres de junio del año 2021, la abuela

del actante, Aída Eugenia Medina Hinojosa, había fallecido, sin información clara de lo que había sucedido. Este hecho, afectó de inmensa manera al creador, el cual despertó en la noche al llamado de la puerta y con la terrible noticia del fallecimiento de su abuela.

Parecería que toda esta situación, está fuera de lugar dentro del proceso de montaje, puesto que la obra propuesta hasta ese momento, abordaba una temática diferente, donde el conflicto estaba directamente ligado con el mundo laboral, y la opresión que ejercía una figura de poder sobre un empleado, sin embargo, en el mismo proceso, se dio apertura a nuevas ideas que venían directamente ligadas desde la escucha interna que el actante había tenido recientemente, dando así paso a un cambio brusco, tosco y hasta un tanto arriesgado en la dinámica de la obra; la cual, se dirigió hacia un hecho trágico, sobre la muerte de una persona amada (la pareja del personaje) a través del teléfono, dejando en claro que la propuesta buscaba conectar con un hecho trágico, que el actor, aún sin saberlo a ciencia cierta, percibía como una noción de su memoria y su dolor.

Esto llevó al actante a un enfrentamiento consigo mismo, uno que lo dejaría enflaquecido y con poco ánimo, pero con la claridad de conocer ahora lo que le acongojaba y lo mantenía en un fraccionamiento de sus procesos creativos. Si bien el fallecimiento de la abuela del actante marcó un hecho trascendental en la vida y contexto del actante, no fue este hecho de forma aislada el que llevó al actante a encasillarse, el mismo a través de la introspección, la escucha, tanto interna, como externa, pudo dar cuenta de lo que su ser le pedía expresar.

La mentira, un tema de gran importancia en las relaciones sociales se hizo presente en el montaje, a manera de impulso el actante acudió a esta temática, de manera inconsciente buscaba evitar a toda costa cuidar al personaje Karen, misma que padecía de una fuerte enfermedad, con una serie de justificaciones y en búsqueda de realizar cualquier acción antes de acompañar a su tan amada Karen, Francisco Liesman, el personaje que desarrollaba el actante en la propuesta escénica, creó una ficción donde varios elementos, querían molestarlo de diferentes maneras, evitando así su reunión con Karen.

La construcción de la propuesta añadió más y más elementos en el transcurso de la misma, donde, el actante, aún sin saber a ciencia cierta hacia dónde se dirigía la propuesta, comenzó a sentir su propuesta de manera diferente, ya no solo como un impulso creativo que venía desde ilusiones externas, el actante pudo dar fe, de la sensación de incomodidad que sentía ante las nuevas propuestas que iban apareciendo en la construcción de la obra. Fue esta molestia la que desembocaría en la deducción de la temática que rondaba la propuesta, como si de cierta

manera, el cuerpo, el tan sabio cuerpo, manifestara su deseo de comunicar lo oculto y al mismo tiempo mostraba su conflicto con lo mismo.

Podrá parecer sencillo conectar la memoria con la ficción, sobre todo cuando ya existe un antecedente que la precede, así como todo un proceso que se va clarificando con el hacer, pero para el momento de la creación de la propuesta Carmen, toda decisión parecía arbitraria y poco fiable, de una procedencia dudosa, como si el actante hubiera estado acostumbrado a creer en lo externo y no en lo interno.

Es por ello, que cuando se habla de la memoria como contenedora de experiencias y contextos, no se habla de un contenedor estático, sino todo lo contrario, es un contenedor bullicioso, que pretende confrontar el presente con retazos del pasado, buscando, por, sobre todo, sanarse a sí misma.

2. 4. El contexto del actor por sobre el contexto del personaje.

Hay que saber cuándo ceder ante lo que nos sobrepasa, en este caso, ceder ante uno mismo, ante la carga inmensurable de emociones que recorren la memoria, ceder ante lo emotivo, y así dejarse llevar por la corriente del ser, que se desplaza hacia lo verdadero, lo necesario.

Cuando se habla sobre el contexto del actor por sobre el del personaje, se hace referencia a la idea de que, los contextos, tanto del uno como del otro, pertenecen a una ficción, ficción que evoca los mismos intereses personales del individuo que las creó, pero, aunque estas pertenecen a una ficción, no significa que la ficción a la que pertenecen sea la misma, es decir, tanto la obra de teatro, como la memoria tienen su propia ficción, hacer esta diferenciación, es la que permite entender al personaje escénico, como un ser dispuesto a los deseos del actante.

Así mismo, cuando hablamos de contextos, hay que entender que estos parten desde el espacio de la memoria, ya que, todo contexto personal que el individuo crea para sí mismo, no es más que una ficción de sus intereses, necesidades y realidades, ficción que como se mencionó antes, está directamente ligada a la capacidad rememorativa del sujeto; así mismo sucede con el personaje de una obra teatral, pues al mismo, le damos características ficcionales con el afán de entender mejor su realidad y su conflicto en la escena, una forma de identificarlo y empatizar con él.

El contexto, o la realidad del personaje, es propensa a sobreponerse sobre el contexto del personaje, no es indispensable que suceda de esta forma, pero en su mayoría sucede; pensemos en Stanislavski, donde no solo nos da una apertura al mundo de la memoria, sino que además plantea la memoria como una herramienta para desarrollo de un personaje, como advirtiendo que toda ficción del personaje en la representación de la obra escénica, es una introducción al actante.

Esto claro si se habla de una propuesta escénica que no es propia, es decir, que ha sido creada por otro autor, y por ende el actante solo toma esta ficción para matizarla con su contexto, o lo que Wilson Pico llama, prestar los huesos². Pero en el caso de la obra Carmen, es diferente, ya que el personaje, fue creado a medida que el proceso de la obra siguió avanzando, en otras palabras, la decisión de crear un personaje desde el unipersonal, resulta en una apuesta riesgosa, donde el personaje puede terminar siendo un fiel reflejo del actante, o aún peor, que el personaje no llegue a una claridad, y sólo permanezca en una suerte de limbo entre la ficción del actante y su propia ficción “Hay una condensación entre el autor y el actor. Es un eje potente el de escribir los propios textos o indicaciones del unipersonal, ya que en el escenario el que lo representa no se siente mediatizado por las palabras y mensajes de otro que no es él”. (Tulio, M., & Ramírez, L. s/f).

En el montaje de la obra Carmen, el contexto del personaje, fue desplazado totalmente por el contexto del actante, esto debido a las exigencias corporales del mismo, que buscaban la exteriorización de su conflicto, para al mismo tiempo buscar una respuesta, y por qué no, una solución; es por ello, que el personaje fue mutando, tratando de adaptarse a los cambios que exigía la creación, pasando a ser de un escritor, a un obrero, y de un obrero a un actor nuevamente, aquí cabe hacer una acotación, ya que el personaje, en relación al actante, transitó por varios cambios, desembocando en el personaje-actor, lo que demuestra la singular potencia que posee el meta-teatro para la exteriorización de los conflictos del actante y del creador.

La propuesta supo cómo adaptarse a los diferentes contextos que transitaban la misma, ya que existía una pluralidad de ellos, fue importante posicionar la obra con un objetivo claro, y al mismo tiempo mantener escucha interna, para que el resultado fuera lo más fielmente posible a las sensaciones y pensamientos que el actante buscaba retomar y expresar.

² Este es el nombre que le da Wilson Pico a la acción de encarnar un personaje dentro de un ritual festivo, término que ve reflejado en los video documentales que realizó con su hija Amaranta Pico, llamados *El Cuerpo Festivo*.

2. 5. El objeto como herramienta del unipersonal en el proceso de montaje.

El unipersonal, acude a los principios básicos de lo perceptivo, lo sensible, es por ello que puede ser descubierto de diferentes formas en diferentes elementos de la escena, siempre estará ligada a los intereses conscientes o subconscientes del sujeto en cuestión; en el caso del montaje de la obra Carmen, el elemento que sirvió de herramienta fundamental de manifestación del unipersonal en la escena, fue el objeto.

El objeto, no solamente apareció en la escena como un decorado o para complemento de alguna acción, en su lugar, en el proceso creativo de la obra, la noción del objeto estuvo presente todo el tiempo, incluso antes de comenzar con las exploraciones en el espacio escénico, pues el actante/creador ya hablaba del interés que sentía por incluir un teléfono en la escena, siendo esta la premisa principal de la propuesta, y la que iría detonando con el tiempo la añadidura de otros elementos escénicos, así como la propia narrativa de la obra. Esto demuestra nuevamente como el unipersonal resulta un tanto embustero, revelando de una forma concreta y específica el elemento que busca trabajar en la escena, pero no aclarando cual es la intención o el meollo que rodea a dicho elemento.

Si bien es cierto, en la obra Carmen existieron un sin número de objetos, todos con diversas cualidades y propósitos que potenciaron el hecho escénico y embonaron de forma precisa con lo que buscaba el actante, hay que hacer una aclaración antes de pasar a hablar de algunos de estos, y es que, a pesar de que el objeto es uno de los ejes centrales de la investigación, no todo objeto está ligado al unipersonal, por el contrario, varios de estos objetos acuden a forma de decorado y apoyo de la escena, siendo solo algunos los que provinieron de las indicaciones internas, mientras que otros procuraron embonar con el exterior.

Es así que el objeto del que primero se tiene noción en la propuesta Carmen, es el teléfono, el teléfono, como ya se mencionó, estuvo presente todo el tiempo en las intenciones del actante, esto se dio mucho antes de la consagración de la propuesta escénica, es decir, el teléfono era un interés que partió antes de las exploraciones y ensayos, a forma de propulsor para la creación; cabe aclarar que el teléfono al que se hace referencia, no podía ser un teléfono cualquiera, debía ser un teléfono con cualidades específicas que permanecían en los intereses internos del actante, en este caso, el mismo debía ser un teléfono blanco, con teclas, de una época moderna (años 90), con cableado estilo espiral, estas cualidades no las determinó la narrativa, ni la estética que manejaba la escena, en su lugar podría decirse que la escena y la narrativa fueron trazadas a partir de esta idea del teléfono.

El trabajo con el objeto teléfono, ya en las exploraciones, fue arduo, ya que, al ser el punto de partida, demandaba una rigurosa exploración por parte del actante, es así como el teléfono pasó por varios momentos de indagación. En un primer momento se trabajó de manera analítica, percibiendo al objeto desde diferentes sentidos, siendo los predominantes los del tacto y la vista, se lo percibió a través de diferentes partes del cuerpo, desde diferentes posiciones en el espacio y desde diferentes situaciones, esto dio paso al segundo momento de la indagación con el objeto teléfono, el cual fue la alteración de su forma, es decir una polimorfía, la cual permitió concebir al objeto desde otras utilidades que podía poseer, esto llevado a cabo desde ejercicios de improvisación, lo cual iría aclarando el panorama para lo que sería la narrativa general de la propuesta.

El objeto teléfono, transmitía al actante una serie de cuestionamientos, desde ¿cuál es la razón de esta presencia interna?, hasta ¿Por qué esta exploración está desembocando en una puesta en escena desde parámetros totalmente diferentes a los establecidos?, preguntas que en un primer momento no podrían ser respondidas, pero con el paso de la creación se irían respondiendo a forma de escalinata. El objeto, pertenecía a la escena por su lugar de evocador, dejando en claro que el objeto tenía la facultad no solo de promover la creación, sino de modificarla cuando necesitara y no estuviera en diálogo con el mismo.

Ya habiendo terminado la indagación personalizada con el objeto teléfono, se comenzó a implementar una narrativa, que estuviera de la mano con lo que se percibía de dicho objeto, la relación entre el actante y el teléfono permaneció en la relación esencial que mantiene una persona con un teléfono, la de instrumento de comunicación, dejando en claro, que, a pesar de todas las posibilidades que te puede brindar un objeto, es necesario aclarar las necesidades internas para poder definir el papel que jugará dicho elemento en la propuesta, en este caso, la relación real de la utilidad del mismo. El actante sentía como con cada llamada que realizaba a través del teléfono, se conmovía, en una suerte de añoranza y nostalgia que no entendía de donde provenía.

Es así que la relación con el objeto teléfono llevó al actante a la relación directa con Carmen, un personaje, con el cual el personaje se comunicaba continuamente a través de dicho objeto, obviamente el actante comenzó a preguntarse ¿quién es Carmen?, una pregunta que lo llevaría al siguiente paso en la relación con objeto, el dolor; el actor percibió que la mejor forma de tratar esa sensación de nostalgia que le transmitía el teléfono era exteriorizarla, es así que, en medio de una improvisación con el objeto, el actante sin saberlo hasta el final de la improvisación,

estaba cubierto de lágrimas, de manera que había comprendido que el objeto le significaba, por una razón aparentemente aún no descubierta, dolor.

La improvisación dejó consigo una consigna, la trágica muerte de Carmen por una tuberculosis crónica, esta definición de la narrativa fue la que consiguió aclarar las decisiones, no solamente en relación al objeto, sino en general de la puesta en escena, por parte del actante. Carmen, no era otra persona que su abuela Aida, quien, como se mencionó con anterioridad había fallecido en el contexto de la pandemia; esta revelación conmocionó al actante de tal forma que las próximas decisiones de la propuesta Carmen las tomaba de forma clara y firme, como si se hubiera quitado una tela que cubría la mirada y se permitiera, ahora sí, abordar la propuesta desde la sensibilidad del actante.

Con el transcurso de la construcción, el actante comenzaría a descubrir la necesidad de su ser de contar esta historia y plasmarla en escena, todo esto a partir del mismo objeto teléfono, el cuál ayudó a entender, cómo la temática de la propuesta escénica, rondaba la mentira, una mentira que, el actante había mantenido oculta y que buscaba salir desesperadamente.

Esto nos permite entender cómo el objeto acude a lugares de la memoria que parecerían estar profundamente ocultos, dormidos, o que hasta no conocemos y parecerían inexistentes, el cuerpo busca comunicarse desde todos sus territorios y el aparataje sensible es uno de ellos, el objeto, sirve de intermediario entre la memoria y la realidad.

Pero, el objeto teléfono, no fue el único elemento que tuvo una conexión directa con el actante, aunque este estuvo desde el comienzo, existieron otros objetos que se fueron sumando a la propuesta y potenciaron de gran manera esta construcción del unipersonal. Como un ejemplo claro de esto tenemos el baúl, un baúl pequeño de madera lacada, que, llegó de una manera apresurada a la escena, ya que éste no estuvo en las exploraciones, en su lugar llegó directamente a los ensayos, pues el actante buscaba que este fuera parte de decoración de la propuesta, sin embargo, sin percatarse de lo que contenía en su interior, en medio de uno de los ensayos, ya con la catarsis del momento que el actante estaba sintiendo, abrió el baúl para encontrar un sin número de facturas y recetas que habían permanecido ahí desde hace ya algunos años, estas facturas y recetas, pertenecían a la abuela del actante, exactamente en el contexto de pandemia, cuando esta había enfermado; no está de demás decir, que este descubrimiento, llevó al actante a un estado de conexión con su pasado tan potente que permaneció sereno durante largo rato en medio del escenario, tratando de digerir todo lo que rondaba la construcción que estaba realizando.

El unipersonal, tiene relación directa con el objeto, porque busca inmiscuirse indiscretamente en los objetos que tienen relación con los hechos más trascendentales del actante, podría parecer que es una mera coincidencia, implementar un objeto y descubrir que este guarda relación con toda la etnografía de la obra, sin embargo, la coincidencia deja de ser válida cuando comienza a verse una demasía de la misma, como si las decisiones fueran movidas por algo más amplio, que abarca pasado, presente y futuro, no hay que olvidar que el unipersonal busca sanar, y es esa sanación la que busca el actante para consigo mismo y para con los demás.

La aparición de otros objetos que potenciaron la idea que iba tomando el hecho escénico fueron apareciendo, como el marco, que a pesar de no contener una fotografía, era un marco al que el actante daba suma importancia y en el que podía, gracias a la escena, ver claramente su reflejo, en el cual encontraba un pasado reprimido cada momento que se contemplaba a sí mismo, quizá este objeto fue uno de los más cuestionadores al momento de desarrollar la obra Carmen, ya que permitía observarse tanto de manera externa como interna. Otro objeto que fue de gran valía en la escena y que contenía un gran significado fue el maletín, el cuál cargaba consigo el paso del tiempo. Era un objeto traído de un lejano pasado, esto llevaría no solo a determinar el tiempo en el que se desarrollaba la propuesta Carmen, sino que también permitiría al actor utilizar el maletín como conector entre dos tiempos, como si al guardar todos los otros objetos en el maletín, se estuviera realizando un acto ritual que desenterraba el pasado para función del presente.

El objeto carta, fue otro indispensable para el desarrollo del conflicto en el hecho escénico, la carta en cuestión era una carta que el personaje Francisco le escribía a Carmen, para decirle cuánto la amaba, pero no sabía cómo amarla, sin embargo, esta carta no siempre fue así, la carta apareció al igual que la canción, el teléfono y otros elementos del unipersonal entre los retazos del pasado; cuando en la exploración del montaje se pensaba en qué objetos se podría utilizar, el actante comenzó a rebuscar en sus posesiones guardadas (escondidas), durante largo tiempo en un cuarto abandonado; el actante en esa búsqueda encontró una carta que su abuelo le había escrito hace ya varios años cuando él aún era un niño pequeño, esta carta potenció el encuentro del actante con su abuelo, y por ende con su abuela, remitiéndolo a esa historia de amor que habían consagrado, lo cual en el futuro sería base para la creación de la propuesta.

Como se puede ver, el objeto, en el montaje de la obra Carmen fue un canalizador, un acompañante y hasta un amigo que supo cuándo descargar su información contenida, que pudo entablar una estrecha relación con el mismo, para poder ayudar al actante a exteriorizar las

sensaciones y conflictos que llevaba cargando ya mucho tiempo, es por ello que el actante, supo recibir este encuentro con el unipersonal de manera cariñosa, ya que, aunque le causara muchas veces tristeza, nostalgia y hasta dolor, sabía que su interior estaba, a través de todos estos objetos y su memoria, buscando sanarse a sí mismo.

Capítulo 3. Otros elementos de manifestación del unipersonal en la obra Carmen

En el proceso de montaje estuvieron involucrados otros elementos que, de la mano del objeto, permitieron no solamente complementar la investigación y por ende la construcción escénica, sino que además lograron que la indagación encontrara nuevos lugares por donde continuar o comenzar, es así que, elementos como: la sonoridad, la iluminación y hasta el mismo espacio, se hicieron presentes para dar su propio aporte a la investigación sobre el unipersonal, demostrando, una vez más, que el unipersonal en su afán de desenmascarar al actante y al creador, apareciera en cualquier elemento de la escena, dejando pequeños rastros para que el actante dé con ellos y pueda concretar la decisión respecto al hecho escénico.

Cabe aclarar que si bien, en el proceso de montaje de la obra Carmen, ya se conoció a cabalidad de lo que se busca hablar en un momento determinado, esto surgió después de las diferentes sugerencias que daba la escena, siendo el espacio, la sonoridad y el elemento lumínico parte de estas, es decir, estas, continuamente y de la mano con el objeto fueron develando información interna sobre el actante, y, a pesar de que el objeto tuvo un mayor análisis en la investigación, no deja de ser necesario hablar de los otros elementos que estuvieron involucrados directamente en la toma de decisiones, es decir, en la aparición del unipersonal en la escena.

Es por ello que en este capítulo se analizará las decisiones, las características y cualidades que rodearon a estos elementos y cómo, con su ayuda, se va formando un tejido en la escena, a forma de lienzo, donde se va diagramando la verdad.

3. 1. La sonoridad y su relación con el objeto.

Cuando hablamos de sonoridad en el montaje de la obra Carmen, se habla de la conexión que esta tuvo con el objeto, misma que permitió al actante aclarar su panorama sobre la escena, pues esta también se fijó a partir de una serie de cambios y exploraciones, donde desde el comienzo, ya se podía percibir, y hasta evidenciarse, el lugar nostálgico que luego tomaría la propuesta.

La sonoridad estuvo presente en las exploraciones desde dos posiciones claras, la primera, como potenciador del conflicto y por ende de la trama y narrativa que se empleaba en determinado momento. Como segunda posición del elemento sonoro estuvo la de acompañante del objeto,

es decir, al momento de realizar las pertinentes exploraciones con los objetos, este elemento se hizo presente, para potenciar los vínculos internos que se manifestaban tanto en objeto como en actante, potenciar la memoria que los convocaba.

Es así que, la sonoridad también fue atravesada por una serie de cambios y mutaciones que desembocarían en la claridad del discurso escénico; en el trabajo con el objeto, la sonoridad que se propuso fue la de sonidos que bordearan la soledad, es decir una casa vacía, pasos en la madera, grifos goteando y el viento entrando por las ventanas, esta propuesta surgió del lado interno del actante, que promovía el uso de estos elementos para entrar en un estado de vejez del personaje, un estado nostálgico y de abandono; esta búsqueda de que el personaje estuviera atravesado por estos estados, se dio por la sensación que le causaban los objetos al actante, es decir, se trató de exteriorizar la sensación, y para esto se utilizó la sonoridad como vínculo entre personaje y actante.

Este primer momento de sonidos, fue incluido en la construcción de la obra, siendo el estado que generaba, de gran importancia para la misma. Otra sonoridad que estuvo presente en el proceso de montaje, y que sin embargo no continuó hasta la propuesta final fue la de los susurros, sonoridad que aparecía en momentos determinados de la propuesta, el actante con esto buscaba hacer énfasis en el estado de desconcierto interno que padecía el personaje, ya que este estaba de cierta forma reviviendo un recuerdo una y otra vez, para poder evidenciar su falsedad para con el contexto que lo citaba, sin embargo, el susurro no permaneció en la etapa final del montaje Carmen, ya que este podía malinterpretarse al momento de incluirlo en la escena, confundiendo a los espectadores; cabe aclarar que la relación entre el actante y los susurros fue fundamental, para que el personaje sintiera el descontento permanente sobre su accionar, lo que a futuro potenciaría el conflicto, tanto de manera interna como externa.

La sonoridad, en el montaje de la obra, también se utilizó como divisor del mundo onírico y el mundo real del personaje, mismos que transita en todo momento en la propuesta Carmen. Esto se dio bajo el sonido del teléfono, el cual se utilizó de forma ambiental para lo onírico y desde el propio objeto para lo real.

Podemos ver como la sonoridad es un hecho clave también en la construcción de la propuesta escénica, y cómo esta estuvo de la mano de los objetos como potenciadora o canalizadora de la sensación y la memoria, teniendo en cuenta como objeto principal al teléfono, el cual fue el impulso de varios momentos sonoros de la escena, y quizá los más importantes; ya se mencionó el juego sonoro que aparecía con la idea del objeto teléfono y cómo esto podía transitar lo onírico

y lo real, pero además de eso, ya en búsqueda de solidificar la escena, se exploró con la sonoridad en un momento determinado de la obra, a través de las acciones que rodeaban el objeto teléfono.

Entre cabuyas, es una canción de pasillo ecuatoriano que fue utilizada como motor de lo sensible en el actante, esto con el objetivo de que en la propuesta escénica fuera real su dolor ante la muerte del ser que amaba, ya que esta canción había sido escrita por su abuelo Sucre Marcelino Gómez, misma que había dedicado a su abuela al momento de enamorarse. Podrá parecer que todo esto es una serie de acontecimientos escogidos desde un comienzo, cuando esa no es la realidad, ya que esta canción, como casualidad del destino, o como impulso del unipersonal, apareció cuando se utilizaba el teléfono en la escena, fue en ese momento donde apareció la idea de la canción, la cual el actante conocía porque su mamá le había cantado un par de veces de más joven; este, impulsado por la idea, encontró que el hermano de su abuelo había hecho una versión de esta letra, la cual sería añadida de forma inmediata a la propuesta escénica.

Entre cabuyas, apareció en la escena como sugerencia del actante hacia el actante, sin la menor noción de la existencia de una versión de la misma, esto mediante la intervención del objeto que contenía toda la memoria sensible del mismo, demostrando así que el unipersonal sirve tanto como herramienta, como producto final.

3. 2. El elemento lumínico como potenciador del conflicto.

Al igual que el elemento sonoro, el elemento lumínico estuvo enmarcado en función a la relación que el actante poseía con el objeto, es así que este se fue modificando y participando de la creación activamente como si se tratará de una voz más en la escena. La luz fue el justificante, dentro de la autoficción del actante, para desarrollar el conflicto del personaje consigo mismo y así poder desenmascarar el malestar, que tanto personaje, como actante, sentían por el contexto personal en el que se desenvolvían, en otras palabras, la luz, fue la personificación del miedo del actante por la incapacidad resolutive que mantuvo para con su propio conflicto.

Esta posición que toma el elemento lumínico en la escena, no es más que un reflejo de lo ya mencionado antes, donde el objeto, desde su capacidad rememorativa, ejercía presión sobre la toma de decisiones alrededor de la propuesta, de esta forma, la luz fue apareciendo como sugerencia desde la relación con el objeto, siendo el detonante el uso del teléfono, el cuál empezó a trabajarse desde la verticalidad y en alusión a una figura que provenía desde la altitud, esto

además, acompañado con la noción de onirismo que se planteaba en la escena, donde el conflicto surgía desde la propia imaginación del personaje; en este contexto, la luz funge como acompañante permanente del actante, esto en un primer momento, para después abrir paso a una luz alborotada, que complota con los diversos objetos para atormentar y hasta desquiciar al personaje Francisco Liesman.

Como se puede observar la luz, y su uso en la escena, nace desde la noción de revelar al personaje, al actante y al objeto, en una suerte de destello que aclara la ficción pensando tanto en la escena, como en la autoficción que operó todo el tiempo por parte del actante.

3. 3. El elemento espacial y su relación con el objeto-memoria.

Es menester hablar del espacio y la distribución de los elementos escénicos en él, ya que esta fue determinada, al igual que varios elementos de la escena, desde la relación que el actante poseía con el objeto. La distribución espacial estuvo en constante cambio, ya que esta buscaba en un comienzo justificar el posicionamiento de varios objetos en la escena, desde un lugar narrativo, estético y hasta utilitario, todo esto en contrapunto con los deseos internos del actante, los cuales sugerían por una predominancia del objeto teléfono en la escena, siendo este el principal interés en el comienzo.

Al ignorar estas sugerencias internas que se presentaban constantemente dentro del actante, él mismo comenzó a tener problemas en el desarrollo de la propuesta, ya que el posicionamiento de los objetos impedía varias veces que el actante conectara con el personaje, así como con el contexto de la escena, todos estos impedimentos, que podrían nombrarse como un autosabotaje; llevaron al actante a tomar la decisión de seguir las sugerencias internas que iban apareciendo en cuanto en la distribución espacial.

Es así que el objeto teléfono tomó predominancia en el espacio, teniendo un lugar central, donde su presencia era mucho más evidente que en las anteriores propuestas, esto llevó a que el actante necesariamente tuviera una mayor interacción con dicho objeto; cabe aclarar que estas decisiones estuvieron de la mano con el proceso exploratorio de la propuesta, es decir, aún no había claridad de a dónde se dirigía la propuesta, solo nociones de los intereses personales del actante. El posicionamiento del objeto teléfono en un lugar de preferencia, logró, dado a la constante exploración que se ejercía en dicho espacio dentro de la escena, deducir los contextos

que se desarrollaban en torno a la memoria del actante, aclarando así la necesidad de evidenciar el dolor y nostalgia por un hecho pasado que lo atormentaba.

Así mismo la disposición espacial estuvo delimitada por la creación de diferentes habitaciones, entendiendo la habitación como un espacio donde se realizan diferentes quehaceres, esto permitió al actante, recrear cada uno de los espacios que operaban en su ficción, en otras palabras delimitó cuartos para que la exploración de los objetos en cada uno de ellos fuera profunda y específica, lo que a la larga permitiría descubrir el potencial de varios objetos dentro de la memoria del actante, este es el caso del objeto baúl, el cual, como se mencionó con anterioridad, fue descubierto mientras en unos de estos espacios-habitaciones, se buscaba adecuarla de una manera y con un estilo específicos, dando como resultado el descubrimiento de las facturas dentro del baúl.

Es claro como la espacialidad también estuvo ligada al uso del objeto, y cómo esta, desde una definición clara de la misma, permitió desarrollar una exploración más clara y precisa por parte del actante, lo que desencadenaría en una serie de descubrimientos dando como resultado la misma obra Carmen.

Conclusiones

El unipersonal, la memoria y el objeto, son una triada que está permanentemente en diálogo, estas, responden a las necesidades y búsquedas del actante, ya sea de manera consciente o inconsciente, proponiendo y sugiriendo, silenciosamente, pero a la vez causando un gran estruendo al momento de ser llevadas a la creación.

Resulta evidente cómo estas tres pueden ser llevadas a escena en favor del proceso creativo que se realice en la misma, esto claro, teniendo siempre en cuenta, su lugar de evocación y expresión del ser, es decir, un espacio de emotividad personal, donde la verdad es develada en búsqueda de una autosanación. Esto dejando claro, que tanto objeto-memoria, como unipersonal, pueden procurarse como herramientas, mismas que, si se las toma en consideración para el proceso investigativo escénico, deberán ser atendidas de forma rigurosa, es decir, sin flaquear ni abandonar el diálogo interno permanente, pues este es el que permitirá de forma progresiva entenderse a uno mismo, para poder trasladar ese entendimiento a la escena.

A su vez, es importante establecer que la intervención de estos en el proceso de montaje de la obra Carmen, van de la mano, declarándose cómplices al momento de trabajar en la creación, lo que determinó que los intereses personales surgidos en torno a la misma se dieron de forma abrupta y en un capricho interno constante, definiendo así, desde el primer momento de la investigación, lugares de exploración claros, que en el caso de la obra Carmen, resultó en la aparición del objeto teléfono, así como la cadena de decisiones que girarían en torno a este singular aparato.

Cabe aclarar, que, así como el objeto-memoria puede ser herramienta para la construcción escénica, puede existir una serie de diversos elementos que pueden, acompañados del unipersonal, fungir de la misma manera en favor tanto de la escena como del creador, en el contexto del actante en la obra Carmen, fue el objeto el que desde su capacidad rememorativa intervino desde un comienzo en la creación escénica, dando por sentado que este elemento responde a lugares internos y personales del actante, esto parece evidente en la toma de decisiones que surgieron a través de este elemento.

El objeto-memoria opera a través del unipersonal, y viceversa, generando entre ambos un mecanismo de expresión que permite al actante reconocerse como individuo, así como validar su contexto y experiencia en esta individualización, todo esto en búsqueda de mostrarse,

desenmascararse ante el otro y abrazarse mutuamente desde las posibilidades que nos surgen en los contextos, en la otredad, en lo colectivo y en lo individual.

Referencias

- Alvarado, A., & Gianella, M. (2015). Teatro de objetos: manual dramaturgico. Buenos Aires: INTeatro.
- Arroyave, M. I. (2013). Objetos de la memoria en el destierro. Medellín: Repositorio Universidad Nacional de Colombia. Obtenido de Repositorio Universidad Nacional de Colombia: <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/11977/43586175.2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bachelard, G. (2014). La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad (Vol. 551).
- Baudrillard, J. (1968). El sistema de los objetos. París: Éditions Gallimard.
- Blanco, S. (2020). La Autoficción: una ingeniería del yo. Nueva Orleans: Punto de vista editores.
- Brook, P. (2015). El teatro inmediato. En El Espacio Vacío (Primera ed., págs. 135-189). Ediciones Península. Obtenido de <https://bibliotecaia.ism.edu.ec/Repo-book/e/Espacio-VacioPeterBrook.pdf>
- Dip, N. (2010). Solo en la escena. Cuadernos de Picadero, págs. 01-60.
- González, G. (2016). El objeto y la memoria. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Luna, M. (2018). El espectáculo unipersonal: historias y teoría del actor y del personaje. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología.
- Martuccelli, D., & Singly, F. (2006). Las sociologías del individuo. LOM ediciones.
- Saer, J. J. (1997). El concepto de ficción. Buenos Aires: Rayo Verde Editorial.
- Stanislavski, K. (1936). Preparación del actor. Wilku.

Anexos



Ilustración 1 Registro de la obra Carmen, festival La Estrafalaria, Universidad de Cuenca, 2022.

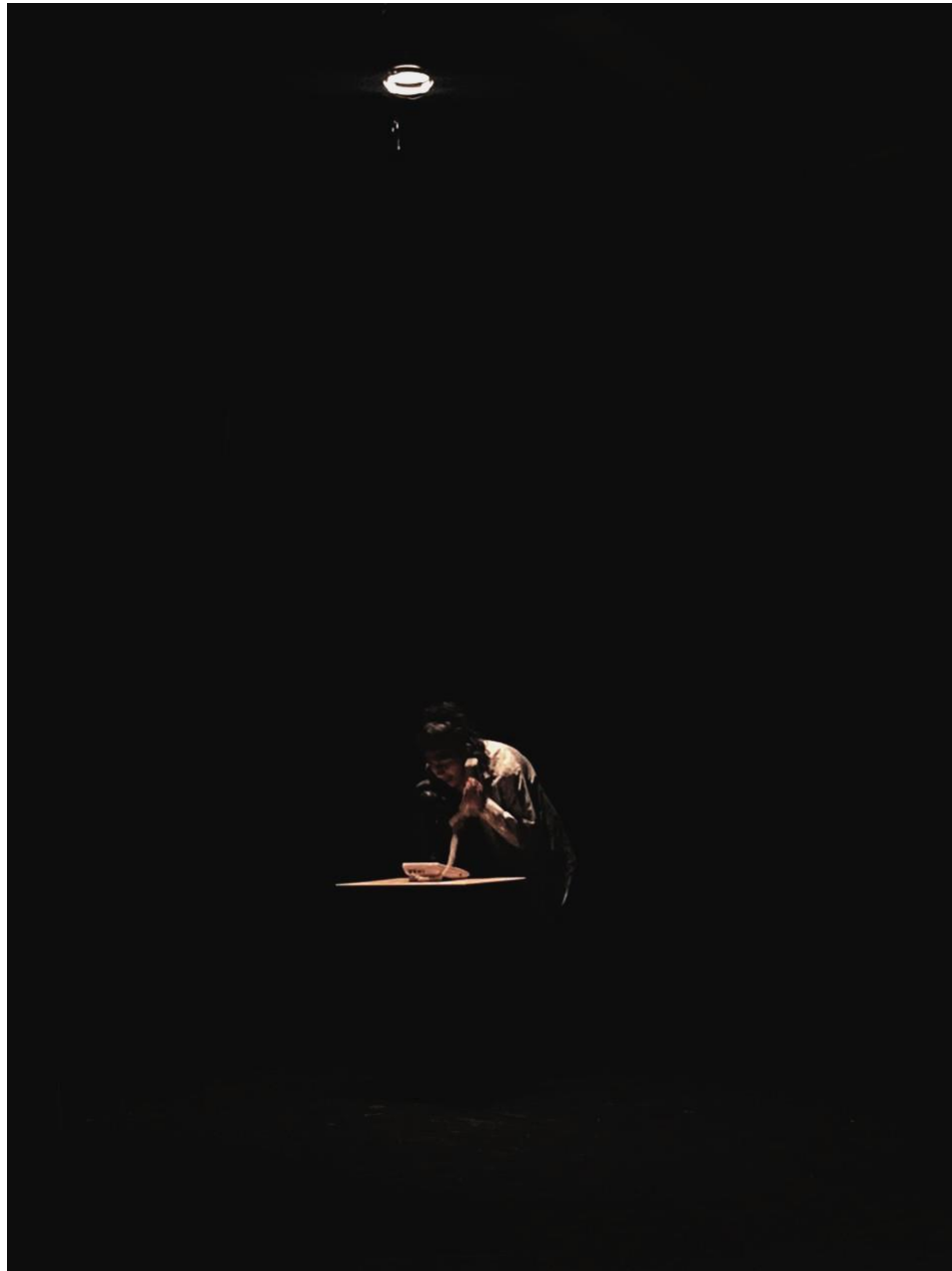


Ilustración 2 Ensayo de la obra Carmen, Universidad de Cuenca, 2021.

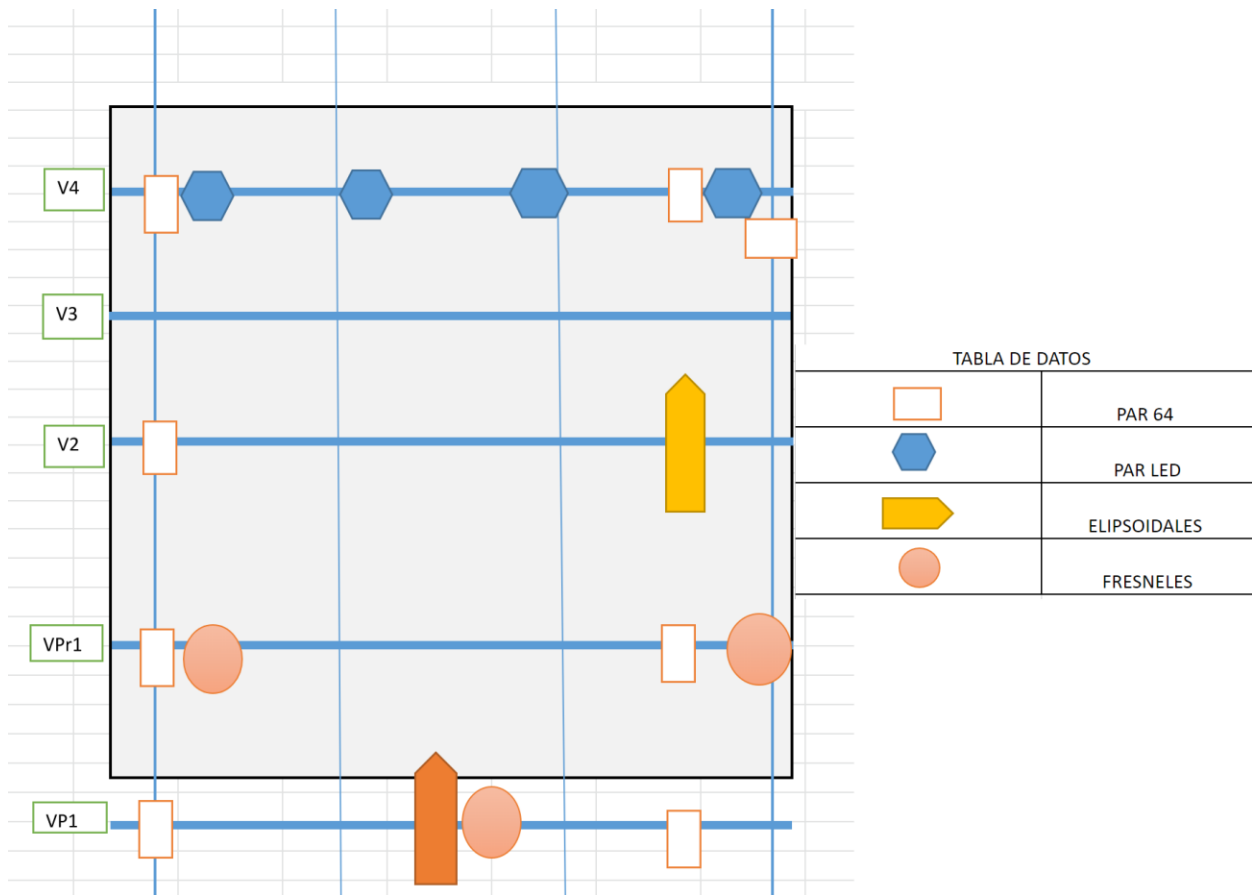


Ilustración 3 Plano de luces de la obra Carmen, 2021.

LISTA DE NECESIDADES					
OBRA		"Liesmen: Ensayo Sobre la Mentira"			
DIRECTOR/A COREÓGRAFO/A		Paulo Rubio			
DISEÑADOR/A		Tatiana Muñoz - Paulo Rubio			
#	TIPO DE INSTRUMENTO	UBICACIÓN	TOMA	COLOR	FUNCIÓN
1	PAR 64	Lateral Derecha Fondo		Azul	Calle Iluminando el área 9
2	PAR 64	Vara 4 Derecha		Blanco	Contraluz Iluminando el área 9
3	PAR 64	Vara 4 Izquierda		Ámbar	Cenital Iluminando el área 7
4	PAR 64	Vara 2 Izquierda		Ámbar	Frontal Iluminando el área 7
5	PAR 64	Vara Público 1 Derecha		Ámbar	Frontal Iluminando el área 3
6	PAR 64	Vara Proscenio 1 Derecha		Ámbar	Cenital Iluminando el área 3
7	PAR 64	Vara Público Izquierda		Ámbar	Frontal Iluminando el área 1
8	PAR 64	Vara Proscenio 1 Izquierda		Ámbar	Cenital Iluminando el área 1
9	OPTIPAR (FRESNEL)	Vara Público 1 Centro		Blanco	Ambiental
10	OPTIPAR (FRESNEL)	Vara Proscenio 1 Derecha		Blanco	Ambiental
11	OPTIPAR (FRESNEL)	Vara Proscenio 1 Izquierda		Blanco	Ambiental
12	ELIPSOIDAL	Vara 2 Derecha		Violeta	Puntual Iluminando el personaje Francisco
13	ELIPSOIDAL	Vara Público 1 Centro		Blanco	Rectangular iluminando el área 2
14	LED	Vara 4 Izquierda		Grisáceo	Contraluz Ambiental
15	LED	Vara 4 Centro		Grisáceo	Contraluz Ambiental
16	LED	Vara 4 Centro		Grisáceo	Contraluz Ambiental
17	LED	Vara 4 Derecha		Grisáceo	Contraluz Ambiental

Ilustración 4 Lista de Necesidades del Elemento Lumínico en la obra Carmen.



Ilustración 5 Distribución espacial de la obra Carmen. 2023.



Ilustración 6 Espacio del cambiador. Carmen. Circuito Rastro Nómada. 2023.



Ilustración 7 Espacio del teléfono. Carmen. Circuito Rastro Nómada. 2023.



Ilustración 8 Espacio del escritorio. Carmen. Circuito Rastro Nómada. 2023.