

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Danza y Teatro

El Objeto como generador de secuencias de acciones físicas en el proceso de creación de los personajes “Medias y Saco” en el ejercicio escénico “Pertenencias”

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


Autor:

Dania Michelle Fernández León

Alex David Parra Bolaños

Director:

René Patricio Zavala Lasso

ORCID:  0000-0003-4707-881X

Cuenca, Ecuador

2023-07-11

Resumen

El interés de la investigación tiene relación con el objeto y cuerpo del intérprete para la creación de personaje. Como guía de la exploración aparecen conceptos como cosidad que abarca objetos vivos, según Shaday Larios, definidos como la desnaturalización de un objeto que cumple la única utilidad para la que fue creado. Sin embargo, el concepto se amplía en la práctica, poniendo al objeto y sujeto en relación con una manipulación mutua, donde el objeto está por encima del sujeto, así logrando poseerlo, dejando huella por medio del movimiento o quietud, pero sobre todo generando una estructura corporal. Para darle vida y ritmo a esta estructura que deja el objeto, el intérprete encarna otro cuerpo con diferentes cualidades de movimiento planteadas por Rudolf Laban. Los conceptos empíricos del autor analizan al movimiento desde las conexiones fractales del cuerpo, esfuerzo, peso, dirección, en forma y espacio, desde la kinesfera individual. Para complementar la exploración del personaje se piensa en el elemento psicofísico que plantea Michael Chejov desde la imaginación, partiendo de la imagen del objeto heredado al cuerpo. Para generar secuencias de movimientos en la práctica se utiliza la herramienta de la ideokinesis, concepto traído de la danza, que pretende dibujar al movimiento en el cuerpo, tomando información externa, en este caso del objeto. Al observar el movimiento se suma el sonido tomado del objeto y transformado en voz para el personaje. Los intérpretes que han experimentado dicho proceso se juntan para sacar a los personajes en una puesta en escena.

Palabras clave: objeto, personaje, ritmo, secuencia de movimiento, psicofísico



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

The interest in this research has a relationship with the object and body of the performer for the creation of the character. As a guide of exploration, concepts like “thingness” resurface, encasing live objects, according to Shaday Larios, defined as denaturalization of an object that fulfills the only purpose it was created for. However, the concept amplifies itself in practice, placing the object and subject in relation with a mutual manipulation, where the object is above the subject, thus taking possession over it, leaving an imprint by means of movement and stillness, but overall generating a bodily structure. To provide life and rhythm to the structure left by the object, the performer personifies another body, with different qualities of movement proposed by Rudolf Laban. The author’ empirical concepts analyses movement from fractal connections of the body, effort, weight, direction, form and space, from individual Kinesphere. To supplement the exploration of the character we think about the psychophysical element proposed by Michael Chejov, from imagination, rooted in the image of the object bestowed to the body. In Order to generate a sequence of movement in practice we use the tool of Ideokineses, a concept brought on by Dance, which intends to draft movement on the body, using external information, in this case, from the object. By observing the movement, we add sound taken from the object, and transform it into voice for the character. The performers who have experienced such process come together to evoke characters in a Mise en Scene.

Keywords: object, character, rhythm, sequence of movement, psychophysical



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Capítulo I	7
El Objeto dentro de las Artes Escénicas	7
El Objeto según Shaday Larios.....	9
Objetos Vivos	9
La Imaginación en el Cuerpo desde el Eje de Creación de Michael Chejov	16
Michael Chejov - Psicofísico	20
Cualidades de Movimiento en el Cuerpo del Actor en Base a Rudolf Laban	22
Capítulo II	25
Training Físico para la Construcción de Personajes	25
La Herencia del Objeto por medio de la Ideokinesis	26
Uso de la Exploración Sonora Externa e Interna del Cuerpo en Base al Objeto	29
Articulación Corporal según el Ritmo Deslizar y Latigar de Laban	30
Secuencia de Acciones Físicas en Base al Objeto - Shaday Larios e Imaginación -	33
Michael Chejov	33
Exploración Corporal desde la Manipulación del Objeto	34
Improvisación desde la Imaginación sin el Objeto.....	36
Ejecución de Ejercicios a Partir del Concepto Psicofísico/ Imaginación	38
Creación de Estructura Corporal de Personaje	41
Caracterización de Personaje Medias y Saco	44
Puesta en Escena.....	46
Dramaturgia.....	47
Vestuario	50
Objetos	52
Conclusiones	55
Referencia	58
Anexos	61

Índice de figuras

Figura 1 La firma en blanco. Washington, Magritte, R. (1965). Estados Unidos: National Gallery of Art.....	12
Figura 2 Caracterización del personaje Saco. Elaboración Propia.	44
Figura 3 Caracterización del personaje Medias. Elaboración Propia.	45
Figura 4 Estructura corporal del personaje "Medias".	59
Figura 5 Estructura corporal del personaje "Saco".	60

Introducción

Esta investigación propone una exploración del proceso de creación de personajes a través de generar secuencias físicas. En relación directa con la investigación de objetos vivos sugeridos por la Dra. en Artes Shaday Larios. La autora señala que los objetos tienen la capacidad para desnaturalizarse y recibir una asignación de funciones no cotidianas. La indagación ha revelado el concepto de cosidad, definido como lo que habita en el objeto y lo que impulsa al intérprete a moverse. Este concepto se vincula con la idea de imagen, una herramienta utilizada por el actor Michael Chéjov para la transformación imaginativa, que es fundamental para la construcción psicofísica del personaje. Para encontrar el ritmo de cada personaje, la investigación se ve atravesada por las calidades de movimiento de Rudolf Laban. En conjugación con estos conceptos de dichos autores se plantean algunos ejercicios que servirán para que los intérpretes encarnen el personaje según la herencia del objeto. Finalmente, para demostrar la aplicación práctica de estos conceptos, es necesario construir una puesta en escena titulada: *Pertenencias*, que involucra dos personajes creados a partir de los conceptos de: objeto, psicofísico y ritmo.

Capítulo I

El presente capítulo expone los conceptos teóricos propuestos por Shaday Larios, utilizados para el desarrollo del trabajo con el objeto como potenciador en la creación de personajes, al igual que los conceptos empleados por Michael Chejov sobre la imaginación como forma de creación de personajes y la herramienta proporcionada por Rudolf Laban sobre las calidades de movimiento.

El Objeto dentro de las Artes Escénicas

El objeto en la historia del arte se ha visibilizado principalmente en las artes plásticas, inicialmente en el Ready Made. Sin embargo, tomando el concepto de conexión con las artes escénicas, se evidencia desde la ruptura de un objeto cotidiano que se transforma en un espacio escénico o en un museo, empieza a tener otro significado. Llegando a la conclusión del descolocamiento, de la incomodidad que el objeto genere, ya que se transforma en un no cotidiano. En la diversidad del manejo de objetos en las artes se quiere obtener resultados poéticos, inesperados o explosivos de una manera imaginativa y nueva, claro evitando lo meramente decorativo (Dipp, 2016).

Con la misma finalidad de evitar los objetos decorativos en las artes escénicas el escenógrafo, actor y director Gordon Craig plantea el término de Supermarioneta. El cual se origina de imágenes de piedra, de los templos antiguos (Levy, 2010). El pensamiento que Craig plantea al actor en un punto en el que hace uso del realismo y personalidad producto de ellos mismos, elementos que limitaban la capacidad actoral pues no existía un control absoluto, el alcance de su actuación estaba restringida a lo conocido y vivido. Manifestado esto, Craig propone su pensamiento sobre la marioneta colocando a la misma en una posición en la que era capaz de manifestar todo aquello que es espiritual y digno de forma humana. El actor y el títere se convierten en un Dúo en escena, se elimina el naturalismo implantado en escena y cobra importancia el uso del objeto, se le otorga una importancia notoria en el diseño escénico, en la actuación misma (Francis, 2012).

Es importante como el objeto pasa a cumplir el papel complementario en la escena, donde se centralizaba históricamente al actor como dueño de la escena en el teatro. A más de la relevancia que tiene el objeto Craig plantea que el actor tenga la necesidad de involucrar emociones, ilusiones, algo que va en oposición a su idea de un cuerpo totalmente controlado, mecánico, pues sin involucrar las emociones, el actor está expuesto a fallar en ocasiones, a dejar ir el impulso que en escena requiere.

En base al recorrido breve de la importancia del objeto en las artes, aparece ya el término de objeto en las artes escénicas, según lo expresado en el diccionario de Pavis (1998), se comprende el nivel de significación que puede poseer el mismo, como lo menciona, “El objeto no está reducido a un único sentido o nivel de aprehensión. A menudo, el mismo objeto es utilitario, simbólico, lúdico según el momento de la representación y sobre todo según la perspectiva de la aprehensión estética” (p. 315). El objeto no está reducido a un nivel superficial, no es un elemento vacío, pues ya presenta un grado de complejidad al poder darle un estado de no verdad y no negación, se lo puede trasladar a otros contextos, brindar otra significación que puede ser aceptado sin necesidad de ser considerado verdad, en otras palabras, la esencia muda, se transforma.

Las posibilidades que un objeto posee y puede brindar en la creación, son variables, esto, según el nivel de aprehensión que seamos capaces de darle, y de acuerdo a la percepción que el sujeto emplee en el proceso de exploración con el mismo, las formas y la capacidad que se ofrezca al objeto para que este llegue a manipularnos comenzando así un traslado de la información oculta que éste pueda ofrecer en el proceso creativo.

Los objetos cotidianos son muchas veces pasajeros y desechables. Se encuentran en constante transformación y expansión, permitiendo a su vez que, por sobrevivencia y/o por nostalgia, hoy podamos observar una clara tendencia a la recuperación y revaloración de los objetos antiguos (González, 2016).

Si de los objetos del campo escénico se habla, estos se manifiestan de acuerdo a un proceso de exploración, los mismos tienen una carga histórica, algo que expresar a través de sus características, prima en ellos el tiempo que han existido, dejando marcas, huellas, mismas que forman parte de la información resguardada, la que otorga fuerza y potencia al momento de trabajar con ellos.

Un objeto reciclable, algo que inicialmente tenía una utilidad específica pero que a través del tiempo se transforma para llegar a tener diversas utilidades, puede ofrecer una variedad de materialidades distintas pero superficiales, escaso en recursos como: contexto, significación, un valor sentimental, como sí contienen los objetos antiguos.

Más allá del nivel de antigüedad que presente dicho objeto valorado en cantidad de años, es el nivel de antigüedad en relación al uso, experiencia (material e inmaterial) y carga emocional contenido en este, lo que nos convocará en esta oportunidad. No obstante, existen ciertas preguntas cómo: ¿qué hace a un objeto ser antiguo? ¿el tiempo? ¿el contexto?

¿cómo fue creado? González (2016) al respecto nos dice: “El objeto antiguo no es simplemente a-funcional ni decorativo, sino que cumple una función muy específica: significar el tiempo” (p. 58). Quizá el tiempo, la forma artesanal o manual sobre cómo se creó brindan esa esencia de antigüedad, pero también puede un objeto convertirse en antiguo y poseer una carga histórica por las situaciones que ha compartido con el sujeto, por las experiencias calificadas como profundas, íntimas que han compartido y cómo éstas han influenciado.

En este marco podría entonces sobre salir el tiempo como principal característica para que un objeto consiga una carga válida que permita una mayor profundización en la exploración y así mismo podría decirse entonces que un objeto pese a ser desechable, de materiales reciclables puede convertirse en una antigüedad, porque a través del tiempo comienza a contener experiencias, recuerdos, vivencias, mismas que se manifiestan de maneras diferentes al trabajar y descontextualizar al objeto.

El Objeto según Shaday Larios

Objetos Vivos.

El objeto, una herramienta con capacidades de desnaturalización, de resignificación. Un elemento capaz de modificar y poseer al sujeto, de eso se trata al hablar de un objeto vivo. Es por ello que inicialmente se toma en cuenta a la mirada como un hecho no azaroso de la elección del objeto, cuando se convierte en una mirada atenta que produce una cesura en la que tiempo y espacio se ven alterados. “La cosa mirada se separa de su paisaje y “es” para el sujeto que mira, se distingue como figura y posee un significado” (Alvarado, 2014, p.11).

El objeto al ser mirado puede tener características que, de acuerdo al contenido, a la experiencia de vida que guarda, entra en un estado de posesión, de revalorización, cumple con la finalidad de ser un utensilio en la vida cotidiana pero también de convertirse en la extensión del sujeto. Larios (2018) en su texto dice: “Todo objeto tiene dos funciones: la de ser utilizado y la de ser poseído” (p. 19); continuando con la idea de la autora, el objeto utilitario en la vida cotidiana y en la escena pasa a ser poseído por la relación que existe entre sujeto y objeto, la coyuntura de poderes por la manipulación se hace evidente, se manifiesta en escena de una manera en la que las características físicas cotidianas se transforman tomando otra naturalidad.

Desde esa perspectiva, aparece el objeto vivo, que se halla ya trasladado de un cotidiano a un no cotidiano generando de esa forma un equilibrio con el sujeto, permitiendo la aparición

de materialidades diferentes, de un lenguaje que se manifiesta entre sujeto y objeto a través del reencuentro, del intercambio de experiencias, de información. “Por lo tanto, un objeto vivo es un objeto descotidianizado, que mantiene una equidad conmigo y puede tender confundirse simbólicamente conmigo o con otra persona. Es un objeto que se reencuentra conmigo o con un grupo de personas” (Larios, 2018, p.19).

Tanto objeto como sujeto tienen posibilidades infinitas que se ven sumergidos en la difuminidad de los límites cuando estos dos se encuentren, generando un balance de complicidad, en donde el objeto además de recibir la información también la brinda, traslada sus experiencias, su tiempo al sujeto para que este pase a manifestar un estado de posesión y se convierta en algo mutuo entre los dos. “El objeto vivo objeta mi capacidad de poder sobre él y me desafía hacia liberarlo más que a derrotarlo, o al menos a pactar zonas de equidad en donde se demuestre como él también "me posee" y "me manipula" (Larios, 2018, p.17). Por tanto, los objetos vivos, no solo se transforman a ellos mismo si no al sujeto entrando en un estado de manipulación, donde emergen nuevos y diferentes mundos.

En la escena, en la capacidad mutua para manifestar su relación, surge como herramienta de percepción ante el público y aparece la metáfora que permite entender el uso del elemento en escena, de la misma manera el objeto cotidiano se sacraliza en el teatro de objetos, se transforma, surge lleno de ambigüedades y de simbologías (Larios, 2018, p.26).

La metáfora aparece como una herramienta teatral sobre el objeto cuando este ha pasado por un proceso de exploración, de desnaturalización y por ende se consigue redescubrir una nueva valoración del mismo, se convierte en un objeto dotado de virtudes y de una nueva resignificación, (Teatro de Objetos, 2013, p.3).

Pasa de ser un utensilio cotidiano a uno no cotidiano que a su vez se valida de las virtudes que adquiere para convertirse en una variedad de elementos en la escena.

Al mismo tiempo se pone en evidencia el proceso para que la metáfora se presente como elemento verdadero puesto que:

Utilizar un objeto que representa otra cosa es un juego de niños. Sin embargo, para que haya una “teatralización” de los objetos, no es suficiente cambiar su uso habitual, debe existir también un contenido poético, una aparición de la metáfora, asimilando su forma, su movimiento o su color, para contar una historia específica donde todos

los objetos de ese mundo entren en una poética elaborada, en una lógica particular.
(Teatro de objetos,2013, p.3)

Es entonces donde se encuentra el proceso para que un objeto se desnaturalice, consiga un grado de valorización, debe suceder un proceso más complejo, uno en dónde se encuentre una carga poética; se le debe encontrar eso específico que viene a contar o a significar. Un niño puede jugar con un objeto convirtiendo al mismo en otros elementos pero esto no significa algo fuera de lo superficial, no deja de ser ese objeto cotidiano, sin embargo si al mismo objeto se le aplica un proceso en el que se conciba una adquisición de valores diferentes, se encuentre una poética y cuyas características físicas apoyen el traslado de un elemento a otro, se obtiene entonces la ansiada desnaturalización y resignificación del objeto, es entonces que se puede adquirir nuevas materialidades.

La Cosa.

La cosa, hablando desde la manifestación cotidiana, es un objeto que tiene razón de ser desde el momento que ocupa un lugar en el espacio, cumple la función para la cual fue creado, imposibilitando la opción de presentar una esencia diferente a la que se le otorgó en el momento de su concepción, impidiendo un distanciamiento, una perspectiva diferente de sí mismo. Heidegger, en 1994 menciona que “Para nosotros en la cercanía está aquello que acostumbramos llamar cosas” (citado en Herrera, 2017). Entendiendo que la visión en la que la cosa aparece está sujeta a la superficialidad con la que se mira a un objeto físico, se despoja de las posibilidades sobre mirar en sus capacidades, en sus características, distanciar la cosa de su utilidad cotidiana y re pensar, reevaluar, revalorizar desde una mirada más distante, alejada de su origen genérico.

La cosa, al ser expuesta desde una mirada expandida, más profunda, se llega a convertir en la liberación de un objeto servil, que se halla ya traspasando el tiempo y el espacio para evocar otra realidad. Dicho esto, es aquí donde el sujeto experimenta diferentes sensaciones, donde el hombre se ha dejado seducir por la experiencia del objeto como cosa, desde la percepción no unívoca. Larios (2018) en su texto dice: “A través de la mirada de este hombre intuitivo, los objetos cotidianos pueden ser mirados por instantes como liberados para lo que fueron hechos” (p.61). Es entonces en dónde se comprende que la línea que se forma y delimita el entendimiento de la cosa, mantiene un estado específico según para lo que fue diseñado, pero existe un punto donde se rompe su delimitante, la frontera se difumina cada vez más y el objeto ya no sostiene la utilidad para la cual fue diseñado, sostiene la esencia

de su revalorización. Los objetos al pasar a ser cosas como menciona Larios cautivan al hombre desde el lado más intuitivo, liberador, dejándose llevar por las experiencias diversas que produce el objeto que deja de ser objeto y pasa a ser provocador.

En las artes de la pintura y la escultura también se habla del objeto, con su gran propulsor del surrealismo René Magritte, quien mira a los objetos cotidianos y los transforma des colocándolos, obligando a que el espectador mire de verdad. Al pasar por esta experiencia sensorial de parte de quien mira la yuxtaposición de los objetos plasmados en la pintura aparece la cosa.

Como se evidencia en el cuadro La firma en blanco, de dicho autor, se visibiliza una mirada no plana, sino profunda y cuestionadora ya que se adentra en la subjetividad de las cosas. En la manera de crear de Magritte está presente el oxímoron de proceder, esencialmente en esta obra. Lo cual pone en conflicto y reflexión al espectador de lo que está observado. Es notoria la fuerza de lo visible y lo invisible que se refleja en la pintura, dejando espacios a la imaginación. Sin embargo, al hacer visible lo invisible permite un descolocamiento de las cosas que se supone debe mirar, pero que en realidad no se mira.

Es por ello que la potencia de esta pintura entra en el inconsciente de quien la observa dejándose seducir por la imagen y lo que se entendería que hacen los objetos. Todo lo que está pasando en esa relación de espectador con obra se lo conoce en las artes escénicas como cosa, este hecho que no se sostiene solamente en palabras, sino que queda como huella en la memoria, en el inconsciente, en la experiencia sensorial.

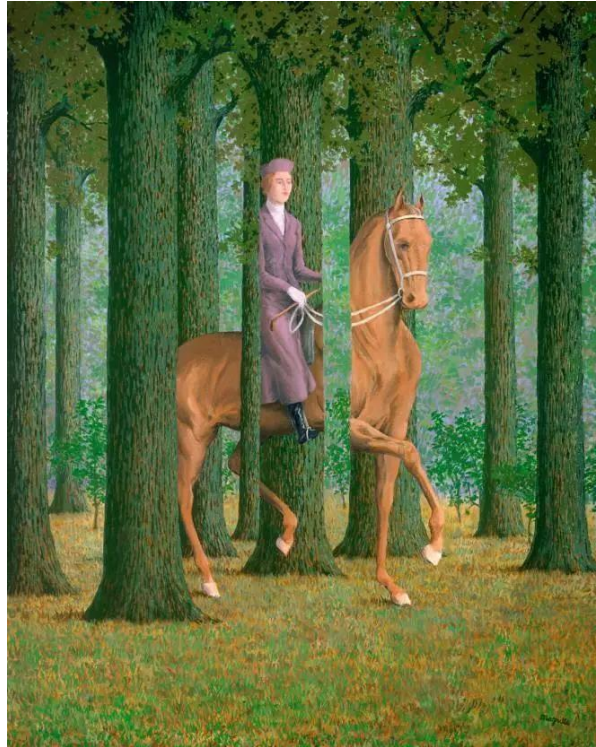


Figura 1 La firma en blanco. Washington, Magritte, R. (1965). Estados Unidos:National Gallery of Art.

Como menciona Magritte en dicha pintura:

(...) he encontrado una posibilidad nueva que tienen las cosas, la de convertirse gradualmente en otra cosa, un objeto se funde en otro objeto distinto de sí mismo.

(...) Por este medio obtengo cuadros en los que la mirada 'debe pensar' de una manera completamente distinta de lo habitual. (Magritte, 1965, p. 1)

Es decir que la cosa no se ve limitada solamente con palabras, si no que pasa a quedarse en la experiencia sensorial de quien mira la obra de arte, pero esencialmente con el objeto. Pasamos entonces de mirar un objeto incitador a uno como mundos del conocimiento en sí mismo, como portadores de un saber hacer y de un decir propio. En este punto ya se ha evocado la cosa que es la experiencia producida por dicho detonador, incluso se podría decir que un objeto en principio fue motivador para un solo ser y que luego él mismo al tener el poder cautivador pudo lograr su objetivo manipulador para más seres como una memoria colectiva.

La Cosidad.

Martin Heidegger, filósofo del siglo XIX, llegó a la conclusión de que el ser humano mientras más racional es en su manera de pensar, de ver su entorno, más limitado mantiene su pensamiento, esto debido a que mantiene una objetividad en lo que sucede, en lo que observa, se limita y no concibe la subjetividad, no permite la manifestación de la cosidad de un objeto dentro de su pensamiento; explicando lo expuesto de mejor manera, se toma el ejemplo expuesto de la Jarra en la que Heidegger expone su punto sobre que el humano la mira como un objeto que cumple una cierta función que es la de acoger, convirtiendo así al mismo en algo unívoco, dejando fuera la posibilidad de encontrar la cosidad, se expone la manera semi - poética de observar, no se expone la esencia que posee el objeto, a la jarra se le priva entonces de sus otras posibilidades de funcionalidad, se minorisa las características físicas y las diferentes utilidades que ésta puede brindar (Herrera, 2017).

Partiendo de lo tratado anteriormente, existe el problema que al haber sido sometido a una educación en que el mundo se rige siguiendo una lógica ya establecida, se ha limitado la capacidad en este caso de entender o mirar al objeto más allá de su utilidad física, más allá de su simbología, al aplicarlo a las artes escénicas, al teatro se convierte en una herramienta de creación, de exploración, en una manera de liberar al objeto de toda característica, utilidad preestablecida:

El objeto está en el límite: si es utilizado, adquiere un estatuto social, como la máquina; si es poseído en su forma pura “desprovisto de función”, su estatuto pertenece al campo subjetivo, pues “cuando el objeto ya no es especificado por su función, es calificado por el sujeto. (Susmancksky, 2014, p.179)

El objeto, dentro del teatro, deja de ser utilizado, de seguir la cotidianidad de su funcionalidad, pasa de tener un valor previo a tener una revalorización, resignificación, se convierte en un elemento capaz de ser protagonista en la escena y contar algo diferente, manifestar la poética que alberga, la esencia misma que mantiene resguardada en su interior cubierto por la superficialidad con la que se lo mira.

Siguiendo con el ejemplo de la jarra, se dice que esta tiene la funcionalidad de acoger, pero también de retener. Desde aquí ya la mayoría de personas fallan al observar un objeto pues, como es el ejemplo de la jarra, se la ve como algo que acoge en su interior físico, formado por paredes y un fondo, pero no se ve el hecho de tener un doble sentido ya que acoger y

retener no es lo mismo. Entonces se llega a pensar que la esencia de la cosa contiene la posibilidad de proteger (acoger) y no solo de conservar (retener) algo (Herrera, 2017).

La esencia de la cosa entonces, es algo que no es producto de la producción física, sino que va más allá de lo visible, aparece en el momento en el que se presta una atención más profunda a una cosa y ésta de pronto produce una obligación por así decirlo a profundizar sobre qué está haciendo allí, qué función cumple más allá de lo que el racionalismo nos ha implantado como realidad absoluta.

Quizá puede aparecer cuando se piensa en él ¿por qué de su tamaño? ¿por qué de su deformidad? ¿por qué puede hacer daño o por qué puede proteger? Es decir, aparece cuando se lo desnaturaliza, cuando ésta comienza actuar sobre nosotros y provoca una manera diferente de actuar o de pensar.

La cosidad del recipiente no descansa en modo alguno en la materia de la que está hecho, sino en el vacío que acoge. Quiere decir que la cosidad no es algo físico, no depende del material sino de lo que tiene detrás de sí, en el sentido diferente que le damos, alejándonos de la cotidianidad de la cual proviene.

Es entonces que se entiende a la cosidad de la cosa como la esencia, la capacidad que ésta tiene de afectar al individuo internamente, darle un sentido en esta realidad, un sentido diferente, no el que tiene predestinado si no el que se le encuentra mediante sus cualidades, su forma de afectar.

Larios (2018) profundiza el tema sobre la cosidad del objeto haciendo mención a la desnaturalización de los objetos. Ella habla de “El teatro de objetos es tal vez el que tiene más intensidad metafórica que todos los demás tipos de teatro” (p.25). Es lo que se comprende como la desnaturalización del objeto, la provocación de la esencia del mismo al ver más allá de los aspectos físicos, encontrarle más de un sentido, más de un significado apareciendo así su sentido de ambigüedad y entendimiento. El objeto se vuelve una pareja del actor en escena.

Encontrar la cosidad del objeto es encontrar lo que habita en él, encontrar esa fuerza que lleva al actor a moverse, a transformarse. Es descubrir su naturalidad, es la desnaturalización, encontrar su identidad en aquello que el conocimiento objetivo no acepta como una realidad física porque es algo que se encuentra en lo que está alejado a lo cotidiano, se encuentra en la subjetividad.

Es lo que se descubre en el objeto que permite al actor como tal evolucionar, salir de una realidad e ingresar a otra en la cual está sujeta y potenciada por esta nueva cosa que aparece y todo lo que tiene para brindar, es el diálogo directo físico e interno que se produce en el trabajo con el objeto.

La industrialización de los objetos responde a contextos de países del tercer mundo principalmente lo que ha influido directamente en el manejo del objeto como masas, objetos repetibles con funcionalidades específicas. Entonces cuando dicho planteamiento se ve descolocado aparece la cosidad, observando y manejando al objeto desde otro lugar haciendo de este diferente y no específicamente para la funcionalidad que fue creado. Al pasar por este umbral de cambio empieza aparecer la posibilidad de generar poesía con el objeto.

La creación en masividad, la reproducción industrializada brinda la capacidad de cargar al objeto de poesía, pues como lo planteaba Tadeusz Kantor, el objeto para perder su función original, es obligado a pasar por un despojo de su función cotidiana, se convierte en un objeto indigno al no tener un valor, esto permite un renacer del mismo. Se puede acoger al tiempo efímero que éste tiene para existir y desde allí restarle su valor como objeto físico, como objeto cotidiano para solo así encontrar en la plena profundidad de su ser físico la importancia verdadera del objeto dentro de una obra con posibilidades de creación, desde lo que tiene por decir realmente, otorgando así una razón legítima. Un objeto que deja de cumplir un rol decorativo y pasa a ser un objeto protagónico o antagónico (Alvarado, 2018).

La Imaginación en el Cuerpo desde el Eje de Creación de Michael Chejov

Mijail Aleksándrovich Chéjov, actor, director y escritor nacido en 1891, fue sobrino del escritor Anton Chejov, sus inicios en la actuación suceden en la Escuela Teatral Suvorin, tiempo después fue invitado por Stanislavski al Primer Estudio del Teatro del Arte de Moscú, posee gran importancia en el ámbito a tratar sobre la creación de personajes siguiendo la línea de Constantine Stanislavsky. Chéjov fue el siguiente en definir una técnica de actuación nueva. Planteó la creación, la actuación desde un punto alejado al naturalismo y el uso de los recursos ofrecido por la memoria emotiva utilizado por Stanislavsky, propuso el uso de la imaginación para generar momentos, sucesos que no habían pasado, otorgando así una forma diferente en la cual el actor podía traspasar sus fronteras sin la necesidad de manifestar las emociones provenientes de sucesos propios, se alejaban de la memoria

emotiva pues ya no interpretaba según sus propias experiencias, interpretan según su capacidad de emplear la imaginación para generar sucesos ficticios (Arepasgrup, 2021).

El ser humano a diferencia de los animales tiene la capacidad de razonar y de imaginar, esto le permite mirar al mundo de una perspectiva diferente y diversa según cada ser humano, entender su entorno desde la capacidad de traducir o interpretar los sucesos, imágenes y adaptarlo según su experiencia propia de vida (Canal El Kentaquio, 2019).

Pero en realidad el término imaginación, filosóficamente ha sido debatido durante siglos por pensadores como Platón quien lo plantea desde una forma de la razón como única verdad, justificando a cualquier hecho que primero debe pasar desde ese lugar. “Palabras como Imaginario o Imaginación no pasan de ser meras instancias intelectivas que reproducen e imitan, siempre erróneamente, una realidad estática y acabada de naturaleza lógicointeligible sólo captable por la razón” (Ortiz-Oses, 2001, p.342). En relación a Platón y su visión de un mundo occidental donde evidentemente tiene más importancia la razón y la lógica como única justificación de la verdad objetiva.

Sin embargo, desde la perspectiva más contemporánea del psicoanálisis postjunguiano con James Hille, que plantea el término hacer alma, en contraposición al pensamiento de Platón. Este pensamiento ya toma en cuenta a la imaginación como parte del cuerpo de una forma vinculada con la verdad como modo objetivo y subjetivo. Es decir, si bien la imaginación parece ser subjetiva, está relacionada con el imaginario, esta forma parte fractal, en otros términos, es un fragmento de un todo histórico. En las culturas occidentales se repiten para el ser humano los mitos, angustias, miedos establecidos por el bien y el mal que propone el pensamiento de Platón (Salvatierra, 2006).

Al mencionar el alma, las posibilidades de la mente para la construcción de momentos ficticios son múltiples, va acompañado de los estados que el cuerpo experimenta o evoca gracias a la imaginación. Existen conexiones entre los estados corporales y la acción del imaginar; en otras palabras, llega al proceso: “(...) de imágenes corporales que alcanzan el cuerpo imaginal y hablan desde él, provocando los movimientos del alma” (Hille, 2000, p.234). Lo que se busca es plantear a la imaginación como un estado dinámico, donde se manifieste a través del estado corporal, evitando así quedarse únicamente en un estado mental estático, para de esa forma ser capaz de modificar, alterar el cuerpo de forma física mediante el uso de la imaginación, en ese momento lo interno se exterioriza.

En complementación del término imaginación desde la filosofía de Bachelard (1980) mira a esta desde la perspectiva de matizar a la imagen con la imaginación, el primer término está vinculado directamente con lo descriptivo. La imaginación es entonces de carácter dinámico que viaja entre lo real y lo imaginario, dando importancia a dicho trayecto. Es por ello que la imaginación se ve ilimitada, se transporta libremente traspasando el pensamiento racional, llegando a un material irreal producto de lo que la mente genera.

En relación al cuerpo y la imaginación, el alma debe ser receptiva, dentro de un cuerpo que siente.

Despertar al cuerpo a través de la identificación con los seres y las cosas para llevarlo hacia el encuentro y el descubrimiento de lo que existe en ellos de esencial, y que a la vez existe en el cuerpo en un estado latente. (Salvatierra,2006, p.291)

Mirar las cosas, no solo desde los ojos si no desde el cuerpo activo presto a descubrir las cosas con una mirada de carácter dinámico que atraviesan el proceso. Un cuerpo que traspasa el pensamiento racional.

Se ha logrado tener la perspectiva de la imaginación desde la filosofía y la psicología, donde se comprueba que el cuerpo está presente viviendo desde la experiencia sensorial y corporal, la imaginación partiendo de la imagen y lo imaginario como posibilidades infinitas. En relación a la perspectiva de las artes escénicas el principal referente es Michael Chejov quien, en su libro *Técnica del actor*, en uno de sus puntos evidencia estas aristas sobre la imaginación.

Observado a la imaginación que parte de la imagen de un cotidiano, pero también de nuevas imágenes que muchas de las veces sobrepasan el control propio y el deseo; lo cual apela a la emotividad del ser humano gracias a la imagen. Chejov (1987) afirma “Las curiosas imágenes adquieren cada vez más intensidad, a veces nos hacen reír a carcajadas o nos hacen llorar, nos causan alegría o tristeza. Al final se han puesto en juego todos nuestros sentimientos” (p.65). Es decir que las imágenes también devienen por medio de la sensorialidad corporal, que invaden a un cuerpo receptivo capaz de transformar sus sentimientos y sensibilidades.

Las imágenes están todo el tiempo en el espacio exterior del cotidiano como en el interior del cuerpo constantemente. El detenerse a mirar con un cuerpo receptivo sin juzgar desde el razonamiento abre las posibilidades de viajar con ellas desde la imaginación, accediendo a

las imágenes como seres vivos. Chejov (1987) afirma “Lo que debe elaborarse en el escenario y mostrarse al público es la vida interior de las imágenes, no los personales e insignificantes recursos de la experiencia del actor” (p.69). Es decir que las imágenes se convierten en un ser manipulable que tiene la capacidad de habitar en el cuerpo receptivo del actor, permitiendo que este accione orgánicamente.

Cuando se habla de la verdad en contraposición del término cartesiano se apela a la subjetividad de la imaginación basada en la imagen. Es por eso que:

Para el actor tiene gran importancia desarrollar una especie de «instinto», que le indicará cuándo desviarse de la «lógica» correcta de sus imágenes. Limitarse a pensar y razonar no le servirá de ayuda: el principio que cuenta a este respecto es el sentido de verdad. (Chejov, 1987, p.71)

Por ello el actor se mueve desde la sinceridad, desde su verdad en base a las imágenes internas producidas por el instinto. Sin embargo, cabe incorporar el término de la verdad, eso que es propio de cada actor, lo que viene a decir, esto auténtico que le pertenece a la imaginación como algo puro de cada intérprete, algo político individualista. Lecoq (2002) menciona que: “se centra en el cuerpo del actor y en la necesidad que cada individuo tiene de encontrar algo que decir” (p.5). Desde dicha pedagogía se busca que el actor tenga un proceso de autodescubrimiento de una verdad esencial e íntima de cada uno, donde la única política es la imaginación, liberando ideas preestablecidas.

Por tanto, como eje transversal es la imaginación, fuente inagotable puesta en práctica desde el trabajo minucioso; incluso Chejov en el análisis de la imaginación hace uso de un cuerpo imaginario donde el actor puede habitarlo y transformarlo en personaje desde el gesto físico. Chejov (1987) afirma que: “Este centro es una zona imaginaria dentro o fuera del cuerpo, donde se originan los impulsos del personaje con respecto a cualquier movimiento” (p.52). Desde el gesto y observar desde la introspección y el detalle; el actor se desprende de su ser cotidiano y pasa a ser un no cotidiano de acuerdo a su naturaleza. Con el mismo principio se entiende que:

Es esta imaginación a la que Lecoq apela en su enseñanza con la mimesis corporal, viajando hacia el interior de la materia desde lo más grande a lo más pequeño, descubriendo las estructuras y los ritmos que la constituyen y le dan vida. (Salvatierra, 2006, p.293)

La imaginación, a pesar de ser un término cuestionado por varios siglos se ha establecido en las artes escénicas de manera primordial como una herramienta de creación y exploración con el fin de llegar a una autenticidad, pero también a una verdad individual que no está tan lejana de una colectiva. Pues estos cuerpos que imaginan al tener libertad están en resonancia con los demás cuerpos que quieren decir algo. La imaginación a partir de la imagen abre, permite establecer un cuerpo más receptivo que se deja llevar por los estímulos sensoriales. Un cuerpo de actor que imagina se puede transformar en personajes más orgánicos guiados por el cuerpo imaginario. Entonces se devela un cuerpo que se permite imaginar y vivir más allá del pensamiento racional.

Michael Chejov - Psicofísico

El término psicofísico, en un primer momento se lo define desde un lugar alejado del teatro, dado que plantea el estudio de la salud física y mental, conjuga los términos de psicología y física, por lo tanto, conlleva al estudio sobre la relación entre una incitación externa y cómo la persona que recibe estos estímulos lo percibe (Definición XYZ, 2022).

Fons (2016) plantea a la psicofísica como una forma de estudio sobre la fisiología de la acción, es decir, el comportamiento de la acción en el cuerpo, la fisiología de las emociones, la etnología y los estudios sobre la percepción del espectador. Plantea los cuatro ejes mencionados como los componentes del trabajo mente - cuerpo. En otras palabras, el planteamiento presente es el de entender la separación entre niveles cognitivos, fisiológicos y motor, que se ven involucrados en el trabajo psicofísico dentro del ámbito escénico, comprender los distintos aspectos que involucra el trabajo en conjunto sobre mente y cuerpo.

Es entonces, que se habla de observar y determinar la capacidad con la que un individuo decodifica los estímulos físicos y los traduce pasando la información por los distintos ejes mencionados, manifestando de esa forma el lado psicológico y físico, mismos que mantienen un estado de sincronía como si de un reloj se tratase.

Regresando en la historia, el concepto mente-cuerpo fue propuesto por René

Descartes, quien llegó a la conclusión filosófica donde existía un problema entre estos dos elementos ya que el primero, la mente, trabaja sobre el pensamiento, lo inextenso, es decir lo que no contiene una longitud ni una tangibilidad y por el lado físico menciona la extensión, posee longitud, latitud, profundidad, lo que no piensa y tiene divisiones. El problema llegó a identificarse en la complejidad de comprender el pensamiento de querer mover una

extremidad y luego hacerlo de manera física, se encuentra una primera relación entre pensar y actuar, en otras palabras, se plantea el actuar de la mente sobre el cuerpo, se manifiesta sobre cómo se piensa en realizar una acción, pronunciar una idea, o expresar un sentimiento y esto llega de un pensamiento a un suceso material al ser realizado por la parte tangible que resulta de la existencia del cuerpo (Martínez, 2010).

Mirando desde otra perspectiva, existe el problema del control del cuerpo sobre la mente en cuanto a pensamiento se habla ya que no solo la mente piensa en algo para que la parte externa lo ejecute. Sucede que puede ir en viceversa y ejecutarse primero una acción y esta a su vez genere un pensamiento en la mente, mencionando a René Descartes nuevamente dice que el cuerpo actúa sobre la mente (Martínez, 2010). Es decir, habla sobre el mismo como una ejecución de una acción externa sin motivo, algo que sucede por casualidad repercute en la mente generando un pensamiento, una realidad ficticia en ocasiones como es el crear una historia partiendo de lo que sucedió.

Pese a existir las problemáticas planteadas anteriormente, Descartes propone tres tipos de soluciones, siendo la segunda solución la que se tomará como conexión dentro de lo que se quiere tratar como psicofísico, Descartes plantea que la naturaleza le enseña que no está solamente alojado en su cuerpo, como un piloto en su navío, sino que está tan estrechamente y de tal manera confundido y mezclado con su cuerpo que compone como un solo todo con él (Martínez, 2010).

Lo que se propone es la conjugación, la co dependencia entre mente - cuerpo y viceversa, el uno puede no tener razón de ser sin la existencia del otro ya que si estuviesen separados, el cuerpo no tendría una razón, un significado para moverse, y desde otro punto, la mente pudiese pensar una infinidad de movimientos, de historias por realizar pero sin la posibilidad de manifestar ello, al carecer de un cuerpo físico que lo decodifique y lo lleve a la ejecución, lo vuelve algo igualmente incompleto, inacabado por no poder cumplir en su totalidad con lo que plantea, es entonces que la mente y el cuerpo mantienen una relación estrecha de unión.

Fechner (1983) presenta a la psicofísica como una ciencia exacta de las relaciones funcionales, entiende la funcionalidad que une a estas dos partes y las convierte en una única unidad, comprende también la dependencia que existe entre la mente, el cuerpo y el grado de trabajo que realizan en conjunto. Es entonces, que pese a existir un problema entre la mente y el cuerpo, existe además la justificación y la proposición de una dualidad entre estos

dos elementos y manifiesta el grado de importancia que ambos llegan a tener al existir en correlación, ya que de no ser así el uno no puede funcionar sin el otro.

Ahora, llevando más a profundidad el tema, se entra al campo escénico, mismo en el que la psicofísica se trabaja desde la técnica actoral de Michael Chejov, quien la plantea inmerso en la herramienta de la imaginación como sustitución de la técnica de Stanislavsky la cual planteaba el uso de la memoria emotiva, es decir, de la memoria en base a sucesos personales reales. Se planteó la idea de concebir imágenes internas como detonantes para llegar a la actividad física del actor (Francioli, 2018). Exponiendo la base en la que consiste la técnica, la cuál es, producir una imagen mental para exteriorizar a través del cuerpo físico a su ejecución material, mediante esta propuesta lo que se buscó fue la independización del actor, la memoria emotiva y generar materialidad física producto de imágenes producto de la mente.

Además de lo presentado anteriormente, se concibe la propuesta de la consciencia absoluta sobre el cuerpo, esto haciendo alusión a lo expuesto por Vsevolod Meyerhold (2012) en su teoría de la biomecánica, menciona que “Un actor no tiene que repetir los gestos del pasado, sino que cada vez tiene que construir libremente una nueva escena. Quiere un actor creador que use su cuerpo como un acróbata” (p.1).

Pese a la mención de unidad entre mente y cuerpo, Meyerhold sostiene que, para concebir el trabajo físico preciso, libre de movimientos innecesarios y que favorezcan a lo que quiere exteriorizar, el actor debe conocer su cuerpo, sus capacidades físicas, entrenarlo para evitar caer en una espiral de repeticiones. Mentalmente se puede trabajar el grado de imaginación las diferentes formas de imaginar un mismo objeto, la atmósfera en la que se puede concebir la imagen, no obstante, el cuerpo necesita de un entrenamiento físico para poder cumplir con lo que se manifiesta en el interior. Un actor que controle su cuerpo como un músico, domina las pausas y los ritmos, es decir, debe controlarlo al grado de sentir cada movimiento, desde donde nace, que mueve y a donde lo mueve, conocer a detalle sus capacidades físicas para poder generar en escena una materialidad diferente, nueva.

Cualidades de Movimiento en el Cuerpo del Actor en Base a Rudolf Laban

El cuerpo, luego de un trabajo psicofísico, y un trabajo externo con el objeto, además, es capaz de generar una herencia sobre ese trabajo, el cuerpo adquiere la experiencia vivida sobre el trabajo externo e interno, esto a su vez manifiesta en el mismo una forma expresiva y corporal de moverse, su estructura presenta cambios y estos llegan a ser calidades de

movimiento. Rudolf Laban plantea ocho acciones de esfuerzo. Se plantean matices para generar las secuencias de acciones físicas, para ello es necesario que se entienda la percepción de su investigación que comienza analizando desde el pensamiento en términos del movimiento. Dicho autor define este pensamiento:

Como el conjunto de impresiones psicofísicas que suscita en nosotros los acontecimientos vivos. Este pensamiento carecería como el pensamiento verbal, de una nomenclatura codificada que ayude al hombre a orientarse en el mundo exterior, pero contribuye a su orientación dentro de su mundo interior (Paripipa, 2021).

El movimiento corporal, la variación energética que acontece o libera en cada fase del desplazamiento espacial o corporal, tiene un punto fundamental en el desarrollo del trabajo escénico en el presente caso sobre la teatralidad, pues carga al movimiento de un tipo de energía necesario para manifestar su presencia en escena, evitando que sea un desplazamiento vacío, sin sentido. Los gestos forman parte de la comunicación no verbal. Son movimientos expresivos del cuerpo, un lenguaje corporal que expresa distintos estados de ánimo (Cáceres, 2010). El movimiento que se convierta en propuesta escénica, por más pequeño que sea, es capaz de marcar la diferencia, transformar el cuerpo en escena al mantener una carga energética que culmine en la exteriorización de una necesidad, una intención.

Rudolf Laban, llevó a cabo una investigación profunda sobre el movimiento basado en su preocupación por el mismo pues decía que el movimiento es pensamiento, emoción, acción, expresión y está presente en todas las artes y en todo aquello que forma el mundo externo e interno del ser humano (Lizarraga, 2015). Laban concibe al movimiento como un elemento que va más allá de un simple accionar corporal, mantiene el eje principal donde, para existir tiene que poseer una carga, un significado; regresando al tema de lo psicofísico, se encuentra relación pues nace de un pensamiento, de una emoción que son productos de la mente y al ser ésta su concepción, llegan a exteriorizarse mediante el cuerpo, mismo que se relaciona con el espacio y los objetos mediante el movimiento.

Laban genera un análisis del movimiento en el que destaca cuatro ejes principales que son: Cuerpo, que cumple la función de iniciar con el movimiento generando conexiones fractales para expandir el movimiento según se necesite lograr una secuencia. Esfuerzo, en el que está presente los principios en las que se basan las cualidades de movimiento: espacio o dirección, peso, flujo. Forma, en la que se habla sobre si es estática, el modo de cambio de

la figura, las cualidades de la forma como: levantarse, hundirse, retirarse, avanzar, etc. Espacio, en la que se menciona la geometría, intención espacial y, sobre todo, habla de la kinesfera la cual es una esfera producto de la imaginación, misma que permite el movimiento solo en su interior (Ilenia, 2014).

Las cualidades de movimiento tienen la capacidad de manifestar emociones en ellos, mediante la calidad del movimiento, lo que quiere decir que: “El movimiento sólo adquiere calidad expresiva, cuando se manifiesta en un estado anímico, y es justamente en una actividad lúdica orientada donde la expresión alcanza su verdadero y completo sentido de manifestación psicofísica” (Álvarez, 2022, p.55). Las cualidades manifiestan las características del movimiento como tal, pero sin estar completo aún, ya que necesita de una calidad, una manera de moverse, una emoción, la manifestación completa en la parte psicofísica, dentro de estas cualidades se encuentran cuatro elementos básicos: peso, espacio, tiempo, flujo de tensión.

La clave en la teoría formulada por Rudolf Laban, está conformada por ocho componentes, ocho formas de moverse, de liberar energía. En el estudio que llevó a cabo, llegó a la conclusión de que el cuerpo de un bailarín o actor podía manifestar el movimiento y la intención en base a cualidades y calidades, se expuso que la calidad albergaba a la expresión, el estado anímico, mientras que las cualidades dentro de los cuatro ejes planteados se expresan mediante: flotar, golpear, deslizar, hendir el aire, golpetear, latiguar, presionar y retorcer. Cada una de estas cualidades posee un tipo energético único, que nace a partir de las características en base a su peso, espacio y forma. Las mismas le otorgan al movimiento una forma, recorrido e intención diferente de los demás. Para ello, establece una serie de características que define y diferencia a cada cualidad. Lombardo, en su tesis describe a las mismas como:

PESO ESPACIO TIEMPO FLOTAR liviano flexible sostenido ACOMETER O
GOLPEAR CON LOS PIES firme directo súbito DESLIZAR liviano directo sostenido
HENDIR EL AIRE firme flexible súbito DAR TOQUES LIGEROS liviano directo
súbito DAR LATIGAZOS LEVES liviano flexible súbito PRESIONAR firme directo
sostenido RETORCER firme flexible sostenido. (Lombardo, 2012, p.102)

Existe la posibilidad debido a la unidad entre cualidad y calidad, de que un movimiento pueda adoptar una intencionalidad, pueda producir ritmos variados, mismos que ayudan a generar

una emoción en el movimiento ya que mediante la intención que se manifiesta, ésta puede producir la activación de la imaginación.

Capítulo II

Training Físico para la Construcción de Personajes

En relación con *Training*¹ se ha ido descubriendo momentos de exploración, donde el cuerpo cotidiano ha pasado a ser un cuerpo no cotidiano. Transformado por el pensamiento, sentimiento, movimiento y acción, de los mundos internos que exteriormente forman otro espacio de realidad. Es un habitar el espacio despojándose de lo preestablecido por la sociedad, para pasar el umbral de ser otro ser. Es por ello que con la ayuda del training se pretende perder estos cuerpos cotidianos amaestrados para despertar el lado más vivo de un intérprete.

Fundamentalmente, para un actor e intérprete el objetivo del training es la escucha de sensaciones y percepciones de la realidad, del presente. Por ello se afirma que el actor se entrega totalmente; es una técnica del “trance” y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de “transiluminación” (Andrade, 2016).

Es decir, que el cuerpo cotidiano del actor se ve transformado a uno no cotidiano, se activa la escucha tanto psíquica como corporal. En dicha transformación cambia la estructura corporal del actor y se deja llevar por los impulsos de sensaciones y emociones. En ese momento el cuerpo actoral está en completa alerta.

Para evidenciar el proceso de training en la práctica se ha tomado como punto de partida al cuerpo físico como detonante de sensaciones y emociones, activando el impulso psíquico del actor. El proceso del training base contiene en todas las prácticas la respiración, pues, este ayuda a la autoobservación como un pequeño escaneo del cuerpo cotidiano. Luego se da la preparación física del cuerpo desde la articulación para sumarle ejercicios de fuerza a la práctica y de esta manera ir activando la zona muscular del cuerpo, donde se puede hacer un balance de intensidades. Con esa premisa se pueden variar los ritmos y repeticiones de los ejercicios propuestos. La respiración siempre está presente, es por ello que luego se va transformando en sonido y posteriormente en voz. Es aquí donde el impulso del cuerpo físico por medio del movimiento va cambiando la estructura y activando la parte psíquica del actor.

La Herencia del Objeto por medio de la Ideokinesis.

La propuesta del objeto, como herramienta de creación, se convierte en el eje transversal para dar inicio a un proceso de investigación, a partir del pensamiento en el que se menciona: los objetos cotidianos y personales acompañaron gran parte de la vida y su elaboración era pausada, muchas veces única y en estrecha relación con el mano factor, hoy los objetos cotidianos son muchas veces pasajeros y desechables (González, 2016). Se menciona la línea que separa a los objetos a través del tiempo mediante su forma de fabricación, la evolución de la relación.

Sin embargo, se habla sobre un objeto desechable, pese a ser catalogado así, el mismo tiene un proceso de creación registrado en su interior, tiene una historia en la que se encuentran tratos, memorias, utilidad, etc. Que oculta en su exterior en forma de rasguños, dobleces, aroma, dureza, etc. Todo ello otorga información sensible que se traduce mediante el cuerpo físico.

Comenzando el proceso práctico, se tiene presente el uso de dos elementos iniciales, dos objetos que fueron desechados luego de cumplir su objetivo; se habla sobre una caja y un banco. Estos objetos formaron parte central del proceso debido a la información que se levantó a partir del contacto, de la relación física que se comenzó a mantener con los mismos. Se formó un puente entre el objeto y el cuerpo, a medida que se avanzaba sobre una primera exploración, esta activó la memoria, recuerdos, sensaciones, vivencias personales de cada uno, fue casi instantáneo el cómo los elementos que ofrecía cada objeto encajaban con cada uno de los dos individuos presentes en la relación.

La caja y el banco permitieron a través de sus estructuras manifestar encierro, decadencia, inseguridad, debilidad, etc. En uno de los ejercicios de exploración del objeto caja y banco, como elemento para la creación desde su materialidad, la indagación consistió en una exploración del peso, la velocidad, el aroma y la textura de los objetos; para generar movimientos y acciones. Se implementó el uso de diferentes partes del cuerpo para lograr algunos efectos en el movimiento, y se experimentó con distintas velocidades para observar cómo cambia el peso del objeto. También se prestó atención al aroma del objeto y se relacionó con la imaginación y la generación de situaciones cotidianas. Finalmente, se exploró la textura del objeto y se descubrió una transformación corporal en la que el control del cuerpo se transfiere al material sobre el que se está trabajando.

Cómo se describió en el ejercicio anterior, todo parte desde la premisa del uso del peso, desde allí la variable sobre la orden fue que, en lugar de mover al objeto, esta vez se intentase ingresar en él, pero sin lograr completar la acción. Para lograr esa acción se recurrió al uso de las características físicas de la caja como lo fueron el emplear las dimensiones que posee y la forma. De ellas se hizo uso de la imaginación para completar la propuesta necesaria, la cual tenía que evidenciar un objeto pesado, intentar forcejear, empujar o pegar en el intento por ingresar en su interior y que ésta no cediera, no se derrumbase de tal modo que la intención en el cuerpo del individuo se viese reflejada.

El uso del objeto tomando en cuenta el peso también fue evidenciado en el objeto banco de madera, puesto que es una estructura más rígida que el objeto caja; sin embargo, sigue teniendo una forma geométrica tridimensional con espacios huecos. Desde la indagación se va descubriendo en primer lugar al objeto de manera superficial, analizando el sonido grave de madera, el material madera con textura áspera, las imperfecciones de un banco viejo con clavos salidos y finalmente las posibilidades de utilidad que tiene, pero que luego serán liberadas. El objeto banco de madera tiene un peso mayor, por ende, hace que al momento de sujetarlo se cambia la forma del cuerpo gracias a la yuxtaposición de los pesos entre empujar y jalar. En ese momento la exploración con el objeto se hace más amplia porque busca mayores posibilidades de sujetar al objeto con diferentes partes del cuerpo usando la premisa de no tocar al banco de madera con las manos. En la indagación se descubrieron las texturas que él mismo iba dejando en el cuerpo, en la piel y en la estructura corporal, es decir, el objeto dejó de ser utilitario y trascendió a ser extensión del cuerpo. Es por esto que se da un intercambio de poderes entre el objeto y sujeto, llega al punto difuso de no ser ni objeto ni sujeto, sino una fusión de manipulación en el mismo.

El objeto, al llegar a tener cosidad, empieza a empujar al cuerpo a muchas posibilidades de verlo como un compañero más en escena que no cumple solo una utilidad específica para la que fue creada, sino más bien empieza a renacer en el sujeto, de tal manera que este se ve desplazado para dejar ser al objeto.

Desde ese momento se empieza a explorar la Ideokinesis con Elsworth (1937) quien crea un concepto a partir del movimiento en la danza, con el principio de la visualización de la imagen como detonador de movimiento, activando así el sistema nervioso a través del pensamiento el cual ayuda a ejecutar la acción de un cuerpo gracias a pequeños impulsos que activan incluso el sistema muscular y óseo.

En el momento de la práctica, la ideokinesis ha sido fundamental para el distanciamiento del objeto con el cuerpo, desde dicho espacio el cuerpo adquiere esa conciencia de imagen que hereda gracias al objeto, lo que le permite moverse de manera no cotidiana e ir encontrando una estructura corporal diferente que involucra movimientos no vacíos si no, por el contrario, el sujeto puede recorrer el objeto desde todo su cuerpo y sistema sumándose ya la imagen, aparece el sonido como un cuerpo que quiere comunicar algo. En este momento el objeto ya ha cumplido su objetivo de manipular y colonizar al sujeto, pese a que ya no esté en el espacio físicamente se ha impregnado en el cuerpo del sujeto poseyéndolo.

En la forma pragmática del recurso de la ideokinesis se planteó el ejercicio de recorrer al objeto en base solamente el movimiento, es decir:

1. La primera premisa fue alejarse del objeto sin tocarlo.
2. Empezar a imitar la forma superficial, interna y externa del objeto.
3. En la imitación nace el movimiento del cuerpo con los niveles: alto, medio y bajo.
4. Después de haber heredado la forma en el cuerpo movimiento se empieza a desplazar por el resto del espacio como si de objeto corporal se tratara.
5. Es entonces que se va secuenciando y matizando el movimiento heredado del objeto, solo tomando algunos materiales.
6. Finalmente, con el material secuenciado se va explorando varios ritmos y velocidades.

La adaptación de este ejercicio hace que tanto el objeto banco y caja hayan dejado huella en los dos cuerpos de los intérpretes, permitiendo llevarlos a una corporalidad, estructura y sonido diferente. El objeto ha dejado de cumplir su función utilitaria y por medio del contacto físico no cotidiano se ha transformado en un objeto que manipula al intérprete. Es por eso que la ideokinesis ha sido un camino principal de exploración entre el objeto con el cuerpo, lo cual ha sido un impulso para poseerse mutuamente. Es este proceso de cómo se han ido generando secuencias de movimiento de diferentes ritmos basándonos en los objetos, hasta descubrir qué ritmo le pertenece a cada objeto por medio del cuerpo del intérprete.

Uso de la Exploración Sonora Externa e Interna del Cuerpo en Base al Objeto.

El sonido no es más que la sensación producida por el oído, que llega mediante vibraciones, sin embargo, los sonidos pueden ser lógicos, racionales, producido como consecuencia de un golpe, una caída, melodía, etc. Gracias a ello se puede identificar un sonido, reconocerlo y almacenarlo en la memoria. Al mismo tiempo, puede ser algo que llegue a escapar de lo que se cataloga como lógico, puede traspasar la delgada línea entre lo racional e irracional, convertirse en una fuente de sensaciones, emociones. No obstante, en el ligero tiempo que está presente es capaz de alterar el entorno. El sonido desde la memoria puede revivir situaciones pasadas y despertar sensaciones.

Kant acusaba al sonido de llevarnos por sensaciones indeterminadas, acaso podríamos decir emociones. El sonido se escabulle de la posibilidad de contemplación, que es la que posibilita el conocimiento acabado sobre algo. El sonido sucede y se desvanece, es conocimiento frágil e impertinente, tampoco podemos negar su presencia cerrando los ojos o volteando la vista (Benítez y Briseño, 2020).

Los sonidos, muchos de ellos manifiestan una puerta en el subconsciente de quien los escucha o genera, por más lógico que sea, cada sonido está sujeto a una historia, deja una marca que con el tiempo llega a despertar momentos, recuerdos o sensaciones que tengan una relación en común, el sonido que en ese momento se produjo, brinda la posibilidad de convertirse en un registro. Los objetos tienen, dentro de sus características, la capacidad de afectar a la persona, llegan a ofrecer un extenso abanico de posibilidades.

En la exploración de los objetos, ha sido fundamental la escucha, porque ha permitido un acercamiento más profundo al mismo, conociendo los sonidos que este produce. Es por ello que, en la indagación, los objetos son manipulados de formas variadas dentro de un ejercicio físico el cuál planteada diferentes matices cómo: empezar a manipular el objeto con diversas partes del cuerpo para escuchar cómo suena, de tal manera que el movimiento del cuerpo se irá sumando al sonido. En el proceso se junta una premisa nueva que busca el distanciamiento de su propio sonido corporal para lograr una escucha e imitación del sonido del objeto por medio de la voz. Estas premisas han logrado acoplar el sonido y la voz, sin embargo, en este momento aún no se consigue formar palabras. El objetivo del ejercicio es ir encontrando orgánicamente la voz de un cuerpo que se mueve a partir del objeto.

El sonido se transforma en una herramienta necesaria para profundizar las materialidades, debido a que, al realizar diversas exploraciones en el objeto, el individuo encuentra diferentes

rangos de sonido, frecuencias, intensidades. Dependiendo de varios factores, tales como, la parte corporal, la necesidad, intención, velocidad, y el punto del objeto en dónde se realice el contacto, resultaba útil, para un sonido ligero, abierto parecido a un aplauso si se realizaba un toque en el centro de una caja, y al dar un golpe con los nudos de los dedos, resultaba un sonido profundo y pesado. Al implementar esta herramienta y trasladarla al cuerpo se adquiere sensación y peculiaridades para utilizarlo en los movimientos físicos. De esta manera se percibe el tipo de ritmo que a su vez encaminó a sentir premisas, emociones, sensaciones, en ciertos momentos mutaba al sentir un cambio de ánimo o energético diferente en un sentido interno, externo y combinación de ambos.

A raíz de las herramientas levantadas, se pudo proceder a un siguiente proceso de trabajo, el cuál trató sobre la traducción de las sensaciones, momentos, emociones vividas a lo largo del trabajo sobre las sonoridades. Esta Traducción fue dirigida hacia el cuerpo físico, se comenzó a plasmar un cierto tipo de estructura corporal ya que, al tener un patrón de movimiento, ritmos preestablecidos, intenciones, formas de interacción física. El cuerpo físico comenzaba a adoptar ciertas características al realizar una acción.

Articulación Corporal según el Ritmo Deslizar y Latigar de Laban.

En el proceso del training físico llevado a cabo durante la preparación del intérprete para ingresar en un estado corporal y mental diferente, un estado interno, se preparó y ejecutó un entrenamiento que a partir de los sonidos tanto corporales como musicales, que dio paso a la implementación de elementos como las cualidades de movimiento de Laban en la preparación física. La influencia que supuso implementar las cualidades como forma de entrenamiento, comenzaron a manifestarse de maneras particulares en el cuerpo, los “(...)factores de movilidad hacia los cuales la persona que se mueve adopta una actitud definida, que puede ser descritas como actitudes” (Lombardo, 2012, p.93).

La corporalidad con la que se manifestaba el cuerpo al comienzo de la preparación física, mostraba variaciones en relación al sonido con el que se estimulaba su movimiento, con ciertas sonoridades lentas y de tendencia relajantes, la calidad energética se mostraba en una linealidad, a medida que la sonoridad mostraba alteraciones de ritmo, la calidad energética se alteraba por ende el ritmo también y daba paso a formas de moverse más complejas.

Rudolf Laban manifiesta 8 cualidades de movimiento, flotar, golpear, deslizar, hendir el aire, golpetear, latigear, presionar, retorcer, cada una de ellas con diferentes especificaciones,

características y utilidades. Durante el proceso de exploración sobre los objetos, las cualidades de movimiento fueron una herramienta base. Gracias a estas se pudo entender la propuesta corporal que surgía en cada ejercicio, se lograba distinguir y separar un movimiento, desplazamiento o acción según la cualidad que este mostraba. Además de ello, se podía encontrar más sentido o aclarar mejor la propuesta, se descubre una intención más clara al ser consciente del tipo de cualidad que se empleaba en el momento.

Se propuso la realización de secuencias bajo una cualidad específica y registrar el efecto que este provocaba en el cuerpo. En muchas ocasiones no se presentaba mayor avance, consecuencia de la fluidez se tornaba lineal. Algo que no era consciente hasta ese momento era el cómo se mueven los objetos, su estructura, materiales, peso, a que forma de moverse se orientaban. Al saber estos detalles lo que sucede es que se plantea una exploración desde cualidades específicas, en el caso de la caja, por su composición, desplazamiento y la forma de afectación sobre el individuo. Se propuso el trabajo bajo la cualidad de deslizar, mientras que, para el banco, bajo su forma geométrica, peso, forma de moverse y el cómo afectó al individuo, se planteó el trabajo sobre la cualidad de latigear.

Entre las diversas cualidades de movimiento como; flotar, golpear, deslizar, hendir el aire, golpear, latigear, presionar, retorcer, que propone Laban. En el proceso práctico de indagación se recomienda descubrir y definir un ritmo para cada objeto como es: deslizar y latigar. Para esto se plantea el siguiente ejercicio con premisas:

1. Volver a los objetos físicos, mantener contacto físico con los mismos de acuerdo a la cualidad que cada uno maneja, en el caso de deslizar, llegar al contacto mediante propuestas en las que el cuerpo en su totalidad o de forma fragmentada se deslicé en la superficie del objeto, a un ritmo sostenido, con sutileza en el tacto pues deben ser movimientos ligeros, calmados, con mucho control y en una dirección que no presente variaciones. Mientras que por otro lado y llevado por la cualidad energética misma, la cualidad de latigar aparece en parte cómo producto de la relación con el objeto y lo que viene a decir, esta cualidad genera explosiones de energía, además que sus movimientos son impredecibles ya que no tienen una dirección establecida, aunque al igual que en deslizar, siguen siendo movimientos o desplazamientos livianos. Mientras que el primer sujeto indagaba sobre entrar en objeto, vivirlo desde el interior, el segundo sujeto mantenía la premisa de no subirse sobre su objeto.

2. Se presentó además el tener que pasar por los tres niveles, no se podía probar en un sólo nivel, esto para ver qué estructuras, apoyos, asimilaba o encontraba el cuerpo para lograr los traslados.

3. Una vez realizada estas exploraciones y levantado el material necesario, se pasó a heredar esas sensaciones, esa forma de movimiento, la estructura que comenzaba a tomar forma y, además, también comenzaba a aparecer una relación más extendida, la del personaje con la sociedad.

El ritmo con las cualidades de Laban se volvió importante para el proceso de creación de personajes porque se involucró en el training. Esto se ve analizado en primer momento el movimiento desde la estructura del cuerpo y sus conexiones conjuntas y fractales. Como siguiente principio se desarrolla la premisa de poner una intención en cada movimiento, con el objetivo de ir encontrando la diferencia entre cualidades de deslizar y latigar. Al ser consciente de la transformación del movimiento, se continúa a ejecutar acciones con estas nuevas cualidades.

Esto supone un aumento de las posibilidades expresivas del cuerpo, ya que entran a accionar de forma no cotidiana, pero activa en un estado presente, como menciona Lizárraga (2014) en su análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Étienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban, comenta sobre cómo se mantiene presente el estado muscular en escena, el cuerpo utiliza una tensión mayor a la del cotidiano, ya que se requiere una atención constante del cuerpo para su reacción y relación escénica.

Complementando la relación de estos autores se ha puesto en práctica el estado consciente y activo de la estructura corporal para realizar el training. Entonces se ha tomado en cuenta las premisas del movimiento con relación al cuerpo, espacio, forma y dinámica en el siguiente ejercicio:

El intérprete por medio de la caminata debe comenzar reconociendo su propio peso y ritmo, en medio de esta exploración se debe prestar más atención en los pesos corporales generadores por las cualidades de movimiento, es entonces donde el intérprete transforma la caminata en movimientos no cotidianos. Las cualidades de movimiento donde se pone énfasis son en latigar y deslizar. Cuando el intérprete ya pasa por esta indagación, se acerca al objeto en forma de imitación e incorpora la estructura del mismo con la herencia de la cualidad del objeto que es identificada por el peso y fiscalidad. El fin, es un cuerpo consciente de un ritmo propio y heredado por el objeto.

Todas las premisas abordadas en los cuerpos están intrínsecamente relacionadas con el objetivo de demostrar que las cualidades de movimiento deslizar, latigar han ayudado a tener más conciencia sobre el movimiento de las acciones desarrolladas por las estructuras corporales realizadas por medio del objeto.

Secuencia de Acciones Físicas en Base al Objeto - Shaday Larios e Imaginación -

Michael Chejov

En el diálogo entre los conceptos del objeto vivo con la imaginación y calidad de movimiento nace ya el personaje gracias al libro de Chejov *Técnica del Actor*, desde la división del Psico-físico. Lo Psico tiene que ver con el alma y vida interna, está relacionada con sentimientos, pensamientos, emociones, recuerdos y deseos. Lo físico tiene relación a la vida del cuerpo desde los músculos, huesos, la voz, que como membrana permiten transmitir el interior del personaje. La unión de estos dos conceptos permitirá convertir los movimientos en acciones físicas que nacen del impulso. Chejov (1999) define como “Este proceso hace que el cuerpo físico sea cada vez más sensible en su capacidad para recibir nuestros impulsos interiores y transmitirlos al público con expresividad desde el escenario.” (p121). Al referirse al impulso Graham Dixon seguidor de la práctica de Chejov, lo segmenta en cinco diversas partes: él alma, él cuerpo físico, él mundo, la individualidad, y él yo creador elevado.

Cuando este proceso ha pasado por el cuerpo de los intérpretes genera la secuencia de acciones, misma que Pavis (1998) define como “una serie de conductas físicas que permiten el desarrollo del conflicto sin necesidad de la palabra” (p23). Se encuentra en la secuencia de acciones físicas la herramienta necesaria para generar un conflicto que englobe lo que sucede. La composición de esta herramienta en el teatro puede ser construida desde una secuencia de acciones minimizada, hasta contemplar una escena completa en donde las subsecuencias formen una sola cadena de acciones físicas que permita al conflicto estar presente.

Para definir el concepto de secuencia de acciones, es necesario definir qué es la acción dramática, como menciona Pavis (1998), “la acción dramática es el elemento transformador y dinámico que permite pasar lógicamente y temporalmente de una situación a otra”. (p23). Dicho de otra manera, la acción como tal no es estática por consiguiente está en constante movimiento y conflicto.

Las secuencias de acciones, además, se ven influenciadas o complementadas por la teoría expuesta de Shaday Larios sobre la cosidad, donde se plantea que exista este encuentro de fuerzas entre sujeto y objeto manipulables. Entonces en ese momento es donde aparece el objeto que se ha convertido en un no cotidiano, permitiendo jugar con la imaginación para incorporar en un cuerpo Psico -Físico receptivo, presto a dejarse llevar por las fuerzas opuestas. Donde el cuerpo física y mentalmente se ha transformado en un no cotidiano por el impulso del objeto. Habiendo pasado por el objeto provocador de acciones, de movimientos, en el cuerpo receptivo que se deja imaginar.

Exploración Corporal desde la Manipulación del Objeto.

El trabajo, la interacción existente de manera consciente entre un intérprete y un objeto, se ven reflejadas mediante una serie de momentos en los que, por medio de una exploración, una atención profunda y consciente, se consigue extraer materialidades como sonidos, sensaciones, olores, texturas, etc. El lograr levantar herramientas a partir de la exploración se ve afectada según vaya avanzando el proceso y el objeto encuentre cierto protagonismo, fuerza y obligue al intérprete a manifestar una adaptación en el trabajo, tome ciertas características y las comience a trasladar a su cuerpo físico; de esa manera proceder a concebir el movimiento en la improvisación, esto se menciona porque las materialidades encontradas pasan a brindar herramientas que el intérprete utilizará para generar secuencias de movimientos, textos hablados, acciones puntuales, etc.

Comenzando por una exploración física en donde lo único que interviene inicialmente es el contacto intérprete - objeto, se tiene como objetivo el poder realizar un análisis consciente de todos los componentes del mismo, reconocer su estructura, diseño, capacidades, peso, elementos que resguarda en el interior de la estructura formada, entre otras cosas.

Habiendo obtenido dicha información, lo que prosiguió fue emplearlas a razón de materialidades, comenzar a indagar con cada característica, partiendo por el punto de contacto físico para desde allí dejar que de manera progresiva la exploración externa comience a ser más precisa, delicada. De esa forma lograr una profundización de modo que se torne en un momento más íntimo con el objeto, permitir que aparezcan sensaciones y que las mismas afecten el movimiento, lo que siente o piensa en el acto y esto a su vez dé como resultado la activación de la imaginación a modo de traducir todas las sensaciones, emociones tal vez, ideas, en una situación, en una vivencia ficticia.

Al momento que la ficción comience a tomar forma, se vaya aclarando cada vez más, el intérprete podrá ir habitando la misma, la cual nace en el objeto y que desde la exploración logra obtener el poder sobre el cuerpo físico, consigue pasar de ser un objeto inanimado a convertirse en un ser con algo que contar, que se encuentra transmitiendo información y dirigiendo al intérprete.

La parte ficticia se encuentra afectando las capacidades físicas, estructura corporal, lo lleva a ingresar o subirse en el objeto, acoplarse a sus dimensiones, a manifestar sus emociones o pensamientos mediante acciones internas, siendo siempre limitado por el objeto.

Roba la libertad de quien interactúa demasiado tiempo con él, se apodera de su ser y comienza a adueñarse de su cuerpo mediante los olores o materiales que posee, esto debido a que dichos elementos despiertan algo en el interior del ser, activan una parte desconocida o inconsciente y esto trae como consecuencia que el intérprete comience a sentir lo que por una parte el objeto quiere que sienta y por otro lado, comienza a asociar lo que ocurre desde la información del objeto con vivencias personales del pasado, memorias dormidas o incluso con aspiraciones fracasadas.

Una vez el objeto logra manipular al intérprete, el cuerpo físico es rediseñado, en otras palabras, adopta formas variadas de moverse según el objeto lo demanda, la energía muta, se vuelve a beneficio del manipulador y esto se puede entender viendo el peso, las dimensiones del mismo pues en ellas se encuentra el tipo de energía, fuerza y además la estructura corporal que el intérprete deberá adoptar para moverlo, además surge el tema de manejo de la delicadeza pues ciertos objetos pese a tener tamaños más grandes, tienden a ser más frágiles.

Es por ello que todo comienza desde una exploración física normal pero que dependiendo el interés o lo que se busque obtener de dicha exploración. El objeto comenzará a arrojar diferentes materialidades que según se profundice y la relación crezca, empezará a tomar control sobre el cuerpo físico y manifestarse en un cuerpo diferente, con una historia diferente producto de la vivencia en la exploración. Estas herramientas que se han mencionado tendrán mayor o menor profundidad según la capacidad y tiempo en el que se relacione con el objeto de manera consciente.

Improvisación desde la Imaginación sin el Objeto.

La imaginación ha sido el hilo conductor para este proceso, ha permitido de manera directa llegar a interactuar con el cuerpo y objeto. Sin embargo, en este momento de la indagación se decide trabajar solo con la herencia de lo que deja el objeto sin que este se encuentre presente. El fin es evidenciar un cuerpo ya sea dinámico o estático convertido en objeto ayudado por la imaginación. Al tener el objeto y cuerpo es más fácil tener la premisa de reconocer el *centro imaginario* y preguntarse: ¿De dónde nace el movimiento?, ¿Cómo mi cuerpo se movería si fuera este objeto?, ¿Qué provoca el objeto en mi cuerpo?

Para aclarar estas preguntas en el proceso se toma de referente como:

Centro imaginario Chejov mantenía que cada cuerpo tiene un centro invisible, un punto de donde parte y se dirige el movimiento. Este centro se puede visualizar como un área fuera o dentro del cuerpo que revela los rasgos de la personalidad. [...]El centro puede permanecer estático o trasladarse de un sitio a otro de forma dinámica. (Ruiz, 2008, pág. 159). Es entonces que en la práctica el cuerpo usa como premisa el centro invisible tomando como eje transversal a la imagen del objeto. Dicha premisa se convierte en movimiento de manera dinámica o estática. Es importante vivir la imagen en el cuerpo y mente, pues es la provocadora de movimientos internos que se exteriorizan dando forma ya a una estructura diferente del intérprete.

En la práctica, el ejercicio se exploró en base al ejercicio que plantea Michael Chejov como primer acercamiento al objeto y a la imaginación. Esta práctica se vio reflejada con los objetos banco y caja.

Concéntrate otra vez en los mismos objetos, primero visibles y luego imaginarios. Ahora, abraza interiormente los objetos. Agarra el objeto tanto como puedas, como si lo hicieras con unas «manos invisibles». Envía hacia él todo tu ser interior. Siente tu conexión con el objeto en tus brazos, piernas, torso. Deja que todo tu ser, por así decirlo, participe en este abrazo. Esto te llevará a un sentido de fusión con el objeto. Al mismo tiempo, libera toda tensión física que pueda surgir. La concentración es un acontecimiento interior. Debes mantenerte libre y sin tensiones en tu cuerpo, tus ojos, tu rostro, incluso en tu cerebro. (Chejov, 1955, p.76.)

Partiendo de la exploración que plantea el autor, el intérprete se queda con la herencia del movimiento y peso del objeto, donde empieza a desplazarse de manera dinámica, en este

momento se hace presente las tensiones y distensiones del cuerpo y la estructura que ha dejado el objeto. El cuerpo es poseído por el objeto de forma que la imagen del mismo se hace presente. El intérprete en el proceso responde a las siguientes preguntas: ¿En qué parte del cuerpo está la imagen del objeto?, ¿Es cambiante?, ¿Soy ese objeto? En ese momento se va moderando los porcentajes cuerpo objeto, poniendo de premisa que el cuerpo se vaya convirtiendo en porcentajes 80 por ciento objeto, 20 por ciento cuerpos para ir encarnando su forma y textura en una nueva corporalidad. Cuando el cuerpo del intérprete ha tomado una forma no cotidiana de movimiento y de sensación que le dejó, el objeto empieza a desplazarse por el espacio de manera dinámica; sin embargo, en momentos lo hace de manera estática. Cuando el cuerpo ha ido adquiriendo dicha forma se van incrementando las premisas. Las premisas consisten en dar órdenes a este nuevo cuerpo con constantes preguntas guiadas por la imagen del objeto. Se repite consecutivamente ¿Cómo este cuerpo mira?, ¿Cómo este cuerpo hace acciones cotidianas?, ¿Cómo este cuerpo respira?, ¿Cómo se comunica? Finalmente, al tener la ventaja de que existen dos cuerpos en el espacio explorando diferentes objetos como el banco y la caja, tendrán diferentes resultados de movimiento. En este ejercicio estos dos cuerpos se comunican, ocurre el primer acercamiento de reconocimiento y paso a paso se genera un vínculo de poderes entre estos seres. Este ejercicio principalmente evocó a la imaginación de un cuerpo cotidiano a uno no cotidiano gracias al centro de imaginación, es decir, el reconocimiento donde ponemos la imagen y sensación del objeto en el cuerpo. Para de esta manera ir modificando por porcentajes este nuevo cuerpo. Al enfrentarse dos cuerpos a las mismas premisas, pero partiendo desde objetos diferentes, los cuerpos también no serán iguales. Finalmente, se plantea la improvisación de estos cuerpos heredados por los objetos y su imagen. Estos dos cuerpos se encuentran y dejan ver su relación de poder con improvisaciones donde deben cumplir un objetivo.

Mientras más preguntas se hagan en el cuerpo sobre el ejercicio se dará más claridad en la ejecución del mismo, por esto el ejercicio concluye desde la siguiente cita:

Las imágenes Creadoras son independientes y cambiables en sí mismas, aunque estén llenas de emociones y deseos, usted, mientras trabaje sus dotes personales, no debe pensar que aquellas acudan a usted desarrolladas y cumplidas. [...] ¿Qué debe hacer usted para perfeccionarlas? Debe hacerles preguntas, lo mismo que se las haría a un amigo. Algunas veces, inclusive, debe darles órdenes estrictas. Cambiando y completándolas a ellas, bajo la influencia de sus preguntas y órdenes, le darán respuestas visibles a su vista interior (Chejov, 1966, p. 47).

Ejecución de Ejercicios a Partir del Concepto Psicofísico/ Imaginación

En la vida diaria, en sus actividades normales, llegan a existir ciertos sucesos, un accidente, un triunfo, un momento amargo, etc. Estas vivencias o situaciones no se olvidan en su totalidad, se generan registros mentales de fragmentos de lo acontecido, se producen imágenes que luego pueden ser transformadas como un estímulo que al activarse en la memoria puede ser exteriorizada de diferentes formas dependiendo como sea percibido por el individuo, esto en vista de lo establecido anteriormente por Martín B Fons, quien plantea al elemento psicofísico como el comportamiento de la acción en el cuerpo, sobre las formas de percepción del espectador.

Michael Chejov menciona que uno puede evocar visiones en relación a lo sucedido en su día, pero estos se convierten ya en recuerdos incompletos, en otras palabras, son imágenes reales sobre lo acontecido pero que poco a poco tergiversa la realidad y comienzan aparecer vestigios de sucesos que tal vez no pasaron en ese momento, aparecen cuadros desconocidos, se produce una combinación entre sucesos reales e irreales, son producto de la imaginación creadora de cada persona. Viejas imágenes entablan relación con las nuevas visiones que van apareciendo, comienzan un diálogo en el que se vuelven en armonía y generan un suceso nuevo y ficcional (Chejov, 1987).

En la práctica la herramienta de la imaginación se empleó bajo ciertas propuestas. En el caso de los personajes Medias y Saco quienes nacieron a partir de una caja y un banco, el proceso que se siguió para conseguir profundizar sobre sus cualidades, características, personalidad, etc. Fue el mantener el contacto físico con los objetos, pero desde ese contacto varias las premisas.

En el caso del personaje que se rigió bajo el objeto caja, el ejercicio que se llevó a cabo partió desde un contacto permanente entre los cuerpos, la interacción cuerpo-caja no cesó, el material levantado a partir del ejercicio externo en el que el intérprete intentaba ingresar en el objeto utilizando diferentes estrategias, fue el de brindar la posibilidad de que el personaje naciente pudiese tener una primera interacción con diferentes sensaciones, emociones e intenciones, así mismo pudo probar el movimiento bajo diferentes velocidades e intensidades. En una segunda parte del mismo ejercicio, lo que se planteó fue ingresar al objeto, plantear otra exploración, pero ahora desde dentro, lo que dotó al personaje de su característica estructura física. Una vez dentro la premisa fue el cómo moverse dentro de este espacio tan reducido, cabe mencionar que en este punto quien se encontraba realizando

el ejercicio ya no era el intérprete como tal, quien lo hacía era un nuevo ser cargado de información producto de la ejecución del ejercicio anterior. Con toda esa información comienza a intentar moverse y ejecutar ciertas acciones como caminar o correr, acomodarse la vestimenta.

Como herramienta adicional para encontrar una mayor profundidad en la personalidad, en la parte psicológica del personaje, se produce una investigación sobre sus aspectos físicos, intelectuales y sexuales. Para esta parte lo que se hizo fue escribir 30 adjetivos en los que se describen los aspectos ya mencionados para tener una mayor precisión sobre quién es este ser y cómo responde a estímulos externos.

Teniendo claro estos aspectos y con los materiales levantados, se comienza a producir la activación de una memoria ficticia, en ella el personaje empieza a tener indicios de una vida pasada, de situaciones acontecidas que se potencian por el espacio limitado que posee para moverse. El producto resultó en la contraposición de la primera secuencia ya que al ser creada por este ser, la secuencia de acciones emergente se encamino hacia algo cómico pero trágico.

Decantó en acciones cotidianas hechas desde sus características, además de que en dichas acciones presentaron las necesidades de:

- Introducir objetos.
- Comenzar a introducir vestuario de acuerdo a las necesidades del personaje.
- Apareció el texto en el interior del objeto.

Necesitar introducir objetos en escena tuvo como consecuencia el crearlos de acuerdo a como el personaje los necesitaba, pensando en su forma, dimensiones y sobre todo él como los manipula, ya que los propuso, pero no era un experto manejando la pelota, una cometa desde la caja, Es entonces que a los mismos se le añadió una varilla que serviría y les daría la forma de títeres.

La imaginación se presenta al momento de alterar dichos elementos, de convertirlos en algo extra cotidiano y de la misma manera al momento de asociarlos con sucesos pasados lo que lleva a crear acciones nuevas como dar discursos, utilizando un cepillo a razón de micrófono o correr con una cometa dentro de la caja y de pronto chocar con otro sujeto ficticio que no le da paso.

Es con estos ejercicios que se logra generar diferentes materialidades, secuencias, acciones, textos, incluso en base a lo psicofísico, al involucrar a la imaginación dentro del proceso se abren las puertas a maneras de encontrar emociones, de crear situaciones sin la necesidad de involucrar una memoria emotiva propia, sino más bien exagerar con un cuadro, un recuerdo y de ello dar cabida a diferentes posibilidades de desenlaces.

Partiendo desde el mismo concepto de imaginación que plantea Chejov nace el personaje Medias con la imagen heredada de un banco negro. Es en ese momento donde aparece el reconocimiento psicológico del personaje basado en la imagen y se va identificando este ser con algunos rasgos del Bufón. Como afirma Lecoq (2003) "...los que no creen en nada y se burlan de todo" (p, 174). Es decir, que el personaje Medias tiene su primera relación con el objeto banco desde un rol de poder superior, donde tiene la libertad de burlarse del banco, comenzando desde su forma física.

En el proceso de encontrar a la estructura corporal y psicológica del personaje Medias, toma de referencia a las etapas del bufón como menciona Lecoq:

Para entender al bufón en la primera etapa sucede con la parodia, cuando se imita al otro en voz y cuerpo, en la segunda etapa burlarse de sus convicciones, donde el cuerpo cotidiano se vuelve extra cotidiano físicamente, siendo así un ser diferente amorfo, resaltando todas las imperfecciones. (Lecoq, 2003, p.176)

Cuando se consigue pasar por estas etapas, el personaje Medias se siente más libre, y deja de ser un ser cotidiano, empieza a encarnar otro cuerpo físicamente grotesco, con diferente voz y un sentido humor burlesco.

Para darle vida al personaje Medias se realiza el siguiente ejercicio planteado por Lecoq (2003), según su pedagogía de la recreación psicológica silenciosa, plantea que los alumnos accionen sin usar la palabra, cuando se metan en conflictos solos y cuando ya no se pueda más con el silencio soltar la palabra, caso contrario la situación, la improvisación pierde vida y se desgasta. En este proceso también se utiliza la imagen del recuerdo, la dinámica de cómo el alumno va a actuar al traer el pasado al presente, lo que constituye y aporta a la actuación.

En correspondencia al proceso de la práctica con el objeto banco, se empieza también a usar la imagen desde el recuerdo, evocando sensaciones, y emociones al presente del personaje Medias. Invasado de dichas cualidades, este empieza a comunicarse con el objeto por medio

de movimientos y sonidos, generando diversas situaciones, sin embargo, en ese momento aún no logra comunicarse con palabras.

Para enfocarse en cómo se mueve el personaje Lecoq (2003) menciona que se debe aplicar la técnica del movimiento, esta se divide en tres ejes principales de la pedagogía, el primero es preparación corporal y vocal, fragmentando las partes del cuerpo (pelvis, columna, brazos, pies), luego el intérprete se dirigirá a un espacio a tomar un objeto, en ese momento aparecerá la indicación, la acción y el estado, estas son las tres maneras de justificar el movimiento, sin que el cuerpo haga más de la cuenta. Gracias al ejercicio planteado para el personaje Medias se ha ido potencializando las cualidades de movimiento, en ese caso la de latiguar como se mencionó anteriormente en los ritmos de Laban, ayudando a la precisión de las acciones, colocación estructural del cuerpo y al encuentro del sonido mediante el aspecto psicofísico del personaje.

En conclusión, la imaginación del intérprete por medio del objeto ha permitido conocer los rasgos psicológicos del personaje desde el carácter, el cómo este se enfrenta al mundo, tomando de referencia a algunas características del bufón tanto psicológicas como físicas. Desde otra perspectiva se puede analizar qué posición política ocupa este personaje, en lo que se refiere a los adjetivos.

Creación de Estructura Corporal de Personaje

En la escena, en la obra dramática, un actor no puede presentarse así mismo, no puede ser él en escena, al hacerlo está marcando un límite sobre las posibilidades de descubrir y revelar nuevos horizontes de vida, hacer despegar el imaginario del público, hacerlos entrar en una realidad diferente no es posible si no se presenta un ser variable en la escena, cargado de múltiples materialidades diferentes a la del actor que lo encarna. Un actor es incapaz de brindar una revelación nueva al público sin la posibilidad de desprenderse de su identidad y traer a escena a una persona diferente, un personaje (Chejov, 1987).

Una obra, una historia que se lleva a escena, necesita de un ser que comprenda y viva en dicho trabajo, se necesita ver cualidades, formas, aspectos que en ocasiones tienden a ser distanciados de lo que el actor como tal se presenta en su cotidianidad. Es en ese punto que se necesita del trabajo de investigación, sobre los acontecimientos de la época en la que la historia ocurre, de aspectos básicos, características, personalidad que el intérprete debería poseer de acuerdo a la época, ocupación o contexto, entre otras cosas como también prestar

atención hacia aspectos que el mismo personaje comienza a explorar según comienza a progresar el trabajo.

El proceso logrado desde la exploración del intérprete al personaje se puede contextualizar en base a la estructura corporal y la posición psicológica que este va desarrollando para darle vida a un nuevo ser que rompe con la cotidianidad de dicho intérprete.

En la exploración se comenzó buscando cualidades en la posición de cada parte corporal, posiciones que reflejaran lo que este sujeto o ser es, en base a cómo actúa, qué hace y cómo lo hace. Es entonces que se comienza desde una colocación diferente de los pies, mismos que se ven propuestos con las puntas hacia dentro y apoyando el peso mayormente sobre la parte externa de los mismos, esto traduciendo a la inestabilidad que este posee.

Otra característica que nace dirigida a la corporalidad del personaje es la posición de las rodillas, estas están ligeramente abiertas como forma de apoyo a la postura de los pies y también como continuidad del mismo, estos junto con las rodillas se posicionaron en un estilo de arco. Una vez llegado hasta aquí lo que se hizo fue probar caminando a ritmo normal y luego a diferentes ritmos, esto con la intención de ver las diferentes posibilidades de movimiento que aparecían y las limitaciones que ofrecía.

Se pasó al punto de la cadera en la cual la posición que adoptó fue la de contraerse apuntando hacia el pecho, provocando ya un indicio de cuerpo encorvado y dando mayor potencia a la forma en la que el individuo caminaría, correría, develó características específicas de la parte superficial del personaje. Luego de ello se hizo la misma prueba de caminar, correr, saltar, traspasar los pesos de un lado a otro y registrar los cambios corporales que comenzaban a hacerse cada vez más notorios

En términos de trabajo físico, se desarrolló un proceso práctico tanto sobre cada parte corporal a medida que esta se iba involucrando, una de las partes que merece ser mencionada debido a lo que implicó es quizá la construcción de la estructura de la columna, ya que esta iba a influir en otras partes superiores. La columna aparece en una propuesta inicial curvada en exageración, esto generaba demasiada tensión en las partes corporales que la rodeaban, esto se vio en la práctica caminando, corriendo posteriormente buscando llegar al piso y salir de él, es aquí donde se encontraron características definitivas del personaje ya que a partir de aquí se encuentran limitaciones físicas y formas especiales de realizar otras acciones.

Los hombros y brazos nacen en adaptación de cómo articulaban las partes físicas antes mencionadas. Además, que de todo ello nace la voz de este personaje, el cual dejaba salir los sonidos mediante la tensión en la que se encontraba el cuerpo por la posición que adoptó. Resultó interesante ver cómo estos sonidos cambian con el simple hecho de liberar un poco de tensión en la columna, solo mediante esta variación la voz podía ir de más gruesa a más suave.

Las características emergentes servirían posteriormente para alterar, modificar o adaptar la secuencia de movimientos previamente realizada, ahora se vería influenciada por la aparición de este personaje, mismo que ya poseía una apariencia especial con una forma de moverse específica.

Para la creación del personaje es indispensable generar un cuerpo expresivo por medio de la forma, de cierta estructura que permita comunicarse con el mundo. Lo que Chejov llamara: Sentimiento de forma, donde el actor debe ser sensible a la forma de su propio cuerpo, así como a su propio movimiento a través del espacio. Como un coreógrafo o un escultor, el actor moldea formas corporales. Cuando el actor despierta este sentimiento con respecto a la forma y el movimiento escultural de su cuerpo, mejora su capacidad para influir sobre su cuerpo de las formas más expresivas posibles. Esta conciencia especial se denomina sentimiento de forma (Chejov, 1987).

Afirmando el concepto de sentimiento de forma corporal, se tiene en cuenta que el proceso de construcción de personaje parte desde este lugar, no es solamente la forma del cuerpo si no responde a necesidades en este caso desde la herencia de la forma del objeto. Por ello, la estructura del personaje Medias también es abordada desde el concepto de fragmentación del cuerpo propuesto por Lecoq, para evidenciar de mejor manera la estructura móvil. En el caso del personaje que se trabaja parte desde la oposición de la columna vertebral, pelvis, brazos y pies.

El ejercicio que se plantea es encontrar las diversas posibilidades de oposiciones teniendo como eje dibujar al objeto banco desde las partes fragmentadas del cuerpo.

El cuerpo al dibujar las formas del objeto, modifica principalmente la columna pélvica, la cual, se invierte formando una C, los brazos forman un arco desde el codo hasta el dedo índice de la mano; teniendo en cuenta que el brazo derecho se moviliza hacia delante y el izquierdo hacia atrás en completa alerta. Finalmente, el personaje descubre sus pies, camina en punta y mostrando los talones, esto debido al involucramiento con el carácter psicológico del

sentimiento que forma parte de la sensación de caminar pisando solamente con las puntas del pie, simulando que el piso se quema y arde. Es por ello que siempre va protegido el pie con medias largas que impidan incomodidad y le den más poder para deslizarse por el espacio con movimientos y acciones.

Caracterización de Personaje Medias y Saco

Durante el proceso de investigación tanto teórico como práctico, se tuvo en consideración la parte de caracterización del personaje. En este punto se trabajó a profundidad sobre lo que son estos seres, su anatomía, su forma de pensar, actuar, cuáles son sus fortalezas y debilidades, cómo reaccionan ante una situación determinada, cuál es su pasado, también se trabajó sobre el porqué de ser así.

Se indagó sobre la psicología del personaje, para ello se prestó atención en el trabajo práctico, en el actuar de este ser, en lo que sentía o pensaba al realizar ciertas acciones o decir ciertas cosas, además de un trabajo analítico sobre cuestiones que aparecían a medida que se iba abordando a mayor profundidad la vida de estos personajes, se iba buscando su pasado, el motivo por el cual nacieron como si de una personalidad se tratase solo que en lugar de ser personalidades, llegaban a tornarse en máscaras ya que Avilés (2020). Manifiesta la existencia de cinco heridas cada una causada por un suceso diferente. De acuerdo a cada herida, el sujeto en cuestión puede manifestar una máscara que le ayude o sirva como escudo para esconder los sucesos que tenga inmerso en su interior producto de su pasado.

En base a lo mencionado y como forma sutil de avanzar con el proceso de caracterización, se empleó un ejercicio en el que lo que se tenía que hacer era describir al sujeto naciente con 30 adjetivos, utilizando como campos el: físico, intelectual, psicológico y sexual. Esto dio como resultado a que el personaje conocido como Saco, fuese descrito de la siguiente manera:

Descripción General	Aspectos Físicos	Aspectos Psicológicos	Aspectos Intelectuales	Aspectos Sexuales
Dependiente	Invisible	Inestable	Inseguro	Cariñoso
Inestable	Desesperado	Victimario	Curioso	Manipulable
Inseguro	Violento	Melancólico	Simplista	Amable
Invisible	Cariñoso	Dependiente	Sensible	Dependiente
Amable	Máscara	Tímido	Lujurioso	Lujurioso
Tímido	Manipulable	Depresivo		Cariñoso
Depresivo	Orgullosa	infantil		
Cariñoso	Ansioso			
Melancólico	Amable			
Curioso	Divertido			
Desesperado				
Victimario				
Simplista				
Infantil				
Orgullosa				
Sensible				
Violento				
Divertido				
Lujurioso				
Manipulable				
Máscara				

Figura 2 Caracterización del personaje Saco. Elaboración Propia.

De la misma forma se ha ido describiendo al personaje Medias gracias a la misma ficha de adjetivos que indican diferencias y similitudes con el personaje Saco.

Descripción General	Aspectos Físicos	Aspectos Psicológicos	Aspectos Intelectuales	Aspectos Sexuales
Juguetón	Desalineado	Bipolar	Detallista	Cariñoso
Distraído	Descuidado	Sentimental	Curioso	Manipulador
Molestoso	Obsesivo	Histérico	Atento	Lujurioso
Extrovertido	Irónico	Manipulador	Cuidadoso	Detallista
Ansioso	Sarcástico	Seguro	cuestionador	Dependiente
Cariñoso	Manipulador			
Curioso	Tosco			
Manipulador	Detallista			
Detallista	Ansioso			
Sigiloso	Sincero			
Inocente				
Tosco				
Ágil				
Astuto				
Ansioso				
Asustado				
Gritón				
Gentil				
Sensible				
Gracioso				
Irónico				
Sincero				

Figura 3 Caracterización del personaje Medias. Elaboración Propia.

Realizado el trabajo sobre la caracterización, el proceso práctico se agilizó más, debido a que era más fácil identificar y ser conscientes de lo que estaba sucediendo ya que ahora existía un hilo conductor que guiaba las necesidades o intenciones en las acciones, sean físicas o textuales, se tuvo más presente lo que impulsaba al personaje a ser como se mostraba en escena.

Puesta en Escena

La puesta en escena en este ejercicio ha constituido en juntar a los personajes Saco y Medias en el mismo tiempo y espacio donde se desarrolla una pequeña escena que permite conocerlos. Acompañando a este convivir se complementa con sonido y la música que da claridad a lo que está pasando en ese momento. También se suma la iluminación que permite crear una atmósfera en el ambiente de la escena. Finalmente están los objetos como protagonistas de la puesta en escena, que son transformados también en vestuarios. En

base al ejercicio se plantea que la escena conlleva la suma de algunos elementos, es por eso que:

Se propone la definición desde una aceptación amplia, el término puesta en escena designa el conjunto de medios de interpretación escénica: decoración, iluminación, música y trabajo de los actores. Veinsten, en 1955, en una acepción estrecha, el término puesta en escena designa la actividad que consiste en la organización, dentro de un espacio y un tiempo de juego determinados, de los distintos elementos de interpretación escénica de una obra dramática (citado en Pavis, 1996).

Según la definición de Pavis, la puesta en escena está compuesta de algunos elementos complementarios para la organización de una obra dramática. En el ejercicio escénico de los personajes Medias y Saco, se busca potenciar los elementos de la interpretación, objetos y sonido. La atmósfera de la escena es pintada de un ambiente cálido.

Dramaturgia.

Al momento de hablar de dramaturgia, se encuentra presente el dramaturgo, un ser con la capacidad de dar vida a un ente con potencial humano, poseedor de una inteligencia y voluntad casi pertenecientes a la línea de la realidad pero que sin embargo están marcadas por una línea que separa lo imaginativo de lo fantástico. Partiendo de lo escrito por Guillermo S. en donde manifiesta que: Dramaturgia es el proceso de teatralizar la vida humana mediante la abstracción de sus elementos; es un proceso cognoscitivo que conlleva el énfasis de algunos de sus elementos y la supresión de otros (Schmidhuber, 2017).

Menciona que, desde un entendimiento personal, uno de los caminos que tiene la dramaturgia para su creación, es la de crear una situación, una realidad a partir de la importancia que se le presta a elementos que mediante una indagación física o investigativa resultan en un material esencial para la profundización de ciertas temáticas o características que hacen a la escena o situación generar una historia, que lo carga de algo potencialmente narrativo.

La capacidad de suprimir elementos que en ocasiones sobrecargan la escena o rompe con el misticismo de la misma, es decir, deja al descubierto la trama, la vuelve predecible, forma parte esencial de la dramaturgia al momento de la creación. Muchas veces se escucha decir que menos, es más, esto radica en que lo que plasma en la obra debe ser explotado en la

totalidad posible, evitar que se quede sin algo que decir, todo tiene un entramado entre sí, todo forma parte de algo mayor y si una parte dice demasiado o en su contra dice menos, llega a existir un vacío en la creación. Un objeto, una acción, un texto no deben estar colocados si el mensaje o expresión que denota no son relevantes.

Con lo mencionado anteriormente, se presenta a continuación el escrito dramático del trabajo hablado a lo largo del presente escrito, se resuelve en un trabajo de mesa textual que manifiesta la historia en sí de lo que la puesta en escena expresa.

Escritura.

Ubicado en un pueblo, una familia conformada por un padre y su hija viven en su humilde casa. El padre resultó ser sobre protector con la hija, evitaba que se relacione con chicos o niños en general por miedo a que le hagan daño pues no quería perder a su hija como perdió a su madre quien, por salir, relacionarse con otras personas, los abandonó por alguien que le brindó una mejor vida.

Pasaron juntos durante mucho tiempo mientras crecía, jugaban, él evitaba que ella jugara con los chicos del lugar, sin embargo, él jugaba con ella, le enseñaba a patear el balón, le fabricaba juguetes con la intención de que la hija no saliese de casa; muchos de los juguetes los hizo con la misma ropa de ella para que así ella no tuviese con qué salir, iban a todas partes juntos. Una tarde, mientras celebraban su cumpleaños, la hija jugaba con una pequeña planta que crecía por la calle, el padre al ver eso y por miedo de que ella salga decidió salir y excavar la planta, la llevó al interior de la casa. La hija al ver esto, comenzó a llorar pero de inmediato se calmó cuando el papa le llevó a plantar la planta en una maceta. La niña llena de emoción acompañó al padre y en su inocencia, llegó a utilizar una pequeña cuchara de la cocina, era la misma con la que ella comía su sopita.

Ella cuidaba mucho esa planta pues le encantaba el aroma que soltaba además que era la única que no tenía espinas ya que las demás plantas del campo poseían espinas, la cuidaba, protegía de los pollos e insectos. El padre miraba esto y poco a poco fue sintiendo mucho cariño por la planta pues había crecido gracias al amor de su hija, aunque llegó un momento en el que ella abandono la planta, dejo de cuidarla, el padre al ver esto decidió cuidar de ella pues al verla recordaba a su hija pequeña e inocente cuidándola y obedeciendo al padre.

Pasó el tiempo y mientras iba creciendo ella comenzó a manifestar características que a su padre le disgustaban, mostró ideas fuera de tono, llegó un momento en el que el padre comenzó a sospechar sobre que su hija se relacionaba en secreto con otras personas y estas eran las que la habían hecho cambiar de opinión sobre ciertas cosas como su permanencia en el campo. Por ello le prohibió muchas más cosas, limitó mucho más su libertad, la retiró de la escuela, su carácter con ella comenzó a cambiar, ahora peleaban a diario y ella ya casi no quería ayudar en los quehaceres de la casa.

Cuando creció hasta una edad un poco pasada de la adolescencia, el padre comenzó a inculcar el oficio de hacer pan en su pequeño horno y venderlo, ella no quería aprender, no quería enraizarse más a su lugar de origen, quería sentir cosas nuevas, viajar, no pertenecer a un solo lugar. Su padre comenzó a sentirse aborrecido ante la presencia de su hija y este sentir era algo que iba creciendo con el tiempo, ella hacía las cosas de la peor manera que podía, no quería estar cerca del papa.

Comenzó a sentir coraje al ver como su padre le dedicaba más tiempo a la planta, cuidaba más de ella y estaba más pendiente de ella antes que de su hija mismo, llegó a un punto en el que como acto de rebelión ella comenzó a quitarle ciertas acciones al padre como la de regar a la planta, cuidar que los pollos no la toquen, peor cuando no era observada, se dedicaba a causarle daño, cortarle hojas, dejar que los pollos se acerquen, le dejaba sin agua.

El padre al ver los actos de la hija con la planta decidió cuidarla más y a pelear incluso más con la hija por arrebatarle un banco para utilizar de protección para la planta, la prioridad del padre ahora era ese pequeño arbusto pues allí se encontraba a la hija querida que él había criado, la que le obedecía en todo y no reprochaba nada.

Llegó un momento en el que el país entero entró en crisis y ella, mientras ayudaba al papá a hacer pan, escuchaba por la radio como las personas migraban del país en busca de mejores oportunidades, no comprendía muy bien lo que sucedía, pero vio allí una oportunidad para viajar, ser libre. Una mañana ella simplemente se marchó mientras su padre preparaba todo para comenzar con las labores del campo, cuando se dio cuenta que no estaba la busco, pero ya era tarde, ella se había marchado solo dejando una carta en donde se despedía, pedía que no se preocupara, ella estaría bien y algún día volvería a casa; como muestra de ello le dejó su media, única vestimenta que logró salvar de su niñez y que era lo más valioso que ella tenía.

El padre no supo qué hacer, la desesperación de volver a ser abandonado lo invadió nuevamente, cada día comenzó a salir a preguntar por su hija, se dedicó más a cuidar aquella planta que un día junto a su hija sembraron, se enojaba a diario porque los pollos la querían raspar para buscar alimento, comenzó a rodearla con piedras, comenzó a ver a su hija en esa planta, por lo que al igual que con su hija, con la planta también comenzó a limitar el espacio, la libertad de crecer, la podaba constantemente, la rodeaba con alambres para que nada ni nadie pueda entrar y tocarla.

Una mañana mientras escuchaba las noticias, escucho una en que hablaban de harapos, vestimentas rasgadas que se habían encontrado en el camino, al escuchar esto el padre se ponía cada vez más ansioso y desarrollaba más el instinto de protección con la planta. Mantenía la esperanza de que su hija volvería como había prometido en la carta, sin embargo, lo que ignoraba era que su hija había luchado por llegar al otro lado, desconocía el verdadero peligro de lo que era migrar sola, finalmente perdió la vida al tratar de cruzar el último obstáculo, un río. Su cuerpo fue arrastrado junto con el cuerpo de las demás personas de su grupo.

El padre, cada mañana y noche permanecía sentado cerca de la ventana, atento a cualquier carro que se estacionara, en su mano izquierda sujetaba el pan favorito de su hija mientras que en la mano derecha sujetaba la media que ella tanto cuidó. No perdía la esperanza de que su hija volvería pues nunca le llegaron noticias sobre su muerte, existían momentos en los que el padre no podía más y quería partir en busca de su hija, pero al mismo tiempo no lo hacía porque si él se iba y ella llegaba, no lo encontraría. Por ello le guardaba esperando en su hogar.

Pasados varios años, él finalmente decidió ir en busca de su hija, llevando su plantita y el banco con el que cuida que nadie se acerque a ella.

Vestuario.

El vestuario se ha realizado desde una exploración profunda del personaje, preguntas como: ¿Quién es?, ¿de qué época es?, ¿cuál es su contexto sociopolítico? Han hecho puntualizar la historia de los dos seres, pero a más de ello su vestuario. Esa piel de los personajes que responde a dichas preguntas y a otras más, que se evidencian en escena. Analizar también el vestuario desde la funcionalidad y la imagen de los personajes ha hecho que este elemento sea indispensable. Fernández (2015) afirma: 'El vestuario escénico, especialidad que agrupa

a aquellos elementos de la escena vinculados con la imagen del personaje dramático, se ha desarrollado paralelamente a la evolución de la presentación escénica” (p.2). Durante el proceso de creación se ha tomado en cuenta al personaje dramático, desde el contexto de la escena y la imagen.

El vestuario de los personajes Saco y Medias han sido contruidos basándose en el contexto sociopolítico de 1999 en Ecuador. Poniendo en escena un fragmento de la historia de una familia serrana del campo. Es por ello que el vestuario de estos personajes son prendas cotidianas; sin embargo, se utiliza la paleta de colores tierra, dando una imagen pálida y sombría.

Existe una relación directa desde la exploración del personaje con el vestuario, pues este en momentos de la escena se convierte en diferentes objetos simbólicos. La siguiente descripción de las prendas ha sido parte de la piel de cada personaje.

Medias: Después de que este personaje adquiere una estructura corporal gracias a la herencia del objeto banco, se pone énfasis en la estructura de los pies, este ser camina solo de puntas y no asienta completamente el pie, lo que le hace más ágil. Sin embargo, el personaje cuando pisa con toda la planta del pie siente mucha incomodidad y dolor. Es por ello que al trabajar desde esa necesidad se busca la protección del pie y aparece la media, que debe ser larga. A más de ello, este elemento se vuelve un objeto metafórico lleno de recuerdos que permiten al personaje enfrentar la realidad con valentía.

Las medias son el objeto y vestuario que ayudan a contar quien es el personaje Medias.

Saco: Uno de los elementos que resalta en cuanto a vestuario se habla, es el saco que el personaje masculino utiliza. Pese a tener un significado y una utilidad cotidiana, en la historia, en la obra montada no se planteó el uso cotidiano del mismo, por el contrario, este elemento resultó necesario debido a que a medida que el trabajo personal sobre el objeto individual de cada personaje iba trasladándose de una historia, exploración, vivencia aislada a una historia colectiva en la que se comenzaban a relacionar estos dos personajes, el objeto inicial comenzaba a desaparecer como tal, había cumplido su función la que era brindar las herramientas necesarias, las materialidades, sensaciones suficientes para el desarrollo del personaje. Una vez cumplido ello, se requirió el traslado de lo que la caja significa, brinda, posee, a un elemento diferente que permita al personaje moverse con mayor libertad de

traslado ya que como se mencionó anteriormente, estaba confinado al espacio que el objeto le concede, no podía escapar de él.

Analizando las principales características que el objeto posee y la materialidad que produce en relación al personaje, se propuso una parte principal del vestuario que este llegaría a usar, una que brinde la sensación de encierro, que no lo deje en total libertad corporal de la misma forma que el objeto no lo permitía, logrando, de esa forma sostener la esencia de lo que se vivió en la exploración entre estas dos partes. Además de ello también se propuso este elemento por las formas en las que se podía manipular ya que no solo permanecía como un objeto fijo de vestimenta. Tiene la cualidad de esconder cosas, transformarse de acuerdo a la necesidad del personaje y la situación social en la que se encuentre, en este caso los dos principales sucesos y más notorios son cuando se convierte en delantal para el momento en el que el personaje está en la cocina y luego se transforma en el saco con el que cuida de lo que a él le importa.

Otro aspecto a tener en cuenta para la forma, modelo, material del vestuario, fue tener claro el momento histórico en el que la obra se desarrolla, en este caso se optó por elegir la situación de la migración y los riesgos que esta conlleva, en base a esta situación se planteó elegir el momento más crítico del Ecuador en el que cientos de miles llegaron a emigrar dejando una vida detrás, este momento radicó en el año 1999, en el que sucedió el Feriado Bancario, dado que los sectores de la agricultura fueron los más afectados. La obra se orienta en torno a una familia en la que su sustento era la agricultura en el campo.

Objetos.

Los objetos, según los escritos de Shaday Larios, son elementos que se alejan de su cotidiano, del propósito para el que fueron diseñados o creados y pasan a formar parte de otra realidad, una en la que existe un intercambio de información. El sujeto se predispone a manipular los objetos, mediante la práctica; la profundización e investigación desbloquean la sensibilidad cautiva en el objeto, esto a su vez permite que el intérprete se convierta en un ser manipulable. “Todo objeto tiene dos funciones: la de ser utilizado y la de ser poseído” (Larios, 2018, p.19). Existe una fuerza mutua entre sujeto y objeto, una que se intercambia entre los dos generando una visión diferente, dando una visión en la que el objeto es capaz de comunicar, cobra vida y mediante ello brinda nuevo conocimiento al sujeto.

Es por medio de dicha autora y de lo que manifiesta que se llegó a la definición de cuatro objetos claves en la creación escénica. Fueron definidos mediante la capacidad de manipulación que llegaron a expresar en la relación y trabajo físico entre sujeto y objeto, la forma en la que perdieron su naturaleza y cotidianidad y se convirtieron en una nueva realidad de la mano con el intérprete. Dichos objetos se especifican a continuación.

La Caja:

El material que forma una de las bases para el desarrollo del presente trabajo escénico, se hace visible mediante una caja común y corriente, algo desechable. Los objetos autónomos, los que habían sido fabricados en serie y desechados, vaciados de su significación utilitaria en la vida real y que carecían de pretensiones simbólicas o representativas en la escena. Se trata de objetos marcados, incluso con un cierto grado de abyección (Susmansky, 2014). De esta cita nacen interrogantes a responder como el hecho de ¿qué es lo que define a un objeto como vacío? Y ¿qué es lo que guarda ese objeto? Lo principal que surge desde aquí fue el trabajar sobre un objeto a manera de encontrarle una re significación y para ello se usa lo expuesto por Kantor y es que él explica una mitología para encontrar en el objeto un campo de creación más expandido y para ello habla sobre bajar los valores tanto de sentido, contenido y significación del objeto hasta el punto de dejarlo en una orfandad de sentido.

Se usa la metodología expuesta para trabajar sobre un objeto cotidiano que es visto como algo “vacío” sin un sentido y menospreciado. De esto último nace una primera señal de metáfora ya que mediante el objeto se plantea abordar el rechazo social, familiar y sentimental. Es entonces que mediante ensayos se piensa desde distintos lugares al objeto. Se lo comienza a mirar no como un lugar de caja, de fragilidad, o algo estático, sino que se comienza a ver desde el lugar de limitación como sociedad, se busca sus virtudes en este caso lo maleable del material, característica que permitirá darle después el transitar hacia un personaje mismo o hacia un estrato social.

Estas ideas nacen del hecho de entender como un objeto al ser colocado en un lugar diferente, al desnaturalizarlo, quitarle su esencia inicial y dar paso a una revalorización, una visión desde otro lugar, provoca la posibilidad de crear nuevas historias, nuevas experiencias y nuevos acontecimientos, lo que logra dar una direccionalidad de personaje a este objeto ya que surgen además el intercambio de fuerzas debido a que el intérprete en el proceso de manipulación, sin darse cuenta, de forma natural y secuencial fue adoptando una posición corporal demandada por la caja ya que sin esa posición el mismo no podía entrar dentro de

ella, fue adoptando formas de tratar al objeto, delicadeza exagerada debido a la fragilidad, su personalidad también comenzó a verse afectada por el silencio o terquedad del objeto.

El Banco:

En el objeto banco negro, desde el uso, aparece la cosidad, a partir de la indagación, del peso, las imitaciones, sensaciones y maneras no cotidianas de usarlo. Surge la pregunta: ¿Cómo me mueve el objeto y como le muevo yo a él? Entonces el objeto se comunica desde el presagio como lo menciona Shaday, emergiendo la exploración de un ser que ya no era el sujeto intérprete, pues tenía otra estructura con la ondulación inversa interna de la columna que para Lecoq significa estar. Dicho ser empezó a relacionarse con el objeto desde la exploración de una manera jerárquica coexistiendo un protagonista y un antagonista, pues este ser tiene una característica especial de comunicarse con el mundo, entonces va apareciendo el sonido de este ser, desde la imitación del objeto banco de madera hasta llegar la risa, en ese momento aún no se menciona palabras. Continuando con la imitación se potencia la estructura del ser, copia la forma del objeto banco negro que no es asimétrica. Con el objetivo de profundizar la estructura de dicho ser en base a la columna y la cadera, donde se genera una ondulación inversa ya mencionada anteriormente, pero en la caminata esta estructura tiene la pisada diferente porque provoca un ritmo que según Laban es latiguar con peso liviano, dirección flexible y el espacio es súbito. La cabeza de la estructura de este jala siempre para delante en dirección al piso, sus brazos no tienen balanceo y están en sentido opuesto con fuerte tensión. De dicha estructura sale el sonido de una manera del cómo comunicarse con el mundo.

Conclusiones

- Si bien es cierto que mediante el concepto de objeto descrito por Larios se propone resignificar al mismo, se debe mencionar que para lograr lo dicho se necesita generar un vínculo que involucre sujeto y objeto; esto mediante el entrenamiento continuo, de esta forma se consigue darle sentido requerido al nuevo valor asignado al objeto.
- Un objeto desechable o antiguo puede ser resignificado, pero eso no quiere decir que todo objeto puede serlo. El intérprete debe ser capaz de encontrar la información sensible que el objeto posee para focalizar la historia vivida por el mismo y de ese modo explotar esa cualidad que hace único al objeto para poder resignificar.
- Durante el proceso de trabajo físico se levantó una cantidad de información extensa, se necesitó de la construcción de un entramado para que cada parte se conecte de forma armónica y coherente en escena, para ello se utilizó la repetición sobre las materialidades con el fin de encontrar una relación entre los elementos, esto resultó en una composición dramática que logró una conexión fluida entre las distintas materialidades y facilitó al intérprete el poder entrar en situación con mayor fluidez.
- Convertir al objeto en una metáfora fue algo que requirió más que un traslado de una función cotidiana a otra no cotidiana. Para proponer que se convierta en una metáfora se tuvo primero que generar una historia, una narrativa tanto ficticia como real, a través de ello el objeto se puede cargar de emociones, sensaciones, de una presencia, la metáfora se presenta. Esto se logró en el proceso práctico con el uso continuo de la repetición sobre la historia enfocada.
- En la ejecución de los ejercicios propuestos por Chejov se descubre que para llegar a la activación de la imaginación se debe tener un registro de imágenes, películas, que sirvan como material añadido que el intérprete pueda distorsionar, usar de referencia y así a partir de estos expandir la creación. Por lo tanto, el concepto de imaginación propuestos por el autor, necesita de otros elementos.
- El proceso de creación de personaje a partir de objetos físicos resultó en un proceso que otorgó al personaje nacientes rasgos distintivos en relación a la exploración con el objeto. El trabajo físico brindó ciertos aspectos como forma de moverse, intención al tocar, pensamiento y actitud, todo ello de acuerdo a las cualidades físicas que el objeto poseía. Una vez el personaje se quedó sin un elemento físico en la escena, este pudo seguir

actuando, moviéndose de la misma forma, con la misma intención gracias a que existió una herencia del movimiento, todo el trabajo físico que mantuvo lo trasladó a su interior para luego poder convertirlo en parte de su esencia, con la capacidad de sacarlo sin necesidad de una relación física con un elemento.

- El ejercicio práctico se ve atravesado por el concepto de la cosidad y la imaginación, para obtener un cuerpo diferente del intérprete, que es capaz de llegar a un estado presente dispuesto a generar materialidades.
- Para levantar la información en la construcción tanto de personajes como de las secuencias físicas, en la práctica se requirió de la ejecución de ejercicios físicos que promuevan la expansión y profundización sobre la información del objeto, ya que el cuerpo del intérprete está previamente cargado de una propiedad física y rítmica propia de su cotidianidad, se necesita de la investigación sobre las propiedades del objeto y la práctica sobre el mismo para comenzar a transformar la energía y ritmo del intérprete.
- A partir de la exploración con el objeto y del acercamiento que se mantuvo entre objeto y sujeto, el resultado fue la provocación de múltiples formas de narrativa en el cuerpo del intérprete lo que conllevó a la ejecución de acciones.
- Los conceptos propuestos por Laban orientados a la danza y los propuestos por Chejov en el teatro, ayudaron a entender el concepto de objeto propuesto por Larios, en los cuerpos de los intérpretes.
- En base al concepto de Shaday Larios se puede entender la fiscalidad del objeto respecto a la forma lo cual en la práctica del intérprete genera una estructura corporal diferente pasando por la imitación del objeto.
- Laban con la herramienta de las cualidades de movimientos, da las directrices en el cuerpo del intérprete para reconocer cómo empieza el ritmo de este sin el objeto y como se transforma la estructura, ritmo del intérprete después de la herencia del objeto. Es decir, se produce otro ritmo y cualidad de movimiento.
- Para lograr una sistematización sobre el proceso ha sido fundamental crear diarios de trabajo, videos y grabación de sonido, esto como refuerzo de la práctica. Sin embargo, el registro sonoro también ha sido una herramienta de creación para potenciar a la escena.
- En el proceso se descubrió que el detalle del vestuario se encontraba el reflejo de sus vivencias, la piel que habita y le permite moverse, existir.

- Si bien el proceso contenía las mismas premisas para los dos intérpretes, el resultado difiere porque el objeto es diferente, por ende, los personajes también. Es evidente como el estado psicofísico es diferente, por esto se crea esta relación de estos dos personajes y objetos como opuestos y similares para irse reconociendo.
- El cuerpo objeto se ha logrado mediante la herramienta de la ideokinesis que queda después de tocar y dejar de tocar el objeto. Esto genera información sensible en el cuerpo del intérprete mediante el movimiento.

Referencia

- Álvarez, E. (2022). Activación Muscular para la prevención de lesiones motrices en bailarines sénior [Trabajo de Investigación previo a la obtención de título, Universidad de Guayaquil]. Repositorio Universidad de Guayaquil.
<http://repositorio.ug.edu.ec/bitstream/redug/61628/1/%c3%81lvarez%20Panta%20Eduardo%20Luis%20002-2021%20CII%20Pedg.pdf>
- Andrade, R. (2016). *La importancia del training para ser actor teatral total*. Redalyc.
<https://www.redalyc.org/journal/281/28150017010/html/>
- Avilés, K. (2020). La herida del rechazo: máscara del huidizo, Digital, Youtube,
<https://youtu.be/7p4gVF9w1UM>).
- Benítez, D. y Briceño, D. (2020). Estudio de la sonoridad en el arte para la creación de un proyecto artístico [Trabajo de Titulación previo a la obtención de la modalidad del Título de Licenciados en Artes Plásticas]. Repositorio Digital Universidad Central del Ecuador. <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/22477/1/T-UCE-0002-ART-069.pdf>
- Cáceres, M. (2010). La Expresión Corporal, el Gesto y el Movimiento en la Edad Infantil. *Federación de Enseñanza de CC.OO. de Andalucía*, (9), 7.
<https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd7343.pdf>
- Carmona, D., Hoyos, V. Marín, A. (2013). Teatro de objetos: Arte del redescubrimiento. Poética visual de los objetos resignificados. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 145-151.
- Fechner, T. (1983) Gustav Theodor Fechner y el surgimiento de la psicología experimental. *Revista Latinoamericana de Psicología*, (15), 3.
<https://www.redalyc.org/pdf/805/80515304.pdf>
- Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Editorial Galerna.
- Francioli, C. (2018) El cuidado psicológico del actor desde la técnica de Michael Chejov. *Publicaciones Didácticas*, (96).
<https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/149881/554256.pdf?sequence=1&isAllowed=y#:~:text=El%20actor%20debe%20ser%20un,la%20piel%20de%20los%20personajes.>

- González, P. (2016) El objeto y la memoria: un punto de partida para la construcción de narrativas visuales ... El Théâtre du Soleil como su lugar de encuentro [Memoria para optar al título de Diseñador Teatral]. Repositorio Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/141473>
- Herrera, I. (2017). *LA COSA MARTIN HEIDEGGER Traducción de Eustaquio Barjau en Conferencias y artículos, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.* <https://docplayer.es/31370310-La-cosa-martin-heidegger-traduccion-de-eustaquio-barjau-en-conferencias-y-articulos-barcelona-ediciones-del-serbal-1994.html>
- Larios, S. (2018). *Los Objetos Vivos Escenarios de la Materia Indócil* (1ª edición ed., Vol. 1). México , Guadalajara , México: Paso de Gato.
- Lizarraga, I. (2015). El espacio en el análisis del movimiento de Rudolf Laban. *Revista digital Diagonal*, 13. <http://www.revistadiagonal.com/articles/analisi-critica/espacio-rudolf-laban/>
- Lombardo, R. (2012). Análisis Y Aplicación De La Teoría De Laban Y Del Movimiento Creativo En La Dirección De Conjuntos Instrumentales En La Formación Del Maestro En Educación Musical. Repositorio digital de la Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/926/TEISIS151120417.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Martínez, P. (2010). *La naturaleza representacional de la mente según Leibniz.* Web personal. <http://webpersonal.uma.es/de/FREIRE/Hipervc/LANATURAREPRESENTAMENTE.htm>
- Morocho, N. (2020). *Exploración de la imagen creadora definida por Michael Chejov, para la construcción del personaje “Elsa” en la Obra El Miedo de Francisco Tobar García* [Tesis de grado, Universidad Central del Ecuador] Repositorio Digital <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/21733/1/T-UCE-0002-ART-062.pdf>
- Paripipa. (2021). *Apuntes sobre el dominio del movimiento, Apuntes de Artes escénicas.* Docsity. <https://www.docsity.com/es/apuntes-el-dominio-del-movimiento/7519075/>

Schmidhuber de la Mora, G. (2017) Dramaturgia como proyecto de vida. Universidad de Guadalajara, México. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dramaturgia-como-proyecto-de-vida-849995/html/91349732-cfff-40ac-a8a060617a641156_5.html

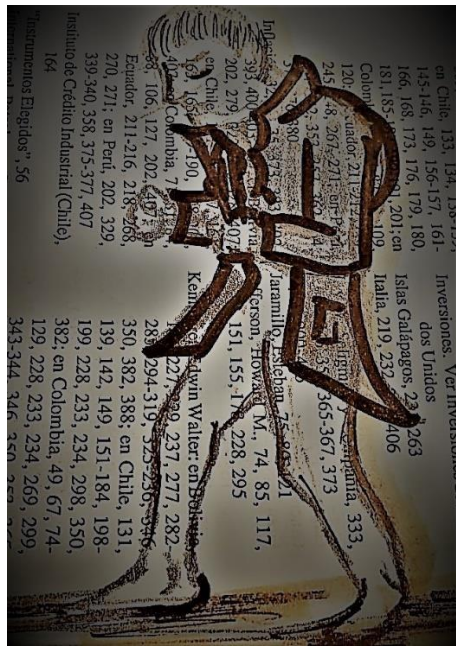


Figura 5 Estructura corporal del personaje "Saco".