

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Danza Teatro

**Construcción de un estado corporal con objetos, en el montaje escénico  
Leviatán a partir del principio de domesticación de Tadeusz Kantor**


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

**Autor:**

Javier Alexander Aguinaca Guarnizo

**Director:**

Rene Patricio Zabala Lasso

ORCID:  0000-0003-4707-881X

**Cuenca, Ecuador**

2023-04-03

### Resumen

La documentación del trabajo se divide en tres categorías; Primero el objeto en escena. Donde se analiza las teorías y métodos aplicados en el avance genealógico del Teatro de Objetos. En la segunda parte, La tensión dramática con el objeto. Analiza la composición, se basa en el orden en que se puede intervenir una escena con los diferentes elementos a los que se enfrenta el director. Por último, se describe el trabajo práctico de la obra. El actor en sus escenas intercambia una relación de secuencias en base a la metodología analizada en los capítulos anteriores. El desarrollo de tensión dramática es descrito para las escenas a su vez el como principio de domesticación desarrollado por Tadeusz Kantor influye en la relación de convivencia de los elementos de la escena. El objeto representa un enfrentamiento para el personaje, el cual sirve de guía para la dramaturgia de la obra.

*Palabras clave:* tensión dramática, teatro de objetos, domesticación, convivencia con la materia, corporalización

### Abstract

The documentation of the work is divided into three categories; First, the object on stage. Where the theories and methods applied in the genealogical advance of the Object Theater are analyzed. In the second part, The dramatic tension with the object. It analyzes the composition; it is based on the order in which a scene can be intervened with the different elements that the director faces. Finally, the practical work of the play is described. The actor in his scenes exchanges a relation of sequences based on the methodology analyzed in the previous chapters. The development of dramatic tension is described for the scenes in turn as the principle of domestication developed by Tadeusz Kantor influences the relationship of coexistence of the elements of the scene. The object represents a confrontation for the character, which serves as a guide for the dramaturgy of the play.

*Keywords:* dramatic tension, theater of objects, domestication, coexistence with matter, corporalization

## Índice de contenido

<b>DEDICATORIA:</b> .....	<b>8</b>
<b>AGRADECIMIENTOS:</b> .....	<b>9</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>10</b>
<b>Capítulo 1: El objeto en escena</b> .....	<b>15</b>
1.1 Estudio de relaciones entre el objeto y el cuerpo en base a un avance de entrenamientos que constituyen el Teatro de Objetos.....	15
1.1.1 La acción del actor dentro del espacio: .....	15
1.1.2 Los objetos distantes.....	19
1.2 La domesticación del objeto escénico.....	21
1.2.1 La transformación de objeto para el cuerpo. ....	21
1.2.2 La domesticación en el espacio .....	24
1.3 La tensión dramática a través de los objetos. ....	30
<b>Capítulo 2: Métodos para utilizar la tensión dramática del objeto.</b> .....	<b>35</b>
2.1. La domesticación construye un tipo de dramaturgia.....	35
2.2. El entrenamiento corporal del intérprete en relación con la tensión dramática.....	41
2.2.1 Entrenar para nombrar al cuerpo.....	41
2.2.2 Construir imágenes desde la postura .....	45
2.3. El video como herramienta de construcción para entender la materia. ....	49
<b>Capítulo 3: Construcción de la obra Leviatán</b> .....	<b>55</b>
3.1 Contenido de la obra Leviatán.....	55
3.2 La domesticación que tiene el personaje en relación con los objetos.....	60
3.3 La dramaturgia de objetos que se ven en la obra Leviatán. ....	68
3.4 Relaciones de distancia en los objetos de la obra. ....	71
<b>Conclusiones</b> .....	<b>80</b>
<b>Referencias</b> .....	<b>84</b>
<b>Anexo A (Métodos)</b> .....	<b>86</b>

1.1 Proceso de planificación de partitura, para montaje En la pequeña casa de campo. (Kantor T. , 2003, págs. 171-177) .....	86
1.2 Proceso de montaje dramático sin texto de autor dramático previo. (Alvarado A. , 2015, págs. 25-29) .....	86
<b>Anexo B (Letras) .....</b>	<b>87</b>
2.1 Texto 1 .....	87
2.2 Texto 2 .....	88
2.3 Texto 3 .....	89
<b>Anexo C (Partituras).....</b>	<b>89</b>
3.1 Partitura: Hombre Cero .....	89
3.2 Partitura: Masa en descomposición .....	90
3.3 Partitura: Se habita la casa .....	91
3.4 Partitura: Bajo el umbral.....	92

## Índice de figuras

Figura 1. Obra de Tadeusz Kantor .....	28
Figura 2. Representación del objeto .....	33
Figura 3. Objeto Virtual.....	57
Figura 4. Secuencia física .....	61
Figura 5. Performance de Joseph Beuys .....	67
Figura 6. Objeto en imagen .....	67
Figura 7. Hombre y objeto .....	73
Figura 8. Objeto sobre actor .....	74
Figura 9. Mapa de secuencias .....	78

## Índice de tablas

Tabla 1 Objeto-Actor.....	26
---------------------------	----

## Dedicatoria

Dedico este trabajo a Alba Soraya Guarnizo, mi madre. Gracias por apoyar mis decisiones. Un largo camino sigue después de esto. También a mi Familia, quien ha estado inspirándome cada día a seguir avanzando.



## Agradecimientos

Quiero agradecer a cada persona que se tomó el tiempo para generar conocimiento dentro de mi estudio universitario. Tengo que mencionar el trabajo impartido por mi profesora de laboratorio Bertha Díaz, por el pensamiento crítico dentro de la construcción experimental de esta obra. Lo que convirtió este trabajo en una investigación para percibir el aura de las cosas.

Agradezco a mi director, René Zabala, luego de una constante preocupación por la investigación ha aportado para mí una predisposición para crear arte en base a nuestra identidad. Su forma de compartir conocimiento me ha enseñado a involucrarme en la producción del arte a partir del dialogo.

## Introducción

Este proyecto analiza el uso de objetos de acuerdo a la forma de intervenir en la escena. Ejecutar acciones planteadas para la construcción dramática en escena. De esta manera el rol del actor es crear convivencia en el espacio compartido del objeto. Se estudian metodologías que confronten el significado de cuerpo y corporalidad. Los objetos en el espacio asumen un lugar metafísico. Su función es cuestionar las relaciones del uso cuerpo en posesión de un objeto.

La tensión dramática tiene el papel fundamental al momento de crear un proyecto en base de uso de objeto para el actor. Se trabaja por premisas que usan la elaboración dramática para mostrar al objeto como animación, historia o movimiento. Existe la intención de comparar el género teatro de objetos y la manipulación de objetos para caracterización de personajes.

La mirada al movimiento que crea el intérprete se traducen en escenas al momento de dirigir. La construcción de la espacialidad al momento de habitar con él objeto un lugar teatral propone crear un dispositivo teatral. ¿Qué tipo de actuación realiza el actor? Plantea un registro planificado de movimiento para la construcción poética y dramática de cada escena. Las escenas se titulan de acuerdo a la acción primordial del actor y del objeto.

Si la tensión dramática es la base metodológica del proyecto es posible que en la práctica el lugar se transforme en un escenario de confrontación. Los integrantes al momento de habitar un espacio en disputa que información nos pueden dar. Esta relación de accionar en el espacio se podrá resolver si se usa el concepto de domesticación entre los integrantes de la escena teatral.

Comenzaremos a definir el origen de teatro de objetos a partir de la investigación realizada por Shaday Larios (2018) En su texto *Objetos Vivos, Escenarios de la materia indócil*. Que define la genealogía histórica recopilada del teatro de objetos. Avances en los usos y miradas propuestas por el director Tadeusz Kantor para construir el concepto de objeto residual.

Los acontecimientos que globalizaron el género Teatro de Objetos empiezan con el establecimiento del sistema social de occidente a inicio de los años ochenta. Termina el periodo de abundancia económica. En respuesta de esto el consumo excesivo en la compra de objetos cambia y se resignifica el valor simbólico a los objetos. El espectador en el teatro tiene interés por afecciones con el objeto en base a el transcurso de la memoria. El actor solo metaforiza el uso del objeto desde la realidad que se propone en la trama.

Esto quiere decir que se comienza a explorar el objeto como un medio para evocar un valor de significado metafísico. Un espacio teatral que reapertura la presencia de objetos encontrados bajo una memoria que evoca en las personas algo que perdure más allá de la muerte. Desde un punto histórico que influye en el proceso de creación, la herencia de la guerra como factor de exposición dramática en donde surge la intención de presentar objetos.

El cuerpo del actor se trabaja bajo el proceso de obtener información de las características de la materia. El entrenamiento con objeto propone desvincular los clichés<sup>1</sup> aprendidos como gestos de movimiento que influyen en la sociedad como una red de signos semánticos preestablecidos. La respuesta al entrenamiento demuestra que la acción es impredecible y sirve al actor para avanzar en la trama bajo planteamiento rítmico dentro de la elaboración de la escena. Esto siempre abre la oportunidad de ver al gesto como inacabado.

¿Cómo la genealogía de este entrenamiento ha influido en uso de objetos? Al estudiar el método de actuación usado por Konstantin Stanislavski (1951) como menciona en su texto El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Se reflexiona sobre la manera de resolver acciones mediante el ingenio. No pasa algo si primero hay un desarrollo imaginario del espacio o de los objetos que conforman la escena:

Todos y cada uno de los movimientos que ustedes realizan en escena y cada palabra que dicen, debe ser resultado directo de la vida normal de la imaginación. Si dicen líneas o ejecutan algo mecánicamente, sin saber a ciencia cierta quiénes son, de dónde han venido estarán actuando sin imaginación (pg. 97)

Entonces se expone que dentro de los ensayos el actor se conoce a sí mismo con el personaje, cuando descubre que se puede volver a aprender una acción desarrollando un proceso creativo imaginario. La acción pasa a ser del personaje es cuando el actor desaparece.

Este material levantado tiene que contraponerse a un espacio físico y lo más importante y se responde al observar la pregunta. Se yuxtaponen los objetos de la escena, el objeto como relleno para representar un espacio ficcional es intervenido por un personaje que aprende por primera vez a usar los objetos en función de la trama.

Este proceso creativo niega el espacio de entrenamiento fundamentar la resolución de la acción en función de los otros actores. Es por eso que el trabajo con los objetos no llega a ser visto, de manera ficcional. El objeto se maneja como son presenta la realidad impuestos como utensilios para un personaje que está aprendiendo de nuevo a usarlos.

De esta idea rizomática se derriba la posibilidad de juego en la composición. Puesto que miembros posteriores a la Escuela Rusa tomaran en cuenta este tipo de creación en su escritura dramática<sup>2</sup> en la creación de sus obras. No se limitan a poner la mirada en la dirección del cuerpo, al contrario, se presenta un interés por los objetos que se presentan en el espacio. Tienen en cuenta la expresión dramática que se ve por fuera del antropocentrismo.

Interesarse por lo que ocurría atrás del escenario interesaba como material escénico. El lugar expresaba la verdad de varios grupos de teatro. Una estética constructiva que reflejaba un drama real sobre la creación ficcional de cualquier texto teatral. Plantar esta idea es ir en contra de representar las realidades del espectador elitista que acudía a ver una obra. La preocupación artística radicó en la interpretación de un discurso verosímil, en donde se pueda explorar la plasticidad del actor en base gesto social.

El actor como mediador del uso del espacio, es el punto de partida para mirar la composición y los objetos en una infinidad de posibilidades. Dentro del contexto histórico que atravesaba el teatro de Polonia a mediados del siglo XX se encuentran los vestigios de objetos desvalorizados, en mal estado y en muchos de los casos degradados o mohosos por la falta de abastecimiento económico. Es el rasgo estético más importante y que da valor a la estética de fundamenta Tadeusz Kantor, al estudiar el objeto como eje dramático.

Dentro de estos parámetros los objetos cotidianos pasaron por un periodo posguerra, las ciudades aún estaban en reconstrucción. Mucha cinematografía se pudo realizar por la existencia de ciudades enteras sin ser reconstruidas a consecuencia del holocausto. Queda para el ámbito un cambio paradójico sobre el peso del lugar teatral frente a la acción de los personajes. Cambio la figura su carácter, su mecánica y sobre todo la sensación de vacío.

---

1 Cliché: La actividad carece de compromiso emocional por parte del actor, es una serie de comportamientos que tienen que ver con el cliché, con el fingimiento, la apariencia de emociones por medio de gestos y movimientos. (Stanislavski, 1951, pg. 66)

Esta forma estética de creación mantiene un diálogo con el espectador por fuera de la narración de los personajes, traduciendo significados propios para cada espectador. Este tipo de sensibilidad que va más allá del nivel narrativo de las historias, se define por Kantor (1944) como el nivel constructivista<sup>3</sup> del teatro, en su proceso de puesta dice; “los objetos de ilusión son expulsados por objetos reales” (pg.33).

Muestra que un tejido escénico pasa al nivel de la abstracción de forma organizada. No deja cabos sueltos en la actuación de los personajes y es hasta necesaria la intervención del director dentro el espectáculo para replantearse la disposición de los elementos en la obra. Las intenciones no son terminar una obra. El espectador al observar la muestra observa la energía que surge alrededor de las imágenes construidas por la poética visual en escena.

En esta forma de construcción, al drama le anteceden los objetos que ya están preparados para la escena. Su presencia forma un espacio sagrado, se revalorizan como una instalación plástica, que no le falta un intérprete para contar su historia. Las acciones del cuerpo lo que hacen es representar un recuerdo subversivo del hecho histórico importante. Nunca se llegará a comparar con la leyenda que se quiere contar. Es un acto de reminiscencia en donde lo muerto incorpora en el cuerpo sus necesidades para ser contado.

De esta manera el entrenamiento con el actor se basa en un proceso visual que a partir de la utilización de la energía en escena ira construyendo manera de manifestar la organización estética de habitar la presencia de objetos. Una forma de creación que se basa en construir a partir de la mirada externa. Como interprete guía de un trabajo unipersonal las funciones que desarrollan la obra están trabajadas a partir del tiempo, la luz y el espacio.

---

<sup>2</sup> Escritura escénica, diccionario de teatro: no es otra cosa que la puesta en escena cuando ésta está asumida por un creador que controla el conjunto de sistemas escénicos, texto incluido, y organiza sus interacciones de tal modo que la representación no es el subproducto del texto, sino el fundamento del sentido teatral. (Pavis, 1998)

Desarrollar un campo sinérgico que alimente la corporalidad del actor a partir de la influencia poética de animalidad en la que se basa el montaje de esta obra. Traducir un momento de habitar entre dos corporalidades que fusionan en escena el sentido de encierro por voluntad del personaje. A partir de la domesticación planteado por en el uso del objeto por Tadeusz Kantor se trata de presentar en escena un estado metafísico del objeto con que se trabajara.

---

<sup>3</sup>Constructivismo: Arrancan la epidermis de la apariencia narrativa para descubrir las capas más profundas de la vida. Llamé a esta realidad profunda la UR-MATERIE de la vida. La materia original de la vida. (Kantor, 2009)

## Capítulo 1: El objeto en escena

### 1.1 Estudio de relaciones entre el objeto y el cuerpo en base a un avance de entrenamientos que constituyen el Teatro de Objetos

#### 1.1.1 La acción del actor dentro del espacio:

Al indagar cómo los distintos géneros teatrales, utilizan metodologías diferentes en el actor. Se determina que sus cualidades de acción se relacionan con el desarrollo de su proceso de montaje. En este subcapítulo se documentará el avance histórico que cuestiona el valor de la acción dependiendo del espacio donde se presente la obra.

Comenzar mencionando que pensar en las acciones físicas a partir de la metodología de trabajo tradicional naturalista. Organiza las características de creación para la producción de obras como; Los procesos de creación en grupo. La organización y autogestión que imparte crear en colectivo.

Para el pensamiento naturalista dentro del método de creación de acciones. El actor trabaja sobre un lugar teatral imaginario. El teatro físico ha permitido observar cómo funciona en utilidad de adaptación con lo que rodea al actor por ende los objetos. Los objetos estaban contruidos con el fin de un uso doméstico y práctico, cambian de sentido dentro del micro relato contado por él director. Las acciones con el objeto tornan el sentido de uso.

Vsévolod Meyerhold, crea su propia escuela anti naturalista basados en la investigación biomecánica. Este proceso parte de fragmentar al movimiento del cuerpo en función del tiempo. El espacio se representa como un lugar dinámico. Los trabajos se basan en la partitura de acciones mezclada con el espacio humano para la improvisación.

El actor que experimenta relaciones de tiempo con objetos. Es capaz de fragmentar sus expresiones accionando bajo un proceso técnico. Es decir, estudiar al cuerpo desde la fragmentación de la acción, revela un conocimiento de reacción con los objetos en base a objetivar la manera de tratar el cuerpo en respuesta a la expresión de los objetos.

Esto esboza un comienzo de premisas para entender una relación metafísica de los objetos. ¿Que evalúa el actor en su relación con los objetos al momento de presentar una muerte? es en mente a partir del tiempo real, para el fortalecimiento de la técnica de improvisación.

Proponer la acción dentro de un estado corporal. Crea en el cuerpo la noción metafísica del encanto del objeto, el proceso que busca no estar preso de las emociones que nos llevan a imitar nuestra realidad. Esta hipótesis dialoga con la idea de súper marioneta establecida por Gordon Craig (1987), se compara el estado que puede alcanzar el actor sobre sí mismo, por cuenta de un dominio técnico;

La mente del actor tiene menos poder que su emoción, porque la emoción es capaz de inducir al cerebro a colaborar en la destrucción de lo que ella misma quisiera producir; y desde el momento en que la mente se vuelve esclava de la emoción, por consiguiente, sucede que al actor le tiene que acaecer continuos inconvenientes. (pg.113)

El actor-objeto está desjerarquizado y puesto al mismo nivel que todos los elementos que componen la escena. La acción en el espacio busca involucrarse con el movimiento para contraponerse al raciocinio emocional de las acciones. Esto genera explorar el valor utilitario del cuerpo como herramienta. Dentro del método el actor trabaja el planteamiento de partituras, formulándose la creación de un tercer ojo que lo saca de la emoción racionalizada.

El lugar teatral donde exista la intervención escénica, evoluciona en función de las fuerzas que construyen la obra, es decir el espacio y tiempo. Un entorno que está determinado por una instalación compuesta de organismos vivos. Los actores se encuentran en un dispositivo activado por la relación con las formas, conocidas como objetos. Este sería el primer portal para hablar de teatro de objetos. Por lo que parafraseando la clasificación que la Directora de Microscopía Teatro Shaday Larios menciona en su texto *Objetos Vivos*. “El teatro de objetos es un género específico, que desliga de las técnicas del teatro de marionetas, operando en función de presentar y no de manipular” (Larios 1978) El uso del teatro de objetos guarda relación con exponer la memoria histórica, física o semiótica del objeto y con esto hablar desde lugar metafísico de la particularidad en cada autor.

El dramaturgo polaco Tadeusz Kantor crea su contexto histórico. La disidencia de la guerra en torno a su propia experiencia, como la característica fundamental para sus actores. Se expresa en su puesta en escena. La inclusión de hacer acciones con monotonía y repetición, con el fin de delatar el gesto estético de la invasión alemana. Al no haber definido su teatro en relación al campo del uso de objetos. Su obra guarda la evocación reflexiva que deben tener los objetos en el espacio.

Se activa por medio del dispositivo, gestos, manipulaciones y sobre todo extrañamiento. De los cuales se han incorporado varios análisis hacia el teatro de objetos. La presencia del actor



que se activa como un objeto más en escena, se camufla sobre el conjunto y experimenta en el lugar teatral. Elimina la capacidad racional de ver al personaje como un ser proveniente de un texto literario. Percibir el encanto y ritualidad que guarda un objeto cuando el actor aniquila sus valores humanos y es el mecanismo el que sostiene la obra.

En esta condición el drama que desarrolla el actor es consecuente con la búsqueda de librarse de las afectaciones o artificios, que en la escena son recursos para sostener una realidad ilusoria aceptada por la razón. El entrenamiento sostiene el espacio dinámico como sucedía anteriormente con la creación biomecánica. El uso consciente de la energía, puede potenciar las imágenes que como director se plantean. El ejemplo que propone Tadeusz Kantor (1961) es desarrollado en su práctica de puesta en escena de la obra *Ulises*. En esta obra menciona:

(Ulises y Telémaco conversan en un lenguaje solemne) Si un director sin sentido del humor añade a estas dos circunstancias una tercera: una voz y una entonación afectadas, luego una cuarta: movimiento y mímicas afectadas; y aún otra: la forma plástica del vestuario y del decorado tratados como afección y aún una sexta afectación: el de la forma musical. (El sinsentido es inagotable) (pg,21).

Las afecciones que un actor encuentre tienen que estar delimitadas por las premisas que guarde el dispositivo. Si se piensa que, en el espacio, no se está trabajando la totalidad del estado corporal, es mejor regresar a cuestionar la emoción que el actor propone en relación con el dispositivo, porque debería no ser representativa. Desde la mirada externa una premisa de construcción dice; "Huir de la peste de la expresión paralela de las formas (movimiento, sonido, palabra, forma), que no es más que una ilusión trivial. Naturalista" (Kantor, 2009) Por mencionar cómo se debe evitar el acomodarse con los recursos y evocar a través de la forma en que se realiza el montaje.

La mirada escénica dentro de otras disciplinas como la pintura encuentra puntos de interés, sobre ese lugar invisible que aparece en base a las técnicas de composición que el autor ha procurado establecer para su obra. Esta mirada periférica que organiza los objetos en el espacio está compuesta de varias reglas geométricas en proporción a las formas que se realizan, pero a diferencia del universo plástico, en el teatro los elementos que se muestran tienen espacio y tiempo. En las obras de Tadeusz Kantor se observa a él dirigiendo dentro, sin que exista una cuarta pared que lo distancie. La razón es por no distanciarse del espectador. La manera de entender al actor es mostrar que también es otro espectador y es el crecimiento de una acción que se repite lo que transforma el espacio.

La obra es un acto háptico<sup>4</sup>. Es decir que se mantiene rigiéndose por los elementos de la composición. Está se encuentra por fuera de la presencia humana y emite sus propias respuesta- El director siente que su lugar es el escenario porque las acciones tienen un tiempo real que se dilata en cada presentación, esto guarda relación con su mirada de ojo externo.

Escuchar intuitivamente este lugar enlaza los tres ejes principales de los sentidos en una obra. El tacto, el oído y la vista para que los elementos puedan cambiar nuestra forma de relacionarnos con la obra. Varios autores tratan de romper intencionalmente la técnica de composición tradicional para transmitir niveles de sensación que se encuentran en el espacio desde un lugar metafísico.

---

<sup>4</sup>Háptico: haptique, hatic, haptisch del griego haptain, “tocar”. Háptico, táctil, óptico, su relación con la escena nunca es puramente visual, también es táctil: la observación de los cuerpos y de los objetos sobre la escena conduce a una percepción que es sensible al movimiento, a la materia y a la textura de todo lo que les es presentado. (Pavis, 2016 pg. 87)

### 1.1.2 Los objetos distantes.

¿Qué tipo de impacto tiene el espectador al ver objetos en escena? ¿Puede el sentido de la vista cambiarse en escena por otros sentidos? Cuando observamos teatro imaginamos que la obra contiene una serie de mecanismos implícitos, para transmitir ideas al espectador. Organizar la dramaturgia de una obra pasa por construcciones sociales que filtran la información. El primer aparato receptor de la obra es nuestra vista capta la atención y trata de llevar el espectáculo al mundo ilusorio de lo real. Aquí integramos la lectura con la obra.

Esta forma estética de creación mantiene al espectador preocupado dentro de un panorama abierto de imagen, que de poco se va traduciendo en significaciones propias de cada espectador. Este tipo de sensibilidad podría ir más allá del nivel narrativo y es aquí donde se puede mencionar a las creaciones artísticas que innovó el Teatro Épico en el cual se plantea cuestionar la observación de la imagen en escena, en base a la expresión del actor.

El dramaturgo Berthol Brecht en su proceso de convertir el teatro trágico en épico, menciona el antagonismo que separa lo clásico con el lugar al que se quiere llevar el teatro épico. Dando prioridad al teatro Épico, por su principio heurístico; siempre hay que hallar o inventar la verdad. menciona en su investigación a Brecht:

“Que se esconde tras los acontecimientos ya que, ocurra lo que ocurra, siempre hay otra realidad detrás de la que se describe” (Didi Huberman, 2008)

El trabajo de Brecht siempre se basó en por los principios heurísticos, a través de las funciones que tiene la observación, para inventar dramaturgia, se reivindican nuevas realidades que son tomadas del contexto sociocultural. Por ejemplo, la puesta en escena de Antígona. Observamos como su protagonista exige un cuerpo de su hermano muerto a un gobernante tirano. A su vez en el tiempo de la obra su contexto se compara con los miles de desaparecidos por la Alemania nazi. Siendo este cuerpo muerto la representación metafórica.

En esta forma de construcción, se busca la identificación de un cuerpo y objeto para la escena que active el drama. Su presencia forma un espacio metafísico, se valora como una instalación plástica la presencia ausente del cuerpo. Las acciones de los actores lo que hacen es montar un recuerdo de hecho histórico que nunca se llegará a compararse con la leyenda por la particularidad de cada director. El acto es una reminiscencia donde lo muerto incorpora en la obra sus necesidades para desarrollar la dramaturgia.

El distanciamiento dentro de la escena, para Brecht se basa en la crítica que hace pensar al espectador sobre la presencia de una escena extra cotidiana. Esto hace que la escena se traslade al lugar de sentir la realidad. Pasa de igual manera fuera del teatro, como el escenario de un accidente en la ciudad. La gente convierte el acontecimiento en una escena donde se involucra de manera activa o pasiva la reacción. Afirma Brecht La dramaturgia dentro de la realidad es: “capaz en todo de designar otra cosa y, bajo lo familiar, lo insólito y, en lo que es, lo que no podría ser” (1969).

Este ejercicio de trasladar la escena a la calle, se instala en el dominio de la mirada que se distancia de lo real. Se basa en buscar consignas para seguir una trama que nos hace estar presentes mientras se desarrolla el espectáculo. Los objetos dentro de esta temporalidad de acontecimiento devuelven a observador su propia dramaturgia de la presencia.

El texto arquitecturas de la mirada propone referirse con el término de “espectador estrábico” (Buitrago A, 2009). La naturaleza de lo que consideramos foco en la escena es interrumpida por lo que deseamos ver. Una de estas características cuestiona la forma de palpar la escena desde la presencia de los objetos. La noción de fantasmal de un objeto que teje el encanto ilusorio de la realidad escénica. Forma un ejercicio de entrar y salir de foco para la secuencia dramática que se presencia desde la condición de un estrábico.

La realidad en el teatro es una sombra, donde los personajes ocultan en el espacio la confrontación con objetos instalados en la escena que equilibran la narrativa. Las sensaciones que parten de la voz o del tacto hacen que la visión pueda separarse del carácter lógico en que se inscribe el lenguaje teatral. Los sentidos abren una noción de visión periférica. Aquí es donde los ojos caen sobre el cuerpo. La crítica de la obra no se vuelve objetiva porque desempeña un ejercicio de memoria corporal que busca tocar lo que evoca la obra.

El sujeto atento cancela el contexto: el tiempo histórico y las relaciones en las que está inscrito. No tiene, por tanto, ninguna percepción de un mundo común. Su experiencia como decía W. James, es aquello a lo que decide prestar atención. La frontalidad de la tradición metafísica ha sido ahora privatizada. (Buitrago A, 2009, pág. 89)

La manera de trabajar cine demuestra como sociedad entiende el deseo que habita el personaje a lo largo de la historia. Esto provoca desplazar nuestro ocular centrismo a la interacción que tiene el personaje con el lugar ficcional. Esta manera de contemplación liderada por la composición de plano para la construcción de espacialidad amenaza la visión periférica que, a diferencia del desarrollo del drama en base al uso del objeto como expresión

dramatúrgica. El encuadre capta la sensibilidad del espacio en base al interés del personaje. A manera de resistencia el teatro busca la forma de compartir la presencia de objetos que expresen por sí solos su propia dramaturgia. En este proceso el espectador encarna sus ojos en la sensación.

La arquitectura que enfrenta el actor en su obra es la fuente háptica que tiene la posibilidad de interesar al espectador dentro de un espacio pensado fuera de la consigna de ser solo visto. Lo que representa es el vestigio de la ritualidad no existente, el actor sabe cómo comportarse ante los efectos que provoca, pero no tiene claro la forma en que es vulnerable él espectador.

## **1.2 La domesticación del objeto escénico**

### 1.2.1 La transformación de objeto para el cuerpo.

La domesticación en escena, es adaptar lo que es irreversible dentro de nuestra realidad como individuos, a una traducción de eventos nombrados como acto poético. Los componentes que logran significar este tipo de acciones y muestran la identidad de los objetos se basan en procesos de análisis sobre la forma de ser utilizados. En adelante hablaremos sobre como la forma de organizar los objetos en el espacio produce un lugar metafísico sobre el espectador.

Primero observamos que, para un espectador del objeto escénico, la ciudad se convierte en un ejercicio de la mirada. Se muestra ante nuestra percepción visual una parafernalia de objetos cotidianos, con el fin de orientar la ideología. Tratan de existir como una noción fantasmal, o un mensaje subliminal. Generando que el tránsito entre lo visible y lo real siempre están disparejos. Los objetos plantean un lugar de nuevo orden sociocultural que interviene en la forma de relacionarnos con ellos.

Dentro de este ejercicio de analizar los posibles objetos que la ideología cosifica para la arquitectura de la ciudad. En el documental; Guía perversa de la ideología, hecho por el filósofo Slavoj Žižek se comenta como el objeto al desplazarse por el territorio de la música nos domestica (toma como ejemplo el himno a la alegría) obtiene diferentes formas de uso. “El objeto de la ideología funciona como un contenedor vacío abierto a todo posible sentido” (Fiennes, 2012)

El objeto ideológico se transforma de manera física por el contexto que le da la sociedad, ¿Cuál es el objeto ideológico que distintos regímenes políticos cosifican? Él que manipula distintos

valores estéticos sobre el cuerpo. Se hace referencia a diferentes significantes como, la grandeza, el orgullo o la alegría, pero además de encontrar estas sensaciones, el valor de la élite ideológica busca un ejercicio impuesto para domesticar, organizado como un acto performativo. Esto guarda relación con las personas que están detrás maquinando la performance, nombrando el acontecimiento como un acto cívico.

Este fenómeno de uso define su finalidad como un ejercicio para dispersar estructuras de crítica en torno a las acciones tomadas por el estado, catalogarlas como rechazo a la patria. La objetividad de la música se ha transformado en un producto, que la modernidad acepta para globalizarse. La ideología trata de estandarizar el código en el que se percibe a los objetos transformados.

El punto en la investigación escénica es encontrar semejanzas entre la aportación de carga simbólica del objeto transformado y la respuesta del cuerpo en relación de ser mirado. El acto performativo impositor produce que el espectador desvincule sus ideas racionales o código de referencia al uso del objeto. El objetivo de la creación con objetos es llegar a cuestionar en escena “la carnalidad de la cosa” (Alvarado, 2005) término que investiga la naturaleza, características, singularidades y prótesis del objeto.

¿A qué llamamos carnalidad? Existe la posibilidad de comparar un objeto, con un ser vivo. Si es así, esta investigación no busca como finalidad el resultado de un cuerpo autómatas que llevaría a cabo la simulación de vida artificial. Al contrario, hablamos de la memoria depositada en las costumbres que los objetos que accionan sobre las personas. Indagar esa aura que rodea al objeto para significar, involucra sistematizar trayectos históricos, políticos o sociales.

Para el actor la empatía que crea con el objeto aporta posibilidades de poder observar su distinta morfología<sup>5</sup>. La idea es escuchar a través de la práctica formas de relacionarse con el estado natural del objeto, no decorado, no útil. Este actor encuentra sobre su búsqueda respuestas en relación a saber que es poseer y dejarse poseer.

En este tipo de teatro el objeto real, físico, artificial, irracional, *encontrado*, construido, perturbado o interpretado es sometido a una acción, o a un procedimiento frente al público, por un sujeto (su animador) que acciona sobre este objeto de tal modo que no es posible asegurar dónde termina uno y comienza el otro (...) ambas partes se interrogan, deben hacerlo para abarcar y compartir equitativamente un territorio creado (Alvarado, 2012)

La escucha al objeto termina evocando emociones vacías, donde el actor habita. Razón por la cual la precisión de la acción no se encuentra en una partitura corporal, sino apuntamos a una partitura del objeto. La organización a nivel dramático se enuncia por los prefijos que causa el objeto, el mismo que se puede describir como el objeto con, el objeto dentro, el objeto fuera, todas estas preposiciones en relación al actor marcan un hilo dramático.

Cuestionarse que significa ponerse al nivel del objeto es en teoría una practicar para domesticar los ejes de convivencia entre ambas partes. Al tener un objeto delante como trabajadores de la escena aplicamos las posibilidades de manejo del objeto. Teniendo en cuenta que el poder de movilidad hace decidir la postura del tirano o del subordinado.

La acción del objeto siempre detona una hipertrofia<sup>6</sup> en el cuerpo, una exageración plástica que suma expresión poética a la escena. A partir de la investigación en los objetos de la materia indócil (Larios, 2018) se transcriben las anotaciones teóricas propuestas por Kantor al momento de trabajar en el montaje “La pequeña casa de campo”. En este montaje se profundiza como el imaginario del objeto armario, es fundamental para la creación de partituras con objetos (anexo A)

---

<sup>5</sup> Morfología: En el dossier de trabajo del director argentino Emilio García Wehbi encontramos aspectos que forman parte de esta definición: El tratamiento de la forma dentro del colectivo. Es un germen, todo aquello que funciona como primer motor... Él puede estar conformado por varios materiales diferentes (nota periodística, pintura, música, etc.) que a medida que se van haciendo obra, si el artista es receptivo y es honesto, puede conformar cierto tipo de unidad. (González, 2012)

<sup>6</sup> Hipertrofia: en la tesis doctoral de Ricardo García Fernández, se analiza las funciones que el teatro de Kantor tuvo dentro de acción en el Teatro independiente como una “hipertrofia de la acción” equivalente a la deformación plástica. Aquí las acciones se comparan con la deformación de la imagen en las artes plásticas para adquirir dinamismo y movimiento. Y su equivalente en el teatro es la exageración de las acciones en un mismo tiempo, lo que se consigue disminuyendo o aumentando el *tempo*... Prolongando los procesos hasta el aborrecimiento y el cansancio. (Fernández, 2017)

El lugar dramático que se pone en juego sobre la puesta en escena se trabaja sobre el imaginario creativo de los actores. El director rechaza el lugar psicológico de las memorias, o de resaltar la importancia del sentimiento por el objeto. Dicho objeto tiene por sí mismo cantidad de poesía guardada. Kantor llega a ver a sus propios actores como objeto, invirtiendo la realidad dramática, pero afirma que esta realidad no tiene que ser ficticia o realista. El lugar a que apunta colabora entre un espacio dinámico en donde los actores juegan por premisas.

En el texto *La poética del espacio*, el escritor abre la posibilidad de que la casa puede ser un universo de metáforas con infinita referencia a nuestra conducta como seres humanos. Nos encontramos con la descripción a los muebles dice; "el armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdades órganos de vida psicológica secreta" (Bachelard, 1957) el drama se encuentra oculto entre los objetos y ese punto de interés es mucho más importante que la narración narrativa para comenzar a construir desde un punto de vista de teatro de objetos.

En la obra representativa de Kantor. *La pequeña casa de campo*, los actores determinan su personaje por su relación con los objetos, porque el acceso a los objetos se compara con la relación que tiene una familia para tener guardar sus secretos, como sucede al momento en que en la cotidianidad contenemos pertenencias en un armario, baúl, etc. Su resultado de esa acción esconde la intimidad menos visible como individuos. En la escena es esa comunicación casi sinestésica que nos brinda saber cómo los personajes sacan a la luz sus características de privacidad.

El interés siempre apunta a miniaturizar el espacio para domesticarlo. Se aprende del poder del objeto para instalar imágenes que la familia solo puede contar dentro de un espacio donde no puede entrometerse otro miembro y al estar entrometido otro ser de la familia provocar drama en la escena. Es cuando la metafísica del armario se expone como una realidad onírica, donde el actor sostiene en última instancia su presencia y su confrontación con el caos que se ha producido. La domesticación termina convirtiéndose en el tiempo preciso que tiene el actor, para manipular la rebeldía material.

## 1.2.2 La domesticación en el espacio

Este lugar proviene de las artes plásticas y propone la separación del objeto con el sujeto. Refiriéndose a los valores antropomorfos que han sido utilizados para realizar acciones que entienda el espectador de manera racional. Como punto de partida, el ready made, dentro de la instalación artística genera un giro del paradigma sobre el artista que ejecuta la obra. Nace la búsqueda de emociones que expresan objetos en relación con los usos de su compañero



sujeto. Al ligarnos a esta forma de construcción, que se basa en escuchar lo otro, lo que no está vivo. El teatro busca modos de creación sobre lo que llamaría Larios la rebeldía de los objetos, dice:

Liberar el objeto del sujeto es permitirle ser protagonista en sí mismo, no inculcarle importancia sólo por las proyecciones subjetivas del sujeto sobre el: independizarlo de su antropofornismo. Su posibilidad de devenir el presagio es descubrirlo como un “objeto puro de conocimiento”, esto es que tiene una vida independiente de la voluntad y las pasiones del sujeto. (Larios 2018)

Los usos para los que está determinado un objeto, se jerarquizan en la contemporaneidad por su valor práctico. Es por eso que el nivel de libertad imaginaria de un objeto, sólo se encuentra hasta temprana edad de la niñez. ¿Qué es lo que hace un actor para trabajar con la idea de producir una independencia del objeto? No buscar respuestas de uso personal. Un creador de teatro de objeto obtiene sus respuestas construyendo sus espacios, no sus acciones. Esto es similar a la idea de encontrar métodos de domesticarnos frente a un espacio poético. Al percibir una construcción referencial, el cuerpo forma un convenio con el objeto, al que responden las lógicas por la arquitectura del espacio.

En la entrevista realizada a Agnès Limbos (1984) creadora de la compañía francesa Cie Gara Central realizada por la editorial Paso de Gato. Se desarrolla en su conferencia un punto importante sobre el proceso creativo, en él especifica lo que el actor hace cuando encuentra al objeto en sus laboratorios, “No voy jamás a la búsqueda de la idea, espero que ellas se me impongan” Por lo que su investigación a enfrentarse a un lugar espacial. La topografía de los objetos se convierte en un espacio de manipulación entre el actor y las cosas.

Sobre este convenio de relaciones que se pueden construir con el objeto. Existen clasificaciones en el trabajo de creación plástica desarrolladas por Tadeusz Kantor para explorar las manifestaciones del cuerpo imbricado en los objetos. En el siguiente cuadro de texto se sintetiza las características del objeto en base a las funciones de relación con él actor.

*Tabla 1 Objeto-Actor*

<u>Objeto mecánicos</u>	<u>Función</u>
Objeto prótesis	Construyen al objeto extra cotidiano.
Objetos miembros artificiales	Uniones del objeto con el actor.
Bio-objeto	Nuevas relaciones del actor para y con el objeto.
Objeto maquinaria	Crear un ente superior en relación a los personajes.
Objeto Trampa o de circo	Aporta las posibilidades de ocultar al actor.

Tomando en referencia a la investigación de (Moriamez, 2008, págs. 122-125) “Una visión sobre el teatro de objeto”

El lugar escénico de Kantor está interceptado por objetos mecánicos, en donde el objetivo de los manipuladores es estar conectado al propósito de activar una maquinaria teatral. Lo primordial es el juego lúdico y la transformación del cuerpo en medios de uso del objeto. Es una escucha colectiva, donde el propósito de los actores no es transmitir emoción, por el contrario, en el grupo se trabaja la manera precisa de transmitir un ritmo.

¿Cuál es el cambio que sufre el actor al cambiar constantemente el espacio? La intención del lugar teatral es trasladar la realidad, al campo liminal de representación. La relación con el entorno en tiempo real puede ser un campo abierto para que los actores encuentre el impulso de energía que hace cuestionar a la maquina teatral.

Hablamos de que el lugar poético. Si el espacio resuelve las respuestas del director al momento en que se carga de una manipulación tan precisa por parte de la maquinaria teatral. El actor demuestra sus afecciones en torno al lugar creado con él espectador, resultando el conector final del drama. Al enfrentar un súper objeto (Maquinaria) las dimensiones

arquitectónicas evalúan el encuentro con el ente metafísico que el personaje enfrenta en la ficción.

Plantear la casa como fuente de creación creativa puede afectar a las personas debido a su carga simbólica y hereditaria. ¿Cuáles son las posibilidades teatrales que aportan los objetos de una casa? Describir a la casa como posibilidad de una serie de metáforas, donde el espacio a contenido formas, herencia y permeabilidad para adaptarse a la estética del dueño. Los objetos aportan en su calidad de estáticos y observadores. Esta razón resume su capacidad para ser guardianes de la intimidad psicológica que sus dueños resguardan:

En un armario. Sólo un pobre espíritu podría colocar cualquier cosa. Poner cualquier cosa, de cualquier modo, en cualquier mueble, indica una debilidad insigne de la función de habitar. En el armario vive un centro de orden que protege a toda la casa contra un desorden sin límites. Allí reina el orden o más bien, allí el orden es un reino. El orden no es simplemente geométrico. El orden se acuerda allí de la historia de la familia. (Bachelard, 2000, pág. 84)

Representa preocupación por mirar ese espacio que está detrás de la representación de la obra. Es un espacio poético por el autor, que puede ser pensado en el teatro; El espectáculo presentado por el objeto de fondo. Esto implica invertir el valor dramático dentro de la puesta en escena. El armario propuesto por Bachelard funciona como un espacio contenedor de drama. Comienza a significar en los lenguajes teatrales un portal imaginario que en la trama nos muestra como espectadores los secretos de una familia. El cuerpo del actor investiga el desarrollo de técnicas diferentes a partir de la domesticación carnal del objeto.

En la obra, que dirige Tadeusz Kantor (1980), *Wiopole, Wiopole*. Una biografía compuesta a partir de la recreación de una fotografía donde su padre es visto por última vez antes de partir a la Guerra. La preocupación del actor en la obra, se acerca habitar el recuerdo del director en base a un Armario. Dar al objeto un espacio para la trama de la obra, organiza un dispositivo en base a la dramaturgia visual. Dentro de uso de objetos para la creación de una misma escena, una de las características del director fue que sus actores ejecuten su acción dentro del espacio creado para presentar su composición fotográfica.

En este sentido el orden de ritmo también está trabajado con nivel de construcción, eje de trabajo en la obra que necesita del entrenamiento del actor dentro de la composición escénica de Tadeusz Kantor, en esta etapa de investigación como teatro informal, comienza a su papel en la obra como un integrante más en escena, donde él representa ser un director ausente. Toda su comunicación es a base de gestos



*Figura 1. Obra de Tadeusz Kantor*

*Obra Wiopole, Wiopole. (Kantor T. , 1980) ,*

*Enlace de la obra: [https://www.youtube.com/watch?v=M39RhNan\\_Qs](https://www.youtube.com/watch?v=M39RhNan_Qs)*

Continuando con el principio de domesticación en el espacio. Se puede añadir que aporta un amplio bagaje histórico sobre los objetos dentro de la puesta que se esté proponiendo. Bajo la arquitectura se pone en juego de la escena las relaciones sobre espacio y tiempo, logrando adentrarnos a mirar que los objetos tienen un hábitat, en donde existen costumbres acerca del tiempo que se quiera contextualizar. Por esta razón es importante las características que guarda la compañía de teatro Cricot 2 en base a la segunda guerra mundial, lugar por el que se vio afectado su forma de hacer teatro. Para el arte escénico es un reto aprender a transportar la estética del tiempo.

El proceso para recoger información de las costumbres de uso a menudo se da por medios de tradición oral, donde las historias personales de cada individuo forman un rompecabezas para recordar el lugar al que nos vamos a aproximar. Relacionando este modo de ver la situación con un estudio de la paleta de colores, la relación significativa de las microhistorias, la pertenencia de los objetos que dejan un rastro de lo que vamos a contar. El cerebro del objeto permanece guardado en los sucesores de las personas que lograron mirar a su portador. Pese a que un objeto siempre se está trasladando por los herederos.

En el manifiesto “Ojos en la Piel” se da un punto de vista respecto a cómo los humanos se domesticaron a través de la arquitectura, en un mundo que no escapa de ser infinito. La fisonomía humana se enfrenta a la magnitud de un planeta, al que cada día organizamos las formas de utilizar el espacio. Esto hace que reflexionemos sobre la capacidad que tendríamos como seres humanos de empezar a percibir los otros sentidos del cuerpo en relación al espacio.

La arquitectura es el instrumento principal de nuestra relación con el tiempo y el espacio y nuestra forma de dar una medida humana a esas dimensiones; doméstica el espacio eterno y el tiempo infinito para que la humanidad lo tolere, lo habite y lo comprenda. (Pallasma 2006, pág. 16)

En Ecuador existen costumbres postmortem donde la arquitectura determina qué tipo de objetos se usan para las tradiciones de sepultura. Existen lugares donde familias apartan un único lugar privado dentro del cementerio común. Además, en el mismo lugar debido a la larga amplitud de tumbas, como humanos toleramos visitar el sitio gracias a la domesticación arquitectónica, que nos permite olvidarnos la cantidad finita de tumbas y saber dónde está la de nuestro pariente, es por eso que como individuos nos limitamos la posibilidad de explorar la poética de objetos que se dejan en cada tumba.

Desde la consigna de que hay maneras de organizarnos por fuera del ocular centrismo. El manifiesto Ojos en la piel propone explorar nuestro otro sentido para percibir el espacio. Crea como punto de partida, la domesticación que recibimos cuando estamos dentro de espacios urbanos. Un mecanismo que contiene edificaciones de poder realizadas hace más de un siglo en nuestro contexto y mucho más tiempo en el continente antiguo. Estos contienen un eje de jerarquización, primero establecido por la relación visual y al mismo nivel, el uso lingüístico para etiquetar las políticas correctas del uso de la ciudad.

La arquitectura de Hispanoamérica enfrenta diferentes usos de domesticación del espacio. Primero el más notorio heredado desde la acción colonizadora, se describe desde los lugares centrales de la ciudad donde se organiza un poder para establecer libertad o castigo por distintas instituciones. Existiendo un patrón estructural tradicional de ubicar dentro de todos los centros de las ciudades los cuatro poderes principales; legislativo, judicial, religioso y monetario.

Dentro de esta organización, el modo en que opera la lingüística, al que se refiere Pallasma, tiene que ver con reforzar el valor legítimo del poder mediante el uso de los nombres que se da a las calles, relacionándolas con personas consideradas como héroes del país. Convirtiendo el nombre de la calle a un objeto de referencia espacial, pero dejando por detrás un tema de domesticación y tolerancia histórica.

¿Cuáles son las formas de enfrentarnos a la cotidianidad, en relación con los objetos que buscan domesticar al individuo? Encontrar en el teatro un modelo que represente esta forma de organización lingüística y visual, significa trasladar las maneras en que los individuos habitan sobre los espacios urbanos, observar sus gestos, y la particularidad intrínseca que nos hace pensar que los lugares van a ser diseñados para fines objetivos.

Se trata de salir de la lógica del arquitecto que nos ha heredado comparar el uso de un libro, con las formas de utilizar los espacios en la ciudad. Admitiendo que el segundo solo se puede leer de izquierda a derecha. La particularidad del teatro de objetos radica en presentar los mecanismos de la maquinaria construida en la escena. Al referirse a la obra de Tadeusz Kantor y sus similitudes con la domesticación, vemos que los resultados de sus obras cambian con diferentes procesos creativos alrededor de su vida.

Domesticar se convierte en un acto de habitar los objetos en relación al espacio. Es aquí donde los objetos significan para la obra un mecanismo que hace al espectador tolerar un espacio metafísico construido a partir de la trivialidad del objeto. Al exponer el objeto como reminiscencia a un lugar inalcanzable se vincula la idea de objeto como nuevo protagonista de la acción.

### **1.3 La tensión dramática a través de los objetos**

La presencia de los objetos, permite representar acciones que están por fuera de la brecha ética del teatro tradicional. Metaforizar con objetos conlleva adentrarse a querer exponer lo que está por fuera de las posibilidades humanas, como la muerte, la magia o el rito. Por extensas manifestaciones artísticas se han logrado transformar en técnicas teatrales. El arte comienza a describir la presencia de los objetos según diferentes usos para la metáfora. Esto logra ser un acto que demuestra la importancia del objeto como referente ausente del mimesis.

La separación entre los objetos y el uso de títeres, aparece como punto de partida para hablar de la presencia escénica. La plasticidad del objeto es diferente a la de los títeres, porque maneja un campo fluido donde puede ser; herramienta, personajes o contenedor de espacios. Mientras la capacidad para habitar de los títeres es la planificación narrativa y su construcción de personaje o la extensión corporal de seres capaces de compartirnos la creación de espacios poéticos.

Bajo el estudio de estas disciplinas. Se puede reflexionar sobre el punto de vista estético del que llegan a formar parte cada uno. Adentrándose lo que representan los títeres su acción revela un lenguaje estético dentro de la categoría de sublime, también como subcategoría va de la mano lo patético. Primero por su capacidad dramática de consolidar ideas sensibles en las que se refleja el dolor de sus personajes y sus funciones fijas para resolver sus objetivos, mientras la subcategoría, está marcada por su reafirmación al punto de existir como alterno al operador.

Al acercarnos a la tragedia que enfrentan los títeres con la narración. Observamos que se despojan de los valores de la moral, para explorar en las consignas del juego. Se basa en exponer un modo de padecimiento por su forma física, que al contrario de razonarse como algo dualista. El títere resiste y consigue una deformación del antropofornismo lógico, que obliga a ver todo políticamente correcto. Un acto de lo patético, que revela al pathos del personaje heroico resolviendo problemas que lo hagan libre a él y no al espectador. Cito lo remitido en las cartas de educación estética sobre lo patético en la tragedia:

La primera ley del arte trágico era la representación de la naturaleza en su padecer. La segunda es la exposición de la resistencia moral frente al padecimiento. Lo patético sólo es estético en la medida en que es sublime. Más los efectos que tan sólo permiten inferir una fuente sensible y que no están fundados más que en la afección de la facultad del sentimiento no son nunca sublimes, por mucha fuerza que delaten; pues lo sublime procede de la razón y sólo de ella. (Schiller, 1991, pág. 64)

La tragedia para el arte griego se basa en exigir derechos frente a un gobierno intransigente. También para la actual situación contemporánea, concuerdo con la reinterpretación en el simposio de la Docente Doris Sommer al apropiarse de los textos de Schiller y nómbralos; "Cartas sobre la educación estética para tiempos de terror" por un lado explica el contexto en el que se presentó la obra, para hablar de la razón y la forma perjudicial en la que encerramos las maneras lúdicas de relacionar el entendimiento frente a otros modos de aprender.

La manera política en que la moral se encasilla ha creado una barrera dentro del manejo del

conocimiento en base al juego. Por esta razón un camino para llegar a desorganizar la educación llega mediante el uso de los títeres, los cuales deforman al antropomorfismo lógico que representa el lugar opuesto a la tragedia del héroe. Esta posición estética y política desarrolla un ejercicio de distanciamiento que logra reflejar en el arte un camino para subvertir el contenido dramático. Puede consultarse la conferencia al pie de página<sup>7</sup>.

El teatro de objetos estructura los métodos por su hibridez de diferentes estéticas sobre las posibilidades de entender la metáfora desde lugares dinámicos. Donde el resultado no se obtenga a través de un eje narrativo. Por el contrario, la presencia fragmentada del objeto es lo que construye un rompecabezas al momento de hablar sobre la tragedia en que opera las posibilidades de accionar por parte de los personajes.

Dentro de las puestas en escena que maneja Tadeusz Kantor el objeto es puesto sin intentar metaforizar sensaciones. Un modo dramático de observar la puesta del objeto emancipado de la metáfora es el trabajo que se genera en la luz. El objeto se ve al igual que en la caja blanca como la presentación pura de un ready made. Generando la aproximación al espectador de utilizar la obra para conectar sus metáforas. Entonces hay tensión dramática por la susceptibilidad del espectador al observar la presencia de objetos emancipados de la metáfora.

Es importante dentro de la escena teatral, pensar que las situaciones están accionando movimiento por los objetos. El actor encuentra un estado neutro, para que sus ideas expresen cómo un determinado grupo de objetos desarrollan la escena. ¿Cuál es el potencial dramático que descansa sobre la tensión de un objeto en escena? Anticipar su naturaleza dentro de los círculos de significación con los que se va a crear las escenas. La actriz principal de compañía Sobreventro, radicada en Brasil desarrolla de la siguiente manera la idea de Naturaleza del objeto para descubrir el potencial poético y dramático:

“Cuando hablo de la naturaleza del objeto, me refiero a la idea de que todos sabemos para qué sirve un objeto y cuál es su función. Si se considera lo que el espectador sabe de él, nos podemos valer del lenguaje simbólico para darle otra función, de preferencia, una función poética” (Vargas, 2018, págs. 36-38)

Encontrar que la teoría teatral teje el dispositivo a manera de consignas realizadas por el director, ha convertido la idea anterior de buscar en las preposiciones de la acción entre objeto y cuerpo. La acción practicada cambiando las premisas escritas ahora para la tensión dramática afirma la composición espacial en base a registros fotográficos.



El grupo brasileño Sobrevento, indaga en la base del material que da movimiento, es un proceso que propone la capacidad de movimiento en función de la materia. Niega el realismo de la historia, para crear escenas en base a la tensión generada por los objetos. La quietud llega a ser un proceso de investigación que parte desde mover el objeto a su emancipación del encanto como representación de un personaje.



*Figura 2. Representación del objeto*

*Obra Sao Manuel Bueno. (Sobrevento, 2013)*

*Enlace de la obra: <https://www.youtube.com/watch?v=WwfA0buksXU>*

---

<sup>7</sup> Simposio realizado por Doc. Doris Sommer.  
<https://www.youtube.com/watch?v=6bQHVUJdCFc>

La preferencia por poseer al objeto a partir de su materialidad, hace que la metáfora se clarifique al momento de relacionar los procesos semánticos trabajados por premisas. El uso que se desea dar al objeto apunta al proceso dramático desde la dramaturgia que contenga la imagen, ¿Cómo la tensión dramática trabaja con el actor y objeto? ¿Dónde parten las asociaciones metafóricas que se transforman en acción?

Al estudiar procesos de trabajo con objetos, se observa a las capacidades para articular caninos que trabajen la metáfora que presenta la forma. Las escenas comienzan a consolidarse a partir del proceso de instalación, pero para llegar a la quietud por ende la contemplación. El usuario personaje que mantiene una relación ficcional con el objeto. Elabora un proceso que cumple la función escénica de material para la obra.

La inversión de sentido responde al propósito de crear una obra que se desligue de un texto previo. Si se tiene en cuenta la noción de intertextualidad<sup>8</sup> para la obra, lo que influye a construir el proceso de creación son las afecciones en base a disponerse a desplazar el sentido ocular para plantear una visión en la escena con función en los sentidos. Es donde aparece hablar de distintos autores que lograron métodos de creación en base a la música, lugar donde siempre la apropiación se ve presente.

Emancipar la producción del entendimiento de la obra en base a la forma da posibilidades para genera escenas que se conviertan en un material abierto a las conclusiones dramáticas de cada espectador. No es necesario abandonar las licencias aristotélicas y tradicionales que se han establecido por el avance histórico del teatro. Habitar la ficción nos convierte en desarrolladores de contenido recursivo. Por el contrario, es importante darse el tiempo de usar la ficción del relato narrativo para especificar la relación del objeto con el personaje y solo dentro del lugar teatral pueda ser posible accionar en base a la domesticación.

---

<sup>8</sup>Intertextualidad: Implica la suplantación de un elemento por otro, la conversación entre estos, la superposición de todos al mismo tiempo, la desaparición de un porcentaje o la totalidad de elementos en el espacio escénico. (Mosquera, 2016)

## Capítulo 2: Métodos para utilizar la tensión dramática del objeto

### 2.1. La domesticación construye un tipo de dramaturgia

El detonante primordial que hace posible la construcción de esta investigación es la reflexión que existe entre el actor y su dimensión material. Al desarrollar un análisis que compacte los procesos que desarrollen la idea de cómo estar presente frente a la materia. Se resalta los modos de manipulación del objeto que no tiene valor de uso. Además, es rechazado por la categoría de objeto adorno, porque resistencia a través del tiempo lo devaluó. Es involucrar una práctica metodológica que busca dialogar con lecciones impartidas por diferentes dramaturgos en la búsqueda de resignificar la manera de manipular materia.

Entre estas dramaturgias que han desarrollado ideas sobre la materia es importante para la domesticación en escena. Investigar que define al concepto de manipulación fuera de la representación mimética de personajes. El teatro de objetos en categoría estética analiza la postura política en términos de performatividad del actor confrontándose al encuentro con su doble, desde el pensamiento que toma Nietzsche sobre el ser y su doble dice:

El que lucha con monstruos debe tener cuidado para no convertirse también en un monstruo. Cuando estás mucho tiempo mirando un abismo, éste termina mirando también en tu interior. (2014, pg. 94)

Hay que cuestionar como se dispone el actor en relación a la materia, ¿Por qué para el actor la lucha con su doble involucra tomar una posición política en la obra? Se trata de encontrar un tipo de lenguaje entre los dos elementos, valorados ambos como objeto por el director. Este proceso busca una emancipación del rol manipulador. La causa principal para crear este lenguaje es escuchar los afectos que radican en relaciones de poder por la práctica de convivencia.

Cada encuentro con el objeto está determinado por las causas que en este caso el actor imagina para generar situaciones. Si se escucha al objeto resonar por el ánimo prestada del actor la obra es funcional. Sin embargo, es importante resaltar este sentido de préstamo, en la voz, imbricación o manipulación no tiene la finalidad de representar. Es mediante el trabajo de estado corporal que se busca una dualidad entre la desvinculación de una posición jerárquica, en contra de la racionalización lógica de implantar imágenes a través de manipular el objeto.

La mirada del director en toda ocasión es el juez de la ubicación diáfana de la acción, sobre la composición escénica se puede entender varios signos y significados. La obra muestra claramente la manifestación de los objetos en función de materia. Son personajes que cumple papeles importantes para el desarrollo de la trama. La manera de incluirse es por que presentan un lugar teatral como cuerpo de la obra, por ese motivo abandona la razón de ambientar la escena.

¿Cuáles son las causas de corporeidad<sup>9</sup> que enfrenta el actor? Imaginar al actor solo frente al objeto es cuestionar el surgimiento de una alteridad emergente, constituida por la dualidad corporal/objetual. Cada presencia bajo esta relación genera hibridez entre los elementos. Las causas que el actor explora para emerger potencialidades con el objeto son desarrolladas a partir el trabajo en la estética elemental de la obra.

Al hablar de estos factores se puede ver presente en cada detalle como la gama de color, el uso de la voz, la intervención y desvanecimiento del actor como medio para expresar la presencia del objeto. De esta manera por necesidad de organización dramática, el inicio de la composición depende de la mirada que el actor proponga.

De igual forma esta dualidad sirve para definir por oposición al objeto. El estado del cuerpo guarda expresividad fragmentada en los órganos expuesto en escena como materialidad, pero el objeto habita sobre una descorporalización antropocéntrica que muestra el acto de manifestarse desde suplantar la masa corporal. No se desactiva el estado del actor. Se busca encontrar maneras de prestar el estado al objeto y viceversa.

Existe un ensayo sobre estrategias de silencio como método del teatro de objeto que apunta a la reflexión de la trama de la comunicación. Aquí se describen las puestas en escena Cámara Gesell<sup>10</sup>, el cual es un claro ejemplo sobre los órganos corporales, la manipulación y concepción de la idea de cuerpo a partir de su significado en la modernidad.

---

<sup>9</sup> Corporalización y Descorporalización: término en referencia al análisis de topografías de la hibridez, en donde se analiza los procesos de práctica del periférico de objeto que definen un cuerpo en dualidad al objeto. Cito: Corporalización: significa la escenificación del cuerpo como materialidad, el trabajo con la anatomía, la carne y todos sus constituyentes: genitales, actor íntimo...

En la obra los diálogos de los actores son reemplazados por sonidos iguales a los de un lenguaje inventado, lo que hace primordial en la escena la potencialidad de ejecutar acciones. Por otra parte, la narración de la historia es yuxtapuesta desde el lugar de la voz en off, dentro de esta narración lo que se narra sucede en tiempos diferentes, sirve como un prelude para presentar al protagonista y luego mostrar sus acciones dentro del hecho escénico.

Los actores que manipulan el ánimo de los objetos, en este caso juguetes como muñecos, característica singular en el periférico de objetos. Todos ellos usan un vestuario negro con el rostro descubierto. La expresión para manipular también en trabajada intentando enfatizar la presencia de vida en el objeto. Una transformación que intercambia el margen de la realidad dentro de la escena. Existe también una actriz interpretando un miembro de la familia. Se puede notar el trabajo que tuvo para domesticarse en función de convivir con los demás objetos, desde la narrativa de una familia que despreciaba al personaje interpretado por la actriz.

Además, el contexto histórico donde se presenta la obra, es causa para adentrarse sobre una búsqueda que recicla la materia en respuesta a los acontecimientos políticos llevados a cabo en Argentina en dictadura. En la obra la deshumanización que recibe el objeto a causa de la moral, desdibuja la presencia del cuerpo en disposición de la hibridez matérica.

¿Cómo se dispone el actor creador a trabajar sobre ese estado de realidad matérica? Históricamente es importante saber que el objeto residual se presenta a través de las guerras. Es detonante de eventos históricos de los cuales sus dramaturgos buscan un proceso de contención de objeto memoria. El objetivo no es volver a imprimir la historia del objeto, por el contrario, hay un proceso de realidad enigmática que sugiere al espectador involucrarse en los hechos históricos por fuera de lo que se escenifica.

---

Descorporalización: significa la desmaterialización, la descarnalización, la transformación del cuerpo o la suplantación del cuerpo por objetos

<sup>10</sup> Cámara Gesell : (Veronese, 1990) obra disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=5KdVglq2ql0>

Desde la dirección, la temática que realiza Tadeusz Kantor sobre las acciones de sus actores ha provocado una metodología que puede ser descrita como residual. Imparte el deseo por encerrar al sujeto en el armario, a causa de la guerra. El motivo de poner en escena este gesto donde la humanidad genera supervivencia al exterminio, es estudiar las capacidades que tiene la acción escénica de resignificar la materia en el lugar teatral. Causando un paréntesis en el ejercicio de relacionar singularidades. “La ridícula estrechez del espacio, en el interior del armario privaba fácilmente al actor de su dignidad, de su prestigio personal, de su voluntad, lo transformaba en una gran masa general de materia, casi de vestidos”. (Kantor T. , 2003)

Al adquirir la materia característica que cambian el tratamiento de la acción. El actor trabaja como contenedor que fragmenta micro características: lo podrido, lo infectado, lo hinchado. Plantea a su vez el tratamiento de la materia para trasladar secuencias de movimiento interesándose por estos cambios, surgidos antes de la obtención, durante, post presentación del objeto.

Al existir un proceder histórico, se marca una topografía de significaciones que interpelan el modo de creación. Los elementos residuales a través de su paso en el tiempo, contienen fuerzas poéticas que dentro de la puesta en escena expresan un estado extra cotidiano del cual el dramaturgo no antecede datos si el resultado no es hablar de su fuerza poética.

¿Dónde nacen las premisas para que el actor relacione el objeto materia con el movimiento? Refiriéndose al posicionamiento del actor con la materia, existe un punto de búsqueda fundamental; la tensión dramática. Este factor crea lenguaje en la materia de forma relacional, pero basado en el método de uso de objetos como presencia metafísica, la relación busca un nivel de presentar, no de usar al objeto. Aparece entonces el trabajo por ver el encanto del objeto sin la necesidad de ver al actor.

El actor está pendiente de cómo el objeto opera en un rango de valor animada o inanimada. Está consciente del proceso para que el valor inanimado de presencia dialogue con el espectador. Esto genera poner en escena la capacidad del objeto para desprenderse de la animación y a la vez sugerir al público movimiento. Se compara este tipo de trabajo en la puesta en escena de Kantor, nombrado como grado cero y su animación mental. Dice:

El armario es una metáfora del interior de la imaginación en sí, y a su vez despierta el viaje del sentido en el de quien espera que se abra. Como si fuesen dos interiores enfrentados, uno inanimado y otro animado, el inanimado que adquiere la animación del segundo por un movimiento mental: armario cerrado animado por el espectador que cavila en él y no todavía por las yuxtaposiciones de otros elementos. (Larios, 2018)

Existe una temática importante cuando se habla de objeto desvalorizado que evoca lenguaje. La fragilidad, un elemento del que no puede escapar del objeto. Cuando se organiza la obra, el primer paso tiene que ver con la forma en que el material se presente, comparando su hábitat con la idea de instalación teatral, los actores creadores son los primeros espectadores sugeridos a interactuar con el objeto, que con regularidad se encuentra a la intemperie y en calidad de residual. La observación del actor produce una sugerencia a la construcción sobre un eje matérico, en primera fase sobre lugar al que se encuentra expuesto.

El punto de vista específico para hablar de domesticación a partir del estudio de la materia, son metodologías empleadas por el periférico de objetos que se remiten al tiempo que el actor pone para entender a su objeto. En el texto; Manual dramaturgico donde se desmenuzan los ejemplos para las puestas en escena realizadas por el grupo, a partir del método. Se desarrollan a manera de pasos procedimientos en continuo trabajo de re significación, contiene el libro las siguientes clasificaciones;

Montaje en imágenes de un texto de autor. Montaje Dramaturgico sin texto de autor dramático previo. Montaje entre autores dramáticos y ensayos teóricos y montaje inconcluso de un texto dramaturgico nacido de la libre asociación de objetos orientados a la infancia. (Alvarado)

El método parte de una práctica creativa en función de establecer reglas de trabajo de las cuales se puede resumir premisas para la traducción del proceso de disposición de la materia frente al actor. El manual de dramaturgico que propuso Alvarado se interesa en resumir la práctica empleada en el avance de sus montajes, por fuera de un orden sistemático para tratar la dramaturgia, lo que supone a cada uno de sus montajes como alternativas dependiendo el caso de investigación.

Montaje Dramaturgia sin texto de autor dramático previo (anexo B), es una experiencia práctica, que sitúa a los actores de teatro de objeto a cuestionar el uso de muñecos residuales de porcelana como característica estética de sus obras. Aquí se toma en cuenta que el uso particular de este objeto, modifica las maneras de confrontar al cuerpo. Para traducir ideas que se esbozan en la dimensión de la materia, se reflexiona sobre el contexto histórico y como este sigue confrontando a la modernidad. Y como resultado otorgar una emancipación a la palabra, que guía la materia de su proceso académico.

El método desplaza la temática a una forma de sacar ideas, imágenes, frases, que busquen apropiación sobre lo que afecta al actor. Guía un sentido producido desde la percepción de varios elementos puestos en escena, Estos al unísono expresan singularidades. El domesticar el objeto evoca en la dramaturgia una emancipación de la memoria, pero no de la afectación que produce la memoria en el proceso de creación.

El trabajo de sistema de relaciones decanta en una polifonía de palabras, imágenes o acciones que constituyen la obra a manera de collage. Donde la disposición con la que enfrenta el actor al objeto se construye por la reflexión que hay en los gestos que mueven la obra, y las posibles aperturas a que la materia signifique en la Bio de sujeto creador.

La domesticación conlleva una dramaturgia que hable de los objetos que se usan en escena, por la relación del cuerpo con dichos objetos. El lugar que tiene la imagen en la construcción material e inmaterial del espacio. Observar la presencia de la materia frente al espectador. Con esta palabra de Ana Alvarado menciona el sentido de dramaturgia de la imagen:

Concebir la dramaturgia desde la imagen como un mapa no es otra cosa que una forma de acceso, una puerta, una forma de construir y de leer en los signos del ensayo, los sentidos que la obra tiene sin hacer el camino inverso, sin imprimirle sentidos desde afuera, dejar que la materia los proponga. (Alvarado, 2015)

La materia siempre descompone sus elementos para transformar el movimiento que ejerce sentido en la escena. Está comprendido que los elementos presentan sentido al gesto poético. Lo que se antepone para la construcción liberada de un texto previo. Este juego de palabras propuesto para el análisis dramaturgico, el actor presta su rango de Corporalización para observar en escena como el cuerpo es expropiado del sujeto y manifiesta sus capacidades de calidad material.



## 2.2. El entrenamiento corporal del intérprete en relación con la tensión dramática

### 2.2.1 Entrenar para nombrar al cuerpo

La interpretación de un actor dentro del estudio de las temáticas de la obra, busca afectarse por la presencia de ideas que no son sencillas de producir en el campo de la explicación o planificación. Al desarrollar un modo de entrenamiento escénico donde se escriba la manera en que el cuerpo recibe la información, nos referimos en este caso a un estado participativo entre objeto sobre el actor y viceversa.

La relación existente con el objeto y el actor dentro del proceso de entrenar, involucra pensar en la exterioridad de cada elemento, como medio para activar una acción. Ambas partes producen reglas de participación en la partitura, pero ¿Quién toma la posta entre el actor y el objeto al momento de accionar para una escena? El cuerpo del actor observa al objeto en calidad de importancia. En el capítulo anterior hablamos de la posición del objeto es de manera residual. Por ese motivo los residuos son cuestionados como materia que no importa, frente a esa condición se plantean dos posibilidades.

Primero el actor como un ser tirano que manipula al objeto, entendiendo a este ente que no importa en relación a un antropocentrismo que establece que el hombre sí importa. Plantea la predisposición de un objeto que no tiene opción a negarse a nada. Estas posibilidades están racionalizadas y frente a un espectador que espera narración. El uso del objeto se convierte en la transformación a un actor artificial. Esto propone al entrenamiento el uso de premisas para silenciar el cuerpo en virtud del encantamiento producido por el objeto.

Crear un lenguaje en disposición a la técnica, que evoque emociones desde el desplazamiento selectivo que tiene el actor de manipulación para la creación de movimientos en el espacio escénico. Existe entonces una suerte de metamorfosis en el actor en un estado de objetivación. Nunca la manipulación ha limitado procesos de hibridez en la creación escénica, por su carácter reflexivo sobre el dominio de la materia.

Cuando el objeto de manipulación es antropocéntrico o los movimientos utilizados tienden a significar la creación de una subjetividad del objeto. La intimidad del actor que manipula se exterioriza, este ejercicio de manipular para sacar a la luz el carácter, nos enrumba a mostrar en qué niveles se está trabajando esa intimidad. Refiriéndose a la facultad espacial de ubicar en escena niveles de posición como son desde el piso, a nivel medio o alto.

Solo mediante la acción de exigir al objeto estar dentro de otro nivel se puede dignificar el sentido, se regulariza al cuerpo del actor a intervenir desde la técnica y el desenvolvimiento de la escena. Existe juego si responde a que los modos de utilizar los objetos sean con relación a la narración del protagonista-objeto. Por lo que es libre las formas de contar la historia. Aquí podrán entrar acciones activas desde la manipulación de la música o la integración de un narrador. Todo mecanismo que pueda automatizar al objeto y lo presente humanizado.

La segunda opción es emanciparse de un nivel tiránico de solo manipular y llevarlo a un sentido de enfrentar el objeto desde un nivel equitativo. La jerarquización puede desdibujarse, aunque exista en los humanos la calidad ontológica por la búsqueda de usos de la materia para beneficiarse. De otro modo tiene que dentro de este método ocurrir un mismo fenómeno como proceso espejo en beneficio del objeto.

El proceso de creación de material sobre este margen es construido desde la potencialidad que hay en la materia, donde el actor crea una serie de ejercicios que regulan su capacidad para acercarse a un objeto en potencia que propone habitar con el actor un lugar teatral, cabe aclarar su relación mencionado la noción de desdoblamiento:

A diferencia del teatro vivo, el teatro de objetos interviene con un nuevo nivel de representación y metáfora mediante el desdoblamiento del objeto (protagonista) y el cuerpo del actor (que en el teatro vivo conviven en el mismo cuerpo). Este desdoblamiento, o duplicación (según sea la operación escénica) pone en tensión el cuerpo objeto dotado de vida que vehiculiza la manifestación éxtima del sujeto.  
(Alvarado A. (., 2018)

Al trabajar con la función de doble relación objeto- actor, producida como pauta para el entrenamiento. El objeto le revela al actor referencias de su propia bitácora, para significar el lugar teatral. El actor explota los afectos que resuenan en su existencia para contar su intimidad, es decir desdoblar su estado físico conseguido a través del entrenamiento para moverse en torno a las materialidades que se plantean en escena.

Dejar de ser un tirano no significa para este entrenamiento considerar entretejer familiaridad con el objeto, ya que el objeto solo revela lo éxtimo del actor. No existe una noción de bien o mal que limite la destrucción física o metafórica del objeto. Lo que el actor busca bajo este desdoblamiento es afectarse por la esencia o textura que el objeto contiene y generar material poético.

Aparece sobre el entrenamiento cuestionar la comunicación que estas dos posibilidades tienen para intentar de nombrar un personaje dentro del lugar teatral que se ha creado a partir de la creación de la materia. ¿Cómo cambia la corporalidad a partir de acercarse a formular un lenguaje con el objeto?

El lenguaje organiza la participación por turnos de los individuos, pero si existe la premisa de una búsqueda fragmentada de las oraciones, lo que complementa la oración sería el objeto. El actor transmite sus ideas a partir de la oralidad. Si antes de concluir la idea de una oración se crean espacios de silencio, cambios de manejo de la voz o simplificaciones a onomatopeyas, transmitir al objeto comunicación cambia el modo en que el actor se mueve.

Esa separación que involucra escuchar la dicción de las oraciones, son el motor para comenzar a jugar con las cualidades de la voz, como su timbre, tiempo y proceder. La idea es encontrar un personaje poeta que cree forma desde la oralidad, por fuera de la intención de explicar un texto. La intención sería un monólogo dividido en las formas para expresar el actor y las del objeto.

Es así que surge el interés por hablar del personaje y el objeto. Esto implica describirse, aceptarse y retarse, para con ese material plantear partituras de movimiento. El objeto residual resiste a ser manipulado porque su objetivo responde a una lógica de posicionarse frente al contexto del tiempo es por eso la comunicación en el monólogo remite hacia hablar del habitar.

Existe empatía entre ambas partes y esta puede ser percibida por el espectador como la atención real del actor al modo de estar el objeto en la cotidianidad. Se puede comparar en un ámbito científico con el proceso que tienen las neuronas espejo en el desarrollo comunicativo, al percibir acciones en torno a la imitación de otro ser, las particularidades de la acción se distinguen, en otras palabras, se posicionan en un diseño de expresión, en este caso matérica.

En la niñez cuando el cuerpo creciente está liberado de las reglas de disciplina, se interesa por quien evoca movimiento y no por las personas que demandan comunicación. Este caso demuestra que el reflejo evoca para el espectador independientemente de su edad, afecciones reales por fuera de la traducción dramática del texto. El movimiento se nombra a partir de descomponer la lógica oral para expresar en el objeto empatía.

En el caso del objeto se forma una dualidad presente entre la relación de lo inanimado y animado a la vez. Esto establece la forma de mecanismos tomados en cuenta para la composición. Los puntos propuestos a trabajar que establecen la transición en información entre objeto e intérprete:

Primero el efecto de ser el espejo de las posiciones que llega a tomar el objeto a partir de su presencia o por micro movimientos. Después las forma que tensionan la aproximación del objeto al cuerpo y por último las posibilidades de cambiar la corporalidad en respuesta al entrenamiento.

El núcleo que contiene la obra, busca ser traducido exponiendo como premisa el lugar del encierro. Se investiga el trabajo que interpela las afecciones del intérprete por fuera de la secuencia de movimientos construidas, como la música, el vestuario o el uso de la luz, es entendido como comunicación para cuestionar y argumentar el espacio teatral sobre el cual se presenta al objeto metaforizado con una corporalidad diferente.

En el análisis sobre la trama de la comunicación, los docentes de la Universidad del Rosario-Argentina, describen sus investigaciones entre el entorno del intérprete y los objetos, como una silenciosa estrategia periférica para hacer notar a corporalidades extra cotidianas. Se trata de buscar qué nivel de importancia damos al cuerpo con relación a la intersubjetividad entre objeto/intérprete. Se comenta lo siguiente:

El sujeto frente a una situación desconocida muestra una corporalidad horrorizada al extremo de producir -como una verdadera puesta en escena- un sentimiento de angustia al percibir y reflexionar sobre el extrañamiento del propio cuerpo. (Falabella, 2006)

Esta reacción a la que responde el cuerpo no tiene cualidades irracionales de movimiento, por el contrario, la corporalidad aparece desde la creación de partitura para evocar un estado físico. El enunciado de la investigación analiza a Daniel Veronese. Habla sobre su libro "Cuerpo de prueba", en que se confronta corporalidad y cuerpo. La idea es concebir al cuerpo como un organismo sin límite de ramificaciones, que es donde la corporalidad termina siendo un medio de camuflaje entre varias posibilidades.

La corporalidad del objeto arma un tejido conjunto a los estímulos estéticos a los que se somete la obra. El contexto inicial de nombrar al objeto residual es asociarlo con la soledad; El cuerpo es una masa en descomposición que resiste en su ecosistema, pero no muere. Por ende, experimenta dolor. No envejece porque los objetos no lo hacen, pero la materia permanece pasiva y moldeable habitando cualquier lugar por donde pasó un ser que tuvo la oportunidad de manipular su estructura. El drama florece en remitirse a un contexto.

Entonces en el entrenamiento este cuerpo de prueba, busca experimentar las posibilidades de dolor ausente reflejadas por el objeto, trabando así su primer lugar de tensión: La resistencia. El actor se entrena para mostrar al cuerpo como la masa en descomposición abandonada, hay tensión si el estado de energía muestra una rutina diaria de movimientos que lo formen abandono con el objeto.

### 2.2.2 Construir imágenes desde la postura

Los aportes del entrenamiento se mantienen en diálogo con la práctica de Yoga, por la similitud que existe en conectar, la estructura del objeto con posturas que se le asemejen. Esto abre la posibilidad para el cuerpo, de formar cualidades de movimiento en referencia al nombre de la postura de Yoga. Es decir, usar el nombre de la postura para desplazar movimiento a una secuencia, por ejemplo. la posición perra boca abajo, involucra incorporar la animalidad en referencia a una corporalidad que exprese al animal. Siempre ligado a que el condicionante exprese libertad, envuelto en los factores para adaptarse y resistir.

Al hablar de posturas para el objeto, se manifiesta la necesidad de mover su forma y observar cambios. Teniendo como resultado otra posición estática a partir de un solo movimiento. La manera de ejecutar este movimiento involucró plantearse ¿Con qué partes del cuerpo se está moviendo al objeto? ¿Qué tipo de manipulación se utiliza, es necesario adaptar mecanismos para el nuevo movimiento?

Afectado por la particularidad del objeto, este logra moverse siempre en forma de ondas pronunciadas, para caer de nuevo al piso, esta característica en el entrenamiento significa el estado de respiración del objeto. En la práctica por ejemplo se parte de la postura de perro boca abajo, mimetizando la forma del objeto, para luego comenzar a moverse desde la estructura que involucra esta posición. El ritmo para desplazarse en similitud con la práctica de Yoga genera que el uso del objeto sea de resonancia entre ambas partes.

Aunque la manipulación realizada por el actor involucre contacto con el objeto, no se trata de representar su cualidad de uso. La intención es debatir la presencia estática del objeto frente a la corporalidad con la que se empieza a adecuar el cuerpo. Al principio el objeto comienza a ser tocado solo por las extremidades del cuerpo, luego de tener en cuenta su peso, se estudia el agarre del objeto desde zonas del cuerpo como los hombros o el cuello.

La regla utilizada para dar vitalidad al objeto es no dejarlo caer, si por desequilibrio cae la sacralidad de sostenerlo desaparece. Es importante bajo la idea de imagen que los movimientos conduzcan a sostenerse bajo diferentes proposiciones para el objeto, es decir investigar la tensión dramática que existe al posicionarse, con, sobre, por, en contra, debajo, etc. El entrenamiento no deja de estar relacionado con la práctica de Yoga al experimentar características de equilibrio y traspaso de peso, pero es la imagen lo que conlleva la organización dramática.

Las variaciones que se produjeron en el ejercicio, luego de levantar el material se enfocaron en la segunda pregunta planteada, cuestionando las posibilidades de manipular el objeto mediante otros mecanismos parecidos a cuerdas o poleas que influyan en la ilusión de un movimiento sin la necesidad de un cuerpo para moverlo. Es cierto que esta manera de pensar el dispositivo genera dinamismo en la escena, pero es importante observar las lecturas en el espectador sobre el inferir la imagen integrando dispositivos externos para el objeto, menciona en el postulado imagen y movimiento, del manual de teatro de objetos:

El espectador siempre construye hacia atrás la historia de lo que ve, el movimiento que veo ahora solo se completa si puede unirlo a sus movimientos anteriores. Cuando algo se mueve necesita resignificar, volver a leer” los lazos que componen la imagen.  
(Alvarado A. , 2015)

En el caso del entrenamiento interactuar con cuerdas que ataban al actor con el objeto resulta desencajado para unir los códigos de lectura. No se atraviesa por ningún hilo dramático que conecte el personaje con la idea de que la domesticación está intrínseca en el desplazamiento escénico. Al contraponerse a la manipulación convencional donde el objeto cumple los objetivos de un títere, se descarta la idea de pesar en el dispositivo desde la belleza de la imagen, que involucra al objeto la acción de pararse sin la necesidad de ser manipulado.

Siendo coherente con la dinámica que busca el entrenamiento. Se propone indagar más en la ultra resistencia del objeto, teniendo en cuenta su naturaleza. La madera, elemento principal que contiene el objeto, emana vitalidad. De la misma forma que el cuerpo humano, esta materia se asemeja a fragilidad que contiene podredumbre o cicatrices. Por esta razón la elección del elemento, genera corporalidades asociados a una estructura que lo hace ser frágiles. El entrenamiento provocó que la ruptura del objeto sea inminente, lo que conlleva a ver su cuerpo dividido en dos partes.

Este ejercicio para probar la resistencia es la oportunidad de ver como el actor puede trabajar con el objeto residual desde sus ramificaciones. El partir el objeto de forma explícita y seguir trabajando repercute en entender una forma siniestra del manipulador reflejada en las sensaciones de extrañamiento. Pensar en el encierro como pauta para la construcción de imágenes involucra fragmentar en el objeto el potencial poético de separarse por partes.

Comparando el procedimiento del subtema anterior elaborado en manual de teatro de objetos para el montaje de Monteverdi método bélico, se deduce que la tensión dramática se organiza por los puntos que logran subvertir el encanto del dispositivo objeto y mostrar la maldad a la que se expone un objeto o viceversa según surjan los hilos dramáticos de la obra.

La repentina aparición de un integrante más a la presentación cosifica la relación entre el objeto y el actor. Al tener en cuenta que la fracción más pequeña del objeto es igual al principal y se diferencia de la corporalidad del manipulador. La alteridad del objeto nuevo toma la posición de un referente ausente<sup>11</sup> porque su domesticación se percibe a través de someterse a elementos más grandes que le hacen posible su existencia en la obra.

---

<sup>11</sup>Referente Ausente; término construido por Carroll J Adam; El referente ausente es un mecanismo por el cual se separa a la persona que come carne del sujeto- animal cuya parte se está comiendo. A su vez, separa a dicho sujeto-animal del producto final en el que se convierten las partes de su cuerpo. El resultado de este mecanismo es la eliminación o borrado de la violencia inherente del consumo de carne. La identidad del animal que es consumido es desplazada al objeto en el que es convertido (Carreras, 2016)

La identidad del objeto pequeño no refleja la intimidad del actor, como sucede en el anterior entrenamiento, pero al ser extraída como un pedazo del objeto primario que defiende la noción de sacralidad, el nuevo objeto exhibe respuestas sobre la prioridad del hombre del manejo de la materia a su beneficio. Es el caso donde se normaliza la excesiva extracción de madera a favor de las creaciones de gadgets que invisibiliza la destrucción del planeta.

El actor es incapaz de detenerse frente a la manipulación de un objeto que se pueda usar con la mano. A diferencia del estado y postura del primero, donde el objeto se muestra en una relación de presencia por su magnitud. Por este motivo el trabajo para la presencia de este nuevo elemento es cuestionada. ¿Cómo se incorpora la presencia de un objeto pequeño? Tomar una postura sobre el método para enfrentar el uso del nuevo objeto, muestra el someterlo a estar manipulado por fuera de la capacidad del actor para ejercer contacto.

Aparece como una variante la posibilidad para explorar la tensión dramática en torno al peso del objeto. Pensar en imaginar manejar el objeto por fuera de sus características reales de peso, hace que el actor entrene sobre un poder ficticio de su cuerpo que sostiene la fuerza de su movimiento. El mecanismo de poleas interviene desde fuera y someta al nuevo objeto a estar colgando de un hilo, lo que hace al actor probar formas con las que el objeto se puede levantar.

La premisa principal del entrenamiento para conectarse con el objeto surge desde crear con la postura imágenes. Es por eso que el peso imaginado afecta los movimientos del cuerpo consiguiendo levantar al objeto por medio de otras maneras. Proponer este sentido de cambio de dinámica para cada objeto investigado en la obra conlleva entender una suerte de máquina heterogénea que tiende a disociar las formas de activar el mecanismo pero que trabaja a favor del entendimiento general de la temática.

El tramoyista ha aportado en el teatro de objetos un rol fundamental para la evocación de vitalidad de los objetos, independientemente de las ramas que busque el grupo proponer con su cualidad de teatro, la ilusión de esencia fantasmal exige un trabajo conjunto en el entrenamiento con el o los actores, los cuales modifican tiempo, expresión o dinamismo en la obra.

Con respecto a la toma de posturas como entrenamiento aporta una magnitud de posibilidades de corporalidad distintas, que se han ido entendiendo desde el lugar poético de liberar la animalidad de la postural para encarnar en el objeto ese significado. Existe domesticación mediante el ejercicio de mimetizar, atravesar el lugar poético y dar una respuesta de lo que la imagen de la postura encarna en el cuerpo. Las herramientas del yoga debido a su



trascendencia histórica enrumbaron una conversación con el objeto, las cuales en la premisa de crear partituras de movimiento obtienen material de creación.

### **2.3. El video como herramienta de construcción para entender la materia**

El tema relacionado a formas de habitar el espacio dentro de las artes escénicas siempre puede adquirir cambios en base a los dispositivos planteados por el dramaturgo. Modificar la lógica escenográfica genera de preguntarse cómo se busca trabajar espacio en torno a las realidades que presenta la materia.

Tenemos una separación de espacios por niveles, que se han desarrollado por las relaciones de las personas con el objeto. Hablando de las evoluciones adquiridas sobre el uso de objetos, investigamos las diferencias de uso de la materia en el desarrollo de la época industrial comparada y su repercusión en la contemporaneidad.

El valor de uso en el objeto de manera cotidiana incorpora lógicas relacionadas con su función práctica o decorativa, pero en la escena la búsqueda de uso de la materia siempre trabaja en un sentido de comparación o alteridad. La genealogía del teatro de objetos siempre alterna la búsqueda de trabajo sobre una relación de presentar la materia y lo inmaterial.

El objeto a más de presentarse como estado metafísico de significaciones, dialoga con el espectador en un intento de ser interfaz. A consecuencia de cómo la gente en la contemporaneidad percibe el mundo. Hablamos de las operaciones donde la gente remite un estado de relación con los objetos que va a transmitirse por fuera de la sensación orgánica del objeto. Por lo que se anuncia la aparición del hombre post-orgánico:

A medida que pierde fuerza la vieja lógica mecánica (cerrada y geométrica, progresiva y analógica) de las sociedades disciplinarias emergen nuevas modalidades digitales (abiertas y fluidas, continuas y flexibles) que se dispersan aceleradamente por toda la sociedad. Por eso, la nueva configuración social se presenta como totalitaria en un nuevo sentido: nada, nunca, parece quedar fuera de control. De ese modo, se esboza el surgimiento de un nuevo régimen de poder y saber, asociado al capitalismo de cuño postindustrial. (Sibilia, 2005, pág. 24)

Aquí los límites de interacción con la máquina en la constitución de la vida cotidiana constituyen nuevas reglas de uso. Las máquinas debido a su desarrollo capitalista tradujeron las actividades del hombre moderno y lo suplantaron. Las interacciones con las modalidades

de producción se convirtieron en lógicas de control. De esta manera la contemporaneidad regula la interacción de la gente a modo de interfaz con la máquina-cosa.

El punto de mayor cabida que logra la interfaz es el desarrollo del internet. Teniendo como resultado el manejo de la máquina de forma autodidacta, es decir lo pos orgánico causa la apertura a que la maquinaria libere conocimientos previos, lo cual incita a un libre albedrío de conocimiento a través de cada interacción con la humanidad. ¿Cuál es el mejor modo de relacionarse con esta interfaz? Por el apogeo que tiene la percepción visual por encima de los otros sentidos. La pantalla ha guiado hasta la actualidad ese sentido de ubicación sobre un lugar imaginario que permita una triangulación sobre quién es el verdadero creador en el uso de los objetos.

La resonancia entre esta observación genealógica de la máquina y la creación para los modos de uso del objeto, muestra que actualmente el sentido de la materia se configura por lógica abiertas o flexibles de interacción. El ser no está obligado a adquirir un saber para manipular la materia, sino que existe bajo las reglas de uso en el tiempo en que la obra comunique significados. Esta manera de habitar es inconcebible si no existe un ilustrador de las reglas, es por eso necesaria la armonía que guarda la virtualización para desarrollar el entendimiento del objeto sobre otros espacios.

Los modos de existencia de la materia se comparan no solo con los actores que se involucran en presentar a los objetos en el espacio, sino también hay una búsqueda como dramaturgos de saber qué significados pueden decantar de la materia per se, en respuesta al acto de virtualizar. Sabemos que los objetos seleccionados para la construcción de la obra no tienen un proceso de manufactura para la creación de la escena, por el contrario, participan como elementos heterogéneos en calidad de residuales, lo que permite hablar de su habitar antes de su puesta en escena, lugar que se podría contextualizar por medio de la virtualización.

El lugar virtual que la materia toma prestado porque no se alcanza con el hecho escénico, tiene su participación en la virtualización del objeto como interfaz que englobe un hábitat de la memoria. Este entorno en la escena que busca la posibilidad de comunicar el espacio del objeto por fuera de la presencia cotidiana de espectador con obra teatral. Se encamina a encontrar un tercer espacio, que refleje la alteridad del objeto.

Sucede en la obra Monteverdi Método Bélico del Periférico de Objetos, una propuesta de combinación de espacios, la obra que originalmente hace un análisis de la época cuando Monteverdi desarrolla su obra los madrigales, narración contada en género de ópera, revela

el comportamiento cotidiano de la familia barroca, pero a su vez guarda a manera de lectura entre líneas los tabúes establecidos desde el campo normativo de la época.

La obra fue estrenada en el año 2000, desde la estética planteada por el Periférico es posible examinar que los usos de muñecos en diferentes tamaños resuenan con la época barroca, como un modelo de exageración sobre la pauta de llenar los espacios como una manifestación sensorial de la imagen. Esto permite al grupo enfrentar las temáticas que la ópera esconde como es la sexualidad, la violencia o la guerra, pero este lugar teatral construido desde el exorbitante bagaje cultural de la época barroca se escapa de lo que se puede presentar como materia física, es así como se pone ante el grupo las posibilidades de dramaturgia exploradas por el video.

El potencial del cuerpo para la época barroca se caracteriza por la manipulación trágica del sufrimiento religioso frente a sus mártires, el drama barroco expone la alegoría sobre las injusticias de sus santos desde la potencia expuesta en las heridas, flagelaciones o intervenciones del cuerpo relacionadas con el dolor. Por la causa del sufrimiento en la tierra tiene como recompensa la salvación eterna. Un mensaje que la época propuso de forma clara para acoger más seguidores a sus iglesias.

La analogía que de manera oportuna trabajo el periférico de objetos fue la intervención sobre el cuerpo objeto, este ente que es creado desde el principio para simbolizar el dolor es manifestado en escena como el experimento de una sociedad. Por lo tanto, en escena se observa una intervención quirúrgica al muñeco, pero fuera de este habitar radica un interés más grande que la realidad. Vemos como se muestra a manera de proyección la grabación de la intervención quirúrgica de la extracción de un corazón del cuerpo objeto.

Desde este aspecto la interacción con el dolor en la contemporaneidad se desplaza a la referencia visual que propone el objeto cuerpo para dar significaciones a la realidad presentada. Lo obsceno se convierte en una manera más eficaz para distanciar al espectador de un proceso equivalente a desmantelar al héroe como mártir. Algo que se puede leer entre líneas es la infiltración de la medicina sobre el cuerpo a nivel histórico solo ha producido que nos cause más interés mirar como desmantelamos el contenido del cuerpo.

El video es una herramienta potente que habita la posibilidad de existencia de la materia por fuera de lo que está constituida. No descartamos que existe afección desde otros lugares sensoriales del cuerpo, pero el ocular centrismo habita un lugar teatral en condición de fenómeno social. Esto hace preguntarnos por la existencia del ser humano dentro de esta interfaz capaz de exponer alteridad.

El ser humano se preocupa por habitar, porque así construye su historia alrededor de la materia. Por ende, esta sensación de pertenencia produce cuidar su hábitat. Esta relación de palabras que no se disponen a un orden lógico de creación. Plantean desarrollar en el actor saber ¿Que habitar está cuidando el actor, al relacionarse con su objeto? ¿Cómo esto plantea lugares por fuera de la realidad teatral?

El actor como responsable de creación de sentido frente al objeto, genera su posición dramática en torno a la identificación en la realidad. En este sentido se trae a la construcción el neologismo planteado por Heidegger como la cuaternidad<sup>12</sup>, al tener como marco de referencia que el ser se reconoce por fuera del mismo. Entonces hay historia si hay ser que reconozca su posicionamiento sobre la estructura de los otros elementos que lo rodean. Si el actor reconoce al objeto como divinidad enfrenta varias opciones, no necesariamente la de idolatrar un poder supremo.

El actor cuida de la cosa para enfrentar su existencia, pero este cuidar significa trabajar por el avance metafórico del objeto, es decir que no hay divinidad si en la cosa no radica en esencia la pertenencia a la Cuaternidad. El puente entre ambas partes es contenedor de espacios y generador de relatos. El actor en el camino por encontrar su habitar-construir-pensar donde las palabras están en relación a su manifestación de acciones para la existencia del hombre. Enfoca la atención en mirar a las cosas como un elemento esencial para armonizarse en esta cuaternidad:

El residir cabe las cosas no es algo que esté simplemente añadido como un quinto elemento al carácter cuádruple del cuidar; al contrario: el residir cabe las cosas es la única manera como se lleva a cabo cada vez de un modo unitario la cuádruple residencia en la Cuaternidad. El habitar cuida la Cuaternidad llevando la esencia de ésta a las cosas. Las cosas mismas albergan la Cuaternidad sólo cuando ellas mismas, en tanto que cosas, son dejadas en su esencia. (Heidegger, 1994)

---

<sup>12</sup> Cuaternidad: Neologismo inventado por el filósofo Martin Heidegger refiriéndose a una estructura de relación para el posicionamiento del ser en el hábitat. Menciona la ubicación de los elementos que componen el habitar: La tierra, el cielo, los divinos y los mortales. (Heidegger, 1994)

El actor se responsabiliza por cuidar la cosa, luego este camino lo hará edificar a manera de residir con la cosa su casa, independientemente de ser física o inmaterial debido a que los condicionantes se albergan en la creación escénica. Luego la esencia donde reside la cosa tiene que ser cuestionada como un elemento que proporciona opciones, la cosa puede: pasar a la posteridad, enfrenta su extinción, se manifiesta de forma metafísica, hay una inversión de mando por parte del creador.

La esencia que plantamos sobre las cosas han logrado crear singularidades sobre cada dramaturgo, nunca se repite el método de afección en el objeto, pasa con Miguel de Cervantes, al hacer de los molinos para el Quijote su enfrentarse con monstruos, o lo que sucede con Samuel Beckett al plantear el árbol para Vladimir y Estragón como el lugar de espera.

Ahora a qué espacios hiperrealistas nos enfrentamos en la contemporaneidad. Construir la esencia de las cosas es documentar, acceder a una oportunidad de hipervínculos que habitan espacios edificados en reflexión a la forma y funcionalidad en escena. Al construir un espacio inmaterial a partir del efecto pantalla, no se atienden necesidades post naturalistas que perciben a la imagen como recurso capaz de contextualizar el espacio teatral.

Se entiende a la zona inmaterial desde el trayecto que construye el actor para exponer en escena la capacidad poética de la materia, entonces la temporalidad establecida para la otra tiende a desplazarse de la lógica lineal. No existe historia cronológica o precuelas de razones por las cuales el objeto ha llegado hasta escena, lo que existe es la intención de traer una afección inmediata por fuera de la realidad percibida.

Cuando se ha presentado una imagen en pantalla se analiza su devenir como cosa. Esta herramienta visual que guarda una esencia de habitar, expresa a manera de desdoblamiento presente que formula más preguntas al espectador al momento de observar la obra. La forma en pantalla es repetitiva, crea texturas, desdobra al objeto o al cuerpo, ordena premisas al espectador, etc. Para la forma asegurarse de crear una interfaz sensorial que resignifique la materia es su acción primaria.

El punto de encuentro para el sujeto significa la edificación de un elemento que propone el cuidado de la inmaterialidad no por acoger la cosa y acuñar para estar servido al efecto pantalla. Lo que hace el individuo aquí es pensar el cuidar como residir sobre el espacio creado a partir de la pantalla para dejar que avance la naturaleza de la historia. Si el efecto pantalla interpela una triangularidad entre el espacio que se está presentado y espacio que ve el espectador y el que se revela por fue de la identidad presenciada, el margen de la

imagen dialoga con los nuevos procesos de hibridación en la contemporaneidad que apuntan a entender a la cosa por fuera de una realidad cerrada a ver un actor dentro de un espacio vacío.

### Capítulo 3: Construcción de la obra Leviatán

#### 3.1 Contenido de la obra Leviatán

A partir de establecer procedimientos de escucha para la construcción de escenas en la obra. El dominio dramático es cuestionado, la obra no parte de un estudio previo que pretenda hablar de la valoración del objeto como protagonista de un relato. Los discursos y sinapsis son dialogados de acuerdo a los previos ejercicios planteados para una demostración escénica que corrobore una narrativa en la obra.

El espectador es determinante en la narración a base de las pautas escénicas que se explica antes de la presentación de la muestra escénica. La obra define al actor como un personaje que avanza a la experimentación de estar domesticado por el objeto y en viceversa presentar un objeto usado en tres diferentes formas de manipulación, desde el cuerpo, desde la presencia, y desde el lugar de la tramoya.

Al proceder con el contenido, se aclara esta desvinculación del personaje en busca narrar su origen anecdótico con el objetivo de ser representado para tener una conclusión en la transición de la obra. Por el contrario, la experiencia del personaje parte de ejercicios planteados para comparar el cuerpo de prueba con las características del objeto como hinchazón, óxido, hongos. Estas particularidades definen al personaje. El actor crea una conexión monologal donde acciona sus necesidades en comparación al objeto.

De este modo, acercarse a un proceso monologal comenzó con buscar que la transmisión de lenguaje contenga un carácter expresivo variable. El trabajo con la oralidad producida al momento de hablar con el objeto, varía en función dinámica de procesos para descomponer el lenguaje, por lo cual la premisa para crear sonoridad en función de la acción, no se determina por la aparición previa del texto narrativo.

El juego como generador de material conectó la idea de hablar con el objeto en torno a explorar sus características particulares. Por lo que en muchos casos el actor para entender al objeto describe la capacidad de decirle diferentes adjetivos y cómo reacciona el objeto frente a ello. Avanza el proceso a describir su corporalidad desde el punto de vista del objeto. El resultado es la producción de un texto que exprese la corporalidad de ambos. (Anexo B, 2.1)

La dramaturgia deviene del hecho escénico así que el texto funciona a nivel de escucha, las capacidades de otorgar un manejo de la palabra en la escena se trabajaron mediante el método de cuestionar la comunicación con un objeto estudiadas en el capítulo dos. De esta manera es que el material para la escena uno se trabaja en relación a los otros componentes que rodean el lugar teatral.

Al continuar con la investigación en sonoridad, se ramifican los elementos que trabajan por fuera del producido por el actor. La sonoridad abrió el espacio habitado, remitiendo como pauta las sensaciones de la materia intervenida por diferentes ritmos activados tanto desde dentro como fuera. Es decir, al hablar en escena de tener un material relacionado con el habitar la materia. Se ubica al objeto dentro del espacio casa.

El origen para la primera escena fue el patio, por la relación de encontrar un objeto residual fuera del espacio cotidiano que hay dentro de la casa. A partir de delimitar este espacio se trabaja la sonoridad desde la lluvia, por la intención de sentir como el objeto permanece inmóvil ante el agua, al contrario del cuerpo de todo ser humano, el cual siempre tiende a reaccionar con este elemento. Se trata de involucrar en primera instancia la vivencia del objeto que habita abandonado fuera de la casa, en un patio o garaje expuesto al aire libre.

Desde este lugar se crearon reglas que aporten a la forma de crear el lugar teatral. Por lo tanto, para el actor la primera tensión dramática que enfrenta es relacionarse en contra de la fuerza del objeto para resistir el entorno. Anticiparse a que en la escena tiene que evocar un estado que le permita acercarse a la presencia proporcionada por el objeto residual que resiste, se acerca a la muerte pero que como todo material nunca puede extinguirse.

Una vez concluido la transformación del espacio, el interés de creación se tornó a trabajar el habitar. La construcción del espacio material como el inmaterial concluyen en mostrar al objeto una vez recolectado entrando a la casa. El personaje en calidad de transportador interpela al objeto bajo otro tipo de manipulación para hablar sobre el habitar. Donde bajo un trabajo de hipertexto se adapta la reconstrucción del texto de Cesar Vallejo "Se habita la casa" (Anexo B, 2.2) el que fue modificado en función de la técnica monologal que se está trabajando.

Se consigue con esto una interacción con el objeto que contrapone el acto de no tomar el cuerpo el objeto. En el texto hay la intención de que la manipulación física trabajó la voz con un carácter de marionetización del cual el actor presta su expresión al objeto para imbricarse conjuntamente. La finalización de la escena propone el traslado del objeto al último espacio en la casa, el cuarto.

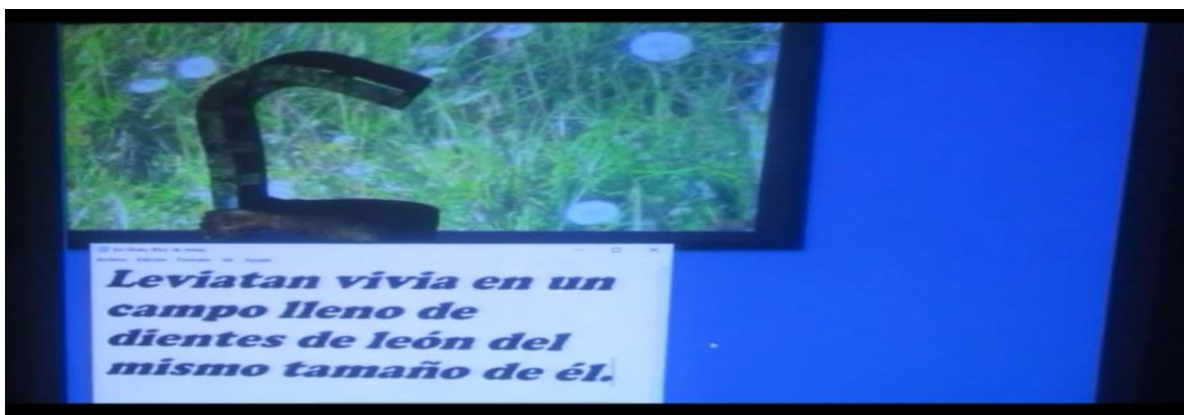


Al terminar el traslado del objeto se propone la unión que la imagen guarda en relación con su dimensión de materia. El objeto tiene una forma de escalera, en conducción espacial es la repetición de una acción física para subir. La siguiente escena estructura la significación metafórica de la escalera a partir de relacionarla con el sueño por escapar del personaje hacia su espacio privado, donde solo puede acceder a través de la escalera.

La imagen inmaterial que conecta este trabajo es la producción de un suceso ficcional que se proyecta detrás del actor. El video muestra cómo el objeto no escapa de resignificar su corporalidad a nivel multimedia, a partir de encarnar en la computadora las vivencias que el personaje ha documentado. Bajo las premisas de iniciar, apagar, resetear y colgar vemos que, en la dimensión inmaterial, el objeto expresa su capacidad poética por su capacidad de adaptarse de mejor manera al exterior.

El objeto dentro de su límite espacial de presentación, necesita compararse con un lugar por fuera de la trama. En esas condiciones el trabajo de virtualización expone las capacidades del objeto dentro de una escena expandida. El personaje es afectado por un encierro espacial real donde la casa como lugar de la trama solo permiten al objeto acompañar un encierro. La metáfora de las escaleras para el actor es trabajada desde el cantar el ausentismo del objeto desde el nivel de servirle para subir. (Anexo B, 2.3)

La virtualización es un espacio inmaterial, pero como humanidad moderna contiene nuestra cotidianidad, La obra al plantear hechos escénicos en base a que el objeto sostenga posibilidades para plantear el acto de domesticación sobre el actor. Propuso la pantalla para cuestionar cómo colocar la imagen en el cuerpo del actor. Es por eso que esta escena tiene como énfasis analizar cómo el espectador ubica su foco de atención sobre un paisaje visual.



*Figura 3. Objeto Virtual*

*Obra Leviatán. Proyección virtual de imágenes en escena.*

La selección de imágenes para la pantalla en que se trabajó, fue la capacidad del objeto para posicionarse en contra de la fuente de imágenes en general la virtualización. Se escogió imágenes del objeto entre campos de naturaleza, además la aparición de texto como narrador al contrario de elegir usar voz en off. Además, se pueden observar detalles manipulados a propósito con la consigna del dispositivo que se resetea o se reinicia. La presencia del actor interactúa con la profundidad del objeto. Por lo que la escena es un constante funcionamiento de la temporalidad en que transcurren las imágenes.

El espacio en tanto antes y después de la proyección del video es intervenido por la luz del video. El trabajo del actor está en la posición de los movimientos para la definición de la sombra como la textura que define imágenes sobre el espacio que guarda atrás el teatro. Al finalizar esta escena se da paso a la última escena. Se trata del estudio de manipulación que existe por fuera de la manipulación manual del actor.

El actor al tener en cuenta la ayuda de una tramoya para esta escena, tiene que realizar un ensayo de la energía con la que se dirige a la última escena. El traslado al último punto donde se encuentra un objeto sostenido por hilos es con el actor y el objeto primario. Lo que hace el actor es trasladarse mediante proponer una ritualidad que nace desde el rebote.

La escena final concluye con el personaje despidiéndose de su materia. Se apoya de la ilusión energética de levantar al objeto vertical, con la coordinación de tramoya sostiene en lo alto de su mano para tocarlo por última vez, mientras es capaz de dejarlo ir. La trama finaliza con el estado del personaje observando su objeto partir, evidenciando que el objeto no facilitará su proceso para subir a dónde va la materia.

Contextualizando lo que expresa la obra en referencia a Leviatán. Evoca el conflicto entre el desapego y el encierro. El personaje es feliz deseando aprender a imbricarse con su entorno de objetos, concluyendo que podría seguir realizando otras maneras de domesticarse. Para el personaje la espera es un estado de juego solipsista, donde no busca ser salvado. La temporalidad de la obra solo es un puente para ver al objeto ser activado.

El contexto histórico de la obra surge con el texto de Thomas Hobbes "Leviatán", que hace referencia a un mundo donde las tomas de decisiones más acertada se conciben en la monarquía. Debido a la época en constante encuentro con la guerra. Es imposible que los habitantes propongan democracia, a causa de la toma de decisiones útiles para gobernar de manera inmediata. Esto hace que el autor se cuestione sobre la libertad del hombre bajo los términos de una mano que domina su libertad.

El leviatán es un monstruo que domina la voluntad del ser, obligando a realizar acciones en beneficio propio, en recompensa a la obediencia. Los habitantes pueden habitar sobre su resguardo. Este proceso de domesticación se repite constantemente entre seres vivos, no precisamente para proliferar un imperio. Está presente en casos más concretos como el vínculo que forman los agricultores en una granja.

Actualmente es posible ver este tipo de comportamiento también entre animales. Es el caso del pez dama y los camarones que a beneficio de protección habita trabajando para una especie de mayor fuerza y que por equipos de investigación científica es posible observar ese comportamiento. El fenómeno natural está presente por fuera del logo centrismo formulado como capacidad para ejercer poder de una nación.

En la obra se cuestiona al como el objeto residual evoca las condiciones de habitar en una casa a merced de un personaje encerrado. El conflicto de la espera se acerca a hablar sobre los cambios que enfrenta la corporalidad al momento de observar las texturas del objeto. Aparece la forma como un referente a la salida del personaje, es decir que la particularidad de escalera convierte el espacio en una necesidad del personaje por hablar de su deseo al objeto, pero en consecuencia no obtener el beneficio requerido.

En la contemporaneidad comparamos a la influencia del ocular centrismo con la necesidad del ser por satisfacer sus deseos a través de la imagen. Esto se puede explicar por el ejemplo de un viaje al exterior donde la calidad sensorial en la mayoría de los casos se determina por las fotografías que almacenamos. Se usa al recuerdo como un hipervínculo posible a través de una foto, esta a su vez fue compartida por medio de la virtualización.

Los ejercicios culturales que hacemos sobre todo como población occidental remiten a que en la obra se maneje por medio de la contemplación visual, la presencia desdoblada de una imagen capaz de hacer de puente al libre albedrío para pensar en las funciones de la forma alrededor del espacio. El leviatán es un dispositivo que genera diálogos en potencia de la capacidad que tienen las dramaturgias de la imagen y los entrenamientos que evocan el estado de manipulación del actor.

Al traducir los hechos escénicos que acontecen en cada presentación es importante que el rumbo que toma la obra sea de carácter metodológico. La investigación de laboratorio plantea una posibilidad para construir a partir de cuestionarse cómo la materia doméstica el poder de evocar un espacio metafísico. Si el actor se entrena para evocar el estado de presencia de la materia, existe una calidad de mimesis en torno a las particularidades de memoria física que tiene el objeto. Avanzar a proponer dramaturgia desde esa conexión entre actor y objeto es

maniobra en función dinámica de los hechos en que los seres vivos se encuentran realizando este convenio de domesticación en beneficio de ambas partes.

### **3.2 La domesticación que tiene el personaje en relación con los objetos**

El personaje fue pensado por su condición creativa. Es capaz de relacionarse con la materia al nivel de estructurar una partitura de movimiento por las características físicas del objeto. Esta manera de trabajar desplaza el orden de coacción con el objeto, a hablar del origen que relaciona la creación de pautas dinámicas que se adentren a vaciar las emociones del actor. Hablamos de abstraer al actor su corporalidad humana, que conecta las acciones con el uso del objeto como necesidades para la narración dramática, por coacciones que permiten al objeto expresar una condición de órgano vivo.

Pensar en la partitura al describir la secuencia desde lo que tiene que hacer el objeto. Es crear una disposición de Bio-objetos contenedor de drama. La domesticación habita en el actor sobre las posibilidades de imagen que el objeto enfrenta al momento de ser intervenido. Es proponer una noción de encanto, propia de la facultad de la materia al presentarse al espectador como enigmática.

Al comenzar a pautar la presencia del objeto para describir su convivencia. El inicio del relato de convivencia fue poetizar su existencia como un ente sagrado. El establecer que no se tocará y se tratará como un objeto inmóvil hizo que la acción del actor comience por estudiar la mimesis de la forma del objeto. El acto de entender al objeto ajeno a la forma del actor propuso que el movimiento se manifieste como drama de la escena.

El accionar del actor frente a un objeto inmovilizado parte de la posición de origen, en donde el objeto se ve de manera natural tenso. El objeto simula un animal de cuatro patas en posición de cazar. La práctica consecutivamente se orienta a que el actor a formularse saber ¿Qué tipo de energía activa la corporalidad entre el objeto y el cuerpo? Nace la particularidad de aplicar Yoga al entrenamiento, por las características de animalidad que toman posición al momento de conectar el cuerpo con imágenes específicas de los ejercicios.

El motor de movilidad sobre esta práctica se enfatizó en las rodillas, porque al momento de trasladarse alrededor de las posturas transmitieron la posibilidad de conexión con el movimiento del objeto. Si el actor busca la sensación de ser movido en función de su objeto para encontrar las posturas en la práctica de yoga, se preocupará de las articulaciones como medios de manipulación que se desligan de la resistencia física que tiene el cuerpo para ejercer fuerza



*Figura 4. Secuencia física*

*Obra Leviatán. Domesticación por el objeto. Escena 1*

El estudio que se obtuvo utilizando prácticas de Hatha Yoga en una temática que aborda el teatro de objetos, logró ser escenificada mediante la comprensión de la existencia singular de cada disciplina por separado. Por un lado, las prácticas ancestrales que reúnen la variedad de posturas para el dominio de algo, originalmente construidas para atrapar el cuerpo y el alma en el lugar de la práctica. Al combinar con una disciplina tan amplia que involucra las ramificaciones de la presentación del objeto como productor del entendimiento metafísico. Hizo que se desarrollara la fragmentación de ambos en características específicas de cada uno, tomando en cuenta en todo momento que no existiría una mezcla furtiva en poner en escena objetos manipulados por la realización de posturas de Yoga.

Al definir porque se usó el Hatha Yoga en esta práctica escénica, la respuesta tiene que ver con su posibilidad poética a nivel de la descripción de las posturas. La mente en esta práctica busca retirarse de los objetos externos para evocar la animalidad que realiza cada desplazamiento. Al pautar que no se puede tocar el objeto, la mimetización que se busca plantea un estado de energía que active a la fuerza que tiene el objeto por medio del cuerpo. Presentar eso desde un estado corporal fundamento que el estado de presentación de la corporalidad represente el movimiento del objeto. De esa forma al hacer la partitura de secuencia, no se tiene intención en que el actor representa el movimiento del objeto. Al contrario, el actor se domestica a nivel el estado de presentación energética para moverse con la intención de definir como lo haría el objeto.

Por esa práctica de observación en torno a las posibilidades de movimiento del objeto expresadas por ese préstamo de la corporalidad del actor se toman en cuenta la selección de seis posturas; Uttana Shishosana (El cachorro), Balasana (Él bebe), Marjaryasana (El gato), Parvatasana (El loto), Dandasana (El bastón), Kandharasana (El puente). El objetivo es que el objeto esté reflejado en la encarnación de corporalidad por parte del actor.

En el primer capítulo nos referíamos a la domesticación en el espacio escénico. El trabajo que propuso Tadeusz Kantor para el montaje escénico habla de la creación de imágenes que apoyan el movimiento objetual del cuerpo de los actores. El actor presta su corporalidad a la reminiscencia de lo que está por ocurrir. Si el objeto parte de un estado cero donde el actor inclina su corporalidad a crear la plasticidad emanada del objeto a través de su cuerpo. Es posible nombrar a la partitura escénica en referencia al texto uno como Hombre Cero (Anexo C, 3.1).

La construcción en base a la inversión de sentido en las acciones, produjo que el actor logre exponer una reflexión dramática al espectador en base a cualidades como la repetición de posturas que evoca la aparición de una corporeidad en tensión. La lectura de un cuerpo en disposición al mimesis de la forma, fórmula cuestionar al espectador que objeto resuena desde el abandono. El objeto se posiciona ajeno al entorno cotidiano.

Después de ese momento la presencia desarrollada por el personaje, sugiere la imbricación con el objeto. Hay tensión al oponer el movimiento de los dos elementos planteados en el espacio. El actor es capaz de incorporar a su cuerpo un respeto de escucha a partir de las cualidades de movimiento que se estudian al poner el objeto en experimentación.

Desde este hecho, lo que determina el siguiente tránsito secuencial plantea al objeto la disposición de emanar expresión escénica al estudiar su presencia en el espacio. El actor reacciona en respuesta de su primer material relacionándose con el objeto como un medio sagrado, del cual su movimiento puede activar el factor de distinción del objeto en escena.

Hablamos de un objeto que se muestra como materia que resiste con el paso del tiempo a transformarse en un artefacto útil. La transformación implica que el objeto cambia su posibilidad de libertad, por la condición de ser manipulado en beneficio de las utilidades humanas. Para el objeto alejarse del uso cotidiano y resistir es formar vínculos con el entorno capaces de experimentarse como experiencias de cambio de la materia capaces de ser relatados por un personaje interesado en archivar esta información.

El cuerpo al estar en oposición con el estado del objeto en calidad de fragilidad corporal. A continuación, plantea trabajar sobre un gran esfuerzo físico que involucre cansancio para igualar el estado que presenta el objeto que aguanta los cambios de clima. Las acciones que se propusieron para el intérprete en su defecto fueron correr, saltar, rodar, atrapar. Mientras que para el objeto se respeta la absoluta quietud.

La activación de energía con estos ejercicios, involucró el uso excesivo de fuerza para que la corporalidad del cuerpo muestre un cambio de estado, pero el problema fue condensar este tipo de cansancio para que el estado corporal teja relaciones de comunicación dramática. Por ende, es donde nació la preocupación por mantener un ritmo corporal, que estructure tiempos a tener en cuenta para la composición.

Un apoyo fundamental al momento de trabajar el tiempo involucro, aplicar bases de la danza como observación parcial del ejercicio. Traduciendo la partitura a la posibilidad de renombrar las acciones. Esto facilitó las posibilidades de mirar el estado físico construido desde un lugar técnico del cual fragmentar el movimiento y ayudar a que la energía no se desborde.

A manera de pregunta, se compara la práctica de Lucas Condro en su texto *Asymmetrical-Motion* que plantea la posibilidad de mirar distinto el movimiento que se desplaza en el espacio donde se pregunta ¿Qué dirección toma la partitura al renombrar su movimiento? Ejercicios de la mirada, la fragmentación y los enfoques hacia el cuerpo. Todo esto como un aporte metodológico para sacar respuestas individuales. “El cuerpo que nombro es el cuerpo que tengo” (Condró L., 2015) Esto resonó con las posibilidades de nombrar al cuerpo masa en descomposición.

Hay cambios claros en la particularidad del ejercicio. La libertad desbordada de energía se convirtió en formas de expandir la vivencia del objeto, significaba escuchar las dos partes para pensar nombrar la acción como un objeto y otra vez entender que el proceso es de domesticación. Acciones como correr fueron renombradas a transpirar el agua, surgen entonces nuevas interrogantes sobre el hilo dramático relacionadas al movimiento del actor en el espacio. EL actor que nombra su partitura en función de las calidades poéticas del objeto evoca potencialidades poéticas del lugar teatral al que quiere llegar a entrar en la obra. (Anexo C)

La premisa del juego dramático siempre empieza con cuatro acciones singulares, más al ser combinadas el significado de la masa en descomposición obtiene movimiento. Esta partitura no es dicha por el actor, pero su movimiento encarna la capacidad para describir en forma mezclada las calidades que el objeto obtiene de ser nombrado por lo que le sucede. Al

contrario de simular acciones propuestas como márgenes de un sentir del personaje. Lo que se trata aún en esta escena es hacer posible la capacidad poética del objeto por medio de la quietud. Fenómeno que se estudió conjuntamente con la partitura anterior.

Después de este estudio de la presentación, la siguiente escena busca estudiar papeles por los cuales el personaje se imbrique con el objeto, preste su voz y desarrolle material en base a saber cómo manipular el movimiento con el objeto. Además, es determinante para la escena la observación que se realiza a los niveles donde la sombra interviene como un elemento más en la construcción de adentrarse a la apertura de un soliloquio.

El personaje para imbricarse sale del lugar teatral anterior haciendo referencia a el patio o espacio ajeno a la casa. Al tomar con su cuerpo cualquier extremidad, invita al objeto a otro espacio. La casa como espacio para plantar el diálogo entre ambas partes es comentada por el personaje en una aclaración de solo quedar ambos, aparte de nadie más.

Antes de la elección de un texto que aclare esa relación de habitar lo que propuso el entrenamiento para abordar la voz cuestionar ¿Quién toma la decisión de transmitir comunicación al espectador? No es posible hablar de un actor que activa al objeto en turnos como la manipulación de un ventrílocuo. El personaje está solo y sabe que el objeto manifiesta sacralidad que es transmitida en su forma de llevarse alrededor de la escena.

Por lo tanto, hablar con el objeto como se propuso en el capítulo dos en referencia al entrenamiento corporal, es una guía para descomponer el lenguaje. El material que se obtiene de este entrenamiento tiene que ver con determinar en qué preposición se está usando el texto fragmentado. Para esta escena se utilizó la segunda letra editada transcrita en el anexo dos.

El contexto del poeta Cesar Vallejo para mostrar en su prosa un lugar donde yace el personaje solo, ajeno de su regreso a donde algún día compartió la casa con más integrantes. Expresaron como resultado en la partitura escénica una serie de preguntas al objeto producto de ubicar al personaje dentro de un encierro. La esencia del hogar para el personaje tiene que ver con mostrar un escenario de rutinas donde los objetos se imbrican a las condiciones de vida del personaje.

El personaje experimenta un placer por la soledad y espera. Suprime el lugar de la salvación al saber que tiene relaciones de conexión con su entorno. Al añadir al objeto al entorno es capaz de explicar un discurso sobre el habitar en función de la variedad de acciones que deja la casa para el ser humano. Explica al objeto su participación sobre el momento en donde se desarrolla la acción proponiendo que se una a la escena.



La descripción de la partitura se basa en realizar posibilidades de uso donde el objeto escape de su valor literal. Estableciendo que no tiene un fin específico. Accionar en posibilidad de transformar al objeto, hace que la partitura describa un juego de premisas con el actor. El punto de interés es ver como el objeto comunica un sentido de habitar por fuera de su condición indócil a que produce no someterse a ser domesticado. (Anexo C, 3.2)

Luego de esta partitura el trabajo del actor invita a poder enfocarnos en ver la psicología del personaje con respecto a su relación en escena con el objeto. Al mirar un desplazamiento del estado físico desde los trabajos con la quietud del objeto. Los deseos del personaje con respecto a su encierro en escena se clarifican para saber las preocupaciones del personaje.

Al descubrir que el personaje guarda interés por la relación documentada de forma plástica que el objeto proporciona. El ámbito poético de sus intereses en la obra expone una relación de interés por usar al objeto para salir de su encierro. La dificultad del personaje es encontrarse con la incapacidad de escapar usando el objeto. De hecho, al hacer su diálogo con respecto al habitar es claro que la utilidad del objeto no se define por ser una escalera.

En respuesta al rechazo de enterarse que el objeto va en contra de la voluntad deseada por el objeto.

El personaje enfrenta un vacío infundido a encontrar en la materia belleza. No por estar condenado a que la única oportunidad para salir era a la escalera. Por el contrario, la respuesta es la aparición de musicalidad en respuesta de sobrellevar la situación. El personaje canta la letra número tres (anexo B) en la que su descripción realmente es plástica. Al elegir la poesía de Eugenio Crespo, autor cuencano. Se compara la posición que el poeta tenía frente a la existencia del ser. Su poesía hace referencia a un ser que usa la ubicación espacial de las cosas a favor de las sensaciones de las personas.

El proponer esta secuencia desde la vocalización explorada por el personaje estudia la incorporación de la voz, al momento de cambiar de niveles en el espacio. El objetivo de la partitura es buscar la sensación progresiva del personaje al caer al vacío. Cuando el movimiento se encuentra presente en el canto, es importante enfatizar los cambios de timbre en la voz para armonizarlos con la melodía propuesta en la canción.

La composición de la melodía fue creada desde el lugar acústico de la grabación. Bajo la premisa de ubicar al personaje solo en escena, no se investigó las posibilidades de incorporar música en vivo. El desarrollo de la partitura musical tiene una estructura repetitiva, compuesta en un ritmo tradicional de cuatro tiempos. Se alarga el último tiempo debido al movimiento corporal el trabajo de la partitura propuso alargar las palabras en sentido de escuchar la

canción como tonos donde la duración sube y baja. Aumenta en el tercer tiempo y se iguala en el último. Cada frase del poema dura los cuatro cuartos del tiempo, lo que forma una canción con ritmo lento, dando la sensación de fondo al vacío en donde el personaje está cayendo. (Anexo C, 3.3)

Concluyendo con este proceso. Como último recorrido se observa un trabajo sobre el abandono del objeto. El punto del ejercicio a nivel corporal se basa en rebote. El personaje al caminar a la zona izquierda, propone moverse con un ritmo que mueve el tiempo de la obra. Se observa a un personaje que piensa en la fluidez alrededor del rebote.

La premisa al inicio comenzó por caminar al punto donde estaba el segundo objeto partido o nuevo. El personaje abandonaba al primer objeto originario de su corporalidad, para marcar un estado extra cotidiano que forma parte del resultado de separarse de la materia original. Una respuesta al objeto contenedor sobre la posibilidad de habitar entornos nuevos por fuera de los que se han encontrado. Es por eso que se presenta al objeto nuevo al otro extremo de lo que significó la domesticación con el primer objeto. El personaje luego de experimentar observación, domesticación y vacío. Camina al acto de desprendimiento.

La energía del rebote hace que la corporalidad del personaje se compare con el término utilizado por Joseph Beuys "Diálogo de energías" en su performance I like America, and America likes me. Resumiendo, la intervención, existe un encierro con un coyote por tres días entre el performer y el animal. El diálogo que hay en el primer día oculta al performer dentro del velcro que usa como sistema de protección. Mientras que al tercer día observamos que en la relación hay más confianza para acercarse al mundo salvaje.

El personaje creado para esta obra presenta el rebote porque bajo el trabajo con el que se ha preparado ha enfatizado de manera recurrente el uso de la repetición para acentuar los intereses de la relación que mantiene el objeto en relación a su domesticación. De manera intencional alrededor de la obra las repeticiones de acción buscan un cambio brusco de tiempo. El ritmo que se dilata es entendido por el personaje como la adrenalina extra cotidiana que siente al encontrarse con un animal salvaje y es capaz de sobrevivir.

Al superar la supervivencia a animales mediante un entrenamiento. La capacidad para representar este convenio en la obra fue mediante la visualización de este animal salvaje por medio de la ilustración. El dialogo de energías, propuesto en el performance, dentro del teatro, significa expresar los recuerdos que relaciona al objeto con el actor. En la obra el personaje enfrenta al leviatán por estar en el espacio, al igual que el encuentro de Beuys con el zorro.



*Figura 5. Performance de Joseph Beuys*

*Joseph Beuys (1974). Performance I like America and America likes me.*

*Enlace de la obra; <https://historia-arte.com/obras/me-gusta-america-y-a-america-le-gusto-yo>*

*Figura 6. Objeto en imagen*

*Obra Leviatán representación gráfica de Leviatán, Escena Final.*

El mecanismo activa al segundo objeto desde el suelo para ser elevado. El personaje en todo momento genera la presencia del monstruo para guiar al objeto por fuera de la visión del espectador. Es como concluye la escena, teniendo como resultado el desapego a la materia que se desprende del objeto y que el personaje en toma de decisión decide hacer lo mismo. El objeto sale se desprende del personaje, tal vez exista la posibilidad de que el personaje regrese a usar la materia primaria o la abandone, porque dentro del contenido de la obra la intención es observar un personaje que no está cansado de relacionarse con la memoria corporal del objeto.

### 3.3 La dramaturgia de objetos que se ven en la obra *Leviatán*

Seleccionar los objetos escogidos desde el nivel dramático que existe en la materia residual, enfrenta una preocupación por determinar cómo integrar elementos que funcionen para el dispositivo escénico. La toma de decisiones por parte de la creación explora un objeto primario; La escalera con forma sinuosa. Desde el desarrollo del entrenamiento y luego la creación de partitura escénica, el objeto desemboca en la participación poética de una corporalidad animal. ¿Qué significa en la dramaturgia determinar este tipo de cuerpo?

En la puesta en escena, el propósito de la materia es establecer una presencia enigmática entre el personaje y su objeto. La razón para proponer este proceso conlleva decidir presentar al objeto en calidad creación a partir de la domesticación. A nivel dramático se toma en cuenta que nombrar el punto de partida como un enfrentamiento con la proposición del término *Leviatán* desencadena la postura del actor dentro de los métodos antes propuestos (anexo A) para la producción de obra sin texto previo.

Dentro del análisis donde se toma el término para comparar la realidad social, entra el texto de Thomas Hobbes, que se titula: *Leviatán o la materia, forma y poder una república eclesiástica y civil*. Con este motivo a primera instancia hay una intención de enfrentarse con el enunciado. Por lo que se tiene en cuenta que el objeto se relacione con la posibilidad teatral de un monstruo heterogéneo que formule preguntas al espectador sobre la variedad de referentes que se ha enfrentado la materia como máquina de poder.

La formulación de ideas que rescatan del texto formulan condiciones que en la actualidad todavía son cuestionadas tales como la aplicación de justicia para el individuo. Segundo, si la ontología de las personas es ser malvada, por qué motivo existe un control supervisado por personas. Y finalmente porque en el contexto histórico de Hobbes, la toma de decisión más eficaz es la del Rey. Todas estas propuestas conllevan factores históricos equivalentes a castigos o ejecuciones, recordando que el pensamiento contractualista del autor aborda un avance sobre propuestas críticas que aportaron a la construcción de estados de monarquía constitucional. Un texto que para futuros pensadores es considerado la propuesta de un contrato social en disputa de las ventajas y debilidades de la monarquía.

Apoyándose en referentes que trabajan con las posibilidades de uso de las propuestas dichas anteriormente y la realidad actual que enfrenta el ciudadano. Se compara la influencia del

trabajo producido por el director de cine Anderey Zvyagintsev, creador de la película *Leviatán*. En esta creación se observa la aplicación de justicia por parte de una autoridad corrupta que trata de expropiar de su propiedad al personaje. El alcalde en beneficio de su poder es capaz de apropiarse de terrenos que no le corresponden con el interés de crear turismo en esa zona. Pero al ver que el personaje se defiende busca maneras mucho más ilícitas como la contratación de matones o la intervención de la iglesia para desalojar al residente de su propiedad.

Esta traducción dramática que aborda las ideas de Hobbes para el ciudadano y la situación que enfrentó Ucrania por parte del gobierno ruso. Promueven el arte de los micro relatos que emergen de manera ficcional por parte del contexto al que el creador se expone como persona crítica de una realidad social. Como se habló en el capítulo uno, sobre la tensión dramática a través de los objetos. La estética de lo patético específicamente dentro del arte, plantea un entendimiento de coyuntura política, expuesta mediante una materia que abra el camino para ejecutar y confrontar dos premisas. Parafraseando los puntos de vista analizando sobre Schiller: Primero es la representación de la naturaleza en su padecer, enfrentándose a la exposición de la resistencia moral frente al padecimiento.

La estética de lo patético en los objetos conlleva un conflicto de pertenencia en cualquier época. Es posible ver una evolución en el teatro desde la pérdida de Antígona y la irreverente decisión de su Tío. Y avanzar a la actualidad donde dramaturgos como Jan Fabre usa la narrativa para explorar la narrativa visual que atraviesa la manipulación de objetos para contarnos la búsqueda de identidad de un hijo moderno frente a la huella imaginaria de su padre conservador obligado a obedecer leyes antiguas, representado por un bastón gigante. Es ahora el teatro danza la expresión que explora al objeto con la finalidad de resumirlos la resistencia del ser humano justo en contra del poder establecido

El teatro de objetos y la historia patética<sup>13</sup> dentro de la construcción dramática encuentran un posible diálogo. La finalidad de esta hipótesis en la obra *Leviatán* es plantear un tejido de acciones que expongan el conflicto del encierro imaginario del personaje, frente al reflejo de un objeto que no puede morir por ser materia. La inmortalidad tiene como consecuencia ser repetitiva, anticipada y rudimentaria. El personaje no se siente conforme con el objeto frente a que no avanza a salir de la relación de domesticación entre ambas partes.

---

<sup>13</sup> Historia Patética: El punto del término explica la transformación de la alegoría. Mediante la acción de negar la exégesis narrativa," donde cada personaje, objeto o combinación puedan significar cualquier otro" (Didi Huberman, 2008)

Analizar el estado de satisfacción sobre ambas partes demuestra aclara los niveles en que la dependencia entre ambas aprisiona este encierro imaginario. Es decir, por un lado, la memoria que deposita el personaje al objeto en forma de textos, recurre siempre a observar las ventajas del objeto, los deseos de poder servirle, pero nunca sugiere organizarse para salir juntos del problema. Esto protagoniza las escenas intermedias donde el personaje en repetidas ocasiones revela sufrimientos de los acontecimientos que pasaron las personas que vivieron en el lugar que ellos están y no se centra en organizar un plan de escape o acuerdo para manifestar al objeto su eterna compañía.

Las escenas inicial y final son estructuradas para que funciones netamente desde la partitura física, se descarta el texto y aunque revelen el sentimiento de los personajes intercambiando su corporalidad en magnitud de entender al otro. Lo que padece el actor es igual a sus escenas intermedias. Abordar una búsqueda de domesticación como el conflicto existente entre un enciclopedismo contra un empirismo. Lo que nos define y sistematiza también nos encierra, mientras que la libertad de experimentar se nos impone en condición de control repetitivo de medidas que no afecten a las demás personas.

En la segunda escena, el método que toma la posta para la creación de historia patética frente a la condición de enfrentarse a un conflicto existente por fuera de nuestro contexto en el tiempo Brecht expone la importancia de retomar los conflictos pasados con la finalidad creativa que tiene el sufrimiento, para mostrarnos una historia que se repite y que está por los diferentes lugares teatrales se mantendrán siendo conflictos en la actualidad que las personas no dejarán de entender hasta cuestionarse su propia historia:

El poeta y el dramaturgo deben volver a poner en escena la “imaginación de los sufrimientos futuros” sobre la base de una “memoria de los sufrimientos padecidos” (Didi Huberman, 2008)

Se habla sobre la imaginación de los sufrimientos futuros porque las poéticas sobre los eventos padecidos históricamente siempre forman un singular micro relato que afecta a la temporalidad presenciada en cada obra. Dentro del diario de laboratorio el evento que resuena a través del tiempo son los cuerpos que caen al río y viajan por la corriente. La historia vivida del suicidio es para mi persona como dramaturgo muestra la transformación del cuerpo en materia divina. Representa una afección que guarda la ciudad en relación a lo que ocultan los ríos, la materia que lleva el río hasta el momento no puede ser controlada.

Notas de diario: En el acontecimiento hay dos gestos: Primero el gesto trágico que muestra a esta escena desde el hecho real, donde los funcionarios de la ciudad como bomberos y agentes de tránsito hacen todo lo posible por sacar un cuerpo muerto que viaja a gran velocidad por el caudal del río. Segundo las características que convirtieron al cuerpo en objeto. El cuerpo viaja desnudo, la hinchazón que recibió por el agua hace que no se distinga su género y en general su forma cuando estuvo vivo. No se sabe la causa de la muerte, pero la gente ya asume posibilidades del por qué una persona que jamás han conocido, actué así para suicidarse. Investigar la corporalidad de este cuerpo transformado en objeto, desde el entrenamiento enfocado a retener agua en el cuerpo. (2018, enero, 02)

Viéndose de otra manera el gesto épico nos lleva a analizar la acción del cuerpo viajando por la corriente como un acto simbólico de libertad frente a la autoridad, el mismo cuerpo que va desnudo por el río es considerado un acto de contaminación al medio ambiente. Cuando al ver la realidad la contaminación del agua ha sido permitida bajo las autoridades. Al momento de presenciar por primera vez el acontecimiento no se sabe ningún antecedente anterior o razones para cometer el suicidio, por eso solo causa asombro, ya se descubrirá luego el motivo de la acción, por ende, no hay catarsis en el momento per se.

Este choque producido en el pathos de la escena real genera modos de crear en la dramaturgia elementos de sufrimiento, donde esté involucrado el análisis de lo “patético” como resistencia de los elementos usados en la dramaturgia. El objetivo es escapar de una explicación literal del encierro y observar en base al sufrimiento vividos del cuerpo, que generan una relación de habitar el objeto.

Este tipo de gestos épicos que se propone para confundir al cuerpo personaje con el sufrimiento del objeto hace que el montaje opere sin calidad de intención alegoría explicativa previa. El padecimiento de las sensaciones producidas por el afectarse en tanto a los eventos épicos, extraen la posibilidad de garantizar acciones que conduzcan al actor a percibir el objeto como un conflicto del cual debe salir y que esa regla mantiene el eje dramático de la obra.

### **3.4 Relaciones de distancia en los objetos de la obra**

Al comenzar esta investigación pensé que la dramaturgia visual era el punto de partida para la creación de tensión en la escena. Al ampliar las posibilidades de componer. Los escenarios tenían que guardar una expresión de la vida íntima de los dos personajes (Leviatán y El personaje). Estudiar el espacio sirvió para encontrar las premisas que determinan qué

espacio debe ocupar los objetos. Se desarrolla en el laboratorio una propuesta que analiza la distancia en relación a los objetos puestos en escena, que ejecuta las mismas premisas en el actor y en el objeto.

La imagen proporcionada cuando se analizaba el lugar de los objetos en el espacio, cambia en drama de la acción pensados desde la técnica teatral. Al escribir el objeto en relación de distancia. Fue sugerido utilizar las preposiciones gramaticales como herramientas para encontrar el drama sobre una base minimalista de la distancia. El cuerpo se instaló en función de ser un objeto y el objeto un ser con anima. Empezaron a salir dramas de la escena a nivel de organizar el espacio para escribir al objeto contra el actor. El objeto contra el personaje. El cuerpo con la escalera. El cuerpo con la máscara. Avanzar en las posibilidades de la escena en función de nombrar la acción. Involucra cuestionarse ¿Puede ser necesario un texto con didascálicas en la mayoría de las escenas? O ¿Deben existir en base a la metodología de las partituras de acción, un texto general? En el segundo subcapítulo definimos que el personaje tiende a ser domesticado al momento de aceptar pasar tiempo con el objeto.

La segunda pregunta tiene dos problemas, al juntar todas las partituras escénicas, el resultado sería un texto en base a solo didascálicas. Pero esto dejaría sin importancia a la cantidad de textos apropiados del texto narrativo. Entonces ¿Qué tipo de combinación existe entre la partitura física y el texto narrativo? La descripción del personaje con el objeto combinada con la premisa utilizar preposición. Sirvieron para dar paso a la creatividad de construir mediante el juego mejores premisas para la acción y el espacio. Desarrollo un texto completo en

Notas del diario de trabajo:

El espacio tiene tres objetos trabajando en una línea recta horizontal para los espectadores. El espacio ahora tiene dos niveles de profundidad. El patio es el lugar para sobrevivir del objeto. El patio detrás del objeto. La casa versus los que habitan en la casa. El espectador como habitante. El leviatán contra el habitante. La luz para el análisis del personaje. El personaje sin nombre. (2018, mayo, 20)





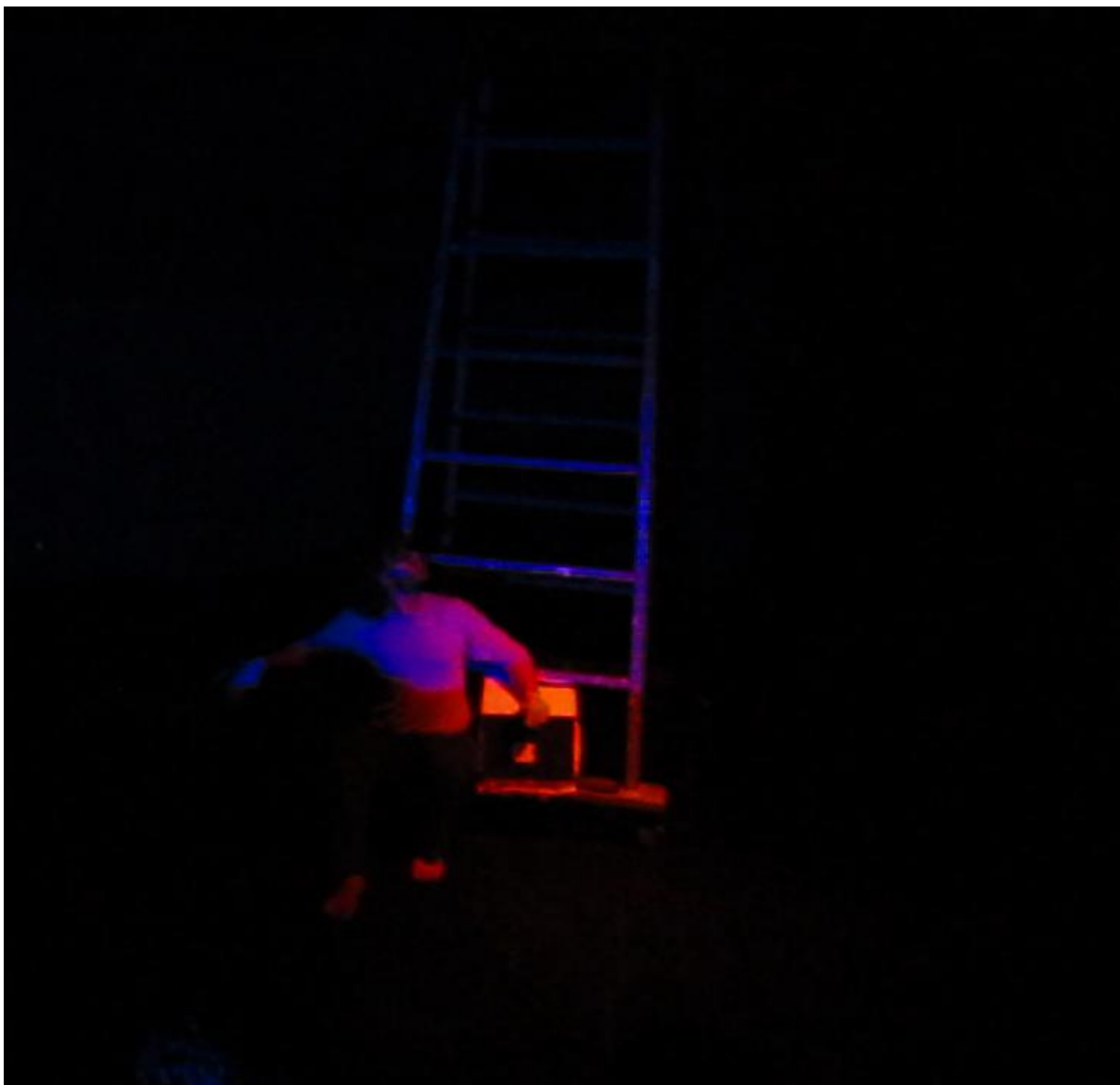
*Figura 7. Hombre y objeto*

*Ensayo en base a la disposición de los objetos en el espacio. Enseña 2*

El escribir, renombrar o documentar este ejercicio se convierte en un lugar más agudo para escribir en base a reglas gramaticales que aportan un mapa gramático a partir de establecer la premisa de las preposiciones. Entonces lo que comencé definiendo en base a un guion que manejé la temporalidad de avance en la muestra se transforma a niveles de prueba y error. Esta vez el resultado produjo que las escrituras de las escenas con texto se mezclen.

Notas del diario de trabajo:

El objeto de personaje. Está en el patio. el personaje está detrás del objeto. Encontró a su objeto. El personaje con el objeto. El personaje bajo el objeto. Las caderas hacia el objeto. Los brazos con el piso. Dije la respiración con el tiempo. Avanzó el cuerpo entre las posturas de yoga. El objeto contra el personaje. El personaje transpira por el objeto. La música a disposición del patio. Sonaba la lluvia de un muerto. El cuerpo entrena para cambiar su energía. El cuerpo corre en contra del objeto. (2018, agosto, 15)



*Figura 8. Objeto sobre actor*

*Muestra de laboratorio. La relación de los objetos en escena. Escena 3*

La escritura del texto avanza a cómo el habitar es mucho más claro, cuando el trabajo se convierte en una práctica de combinar herramientas. Fue momento para decidir que la práctica adquirida de los ejercicios de escritura, determinarían la forma de guionizar en base a premisas que proponga la construcción de la obra. El lenguaje entre el personaje y el objeto era saber cómo se puede añadir las reglas de juego a la partitura escénica. Por este motivo el texto narrativo cambia su forma de pertenecer a la obra. Se tiene en cuenta que en la obra se tiene que estabilizar la temporalidad de sentido narrativo.

Notas del diario de trabajo:

El objeto con el personaje. La manta del personaje bajo primer escalón. El personaje contra una luz azul. El personaje habla con el objeto. No vive nadie en casa me dices. El objeto sube por los dedos. El objeto contesta sobre el personaje. -Todos se han ido ya, yace todo desplomado. El personaje camina debajo del objeto, Contesta el personaje a el objeto. - Nadie queda. Todos. Se han ido. El objeto fuera del brazo. Miró por el mismo nivel al personaje, para decirle. - Y yo te digo que. El personaje en frente del objeto. Choca la cara contra el objeto. ¿Yo te digo cuándo? (2019, marzo, 22)

¿Qué me transmite una comunicación entre disciplinas? La dramaturgia encuentra varias formas de ser descrita. Cuando la partitura de movimiento aparece encarna al personaje desde una tercera persona, esto funciona para avanzar en la lógica de la amplia producción del texto dramático. Es aquí donde entran las herramientas de escritura como premisa para guionizar el texto dramático desde una línea espacial que ubique los elementos en el espacio.

Las relaciones de distancia aparecieron en los objetos desde la perspectiva que nos da la escritura, pero otro foco fuera de eje que guio el desarrollo de la obra es el uso de la proyección. La pantalla es un instrumento que recolecta información perdida. Es una opción para amalgamar la posibilidad dramática, debido a que actúa desde el mismo concepto de ubicar elementos en el espacio que expresen una narrativa. En la pantalla observamos el efecto cambiante que provoca proyectar desde el inicio la luz hasta visualizar imágenes específicas programadas para expresar formas al espectador.

Retomando las ideas planteadas en el segundo capítulo, cuando el actor está con la pantalla se presenta una realidad detrás de su cuerpo que fuera de lo que entiende el espectador como explícito, queda al descubierto una noción imaginaria que sirve al espectador como puente de un contexto al cual el personaje quiere llegar. El conflicto no está en presentar el lugar inmaterial del objeto o el personaje y dar la razón de porque se encuentran ahora

presentándose en escena ambas partes. Desde la perspectiva de expresar con el efecto pantalla un método que combine la disciplina escénica.

La herramienta del video es estudiada en su condición de materia. Por esta razón las primeras escenas se preocupan en utilizarse como un desarrollo de la luz que tiene una extensa versatilidad de colores, el uso de efectos como destellos o cambios de luz inmediata. Por reemplazables que puedan ser estos recursos, al momento de pensar en la creación de la obra como artista un montaje unipersonal. Las premisas iban teniendo más sentido por lo tanto el actor terminaba familiarizado con un juego imaginario que apoya la continuidad de la obra.

Resaltando la transformación de la forma es importante exponer las transiciones que se pensaron para el resultado final. Debido a que en el laboratorio la investigación finaliza en estudiar cómo componer la transformación de la luz en forma y viceversa. El ordenar las escenas que hasta el momento se presentaban en desorden. La transformación de la luz organiza la secuencialidad de las escenas.

En primer lugar, se estudia la luz preocupándonos por camuflar el recurso del infocus en contra de la calidad expresiva que poseen las PAR (Parabolic Aluminized Reflector). Las luces PAR generan más temperatura en la obra, al contrario de las producidas por proyección que por su característica digital en LEG, el ambiente de la obra producía frío. Lo que caracteriza una confrontación interesante.

Entonces bajo la pauta de introducir métodos en base al teatro de la muerte. El objetivo es conseguir transmitir al cuerpo sensaciones poéticas a través de la lógica de la luz. El color azul está ubicado en medio de la tabla de colores por iluminación. El objeto entonces era negro lo que significa que la reflexión de la luz no pasaría para el espectador lo cual hace perder al objeto. Esta sensación era la de un animal esperando en una cueva para ser visto. El color por falta de luz oscura combinado con el azul produjo una reflexión sobre cómo pensar el lugar que se ubica fuera de una casa, como el exterior.

Ahora al momento de editar una luz que se programe para cortarse a determinado tiempo. La interpretación de la luz implicó estudiar la teoría de la sustracción del color. En este escenario la luz azul se muestra como un color secundario, puesto desde combinar el color cian y magenta para obtener esta luz. Una ventaja particular de la luz digital es que se puede degradar el porcentaje que aporta el color lo que el color hace que tienda más a cian que a magenta. Esto produce una infinidad de opciones para degradar el color a voluntad. El

lenguaje para hablar de qué percepción lumínica es estético y que por ende significa un solo color no es definido. La significación de la luz no es sinónimo de la teoría del color.

El poder que tiene la abstracción del color, incrementa por adición de colores, lo que mantiene la posibilidad de agregar al color oscuro. Conformando la posición de cuatro colores para la producción de luz en la obra. Este azul que anteriormente el objeto negro absorbía la luz, ahora es iluminado con el color pigmento. La reflexión es diferente porque el color de la luz se convierte en un color compuesto, lo que produce en el objeto reflejar a la vista del espectador. ¿Que expresan el color negro y blanco hechos en colores pigmentos? El conflicto entre el resultado que tienen colores pigmentos con los colores luz. Proviene de exponer que en los primeros el resultado blanco es la luz teórica de las personas, porque en la realidad la luz producida por fenómenos naturales como el sol proyecta que el blanco es transparente es la acumulación de los colores.

Entonces este color blanco teórico que aparece de forma digital de no agregar ningún color proyectó luz blanca, afecta de forma inversa a interpretar que el blanco significa la muerte. Es la ausencia del color la causa para observar así la situación. Por ende, el negro involucra vida. El color negro producido por pigmentación como posibilidad de vida en que preposición resulta más conveniente que se encuentre para contexto a la escena. La primera escena basada en el texto (Anexo B, 2.1) tiene como origen comunicar la vivencia de un cuerpo que, al suicidarse en el río, continúa golpeando hasta ser sacado. Por ahora la luz en una confrontación estroboscópica entre utilizar el color negro de base y el color blanco como un detonante. La luz actúa en forma de pulso. luego de cierto tiempo destella las acciones del actor.

De esta manera la significación en la luz establece la comunicación de la luz en cada escena un diagrama programado en base al tiempo que respira el video en función de cronómetro. Que ayudó a proponer la disposición del color en cada escena. Este tratamiento al color afecta las relaciones de distancia en la percepción con el espectador. Al detener la investigación la reflexión obtenida por la última escena donde la luz se convierte en forma. Pienso en el objeto como absorción de luz. Al trabajar con colores pigmentos se pensó trabajar con el segundo objeto de la obra el fin. El objeto está pintado de color blanco. Lo que produce una reflexión difusa del objeto.

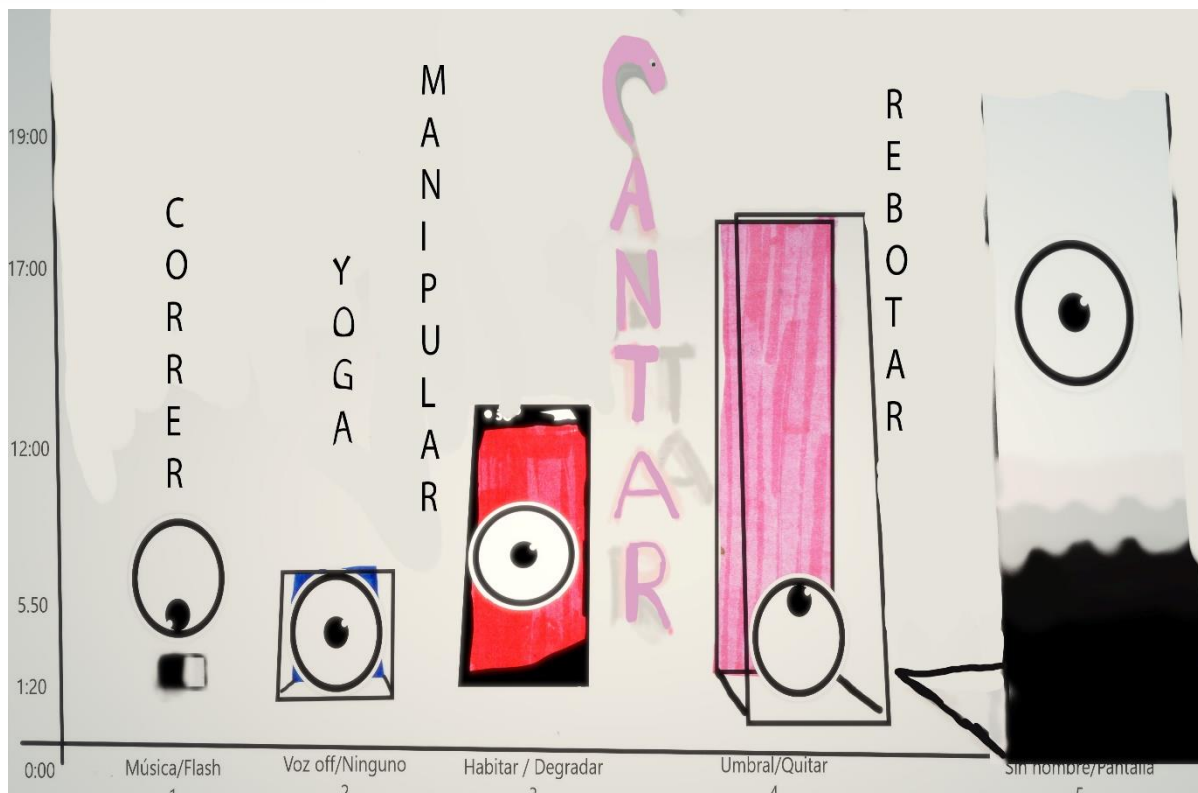


Figura 9. Mapa de secuencias

*Obra Leviatán, Secuencia de tiempo para la proyección de la luz.*

El objetivo de esto es trabajar el desprendimiento del objeto. El elemento inmaterial de la pantalla tiene peso en la puesta en escena porque a más de ser recuerdos del objeto. El color blanco de la luz oculta al objeto blanco como al principio. Esto cierra el círculo de traslado en la obra entre su inicio a fin. Las formas que grafican al objeto cumplen la función de <sup>14</sup>impermanencia. El personaje entabla una relación de costumbre con el objeto que tiene como finalidad el cierre de su proceso, por ende, el desprendimiento que la relación de domesticación les otorgó a ambos integrantes.

Hay domesticación si el objeto está ubicado en un lugar visual que establece planificación y gráficas de organización en relación a la distancia. Los mínimos detalles de la ubicación exponen en el teatro una manera visual de aceptar la acción en base a la producción conjunta de los elementos. La pantalla no tiene que ponderar un ocular centrismo, el efecto de pantalla no perjudica la posibilidad de visualización del actor, hablando de su protagonismo en la obra.

¿Que se reproduce en la pantalla? Fue necesario para la aclaración de la trama organizar al espacio inmaterial de la pantalla como el encuentro dentro de la obra como el lugar del recuerdo descriptivo del objeto. Establecer un imaginario de imágenes que expresen de donde proviene el objeto. Entonces las fotografías al objeto frente a distintos lugares en el

cotidiano ubicaron la posibilidad de proponer un espacio que narra la posición del objeto antes de convertirse y reflejar su transformación a materia. Por ende, la idea es mostrar el espacio teatral del objeto como el regreso al mundo de la madera. Las fotografías al estar presentadas en un formato digital se pensaron que pueden desarrollarse para la secuencia de la trama como la inclusión del personaje abriendo archivos del objeto en su computadora.

---

<sup>14</sup> Impermanencia o Wabi-Sabi: Es un concepto japonés que hace referencia a la belleza de lo imperfecto, lo impermanente y lo incompleto. Por esta razón nada es perfecto en la naturaleza, nada es permanente porque todo está en proceso, todo en la vida nace o muere y, por ende, nada es completo porque si lo fuera, sería perfecto y permanente, porque la completitud no existe en la naturaleza; es sólo una abstracción ideada por el hombre. (Andrew Juniper, 2014)

## Conclusiones

El método fue adquirido por experimentar en el laboratorio. Al grupo de elementos que estudia la relación de actor como un objeto. Describir el seguimiento de una trama desarrollada para separar la línea de continuidad en base a crear imágenes de referencia visual. Esto sirvió para encapsular escenas en orden de una lógica que sirva para habitar una casa. El montaje se centró directamente en ver la relación del objeto con el personaje al habitar en un tiempo eterno. Razón por la cual estudiar al objeto se relacionó con la acción de obtener una temática de domesticar. ¿Cómo explico que tipo de montaje expone a la materia más una proposición más el personaje?

Es importante componer bajo esta fórmula planteada a manera de pregunta por qué los diálogos propuestos para presentar a los objetos de la obra se basan en un prólogo visual adapta las formas del objeto principal al espacio. Con este proceso el resultado no se da por la posición antropomórfica del objeto sino por su capacidad de representar la atención al personaje.

Cualquier forma de entrar a contar la historia revela un interés por definir la presencia del objeto. En este caso se instala al objeto desde el primer instante como la posibilidad repetitiva de la forma para adaptarse a un medio. El eje que sostiene el prólogo y presentación de los elementos instalados en escena es el movimiento del personaje alrededor del espacio. El personaje mimetiza al objeto para exponer al espectador un vínculo que definirá la narrativa en la secuencia de la historia.

En la primera escena está planteada por una contemplación visual para las dimensiones del personaje. La primera escena organiza la intención de ubicar dimensiones para el personaje en relación a habitar elementos como la luz, espacio, y relación con el objeto. En la sonoridad se decide utilizar la apropiación de una canción por el recurso repetitivo y futurista que propone la banda con la intervención de sonidos heterogéneos no procedentes de instrumentos comunes sino de objetos diversos enfocados en repetir el ritmo extra cotidiano.

La misma sonoridad es el pie para continuar a la siguiente escena de la narración. La segunda escena abre la posibilidad de establecer un diálogo en la narración, para la trama significaba dar contexto que están haciendo en ese momento los objetos. La descripción es el punto unipersonal que el personaje expone por fuera de la escena para poder explicar lo que piensa de su compañero. No habla directamente por tratar a su personaje como ente cargado de vida, de este modo planteamos la psicología del personaje.



No se define al objeto como un ser que puede hablar o emitir sonidos. Hablamos de un personaje que transforma su manera de ser para actuar como un objeto. El espectador es consciente de que el personaje no toca al objeto por la presencia metafísica de que el objeto es un elemento que habita para mostrarnos lo que está pasando con el personaje. Debido a la narración como espectadores nos enteramos de que la relación entre ambos dura un largo tiempo. Los nombres del personaje y el objeto no tienen importancia. Para simplificar las cosas el narrador nombra al personaje como Xavier, acto que hace en referencia al nombre del actor. Describe lo que ha estado observando el personaje mientras pasa el tiempo y luego pone en contexto el nombre de la obra (Leviatán), describe que vamos a ver el origen del personaje convirtiéndose en un monstruo a través de su interacción con los objetos, como dato importante hace énfasis en procurar observar la mirada del personaje.

Así se da paso a la tercera escena que para la exploración de la idea podría conseguirse mejorando el nivel de detalle al momento de detallar los planos de la mirada con fotografías del objeto en la pantalla, pero que por temas uso de técnicas se concentró en el nivel de manipulación física del personaje en relación de usos que se le plantea hacer al momento de manipular al objeto. Recordando que el actor en la tercera escena tiene la tarea de transmitir su habitar. Lo que hace es manipular al objeto a nivel de transformarlo en herramientas del cotidiano.

Mezclar los usos cotidianos en la búsqueda del personaje, deshumaniza sus funciones de ver a un personaje preocuparse por un plan objetivo para escapar del encierro que se plantea en el prólogo. Cuando introducimos el eje de atención en ver que habitar para el personaje es quedarse adentro del lugar teatral exponemos una conversión objetiva. Tratar de convencer al espectador de que el personaje vive a partir de las necesidades de un objeto.

¿Dónde hay un trabajo de Corporalización? se investiga en base a los métodos establecidos en el capítulo dos para construir un tipo de dramaturgia en base a la domesticación del cuerpo. Pienso que el cuerpo es visto como las afectaciones directas donde la carne trata de exponer realizaciones construidas por pensar el movimiento como desde los detalles de la materia. Hay un trabajo de convergencia entre la materia y el objeto que se establece dentro de una premisa de juego con el imaginario del actor y que produce imágenes teatrales que sostienen la escena de un habitar el hogar.

Para hablar de la cuarta escena haré una crítica sobre la paradoja de Magritte que expone el tema de idearse escribir “Esto no es una pipa” cuando vamos a observar teatro que combina diversas disciplinas negar y descartar los elementos que el grupo no puede manipular hace que tengamos mejor el panorama de la línea estética de la obra. Si sale bien el uso de otra disciplina esto aporta una categoría más a la obra, si no es posible que la crítica omita habla de ello y si se comete el error más de una vez, se comente como la utilización de un recurso, para llenar tiempos.

¿Qué pasa si mostramos al actor cantando sin el fin de proponer ser multidisciplinarios? El actor que cantan tiene siempre presente el movimiento, factor por el cual su premisa principal no es afinar, aún si existe un manejo de proyección de voz por el diafragma parecido al del cantante. Pero el movimiento emancipa al virtuosismo. Como es el caso de la obra el personaje a través de las escenas tiene primero un encuentro sin contacto, segundo un enfrentamiento de réplica, tercero un diálogo a través de la manipulación, lo que provoca demostrar una liberación del objeto, el canto dignifica la clarividencia del personaje adentrándonos a observar la descripción del lugar teatral de la casa desde pensar que la voluntad para salir siempre estuvo presente siempre y cuando abandone al factor que los objetos detonan en el personaje para quedarse.

Entonces al presentarnos un actor en escena cantando, Negar o afirmar que está presente un cantante son respuestas que abren camino sobre la crítica a preguntas como; ¿Por qué está cantando en escena el personaje? En la composición dramática el cuerpo canta porque expresa una noción de desapego, como última fase de la domesticación del personaje. Entonces dentro del montaje técnico al ver cantar a un actor, comparados con los detalles que se encuentran en la obra “Esto no es una pipa” de Magritte sirven de eje para encontrar características de personificación en la técnica. No se busca afinar la canción, fuera de eso el actor lo que ha trabajado aquí es la manipulación física del desprendimiento a través de la voz.

Por último, al momento de finalizar la obra la última escena abre la elipsis que el presente no cuenta. Es verdad que se muestra de inicio a un personaje vagando en los límites del espacio, pero no se cuenta cuál por qué el objeto mantiene la potestad de no poder ser tocado. Cuando en la escena final el recurso técnico de montaje se determina mediante la forma para desaparecer el objeto por medio de una polea.

Este recurso es activado mediante el ritual que forma el vínculo entre los objetos en escena y el personaje. El personaje mediante rebote y rebote afirma que el objeto pudo implantar un movimiento que cambiaría su forma de ser. Esto se acerca a un estado de ritual donde las características de la escena son mostrar el proceso final de domesticación. Se repite esta noción de estar encerrado que se mostró al principio. Con la diferencia que, por detrás del estado evocado en el principio, hay un contexto de la historia tanto de los objetos como para el personaje.

Al cambiar la dinámica de mostrar este estado corporal, no se busca implantar un nuevo modelo de domesticación, las herramientas para llegar al estado se mostraron desde el principio de la obra. Por eso las funciones de montaje siempre se mantuvieron por medio de las cualidades que se puede explorar en el cuerpo. En esta obra la forma es un decantar dramático que no respeta una línea dramática. Si se cuenta con un proceso para seguir replanteando la organización dramática de la obra en posteriores momentos, es a base de los entrenamientos planteados para la producción de escenas.

El montaje cumple la función de plantear una doble domesticación para que exprese al espectador la posibilidad imaginaria de plantear juegos teatrales a disposición de explorar en la materia. El teatro manifestado a pesar de seguir el hilo de un personaje establecido por la prioridad de estar encerrado, dispersa la posibilidad para hablar en primera persona de cómo usamos y nos dejamos usar en la soledad. Si el espectador no siente que el unipersonal es un recorrido su propia forma de mirar a los objetos. El espectador entiende a la obra como un drama monologal, pero puede que en diferentes escenas sienta que más sentidos perceptivos aparecen al observar a los objetos desplazarse como un personaje más en la obra y en ese momento comenzará el interés por los micro relatos.

## Referencias

- Alvarado, A. (. (2018). *Cosidad, Carnalidad y virtualidad: cuerpos y objetos en escena*. Buenos Aires: Ana Maria Alvarado.
- Alvarado, A. (2005). Cosidad versus carnalidad: Cuerpo y objeto en el teatro. *telondefondo*, 1-4.
- Alvarado, A. (2015). *El teatro de objetos, manual dramatúrgico*. Buenos Aires: Inteatro.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Buitrago A. (2009). *Arquitecturas de la mirada*. Madrid: Universidad de Alcalá.
- Carreras, M. R. (2016). *La política sexual de la carne. Una teoría crítica feminista vegetariana*. Madrid: Ochodoscuatro. Obtenido de Ochodoscuatro.
- Condró L., M. P. (2015). *Asymmetrical Motion, notas sobre movimiento y pedagogía*. Tucumán: Sulmpress.
- Craig, E. G. (1987). *El Arte del teatro*. Mejico: UNAM, Colección Escenología.
- Didi Huberman, G. (2008). *Cunado las imágenes tomas posición*. Madrid: De Machado Libros.
- Falabella, M. (2006). De los cuerpos y los objetos. Silenciosa estrategia en el teatro de objetos. En U. N. Rosario, *La trama de la comunicación, vol 11* (págs. 277-290). Buenos Aires: Redalyc.
- Fiennes, S. (Dirección). (2012). *Guía perversa de la ideología* [Película].
- Gonzalse, G. (2017). *La efígie en el teatro de Tadeusz Kantor*. Madrid: Universidad Complutense.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.
- Kantor, T. (s.f de s.f de 1980). *Wiopole, Wiopole*. (C. 2, Intérprete) Cricot 2, Cracovia , Baja Silesia, Polonia.
- Kantor, T. (2003). *El teatro de la muerte*. BUenos Aires: La flor.
- Kantor, T. (2010). *Teatro de la muerte y otros ensayos*. Barcelona: Alba.
- Larios, S. (2018). *Los objetos vivos: Esnarios de la materia indócil*. Ciudad de Mexico: Paso de Gato.
- Moriamez, F. Z. (2008). *Una visión sobre el teatro de objetos*. Chile: Universidad de Chile.
- Mosquera, E. O. (2016). *La creación en danza*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Pallasma, J. (2006). *The eyes of the skin. Architecture and senses*. Barcelona: Gustavo Gili, St.
- Pavice, P. (1998). *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.

- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Schiller, J. (1991). *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos.
- Sibilia, P. (2005). *El hombre postorgánico. Cuerpo subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fonde de Cultura Economica.
- Sobrevento. (17 de 03 de 2013). *Sao Manuel Bueno, martir*. (S. Vargas, & M. Santana, Intérpretes) Espacio Sobrevento, Rio de Janeiro, Janeiro, Brazil.
- Stanislavski, K. (2015). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. (Primera ed.). Alba.
- Vargas, S. (2018). Caminos para descubrir el potencial poético y dramático en el teatro de objetos. *Paso de Gato*, 36-38.
- Veronese, D. (nn de nn de 1990). *Cámara Gesell*. (L. Yusem, Intérprete) Centro Cultural Babilonia., Argentina, Buenos Aire, Capital.

## Anexo A (Métodos)

1.1 Proceso de planificación de partitura, para montaje En la pequeña casa de campo. (Kantor T. , 2003, págs. 171-177)

- La descripción de acciones y una suerte de actemas o unidades mínimas de acción con y hacia los objetos (como la dirección de la mirada);
- acciones repetitivas llevadas hasta el absurdo con un objeto (las bolsas, los sacos)
- descripciones de sonidos (el sonido de las campanas, el sonido de los ladridos de perro);
- Precisión de cualidades de movimiento con las que se trata o se mueve un objeto (“la puerta del armario se abre despacio”)
- movimientos de los objetos, desplazamientos que crean pequeñas situaciones en relación con los actores;
- imágenes que apoyan el movimiento objetual del cuerpo de los actores (“como un sueño de sonambulistas”)
- precisiones emocionales y conductuales;
- anotaciones en donde Kantor se incluye como autor (“yo he llamado a esta escena el juicio”);
- frases poéticas que buscan crear atmósferas;
- indicaciones de verbalización onomatopéyica o de disolución del sentido de palabras.

1.2 Proceso de montaje dramatúrgico sin texto de autor dramático previo. (Alvarado A. , 2015, págs. 25-29)

Paso 1 Estudiar y desmenuzar información referente al tema que se va a tratar, teniendo en cuenta un momento en la historia del cual no se varíe. El periférico de objetos elige para su proceso, La obra de Claudio Monverdi, Los madrigales.

Paso 2. “Como dramaturgitas tomar posición frente a la obra y su tiempo y no temer enfrentarla, si era necesario” De este paso se puede observar un tejido de comparaciones con la actualidad, la forma de mostrarnos las imágenes que habla la obra a través de la composición musical. Concluido este análisis. Extraer palabras que representen en la obra, resumen, subversión o contraposición en una lista. La asociación más fuerte por parte del periférico fue la destrucción del teatro barroco, frente a la creación de las máquinas la guerra y el amor inventadas por Monteverdi

Paso 3 La creación de imágenes mediante palabras liberadas de la investigación, para sus propias asociaciones. Este paso genera el material poético del grupo lo que conlleva tomar decisiones sobre la construcción de una dramaturgia de imágenes que opere en relación a los juegos de la palabra trasladados de los dos pasos anteriores.

Paso 4 Creación de un guion. Forma parte del desplazamiento utilizado para las dimensiones donde se mueve lo que hasta el anterior paso solo eran fotografías. Establece las bases prácticas del material para crear la poética investigada y descarta las posibilidades en las que los objetos se desliguen de una línea de uso inversa a la idea de la maquinaria inicial.

## **Anexo B (Letras)**

### 2.1 Texto 1

El hombre cero, Señor de las moscas

Cuerpo fluido, pero sin vida

paraliza toda la ciudad

cuando decido ejecutar su labor

Su aura mira un rose, cero

cero, cero, cero, cero, cero, cero, ce...

Lo macro es tan material que se puede resumir en siete palabras

Lo que siempre importó, fue ser otro estando muerto

El cuerpo hinchándose por el agua

Los hongos penetrando la pigmentación

El óxido siendo el único amigo para que el cuerpo esté protegido.

Lo cero libera no a quien lo hace,  
libera a quien lo ve,  
pero quien lo hace quiere disfrutar eternamente del cero.

## 2.2 Texto 2

No vive ya nadie en la casa.

Me dices ... se han ido ¡ya!

La sala, el dormitorio, el patio yacen despoblados.

Nadie ... queda pues todos han partido.

Y yo te digo ¿Cuándo? alguien se va, alguien queda.

El punto ... ¿Dónde? pasó un ... ya no está ...

Únicamente está solo de soledad humana,

el lugar por donde ningún humano ha pasado.

La/ casa/ nueva/ esta/ ... muerta/ ... La/ vieja/ ¿Por qué?

su/ muro/ ... es de piedra o de acero, pero no de ...

Una casa viene al mundo,

no cuando la acaban de edificar,

sino cuando empiezan a habitarla.

¡Una casa! vive únicamente de ... como una tumba.

De aquí esa irresistible semejanza entre un ... y una tumba.

Solo que la primera permanece tendida y la otra de pie.

Todo ha partido de la casa, pero todo se ha quedado en realidad.

No es el recuerdo de ellos lo que queda.



Son ellos mismos.

Y no es que se queden en casa.

Caminan por la casa.

Las funciones y los actos se van en tren, a caballo, a pie o arrastrándose.

Lo que continúa en la casa es el órgano vivo.

## 2.3 Texto 3

Bajo el umbral del tiempo y las especies, De pie.

Arrimado a los extremos de mi propia sombra observó.

Largos escalones inimaginables.

Como la existencia misma.

Que se proyectan bamboleantes.

! Al vacío ;

Hacia usted.

En este descenso o ascenso.

Alumbrara el fuego, mi pánico.

¿Me esperará usted?

## **Anexo C (Partituras)**

### 3.1 Partitura: Hombre Cero

En la siguiente partitura, se describe desde el orden objeto-actor, la doble reacción que se refleja sobre cada elemento. El texto describe una referencia poética del estado del objeto para trazar una ruta en el actor. Es importante aclarar que el objeto en toda la partitura permanece en quietud y es la respuesta física del actor lo que complementa cada una de las descripciones estructuradas debajo:

La oscuridad cazó al objeto por ende reacciona en tensión.

El actor es un animal tenso que espera escapar de la oscuridad.

La lluvia fortalece la espera del objeto que reposa en silencio.

La rodilla se dispara, es el impulso para resistir como perro bajo la lluvia.

Las escamas del objeto se deforman y caen al piso.

La cabeza baja y se tambalea igual que las formas sinuosas del objeto para incorporarse.

No gastar energía es esencial para sobrevivir.

Reposar como un bebe somnoliento.

Al terminar la tempestad siempre brota vida alrededor del cuerpo.

Activar los pies en función de crecer como una flor de loto.

Desplomarse frente a la situación involucra hacer ruido.

Modificar el cuerpo a nivel de un resorte activado por el centro del cuerpo, es tomado y tirado repetidamente por una fuerza incontrolable.

### 3.2 Partitura: Masa en descomposición

En la siguiente partitura se describen tres acciones primarias. Cada oración está dividida en causa y consecuencia. Luego de escribir el primer párrafo, se buscó mezclar el orden de las acciones con la finalidad de accionar con diferentes resultados a la premisa base.

Salí a transpirar el agua, sin fecha de retorno.

Subir sobre la cicatriz provoca que no me rompa.

Deslizarme al contacto con los insectos los ahuyenta.

Dejar que los hongos crezcan camuflan mis usos.

Transpirar el agua, provoca que no me rompa

Subir sobre la cicatriz, sin fecha de retorno.

Deslizarme al contacto camufla mis usos.

Dejar que los hongos crezcan con los insectos.

Transpirar el agua con los insectos.

Subir sobre la cicatriz y camuflar mis usos.

Deslizarme al contacto sin fecha de retorno.

Dejar a los hongos para que no me rompan.

### 3.3 Partitura: Se habita la casa

Las siguientes premisas están dirigidas en base a la manipulación del objeto en relación a la segunda letra del anexo dos. Se ha relacionado al objeto en escena con otros objetos por fuera de su significado. El objetivo del actor es proponer usar al objeto como una transformación en su cuerpo.

Recojo una máscara que camina pegada por el cuerpo.

Mis manos escalan por cada rendija.

Al subir la máscara reposa agarrándose de mi cabeza.

Sigue subiendo y las manos conducen a que forme una especie de cuernos.

Mi mano derecha conduce al objeto al extremo horizontal y lo mantiene frente a frente en relación del personaje mirándose a un espejo.

Giro el frente del espejo, al mismo tiempo que giró la cabeza.

Busco en el público y regresó para atrás.

Bajo a cuatro apoyos para con mis brazos dejar reposar el objeto como carreta.

Gateo llevando un tesoro. Me detengo en cuclillas y se convierte en cola de mono.

Subo a una posición cero sosteniendo por detrás la cola de mono.

Caigo de forma horizontal para usar un casco.

Me incorporo a cuclillas. Avanzó ayudándome de un bastón.

Sepultó a una tumba mientras entierro la superficie.

Mis pies se enredan en las rejas. Bajo a liberarme.

Las manos también se enredan.

Tendido boca arriba se levanta un monstruo atrapando mis extremidades.

Golpeó contra el piso, pero no soy capaz de zafar ninguna parte.

Espero relajarme en el encierro.

Lentamente bajo las extremidades.

Abrazo una armadura.

### 3.4 Partitura: Bajo el umbral

Subo a una posición cero, el objeto se encuentra delante mío.

Los dedos comienzan a moverse desorbitados.

Se sube los brazos en ocho tiempos.

Caigo al piso y mis rodillas se contraen a mi estómago.

Relajo mientras regresaba a estirarse en el piso.

mis piernas buscan ir atrás y doy un roll.

Subo a posición cero de nuevo.

Bajo con más fuerza al piso con más intensidad.

Mis brazos suben en el piso por encima de la cabeza.

Sube únicamente mi torso.

Trasasó el peso a mis pies.

Asiento el peso desde las plantas.

Subo desde la contracción del cuerpo.

Levantó las manos.

