

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

**El objeto papel como medio de exploración para la creación del personaje  
Blanco, de la obra Territorio Frágil**

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

**Autora:**

Carla Dayanna Jurado Vicuña

**Director:**

René Patricio Zavala Lasso

ORCID: 0000-0003-4707-881X

**Cuenca, Ecuador**

2023-03-07

### Resumen

El presente trabajo analiza el proceso de creación de un personaje en la obra Territorio Frágil, a partir del uso de un Objeto y sus posibilidades en escena a través del movimiento. Este proceso se fundamenta en los principios de Tensión, Equilibrio-Desequilibrio y Omisión, además de una preparación pre escénica por medio del Axis Syllabus y del planteamiento del montaje mediante la creación como red. La finalidad de estas herramientas sirvió para conocer las cualidades de movimiento de la intérprete, además de construir junto a ella otras posibilidades de acuerdo al Objeto y lo que este generó en su sensibilidad. Como resultado se obtuvo una obra unipersonal llamada Territorio Frágil, que muestra al personaje Blanco dentro de un espacio onírico, explorando sus emociones en un lugar cerrado y aparentemente desconocido.

*Palabras clave:* axis syllabus, antropología teatral, personaje, objeto, movimiento del actor

### Abstract

The following work analyses the character making process in the play Territorio Frágil, based on the usage of an Object and its possibilities on stage by means of movement. This process is grounded in some principles such as: Overturning, Balance, and Omission, besides a pre-stage training built on the Axis Syllabus technique and Creation as Network for the play's making of. These implement's goals were useful for knowing the interpreter's quality of movement, as well as making other movement possibilities in accordance with the Object, plus what it caused in her feelings. As a result, a unipersonal play called Territorio Frágil, which shows the character Blanco inside a dreamlike space, exploring her emotions in an apparently closed and unknown place is obtained.

*Keywords:* axis syllabus, theatre anthropology, character, object, actor's movement

## Índice

Introducción .....	5
Capítulo I. Entrenamiento Físico .....	6
Axis Syllabus: Centros Motores .....	6
Antropología Teatral .....	7
<i>Principio Del Equilibrio-Desequilibrio</i> .....	9
<i>Tensión Corporal</i> .....	10
<i>Omisión</i> .....	11
Objeto: Características Y Relación Con La Intérprete.....	12
Relación Entre Objeto, Materia, Cuerpo Y Movimiento .....	14
Capítulo 2. Procedimientos De Creación De La Obra Territorio Frágil. ....	15
La Creación Como Red .....	15
El Objeto Como Detonante De Información Sensible .....	16
Caracterización Del Personaje .....	18
<i>Corporalidad</i> .....	18
<i>Texto-Sonoridad</i> .....	20
<i>Vestuario</i> .....	20
<i>Maquillaje</i> .....	21
Capítulo 3. Análisis De La Puesta En Escena.....	22
Análisis Del Diario De Trabajo .....	22
<i>Diario Creativo De La Directora – Creadora</i> .....	22
<i>Diario Creativo De La Intérprete Co-Creadora</i> .....	25
Análisis Del Proceso De Creación De Corporalidad Hacia La Construcción Del Personaje “Blanco” .....	26
Análisis Del Proceso De Composición De La Obra “Territorio Frágil” .....	27
Conclusiones .....	29
Referencias.....	31

## Introducción

Este trabajo consiste en la creación de un personaje, utilizando un Objeto como medio principal de exploración de movimientos, textos y emociones, para el montaje de una obra de teatro que contenga estos temas. Esta construcción tiene su base en el trabajo físico a partir de herramientas de auto reconocimiento, diferenciación/desintoxicación de tendencias corporales y la creación de nuevas cualidades de movimiento, para generar nuevas ideas y conceptos que van acordes a la idea de la obra final.

El proyecto inició con el uso de la técnica del Axis Syllabus como elemento identificador de tendencias corporales para, según la observación de la directora, proponer nuevos centros motores y apoyos corporales que saquen de la rutina a la intérprete creadora. De esta forma, se pretendió llevar a la intérprete a ser un lienzo en blanco, capaz de generar un personaje desde distintas posibilidades, en conjunción del uso y exploración del movimiento de una hoja de papel como un Objeto que convive con ella.

Este estudio tuvo dos áreas de trabajo y análisis para la puesta en escena: una parte técnica, más relacionada con la creación a partir del movimiento, y otra de introspección emocional y textual. El área técnica se valió de principios teatrales ya trabajados por Eugenio Barba en la Antropología Teatral, como la Tensión, el Equilibrio-Desequilibrio y la Omisión, con la finalidad de encontrar otras posibilidades de cualidades de movimientos lejanas a las ya preestablecidas en la sociedad -en este caso, evocadas a través del Objeto papel y su manipulación. En cuanto a la introspección emocional y textual, se decidió trabajar con la Creación en Red y el uso de diarios, tanto de la directora como de la intérprete, para explorar las sensaciones, conflictos y emociones que surgían desde el cuerpo al momento de poner en acción los principios ya descritos en la Antropología Teatral, así como la capacidad de evocar textos que involucren a la intérprete con el Objeto en dicho tiempo-espacio.

La presente tesis despliega tres capítulos: 1) Entrenamiento físico; 2) Procedimientos de creación de la obra Territorio Frágil; y 3) Análisis de la puesta en escena, en los cuales se expone tanto los conceptos sobre los cuales se trabajó el proceso de creación, las técnicas usadas en los ensayos con la intérprete y la relación e importancia que tienen dichos principios para la puesta en escena, así como la descripción del proceso, creación, montaje y el análisis del trabajo realizado. En el primer capítulo se describen las técnicas y principios trabajados durante el proceso, con el motivo de observar la corporalidad de la intérprete y de crear nuevas

corporalidades posibles. El segundo capítulo abarca el procedimiento de creación a partir del uso del Objeto como detonante de información sensible, sumado a la creación como red para la construcción del personaje; además, también se revisan otros elementos caracterizadores tales como el texto-sonoridad, el vestuario y el maquillaje. En cuanto al tercer capítulo, se analiza el proceso de la puesta en escena a través de los diarios de trabajo, y las ideas propuestas tanto por la directora como la intérprete para la creación y montaje de la obra Territorio Frágil.

## Capítulo I. Entrenamiento Físico

### Axis Syllabus: Centros Motores

El Axis Syllabus fue creado por Frey Faust, bailarín que realizó investigaciones acerca del cuerpo humano, basadas en la anatomía, física y las biomecánicas con el motivo de respetar la soberanía y las diferentes formas de ser de cada cuerpo y quien lo habita. (ASRM, 2020) El término *Axis* hace referencia al eje de coordenadas que existe dentro de un espacio vectorial donde existe el movimiento y sus fenómenos físicos, mientras que *Syllabus* corresponde a la denominación de un listado. Si bien, estas técnicas fueron pensadas en un inicio para bailarines y atletas, en la actualidad también se expande hacia el público en general, se reconoce la libertad de la libre expresión, de la diversidad de cuerpos y movimientos, además del acceso a la salud a quienes lo practican. (Faust, 2021)

La metodología del Axis Syllabus puede generar una mecánica de movimiento consciente en la intérprete a la vez de crear la posibilidad de trabajar un método que sea de apoyo para un desenvolvimiento orgánico corporal. “El Axis Syllabus es un método aplicativo que se basa en la búsqueda del movimiento eficiente y saludable, a través de un sistema de notación que describe al cuerpo y el movimiento en los humanos” (Seeger, C. El Axis Syllabus, 2da ed., 2010, p. 32.).

La construcción de una corporalidad en el (actante) intérprete pueden ser generadas desde los diversos motores del movimiento, para así afectar las diversas acciones que pueden generarse en una improvisación.

El Axis Syllabus designa a las masas corporales como “motores”, en el sentido de que poseen la potencia de crear y propulsar la energía; y a las articulaciones como “centros” que administran el movimiento, ofreciendo *momentum*, péndulos y palancas para las masas motoras. Los motores pueden sumarse o aislarse. El movimiento puede iniciarse desde la distancia o desde la proximidad.

El movimiento natural de un cuerpo puede ser llevado a cabo a través de centros motores que determinan la calidad de dicho movimiento. A partir de allí, el uso del Axis Syllabus es relevante en la creación teatral y dancística, pues al obtener la conciencia de los centros motores, permite nuevas posibilidades a raíz de ellas. Por ejemplo: al iniciar un movimiento con el pie, este lleva a la rodilla y la pierna; estas últimas, condicionadas ante variados ritmos y tiempos, modificará también a la cadera. Por consiguiente, bajo ciertas consignas basadas en la cualidad de movimiento, se construye un nuevo estado corporal.

En síntesis, Frey Faust propone un sistema que te brinda herramientas para desarrollar una conciencia sobre el mecanismo del propio cuerpo llevándolo a generar movimientos naturales y orgánicos.

### **Antropología Teatral**

La Antropología Teatral es una propuesta hecha por Eugenio Barba (1994), en la que busca un dominio corporal del artista actor y bailarín, a partir de diferentes principios que han estado presentes en diferentes culturas que abordan el cuerpo en la escena.

De este modo, los actores y actrices se permiten un control más consciente de sus cuerpos, además de un estado pre expresivo antes de situarse en la escena.

Para potenciar la construcción de una nueva corporalidad se llega a entender al cuerpo como un cuerpo entrenado, lleno de eventos, situaciones, emociones, corporalidades, emociones capaces de transformarse para llegar a representar, “lo que el actor busca en este caso, es un cuerpo ficticio, no una persona ficticia” (Barba, 1992, pág. 74)

A través del estudio de otras culturas teatrales, tales como el *No*, *Kabuki*, mimo, entre otras expresiones artísticas orientales, evidenció la existencia de cuerpos vivos y presentes, fuera del realismo tradicional que prevalecía mayoritariamente en las culturas occidentales. A partir de sus estudios, propuestas y juegos teatrales, concluyó en la existencia de técnicas corporales

cotidianas, técnicas extra-cotidianas y las de carácter virtuoso, ordenadas así según su grado de esfuerzo y uso de energía. (Barba, 1994) Sin embargo, su enfoque de trabajo se direcciona en específico hacia las técnicas extra-cotidianas puesto que ellas propician un aumento de energía que impacta en el espectador y lo impregna de *vida*.

Barba repasa varias de las cuestiones también repensadas por diversos estudiosos del teatro, tales como Brook o Grotowski, así también como al pensamiento de Artaud en el que se pone a la cultura bajo examinación y se cuestiona cómo su noción entendida dentro de las civilizaciones occidentales no es suficiente o que, incluso, es contraria a la vida. Esta insuficiencia lógica racional llevó a la búsqueda de nuevas expresiones y lenguajes que llenen dichos vacíos y se contraponen a los modelos ya establecidos. Para ello, está la técnica corporal, como una vía para alejar al artista del condicionamiento de su cultura. (Pavis, 1998)

La Antropología Teatral y el legado de Barba pueden afectar a la corporalidad, puesto que para afectar la corporalidad se toman herramientas cómo la omisión, la tensión, el desequilibrio y el equilibrio, el cual parte de hacer que la actriz sea consciente de cada movimiento generado, así como los que pasan desapercibidos. En consecuencia, se creó un espacio conveniente para una expresividad mayor, sea en movimiento o en quietud que, en palabras de Barba:

Miraba las manos del actor y de tanto en tanto daba una ojeada a las mías, posada sobre mis rodillas. Pasaba de unas a otras y las comparaba. No había una gran diferencia entre ellas. Sin embargo, extrañamente las manos del actor sobre el escenario eran indescriptiblemente bellas, mientras que, sobre mis rodillas, se apoyaban sólo un par de manos. (Barba, 1992, pág. 61).

Eugenio Barba, hace mención acerca del abandono del equilibrio cotidiano al que denomina como “El equilibrio en acción”, el cual es un detonante para un cuerpo vivo y presente, lo que funciona como potenciador para la expresividad corporal de la intérprete “la palabra energía debe ser llenada rápidamente de virtualidad operativa. Etimológicamente significa estar en trabajo” (Barba, 1992, pág. 43).

Considera el entrenamiento como un viaje. El camino requiere un estado de vigilancia, de conciencia, de escucha y simultáneamente de apertura a formas de pensar antípodas de



la nuestra, a otras posibilidades sabiendo que lo imposible es sólo una posibilidad entre muchas otras. (Genty, 2010).

La antropología teatral desde sus principios plantea herramientas que construyen una corporalidad entrenada, presente y expresiva. Su comportamiento escénico tiene una intención y un significado que contextualiza la historia de la obra, produciendo un universo de posibilidades.

### ***Principio Del Equilibrio-Desequilibrio***

Dentro de la Antropología Teatral, se entiende al equilibrio como la capacidad que se tiene para adquirir una postura neutral y erecta, para así luego accionar dentro de un determinado espacio. Para su desarrollo, es necesario el conjunto de interrelaciones y tensiones a lo largo de varios músculos en el cuerpo, los mismos que llevan a cada artista a desempeñar sus movimientos. No obstante, al modificar la neutralidad y provocar otras posibilidades expresivas, este equilibrio se altera y requiere balancearse mediante medios fuera de la cotidianidad. En palabras de Barba, “Es el momento en que entran en acción una serie de tensiones para impedir que nos caigamos.” (1994, pág. 39)

La relación entre el equilibrio y el desequilibrio es fundamental para la expresividad, con históricas evidencias reflejadas en la danza clásica, el teatro oriental, la Comedia del Arte, además del mimo moderno. Incluso, el encontrarse erguido representa una serie de tensiones en determinadas zonas corporales, en conjunción con los micro-movimientos existentes en la quietud y otras características propias de la persona, tales como la edad, el estado físico u otros. Sin embargo, tras el aporte científico realizado durante las últimas décadas se evidencia un aspecto ineludible a tener en cuenta. “Pero las madejas de micro-movimientos reveladas por los laboratorios científicos en los cuales se mide el equilibrio nos ponen sobre otra pista: ellas son la fuente de vida que anima la presencia del actor.” (Barba, 1994, pág. 41)

La amenaza constante al equilibrio corporal a través del movimiento es uno de los conceptos claves a considerar para el trabajo teatral o dancístico, pues a partir del cuerpo se genera un vehículo disponible para una expresión llena de vida. Sin embargo, para este propósito, Barba (1994) propone la exploración de técnicas extra-cotidianas, al afirmar que:

En todas las formas codificadas de representación se encuentra este principio constante: una deformación de la técnica cotidiana de caminar, de desplazarse en el espacio, de

mantener el cuerpo inmóvil. Esta técnica extra-cotidiana se basa en la alteración del equilibrio. Su finalidad es un equilibrio permanentemente inestable. Rechazando el equilibrio “natural” el actor interviene en el espacio con un equilibrio “de lujo”: complejo, aparentemente superfluo y con alto costo de energía. (pág. 39)

La oposición de fuerzas generada durante el equilibrio y el desequilibrio activa tensiones que son percibidas como movimiento continuo por parte de los espectadores, aunque dicho sea minúsculo o prácticamente nulo. Este fenómeno es considerado como *equilibrio dinámico* y determina que el equilibrio precario en la postura de un actor o actriz se ejecuta a través del sostenimiento del cuerpo a través de los músculos y no de los ligamentos. De lo contrario, el movimiento se percibiría como *ficticio* o *muerto*. (Barba, parafraseado por López Montaner, 2009)

Es así como Barba (1994), a lo largo de sus estudios y el desarrollo de la Antropología Teatral, considera que el principio entre el equilibrio y el desequilibrio no solo afecta al movimiento entendido como a las expresiones amplias, virtuosas o extra-cotidianas, sino también al hecho de encontrarse en escena sin la intención de generar una presencia. De igual forma sucede con el uso intrínseco, voluntario o no, de las emociones por parte de los actores y actrices, dado que existen partituras ya adquiridas debido a los ensayos y la preparación previa a la función que se enfrentan al caos proveniente de dichas emociones. “La emoción es capaz de imponer a la mente la destrucción de lo que ella misma quiera producir. (...) Es la causa que primero crea y después destruye.” (Barba, 1994, pág. 198)

### ***Tensión Corporal***

La tensión corporal es una herramienta esencial para la Antropología Teatral pues, según Barba, al exponer nuestro cuerpo y la constante culturización que yace en su constructo móvil a nuevas tensiones, se aumentan las posibilidades de este para expresar vida y ser capaz de transmitirla hacia los espectadores. Este principio de oposición es perenne en la vida del artista, dado que “el arte es una relación de tensiones.” (Cardona, 1989, pág. 27)

El uso de las tensiones voluntarias, tanto para un ejercicio de desintoxicación de los movimientos asignados por nuestras culturas como para un trabajo de ejercicio físico, se suma a otros factores fisiológicos partícipes del reflejo cultural subyacente en los artistas. (López Montaner, 2009). En palabras de Barba: “Estas nuevas tensiones generan una calidad de energía diferente, vuelven

al cuerpo teatralmente decidido, vivo y manifiestan la presencia del actor, su bios escénico atrae la atención del espectador antes que se introduzca alguna expresión personal.” (2007)

Cada gesto o movimiento, por pequeño o grande que sea, adquiere un tono muscular distinto y otros tipos de información, instantes anteriores a su realización. Las tensiones generadas en el cuerpo, aunadas al calor, peso, volumen, delicadeza y relación afectiva de los objetos/seres externos, es lo que permite percibir a un movimiento como *natural* u orgánico. (Barba, 1994) De allí viene la importancia del trabajo escénico en el descubrimiento, redescubrimiento y dominio de las tensiones corporales, dado que la expresividad artística comprende un entramado de técnicas extra-cotidianas necesarias para no incurrir en figuras preestablecidas o en estereotipos. Una vez logrado el control y la dirección voluntaria de las tensiones corporales a través del cuerpo, se puede concluir el surgimiento de la *energía* en el espacio.

### ***Omisión***

Hay una característica que, según Barba (1994), llama la atención a la hora de observar el trabajo del actor. Si bien, algunos de ellos buscan no realizar acciones cotidianas al momento de estar en escena, muchas de estas acciones forman indistintamente parte de la naturaleza humana, tales como: caminar, estar de pie, sentarse, entre otras. Y a pesar de que dichas acciones aisladas pueden ser consideradas como incoherentes bajo los criterios tradicionales de las sociedades occidentales, al constituirse como una puesta en escena se relacionan entre sí y forman una nueva unidad de sentido y coherencia. El desprendimiento de la realidad cotidiana y el encuentro que puede darse con otras realidades humanas y posibles se realiza al prescindir de ciertas convenciones. A esto, Barba (1994) lo denomina *omisión*.

El principio de las oposiciones, justamente porque las oposiciones son la esencia de la energía, se conecta al principio de la simplificación. Simplificación significa, en este caso, omisión de algunos elementos para destacar otros que, de este modo, aparecen como esenciales. (Barba, 1994, pág. 51)

No obstante, aunque existan movimientos que resulten complejos o distantes a la realidad de nuestra cultura, estos son resultado de un proceso de simplificación que expande la energía de los actores por medio de oposiciones de equilibrio y tensiones, ya sea de forma simultánea o sucesiva. “Una vez más, se trata de un uso antieconómico del cuerpo ya que en las técnicas cotidianas todo tiende a superponerse con un ahorro de tiempo y energía.” (Barba, 1994, pág.

51)

### **Objeto: Características Y Relación Con La Intérprete**

Los objetos se muestran como herramientas destinadas a satisfacer todo tipo de necesidades cotidianas del ser humano. Por esta razón, el lugar que se les suele atribuir tiende a un único uso. Para entender al objeto es necesario dejar de limitarlo al significado que comúnmente se le suele encerrar, una cosa. En el campo escénico, el Objeto cobra otros puntos de vista, entre ellos cuando entra en relación con el ser humano, es este quien da sentido. Un exponente a tomar en cuenta para este tema es Shaday Larios: directora, artista e investigadora teatral, quien estudió al objeto cotidiano, la memoria, artes visuales y la escena durante años. Citando a Larios (2018), en su libro *Los Objetos Vivos*, conceptualiza lo siguiente:

El objeto vivo objeta mi capacidad de poder sobre él y me desafía hacia liberarlo más que a derrotarlo, o al menos a pactar zonas de equidad en donde se demuestre cómo él también “me posee” y “me manipula”, es decir, encontrar otro lugar en donde se desarrolle otro tipo de relación.

Al explorar con el objeto y la intérprete no existe un orden jerárquico, sino una afectación que incide en la transformación del objeto y en el cuerpo de la intérprete. Al trabajar con los objetos está estrechamente ligado con las propuestas del teatro de objetos, la cual menciona que en estos encuentros el cuerpo del actor, el objeto o el fragmento del mismo es una unidad más, sin orden de importancia.

Es necesario entender que el lugar de la observación hacia el objeto ya no tiene como base el de su uso original por el que fue creado sino comprendiendo al objeto desde este nuevo espacio, espacio de creación escénica, esto generará una exploración libre con posibilidades de otorgar diferentes significados.

Aunque las impresiones ópticas sean las mismas, mi actitud (utilitaria o estética) será distintas en ambos casos, ya que al observar, se presentarán en mí los diferentes sentidos que el objeto vehiculiza, al ir articulándose con las otras figuras del campo en donde se encuentre. (Ana Alvarado, 2015)

Es importante comprender que una imagen producida desde el objeto puede generar diversos diálogos, es decir, una imagen puede ser un detonante para producir un texto y a su vez el texto puede producir una imagen, incidiendo en la corporalidad del intérprete, esto sucede independientemente del orden en el que se haya generado.

El objeto al ser un elemento que se trabaja desde la escena, permitirá una exploración de diversas posibilidades, entra a un juego en donde este puede llegar a cambiar su forma inicial, así como puede ser cualquier otro dotado de un nuevo significado en escena, sin embargo, este no deja de ser papel. “El uso original del objeto es todavía tan presente que obliga al espectador a ver simultáneamente dos cosas: se puede reconocer el objeto y extraño desvío al que se somete”. (Alvarado, 2015)

Para Shaday Larios (2018) las compañías de teatro que trabajan el teatro de objetos le dan un carácter poético, el hecho de colocar un objeto dentro de la escena modifica ya su significado sin dejar de perder el propio; esto le otorga al objeto una función metafórica, el espectador es obligado a mirar dos cosas: el objeto como tal y un extraño desvío al que es sometido el mismo objeto.

Según Larios y Alvarado la historia del teatro de objetos es incierta, sin embargo, las autoras coinciden en que el punto antecesor a este es el teatro de títeres y que debido a corrientes artísticas del siglo XIX como el surrealismo, el dadaísmo, el teatro se vio influenciado hacia el objeto y al material del que está construido.

Entender el material que tiene un objeto, tiene la potencia de modificarse y de carecer de un significado elaborado. Por ejemplo, una hoja de papel tiene la maleabilidad de convertirse en múltiples objetos, libros, revistas, pancartas, etc. La extrañeza que posee un material por sus múltiples usos y significados lleva al cuerpo a ser explorado desde un lugar de múltiples significados lo que genera un extrañamiento. Zamorano (2008) dice: “Los objetos eran sustraídos de su entorno cotidiano, para establecer nuevas relaciones de extrañeza en un contexto diferente.” Esta relación materia y cuerpo provoca generar juegos del inconsciente en donde todo está permitido, siendo este un detonante hacia un diálogo directo con el surrealismo.

El movimiento del surrealismo rechaza la cultura tradicional basada en el poder de la razón, es fugitivo de la moral y la estética. Le Breton señala que este ismo es “Automatismo Psíquico puro,

por el cual uno se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito o cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento”. Como objetivo busca percibir la vida diferente, desde lo irracional e ilógico, empleando métodos de creación originales. “Aplicarán la escritura automática, con la idea de aniquilar el control de la razón, del discurso, y dar cabida al yo profundo, rescatando el mundo interior del sueño y el dictado del inconsciente como revelación e inspiración”. (Zamorano F. 2008)

En los objetos se desarrolla un proceso de simbolización particular ofrecido por el espectador, el cual es el dueño del sentido de su observación. El objeto al ser detonante de lugares oníricos, en donde el personaje traduce su inconsciente al cuerpo, se produce un cuerpo extraño con características peculiares.

### **Relación Entre Objeto, Materia, Cuerpo Y Movimiento**

El Objeto en el teatro se considera como una posibilidad de diversificar y mutar ante las circunstancias y necesidades del intérprete. La relación que se genera entre ambas partes los considera como iguales, convirtiendo un posible dominio del intérprete en un apoyo vivo. (Larios, 2018) No obstante, ambos entes, denominados Cuerpo y Objeto dentro de la escena, están formados por materia y comparten ciertas características tanto físicas como metafísicas, por lo que al existir la posibilidad de fusionar al Objeto con el Cuerpo y proporcionar diferencias tanto al uno como al otro.

Larios (2018) afirma a partir de sus investigaciones que el Objeto tiene características polisémicas y necesita de un intérprete que le brinde un significado. Sin embargo, el artista escénico también necesita del Objeto, ya sea por motivos de conveniencia, de aprendizaje, de contextualización con la escena, o incluso como parte de sí mismo al volverlo parte de su movimiento y sus distintas expresividades.

Al considerar al Cuerpo como materia o como otro Objeto en relación al Objeto inanimado, Larios afirma que:

No en todos los casos se trata de objetos fragmentados que se adhieren a otros objetos, sino más bien son objetos que forman parte de un contexto que les es ajeno, y los resignifica la presencia del título y la presencia de los otros signos que componen el cuadro. (2018, pág. 105)

Por ejemplo: al enfrentar a un artista ante un objeto y volverlos parte uno del otro, las secuencias de movimiento empleadas comienzan a variar, dado que las características físicas del cuerpo humano se diferencian, asemejan o limitan frente a la del objeto. Esta unión escénica modifica por completo la calidad de movimiento del intérprete y no lo deja como un sujeto de representación aislado, sino que modifica su expresividad. Por ende, dejan de ser materia inanimada y se convierten en Objetos Vivos. “Por esta retórica de las cosas, se comprende que la metafísica del objeto cotidiano no acontece nada más por su aislamiento, sino por el efecto turbador que causa su acoplamiento junto a otros objetos.” (Larios, 2018, pág. 105)

## **Capítulo 2. Procedimientos De Creación De La Obra Territorio Frágil.**

### **La Creación Como Red**

Durante el proceso de creación de un artista, si bien existe un posible plan a seguir ante la realización de un montaje u obra, es necesario tener en cuenta que la incertidumbre y las decisiones accidentales son parte del proceso. Lejos de evitar este punto, Almeida Salles (2010) afirma que las posibilidades que la incertidumbre da son un punto relevante para la construcción e imaginario del arte. Además, considera que las obras de arte tienen la cualidad de ser inacabadas, pues estas tienen múltiples interpretaciones y significados que se le pueden atribuir.

Musso (2004), consciente también de los procesos de creación, propuso la idea de la creación en Red, como respuesta a una educación de aprendizaje y creación lineal adquirida por las escuelas a través de los años. Mientras que la creación a través de redes propicia caminos accidentales y posibles, alimentados tanto por las ideas de los artistas, en conjunción con otras ideas dadas ya sea, por textos leídos, conversaciones, experiencias, entre otras que surjan espontáneamente.

El pensamiento de creación se manifiesta, en muchos momentos, por medios bastantes semejantes al que aquí vemos. Una conversación con un amigo, una lectura, un objeto encontrado o también una nueva mirada a la obra en construcción puede generar esa misma reacción: varias nuevas posibilidades que pueden ser llevadas a cabo o no. (Almeida Salles, 2010, pág. 35)

Un aspecto que también se toma en cuenta al momento de la creación es la flexibilidad de pensamiento, pues la idea de una Red consiste en continuar una interconectividad y las

relaciones que cada fenómeno pueda brindar. Musso (2004) considera que el dinamismo para formar nexos complejos dentro de una creación como Red es: “Una interacción de interferencias, modificaciones, restricciones y compensaciones, conduce gradualmente a la complejidad del todo en la composición.”

El proceso de creación para la obra Territorio Frágil tuvo un punto de partida desde la Creación en Red, pues las posibilidades del trabajo con el objeto vinieron dadas tanto desde la experiencia de Dirección, como del aporte de la intérprete. Para que esto fuera llevado a cabo, fue necesario el uso recurrente de la memoria.

En cuanto a mi proceso desde la Dirección, fue prioritario el uso de textos ya trabajados anteriormente, así como las posibilidades que la experiencia ya adquirida otorgó al planteamiento de la creación. Por ejemplo: en mi trabajo con una hoja de papel, surgió la posibilidad del uso de este objeto como una máscara; no obstante, no era un tipo de teatralidad que pretendía trabajar dado que me interesaba involucrar también la expresividad facial de la intérprete.

Conforme surgieron ideas y trabajos en torno a la hoja de papel, tanto la intérprete como yo notamos que ensayo a ensayo, dicho objeto se modificó de forma progresiva, adquiriendo otras cualidades y características. Por dicho motivo, lejos de descartar su utilidad en pro de una hoja nueva, se procedió a recolectar cada una de las hojas usadas con el motivo de generar pensamientos, textos, memorias e ideas para el trabajo corporal e interpretativo. Fue a partir de los trabajos ya mencionados que se abrió una disponibilidad para ir hilvanando textos que conjugaran la experiencia de ambas.

### **El Objeto Como Detonante De Información Sensible**

Para una mejor comprensión del uso de objetos en posibilidades ajenas a las preestablecidas dentro de nuestras sociedades occidentales, es necesario rescatar los postulados del movimiento surrealista. Durante su surgimiento, se valió de elementos tales como el azar y el extrañamiento para generar arte desprovisto de la lógica tradicional, proponiendo una conexión directa con el subconsciente del artista y del espectador. “Aplicarán la escritura automática, con la idea de aniquilar el control de la razón, del discurso, y dar cabida al yo profundo, rescatando el mundo interior del sueño y el dictado del inconsciente como revelación e inspiración.” (Zamorano, 2008, pág. 95)



La finalidad del uso de objetos en el surrealismo provocó que sean únicos e indescifrables para el espectador, de modo que haya un vínculo especial y singular. Al ser ubicado dentro de un espacio escénico, dicho objeto se vuelve extracotidiano, polisémico y con la facultad de poder moldearse y resignificarse las veces que sea necesario. Así también lo expresaba Tadeusz Kantor, quien fue pintor, escenógrafo y director teatral, al considerar que un objeto desprovisto de su vida útil y desechado por lo tradicional conserva su alma. Además, su perspectiva del teatro no distingue entre lo muerto-vivo, o lo animado de lo inanimado, convirtiendo al objeto en un igual con el intérprete. (Zamorano, 2008)

Según Kantor, el objeto en el teatro también puede convertirse en un protagonista, mediante mecánicas que crearon una multiplicidad de funciones dentro de la escena, tales como:

- **Objetos-prótesis:** Forman parte de la construcción de un personaje, su constitución y su corporalidad.
- **Objetos-miembros-artificiales:** Son objetos pegados al cuerpo del actor.
- **Objeto actor:** Tiene una relación con el intérprete que va más allá de un simple uso o manipulación.
- **Objetos-trampa:** Crea ilusiones que modifican u ocultan al intérprete. (Zamorano, 2008)

El Teatro de Objetos, tanto de Objeto-Imagen como de Formas Animadas, adoptó estos principios y, a partir de la energía, corporalidad e impulso del intérprete, creó otros caminos para expresar y sensibilizar ideas e imágenes con el espectador.

El primero sería un teatro que prioriza la imagen, no importando tanto si es reconocido el objeto, es decir, dando cabida a la creación de formas abstractas a partir de la manipulación de objetos, efectos lumínicos y movimientos. Los materiales ocupados en la escena serían de gran importancia para crear en el espectador emociones de tipo estéticas, como telas translúcidas, tul, plástico, papel, fibras, alambres, etc. (Zamorano, 2008, pág. 135)

Durante el proceso de creación de personaje, se propuso al objeto como un objeto. Este fue observado, manipulado y analizado por parte de la intérprete, para a posteriori guiar sus cualidades de movimiento de acuerdo a la constitución y características que pudiera tener la hoja de papel. Sin embargo, a medida que la hoja se desgastaba a través del uso, surgió un espacio de sensibilización que derivó en nuevas ideas: la fragilidad, la ausencia y la soledad.

Esta realización surgió a partir de notar cómo un objeto desprovisto de aparente personalidad puede subvertir su integridad, hasta volverse trizas. También de otros pensamientos similares que fueron motivo de guía para el trabajo de textos y otras características de la obra.

## **Caracterización Del Personaje**

Al hablar de caracterización, Pavis (1998), en su *Diccionario del Teatro* la define como la información lingüística o paralingüística que posee un personaje. Comprende desde los datos proporcionados por el dramaturgo, en caso de haber uno, hasta la visión del director y de los intérpretes. Los elementos que facilitan su comprensión se indican como: las indicaciones escénicas, el nombre de los lugares y caracteres, el discurso del personaje y de la obra, además de los elementos paralingüísticos tales como los tonos, la mímica y la gestualidad.

A continuación, se detallarán los aspectos que determinaron la caracterización del personaje para la obra *Territorio Frágil*.

## **Corporalidad**

Sea espontáneo o controlado, o intermediario o materia, la corporalidad del intérprete es un elemento esencial para las actividades escénicas. Al denominarse como intermediario, Pavis afirma que el cuerpo se subordina ante otras como el texto o la ficción representada, pues la gestualidad es ilustrativa y se basa más en la psicología o el drama clásico. Mientras que, al considerarse como materia, no se busca servir para una idea sino crear emociones a partir del control del cuerpo a través de la gestualidad. Según Grotowski (1971): “El actor no debe utilizar su organismo para ilustrar un movimiento del alma; debe ejecutar este movimiento con su organismo.” (Citado por Pavis, 1998, 107)

El lenguaje corporal se situó como una tendencia más usada en el teatro, a raíz de una crítica al teatro basado en la retórica. Los intérpretes adoptaron un nuevo lenguaje escénico, a través de signos, metáforas y figuras que escapen de un texto y que brinden otras posibilidades de interrelación con los espectadores. Cuando los artistas toman conciencia de su corporalidad, pueden formar una variedad de posibilidades escénicas y expresivas. (Pavis, 1998)

Barba (1990) también se refiere a la corporalidad como un vehículo que posibilita el principio de equivalencia en cuanto a las acciones, con el fin de no reproducir la realidad sino de imitarla a partir del uso de tensiones, pesos y contrapesos. El cuerpo no busca simular una acción, pues

eso cae en la vanidad y precariedad dentro de la escena; por el contrario, al estudiar y generar la equivalencia de dichos movimientos, se estimula al espectador a reconocer una realidad innata, a pesar de la abstracción y la convención propuesta dentro de una escena, sea realista o no.

Este proceso inició con un trabajo de búsqueda a través del cuerpo, en el que utilizó el Axis Syllabus para conocer las posibilidades y limitaciones de la intérprete, ya sea tanto en vicios corporales -postura, cualidades de movimiento o centros motores- como en otras características dadas por su vida personal y su cultura. A partir de dicho reconocimiento, se realizó un trabajo enfocado en los centros motores, tales como el pie, la mano, la columna, entre otros.

De igual forma, el objeto también pasó a formar parte de la movilidad de la actriz, a modo de prótesis. La exploración se convirtió en el justificativo para averiguar un modo de encuentro de las cualidades de movimiento que puede tener la intérprete, con un centro motor distinto al suyo, además de tener una hoja de papel como parte de su cuerpo. El desafío radicó en que nada se encontraba fijado. Al día siguiente podían alterarse las consignas, añadirse o incluso eliminarse. No obstante, fue crucial el uso de un diario de trabajo, para registrar cada sensación y memoria surgida a través del movimiento.

Posteriormente, se tomó la teoría de Eugenio Barba como un potenciador de la cualidad del movimiento de la intérprete, con la finalidad de profundizar más en la búsqueda y construcción del personaje. Por ejemplo: mediante la exploración del equilibrio y desequilibrio surgieron tensiones corporales que condicionaron a la intérprete, mientras ella seguía con la consigna de adoptar una cualidad de movimiento del papel. De igual forma, se propuso el trabajo del centro motor a través de la mano y de cómo este influyó en su forma de caminar y de realizar otras acciones.

Por otro lado, también se indagó en la Omisión propuesta por Barba, a través del uso de la memoria con el objeto y otros tipos de levantamiento de información sensible, sean tales como imágenes o textos. Este ejercicio tuvo el objetivo de profundizar más en la historia o carga emocional, no desde un terreno psicológico en cuanto a la construcción del personaje, sino mediante el cuerpo. De allí que la Omisión permite rescatar emociones y sensaciones reales, sin que estas sean necesariamente una representación dramática o psicológica, tal como se usa en otras formas más convencionales de la creación teatral.

## ***Texto-Sonoridad***

Cuando hablamos, interactúan simultáneamente dos niveles de información: el del significado de las palabras (comunicación semántica) y el de las particularidades sonoras: entonaciones, volumen, intensidad, musicalidad, coloratura, dinamismos (comunicación vocal). Los lingüistas afirman que la comunicación se realiza principalmente a través de las variaciones sonoras del discurso y las reacciones físicas que lo acompañan, y solo en parte a través del componente semántico. (Barba, 2010, pág. 76)

Mediante estas palabras, Barba (2010) expresa que el uso del texto y la sonoridad va mucho más allá del entendimiento y la articulación de un lenguaje determinado en el contexto demográfico o cultural. Ya sea por medio de exclamaciones, gemidos, risas, murmullos, cantos u otras expresiones vocales que son inherentes a la condición humana, existe un proceso comunicativo que interpela al espectador y su sensibilidad.

En el sonido también existe una dramaturgia: una orquesta cuidadosamente pensada y hecha con el motivo de vincular los sonidos con el movimiento, para así generar espacios de comunicación en la escena. “La orquestación de la dramaturgia vocal me permitía construir una tensión constante entre comunicación vocal y comunicación semántica, contrastando, comentando o desenmascarando el significado de las palabras.” (Barba, 2010, pág. 76)

## ***Vestuario***

De acuerdo a Pavis (1998), el vestuario es uno de los elementos siempre presentes e imprescindibles para un intérprete y su personaje. Si bien tuvo un rol caracterizador en sus inicios, con el paso del tiempo se convirtió en un elemento lleno de información y con variadas posibilidades para la creación escénica. “Así que aparece en escena, el vestuario se convierte en traje de teatro: está sometido a efectos de ampliación, de simplificación, de abstracción y de legibilidad.” (1998, pág. 506)

La función del vestuario corresponde desde: contextualizar una época determinada de la Historia, las características del personaje, la evolución de la escenificación, como también puede influir al personaje al servirle, oponérsele o crearle limitaciones. Para ello, se toma en cuenta el juego de contrastes, oposiciones, iluminación, color, entre otras características. Una clave importante del vestuario radica en que se tiene libertad creativa sobre él, transformando su rol hacia uno solo con el personaje. “el “buen” vestuario es aquel que reelabora toda la representación a partir de su dependencia significativa.” (Pavis, 1998, pág. 508)

Barba (1990) consideró al vestuario como un elemento simbiótico dentro de la creación de un intérprete, puesto que lo redimensiona, dilata, crece, modifica o evoluciona a nuevas posibilidades. Para ello, tomó como ejemplo al teatro Oriental, en el que se traen a escena historias extraordinarias sin la necesidad de una escenografía que decorara o llenara de realismo al espacio. Algo similar ocurrió con la Comedia del Arte o el Teatro Isabelino, en el que si bien se construyó la idea de una escenografía a través de las palabras, también propuso la transformación de los espacios mediante el movimiento. De esta forma, un traje puede ser extracotidiano y cubrir, generar pesos, modificar el equilibrio, darle volumen, solemnidad y otra presencia a la corporalidad del actor que, sin este, puede quedar en un estado de precariedad.

### ***Maquillaje***

El maquillaje es el relieve estético o figurativo que se le da a la apariencia de los intérpretes. Presenta información relevante de un personaje, así como puede dar otras funciones, tales como el embellecimiento, la codificación de los personajes, teatralizar la fisionomía, o extender dichos códigos a través de todo el cuerpo. (Pavis, 1998)

“Con independencia de sus técnicas el maquillaje adapta el color de la piel a la iluminación escénica; evoluciona con la introducción de la luz de gas y luego con la luz eléctrica.” (Pavis, 1998, pág. 277)

En cuanto al montaje de mi propuesta, opté por utilizar un maquillaje y vestuario neutro para la concepción y creación del personaje, acorde al resto de la obra. Además, la espacialidad en la que transcurre la obra es ambigua: se desconoce si toma lugar en un espacio real o, si por el contrario, todo sucede en la mente de la protagonista. Aunque, si se debe rescatar una característica más propia de la estética del personaje, es necesario tener en cuenta el uso del color blanco tanto para su vestimenta como en efectos del maquillaje, pues estos asemejan al personaje con la idea del papel y refuerzan también su cualidad de movimientos.

Además, se buscó formar una apariencia andrógina, incluso antropomórfica, de modo que no hubiese claridad al identificar al personaje dentro de un género, etnia, o grupo social específico. Para ello, se utilizó un vestuario con cortes rectos, que no acentuaran la silueta física y que quedaran desprovistos de identificativos sociales en lo mayor posible. Esto dicho, sumado a cualidades de movimiento poco usuales dentro de la convención social, proveían al personaje de abstracción para resaltar otras características tales como sus emociones, así como lo afirmó Barba en sus investigaciones teatrales.

Finalmente, dentro de la neutralidad del maquillaje se consideró resaltar ciertas facciones faciales a modo de crear una sensación de fantasía al momento de visualizar al personaje. Por ejemplo, el uso del color blanco en las cejas, o el resalte de los pómulos fueron empleados como parte del proceso de descubrir qué efectos potenciaban más la expresividad de la intérprete, acorde a lo que se pretendió transmitir a través de *Territorio Frágil*.

### Capítulo 3. Análisis De La Puesta En Escena

#### Análisis Del Diario De Trabajo

##### *Diario Creativo De La Directora – Creadora*

El diario asistió como un acompañante aparentemente silencioso, para poder encontrar una sensibilidad que me lleve a obtener un equilibrio al trabajar con un cuerpo en escena, distinto al mío, y así poder realizar encuentros fluidos y crear un espacio libre de creación evitando posibles obstáculos por medio de la imposición. Aquí pude plasmar un registro principal de imágenes y frases detonantes de textos e ideas que surgieron a lo largo del proceso, además de otra información sensible que conectara tanto a mí como a la intérprete con el montaje. Si bien, fue imprescindible para mí el contar con un punto de partida acerca de lo que quería transmitir en escena, aunque con el pasar del proceso comprendí que la convivencia del ensayo con la intérprete alimentó el resultado final del montaje.

Por ejemplo, en un inicio y a partir de ejercicios escénicos realizados por mí misma evocaron un discurso relacionado con la danza y el títere, que al final del proceso no fue descartado del todo, lo que me sirvió como un impulso y guía para poder dirigir a la intérprete hacia una continuidad de lo que pasaba en su cuerpo: esta nueva intención me develó ante el desafío de no ser la intérprete como tal, de modo que mi perspectiva y mis propuestas se modificaron progresivamente hacia el sentido de guiar y decidir, pero sin imponer el desarrollo y las propuestas de quien se encontraba en la escena. Así, yo imaginé al personaje de la obra con un centro motor ubicado en el vientre, o al menos yo lo hubiese realizado así al momento de tratar la soledad, o de cómo la relaciono en mi cuerpo; sin embargo, al visualizar esa propuesta dada dentro de la intérprete, noté que es un movimiento que encaja en su zona de confort, por lo que me vi ante la necesidad de explorar otras ideas. Para esto es necesario centrarse desde El Axis Syllabus, que si bien estuvo desde el inicio de las exploraciones para conocer las posibilidades y limitaciones de la intérprete, se lo reconoce como parte fundamental para seguir trabajando en la creación de un tejido, donde al haber pasado la primera capa en la cual la intérprete realiza un

movimiento diverso al que solía hacer guiado desde un centro motor diferente, pasaba a un segundo momento en el cual al encontrarse dialogando con el papel nos tejían un camino a diversos estados corporales, llevándonos a jugar con nuestra imaginación en la exploración desde consignas específicas como: Continuar con la exploración desde un centro motor, pero ubicando a la soledad; es decir, ¿Cómo me muevo si no tengo la mano de quien me gustaría sostener?, ¿Cómo se encuentra esa mano?, ¿Cómo ese movimiento hace que mi estado corporal se modifique aún más? Es aquí donde al realizar el trabajo de mesa hubo reconocimiento de los estados corporales que se repetían y que potenciaban a la creación de una nueva corporalidad. Dicho de otra forma, mediante la propuestas que fluían en sus movimientos encontré la identidad de lo que quería recorrer en el montaje, pero esta vez dadas por otra presencia, con sus propias inquietudes, creaciones, ideas y cualidades de movimiento. En este punto, percibí y registré:

- Una cualidad extraña de movimiento, y
- La evolución de esa cualidad de movimiento extraña para luego potenciar con el equilibrio-desequilibrio.

Al volver a revisar los apuntes en el diario, noté que los puntos específicos evocaban respuestas a preguntas que se habían planteado al inicio de diversas exploraciones, por lo que decidí trabajar desde esas respuestas, al final de cada ensayo se realizaba un reconocimiento de las palabras, frases que nos habían surgido durante las exploraciones, es donde la escritura automática pasa a formar parte y tener un rol principal como medio para potenciar la esencia del personaje. Realizando lecturas tanto de lo que en un momento se pudo llamar desaciertos se descubrió que desde aquellas escrituras que no tenían sentido aparente, levantaban información que se hilaban con emociones y pensamientos relacionados que sí poseían una coherencia interna. La creación en Red tuvo una participación dentro de los primeros ensayos, pues la contraposición de las ideas generaba esos conflictos que posteriormente nos iban llevando hacia el mundo de este personaje que se trasladaron al montaje. Finalmente, a través de un proceso más estructural pasando por el axis syllabus, exploración con el papel, el papel y el axis syllabus, se decide jugar desde los principios seleccionados de la antropología teatral en exploración con todo este tejido mencionado, lo que en un inicio no sabía si era conveniente ya que era trabajar sobre un nuevo ser que a pesar de conocer un poco su extrañeza todavía era un ser indefinido que carecía de presencia. Lo que nos dio como resultado una forma precisa para potenciar la corporalidad de este personaje, es decir, crear presencia a su extrañeza, llevándonos a potenciar

su postura, su caminar, la calidad de forma en la que se encuentran sus dedos. Sin embargo, la creación sigue sin surgir de forma lineal o, en otras palabras, seguíamos escribiendo dejando espacio a la imaginación desde las imágenes que yo veía desde el lado de dirección. Aquí es donde la escritura nos llevaba a formar textos que se reflejaban en la temática y el uso de otros elementos por fuera del personaje. En este punto el personaje requería de un lugar, pero uno en donde se pueda abordar el sentimiento o problema interno del personaje. Es importante mencionar que esta red de creación con cada idea escrita y trabajada constituyeron un tejido de sensibilidades, recorrido por el mismo reconocimiento de cada objeto utilizado desde los primeros encuentros.

No obstante, no quería dejar de lado el trabajo realizado durante la fase previa al montaje escénico, dado que el trabajo con el objeto y cada idea que este generó es la esencia de la obra. No pretendía que eso se perdiera en pos de buscar otros elementos como adornos o por simple virtud estética. A partir de allí fue que me planteé qué hacer con las hojas de papel utilizadas durante estos meses, pues por registro personal preferí no desechar dichos objetos que se relacionaban con la actriz, en caso de necesitar un vistazo a ideas anteriores. Se llegó a la conclusión que como nuestro trabajo llevó al levantamiento de información sensible relacionado con la soledad y la fragilidad ante situaciones de abandono -por diversos motivos-, esta relación formada entre el personaje y el objeto era tan fundamental y tan necesaria que se había convertido en su mundo. Era justamente lo que sentía que se necesitaba: formar el mundo de este personaje con las hojas ya utilizadas, e intentar evocar sensaciones a través de un espacio cerrado, íntimo pero que puede llegar a ser asfixiante en ocasiones.

En cuanto a la producción de la obra y su posibilidad de llevar a distintos espacios, comprendí que su carácter de intimidad demandó el uso de espacios reducidos y desprovistos de luz natural tanto para la intérprete como para los espectadores. Se necesitaba controlar el flujo de luz, puesto que el uso de esta y sus sombras fueron detonantes de la sensación que exige transitar por este territorio frágil. Además, también se produjo la necesidad de continuar con lo surgido desde las exploraciones, el retirar el uso de calzado, llevándolo así hacia los espectadores, esto desde la intención de involucrar su sentido del tacto a los pies, dado que si bien sostienen nuestro cuerpo, también su falta de uso permite fragilizar el contacto de su cuerpo con la sensación de tocar el piso.



### ***Diario Creativo De La Intérprete Co-Creadora***

Mi trabajo como intérprete ha sido bastante integral tanto con mi cuerpo como con el resto de mí: mis emociones, sensaciones, gustos y posibilidades. Este proceso me permitió volver *al inicio* de muchas ideas acerca de mí misma con el descubrimiento de las muletillas en mi cuerpo. Así fue como poco a poco me permití redescubrir el movimiento y alejarme de zonas de confort. Durante los meses de exploración y montaje tuve la consigna de mantener una imagen propuesta por mi parte, para luego pasarla a través de mi cuerpo y el papel, de modo que pudiera encarnar dicha visualización y expandirla en el espacio.

No obstante, esto no fue sencillo desde un principio, pues me enfrenté ante el desafío de encontrarme con mis movimientos actuales, entre ellos producto de no tener entrenamiento durante un par de meses y mi lado ligado hacia la danza. Ese conflicto corporal surgido en mí fue un espacio de descubrimiento y planteamiento de preguntas, dado que la cualidad de movimiento que suponía tener en el pasado se encontraba ya modificada por otro tipo de factores, tales como el tiempo, el cambio de rutina, entre otros. Una vez ya entendido el proceso y las implicaciones que este suponía para mí como intérprete, pude encontrar como conclusiones de mi proceso lo siguiente:

- Las indicaciones concretas seguidas desde el Axis Syllabus, me llevaron a conectar con mi respiración y movimiento, sin la pretensión de querer mostrar algo más allá de lo que mi cuerpo y mi ser buscaban.
- El trabajo con el papel, durante el paso del proceso, transcurrió de una lucha de querer imponer algo con el objeto a ser uno con él. Algo que me ayudó mucho es el hecho de permitirme jugar desde las diversas posturas que me indicaba la directora, el pedirme que divague con consignas que no me llevaban hacia abandonarme o perderme. El registro en el diario de trabajo ha sido fundamental para mantenerme en la línea del trabajo, y también entender lo que se percibía desde el lado de dirección ya que de esa manera se ha podido ir generando este tipo de ruta que nos muestra cómo se condensa el proceso creativo a través de preguntas, trazos y referentes que aparecen en el camino. Desde mi perspectiva en la construcción del personaje, enfatice en los detalles que se han conectado desde el objeto como punto de partida hasta la sensibilidad de este nuevo ser que en escena se presenta.
- Profundizar en las características que a veces asumimos del papel ha traído sorpresas, ya que jugar en cómo suena, en seguir las líneas de papeles rayados o ver en qué se puede convertir esta hoja plana es lo que se ha construido en el personaje desde el

movimiento de su columna, la exactitud de sus manos, la tensión en su caminar hasta permitírnos descubrir quién es y qué hace. Por consiguiente, el conflicto se exterioriza y se encuentra inmerso en este mundo de papel.

- El uso del papel para crear historias estuvo ligado a las imágenes propuestas por Carly, la directora, y poder jugar y transitar desde ellas, para luego romperlas y crear algo concreto, logrando una calidad de movimiento sin juzgamientos. Para esto fue imprescindible entender desde el cuerpo la información que nos encontrábamos levantando.

### **Análisis Del Proceso De Creación De Corporalidad Hacia La Construcción Del Personaje “Blanco”**

Al inicio del proceso se propuso trabajar con la corporalidad de la intérprete, por medio de la recopilación de puntos específicos, que ya habían sido reconocidos, como recurso principal para ver si existía evolución en el cuerpo de la intérprete. Es decir, lograr reconocer sus muletillas y provocar posibles opciones de distanciamiento para poder continuar con lo planteado en el principio de la exploración. Posteriormente, se decidió indagar lo que internamente pasaba en la intérprete al relacionar su cuerpo con el objeto para poder exteriorizar sus emociones y pensamientos. En consecuencia, el proceso avanzó de forma notable gracias a un tejido de relación cuerpo, imagen, objeto, texto, para así generar el mundo donde se desarrollará este nuevo personaje. El Axis Syllabus fue una herramienta de utilidad para comprender e interrogar la cualidad de movimiento ligada a la identidad de la intérprete, además de proveer caminos posibles para desafiar la comodidad de su cuerpo y la forma en cómo concebía sus movimientos. La intérprete tenía conocimientos previos de danza y teatro, sin embargo, se encontraba muy ligada hacia la danza por lo que fue muy enriquecedor enfrentar a su experiencia, puesto que me puso en un estado de buscar formas que lleve a una especie de exploración que le permitía transitar por estos dos mundos, donde, a pesar de trabajar desde una herramienta que puede estar ligada más hacia el lado de la danza, se crea una especie de consignas que nos llevaron a relacionarlas más hacia el teatro.

De igual forma, los principios de la Antropología Teatral fueron un pilar para el proceso para potenciar la creación del personaje a través del cuerpo. Si bien, existe una diversidad de técnicas que aproximan a un artista a su personaje por medio de una construcción psicológica, basada

en la estructura de un texto dramático convencional, en esta propuesta se encontraron formas de abordar esas mismas problemáticas o experiencias a partir del trabajo con un cuerpo objeto que detonaba sensaciones, las mismas que al trabajar en relación con el cuerpo de la intérprete detonaba sensaciones y recuerdos a través del movimiento, potenciadas desde la omisión, o también del riesgo y fragilidad que se podía hallar con la pérdida del equilibrio, o con el uso de tensiones distribuidos en el cuerpo. El uso de una memoria corporal ya traída gracias a las experiencias de vida de tanto como de la intérprete y desde el lado de dirección permitieron una conexión y entendimiento de su personaje, siendo que dichas modificaciones y decisiones traídas desde la exploración del movimiento eran las que determinaron las emociones del personaje ante la situación provista por el montaje.

El estado corporal nos llevó a crear imágenes, imágenes que potenciaban la intención del cuerpo de la intérprete a su vez que creaba un estado mental relacionado a quien es este personaje, a qué se dedica, por qué es así. Imágenes que al cuestionarse no encontraban respuestas. En un inicio eran palabras, palabras sueltas que al revisar el diario nos llevaban a formar textos; textos que al dialogar con el objeto daban espacio al fluir de una extrañeza; extrañeza, llamada así porque no sabíamos si este personaje existía en la vida cotidiana ni a qué género teatral se encontraba, pero ya daba indicios a una relación a un personaje surrealista. Estos textos potenciaban tanto el cuerpo, al cuerpo intérprete y al cuerpo objeto y su relación, llevando a desarrollar respuestas.

Otro punto clave a tomar en cuenta fue no descartar lo incierto del estado mental en el que se encuentra el personaje, sino trabajar en exteriorizar la duda o la incertidumbre. Así es como aparece el mundo de territorio frágil, un mundo relacionado con el género surrealista, y el sin sentido. La dramaturgia de esta obra parte de una visión escenocéntrica a través del movimiento, donde la intérprete y la directora discutimos y aportamos con ideas e imágenes, pero que también se hallaron delimitadas a estructuras que nos permitieron seguir explorando. Las consignas dadas nos permitían perseguir un objetivo en concreto, para así evitar la dispersión continua.

### **Análisis Del Proceso De Composición De La Obra “Territorio Frágil”**

El trabajo exploratorio lo he llamado como un tejido, pasando por el trabajo de dos cuerpos: cuerpo-actriz y cuerpo objeto. Su relación y sus evocaciones involucraron lo sensitivo y nos abrió camino al trabajo de la imaginación, llevándonos a construir la corporalidad del personaje. Esto desencadenó diversas aristas que fueron potenciadoras para llevar a la creación de la obra.

La idea principal de la obra era de explorar el no mundo en el que se encuentra el personaje Blanco, a partir de un delirio provocado desde la fragilidad de su ser. Para este propósito, la partitura de movimiento y el texto fluctuaron entre planos medios y bajos en su mayoría, pues la percepción dada desde la misma construcción de la escenografía denotó el encierro y la ansiedad que puede provocar la vulnerabilidad de este personaje, representado ante la maleabilidad del papel. El descubrimiento de las posibilidades surgidas con la consigna dada permitió ahondar con mayor profundidad en otro tipo de particularidades propias del personaje, sus motivaciones, de dónde proviene y otros datos asociados a la sensibilidad de las creadoras.

Al existir un levantamiento de información sensible que se encontraba registrado en el cuerpo de la intérprete, en conjunción a la escritura y registro que se encontraban presentes en los diarios, aparece la necesidad de visualizar al mundo en donde se encontraba. Aquí es donde comencé a fijarme en los detalles psicológicos del personaje, una vez ya establecida su identidad por medio del cuerpo, centrándose en su estado mental, en aquellos momentos cuando delira y se encuentra perdido, llamándolo como un "No lugar" en el cual existe hasta su propio idioma. Entonces es en este punto donde cabe una interrogante: ¿Cómo se exterioriza este estado mental? Hasta cierto punto, eso se encontraba en la extrañeza de corporalidad y en el texto, pero, cómo se podría potenciar esta extrañeza sin agregar una escenografía que no se había trabajado, sino que existía en objetos repetidos -papel- utilizados en la exploración. Es ahí cuando existe un trabajo minucioso interno del personaje y del objeto, llevándonos a crear consciencia de que cada papel utilizado evocaba una situación recorrida en la exploración. En consecuencia, es en ese momento junto con la imaginación que se decidió utilizar cada papel utilizado desde los inicios de la exploración en escena, dándonos como resultado un montón de papeles con sus distintas formas, en unas arrugadas, otras rotas, otras hecho trizas que al ser unidas dentro del montaje final, nos propuso trabajar una nueva exploración basada en el camino recorrido previamente por este personaje. Así, se nos brindaba el *no mundo* de este personaje en un espacio reducido, lleno de una escenografía repleta de hojas.

Comenzamos a indagar en el vestuario teniendo como base la neutralidad. El vestuario comenzó a entrar en dialogo con colores que encajen en este sentido, pasando por el color carne, un palo rosa, y negro. Estos colores encajaban dentro de la neutralidad, sin embargo no potenciaba a lo que pasaba internamente con el personaje; es decir, aunque existía un dialogo, estos colores al ser usados en un cuerpo femenino hasta cierto punto llevaba a encasillar al personaje hacia el lado femenino alejando a la propuesta de un personaje andrógino.

En este punto es donde recordé imágenes de seres con aparente cuerpo humano que se encontraban vestidos con un tipo de ropa que les ayudaban a dar realce a ciertas partes del cuerpo. Es donde se comienza a probar con el color blanco propuesto desde este mundo partido, desde el estado mental del personaje: nulo - blanco - un lugar extraño. Se indaga en la posibilidad de diversas formas de blusas y pantalón, llevándonos a un pantalón que no termine en cortes ajustados a la forma del cuerpo sino en cortes rectos o abiertos que bien pueden ser usados y percibidos como propios tanto por hombres como mujeres, justamente con el propósito de potenciar lo andrógino del personaje. A su vez, se pretendió dar la apariencia de que el personaje es más pequeño, por medio de una blusa que conserve un estilo antiguo unisex con botones en medio, de modo que se juegue a la percepción de que la mayoría de estas camisas eran usados por hombres, dando paso a que sea más notoria la esencia del personaje.

El registro final de lo observado en el cuerpo de la intérprete, fue de un cuerpo capaz de absorber información.

Al encontrarse con una corporalidad surgida desde la indagación con el papel, se tomó conciencia de lo que ya se encontraba escrito, llevándonos a una imagen mental de este ser con rostro y piel blanca sin cejas, con solo un par de colores surgidos desde el coraje interno que siempre mantiene el personaje y sus tantos momentos sin dormir; es decir, sobre sus cachetes un color rojizo y alrededor de sus ojos tonos azules y oscuros, los mismos que son marcados con profundidad. Este efecto fue también pensado para dar profundidad a la mirada, dado que el personaje en momentos interactúa directamente con el público.

## Conclusiones

Al trabajar con el levantamiento de información sensible, relacionado con el sin sentido, se requiere de un trabajo minucioso de registro, de manera que este pueda aportar al estado mental y psicológico del personaje. Esto se debe a que la construcción del personaje parte desde el cuerpo y su movimiento, además de la construcción escenocéntrica del texto teatral, por lo que los aspectos psicosociales y las motivaciones dadas comprenden un cúmulo de sensaciones e ideas surgidas en mayor medida a partir de los ensayos; por dicho motivo, el registro mediante un diario de trabajo es imprescindible sobre todo en este tipo de exploración, pues el constructo mental y el análisis de quién es el personaje tienen como fuente primaria este instrumento, a más que aportan para reconocer y finalmente analizar la propuesta de la puesta en escena.

Cuando exista un aparente agote del recurso de exploración del cuerpo con el objeto, en mi caso objeto-papel y parezca que ya no hay más, es necesario volver a la relación de la intérprete con el objeto, porque es ahí donde puede existir un desfase que puede obstruir el fluir de la creación. De ahí que se sugiere no descartar ni desechar ningún elemento utilizado durante el proceso de creación porque estos retroalimentan o reformulan ideas que quizá estuvieron por definirse, pero que no encontraron espacio alguno en el pasado tal como utilería, escenografía, parte del personaje o similar.

El teatro de objetos y el uso de ellos trae consigo un número de posibilidades muy amplias para la creación, pues enfrenta al intérprete a interactuar con un ente aparentemente conocido, pero que pone en riesgo y desafío a su autopercepción, a su identidad y sus cualidades de movimiento. Además, el uso de un elemento tan maleable y frágil, como en el caso del papel, permite que este objeto también se transmute, generando una multiplicidad de significados, sensaciones y juegos para un intérprete.

Es pertinente la flexibilidad y disponibilidad a probar distintas herramientas que a primera vista podrían resultar incómodas o poco aprovechables, pues eso permite abrir la cantidad de posibilidades que se tiene para la creación teatral. Esto consiste desde las primeras exploraciones y propuestas en el espacio, fundamentadas en un inicio en el diario de trabajo, hasta los últimos tramos del montaje. Mientras exista un mayor campo de experiencias y sensaciones transitadas en los ensayos, existe una disponibilidad más amplia para superar cualquier tipo de vicisitud o bloqueo creativo. No obstante, es necesario recordar todos los elementos estructurales que soportaron el proceso de creación, sea desde una técnica actoral, principios teatrales u otras técnicas de movimiento para así obtener un resultado con lo más esencial para la puesta en escena.

Para llevar a cabo montajes con temáticas íntimas de este tipo, es necesario que el espacio y sus características vayan de acuerdo al planteamiento provisto por los y las creadoras, tales como: la iluminación, los espacios alternativos a la caja teatral tradicional, además de proveer las indicaciones necesarias tanto al equipo de producción, los artistas y espectadores para así evitar cualquier fenómeno que pudiera afectar la experiencia de la obra. Sin embargo, se sugiere realizar este proceso una vez ya armada la estructura principal de la obra, para así potenciar los efectos o sensaciones a través de estos recursos complementarios.

### Referencias

- Almeida Salles, C. (2011). *Redes de creación. Construcción de la obra de arte*. Mendoza: Editorial Horizonte.
- Alvarado, A. (2015). *Teatro de objetos. Manual dramaturgico*. Buenos Aires: Inteatro.
- Aula La Cadera. (2016-2017). *Frey Faust- El cristal fluido*. Barcelona: Eugeni d'Ors 12.
- Axis Syllabus Research Meshwork. (2020). *Axis Syllabus Forum*. Recuperado el 6 de Octubre de 2022, de Axis Syllabus Forum: <https://www.axissyllabusforum.org/about-3>
- Barba, E., y Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. Ciudad de México: Pórtico de la Ciudad de México.
- Barthes, R. (1990). *La Aventura Semiológica*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, S.A.
- Barba, E. (1994). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires: Catálogos.
- Barba, E. (2010). *Quemar la casa*. Bilbao: Artezblai SL.
- Cardona, P. (1989). Los principios de la pre-expresividad según la Antropología Teatral. *Tramoya*, 26-29.
- Carroll, L. (1886). *El juego de la lógica*. Londres: Alianza Editorial.
- Echandi, M. (2004-2005). *El aire como elemento fundamental de la imaginación en el aire y los sueños de Gastón Bachelard*. Revista Estudios, Costa Rica. Rescatado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5556330.pdf>
- Faust, F. (2021). *The Axis Syllabus. Human Movement Lexicon* (5ta ed.). Axis Syllabus Research Meshwork.
- Geenty, P. (2020-2022). *Mots de tete/cie*. Francia. Rescatado de: <https://www.motsdetetecompanie.com/formations-en-th%C3%A9%C3%A2tre-visuel/pr%C3%A9sentation-g%C3%A9n%C3%A9rale-2022-2023/>
- Larios, S. (2018). *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Ciudad de México: Editorial Paso de Gato.
- López Montaner, A. (2009). *Gestalt y Antropología Teatral: Potenciando la visualidad escénica*. Santiago de Chile, Chile.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.

Salles, C. (2010-2011). *Redes de creación. Construcción de la obra de arte*. Brasilia: Editorial Horizonte.

Zamorano Moriamez, F. (2008). *Una visión sobre el teatro de objetos* [Tesis profesional]. Universidad de Chile. Chile.