

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

La dramaturgia visual en el teatro: análisis de la relación entre la composición escénica y la memoria emotiva en la obra Emergencia del Recuerdo


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

Autora:

Dayanna Belén Amay Mora

Director:

René Patricio Zavala Lasso

ORCID:  0000-0003-4707-881X

Cuenca, Ecuador

2024-03-05

Resumen:

El presente trabajo explora el proceso creativo de la obra “Emergencia del recuerdo”, el cual indaga sobre cómo a partir de la memoria se puede generar una puesta en escena, además en donde emerge la creación de la imagen visual que construye una dramaturgia. Se abordan distintos enfoques de trabajo como: la creación desde la dirección y la interpretación, teniendo en cuenta que se busca lograr un personaje presente en escena y una imagen escénica con la cual logre interactuar, con el fin de construir una dramaturgia hacia el espectador.

Palabras clave: dramaturgia visual, memoria emotiva, teatro visual, composición escénica



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:

In the current investigation explores the creative process of the play “Emergencia del Recuerdo”, which explores how a staging can be generated from memory, and where the creation of the visual image that builds a dramaturgy emerges. Different work approaches are approached such as: the creation from the direction and interpretation, taking in to account that the aim is to achieve a character present on stage and a scenic image with which it can interact, in order to build a dramaturgy for the viewer.

Keywords: visual dramaturgy, emotional memory, visual theater, scenic composition



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/>

Índice de contenido

Introducción	7
Capítulo I	9
1. Memorias de la imagen.....	9
1.1 La importancia de la memoria en el proceso de creación escénica	11
1.2 La relación entre la memoria y la creación de la imagen escénica.....	13
1.3 El papel de la memoria en la corporalidad y expresión del personaje.....	14
Capítulo II:	17
2. La memoria en el proceso de creación	17
2.1 La influencia de las experiencias y vivencias en la interpretación y dirección escénica	18
2.2 Emoción real en la representación de situaciones ficticias	22
2.3 La traducción emocional como acercamiento al personaje.....	24
2.4 Konstantín Stanislavski y la memoria emotiva	27
2.4.1 Stanislavski en el teatro y sus técnicas actorales	28
2.4.2 El realismo psicológico y la búsqueda de la autenticidad del actor.....	32
2.4.3 La conexión entre el pasado personal y el personaje ficticio	34
Capítulo III.	38
3. La imagen escénica y la memoria en la obra	38
3.1 La relación entre objetos y personajes en la puesta en escena.....	41
3.2 La importancia de los objetos en el proceso de creación.....	42
Conclusiones	45
Referencias.....	46
Anexos.....	48

Índice de figuras

Figura 1. Rosas marchitas, fotografía tomada de la obra "Emergencia del Recuerdo". Fuente propia	13
Figura 2. Diario de creación de la obra "Emergencia del Recuerdo". Fuente propia.	28
Figura 3. Diario de creación de la obra "Emergencia del Recuerdo".Fuente propia	36

Agradecimientos

Agradezco principalmente a Dios porque sé que me acompaña en cada momento de mi vida y me ha dado la oportunidad de lograr cumplir otra meta, de la cual me siento muy orgullosa.

Agradezco a mi familia por todo el apoyo que me han brindado, agradezco tanto a mi papá Rodrigo Eduardo Amay Matute como a mi mamá Sarbelia Esperanza Mora Matute por siempre estar atentos en mi camino, agradezco a mi hermano Darío Xavier Morante Mora y a mi primo Erick Adrián Méndez Mora que me apoyan a seguir creciendo en lo que me gusta. Especialmente agradezco a mi abuelito Miguel Adriano Mora Pineda, por inspirarme a trabajar con el arte y por cuidar siempre de mi desde muy pequeña y apoyarme en todo momento.

Agradezco a mis compañeros de la universidad con los cuales he podido compartir distintas clases y me han ayudado a crecer como persona y por el apoyo que me han brindado cada uno de ellos. También agradezco a mis amigos que se encuentran fuera de la universidad, pero he logrado compartir mucho arte con ellos y seguir creciendo.

Introducción

Emergencia del Recuerdo es una obra de creación escénica, que surge en quinto ciclo bajo la cátedra de Dirección Escénica, en donde se realizaron distintas exploraciones para definir un tema de creación, en una primera instancia nació con la temática del proceso de superación tras una ruptura amorosa teniendo como nombre “La rosa roja”.

Al no tener claro qué es lo que realmente se quiere mostrar en escena en sexto ciclo, bajo la cátedra de Dirección Escénica y Metodología, se procedió a leer el libro “La tormentosa búsqueda del ser” en donde se habla de las emergencias espirituales y cómo estas pueden terminar en problemas psicológicos. Así que la obra empezó a mostrar la locura de una persona que se genera tras ciertas situaciones, teniendo por segundo nombre “Frustración en rojo”.

En séptimo ciclo bajo la materia de Investigación, se buscó el discurso que puede generar una rosa roja y la definición exacta de la locura que se quiere reflejar en la escena así que la temática se enfocó en demostrar lo que es una emergencia espiritual y cómo se genera a partir de una ruptura amorosa tomando el nombre de “La emergencia de la vida”.

Finalmente, en octavo ciclo en base a la creación escénica dentro del proceso de laboratorio se definió un tema muy importante en el momento de la creación y es la dramaturgia visual debido a que, en el proceso de la utilización de la memoria emotiva, surgieron imágenes en base al recuerdo y al anhelo, las cuales se fueron poniendo en escena, generando un discurso visual. Generando que la temática de la emergencia espiritual quedó por muy debajo del tema que se dio en una primera instancia la ruptura amorosa, el recuerdo y la obsesión de una persona por tal motivo la obra cambió al nombre que se mantiene hasta ahora qué es “Emergencia del recuerdo”. En noveno ciclo se realizaron cuatro presentaciones en diferentes espacios, lo cual hizo que la obra pueda seguir mejorando, en base a las distintas experiencias.

El tema principal para la investigación de esta creación es la memoria emotiva según Konstantín Stanislavski. Las distintas herramientas y técnicas de creación es base a la memoria, ayudaron a la creación del personaje y de cómo este puede mantenerse presente en escena y ser auténtico. La obra logró tener un gran desarrollo de imagen, por el mismo uso de la memoria emotiva, sin embargo, se realiza una investigación en base a distintos autores los cuales trabajan desde el objeto, la memoria y la construcción visual.

Dentro de la explicación de las técnicas y herramientas obtenidas en el proceso de creación, se logra explicar cómo fue el proceso de trabajo desde la dirección, hasta llegar a la

interpretación y las dificultades que existieron, hasta el momento final de realizar toda la puesta en escena para lograr ser presentadas en el teatro.

Capítulo I

1. Memorias de la imagen

En nuestra memoria se encuentran distintos momentos y situaciones, que son vistos desde la particularidad de cada persona; los cuales pueden distanciarse del acontecimiento real. Los mismos pueden ser complicados de expresar; uno de los puntos en la creación escénica es no representar la realidad tal y como es. Aunque se siga las distintas normativas de la sociedad es sumamente compleja la representación, lo que resulta sumamente factible es el, ir transformando esa realidad en la escena. Sánchez (2002) en su texto Dramaturgias de la imagen menciona que Kantor había definido la idea del teatro autónomo. Según él, el proceso de creación de un espectáculo consiste en un progresivo expandirse la idea hasta provocar la exteriorización inmediata.

Quando hablamos de memoria nos referimos a lo más cercano y familiar es como hablar de nosotros mismos, hablando de toda nuestra existencia en base a recuerdos, olvidos, emociones y saberes y que por lo tanto nos acompañan durante toda nuestra existencia y lo demás es construido en base a todo lo que ocurre en el transcurso.
(González, 2016, p.21)

Los momentos que recordamos con mayor énfasis, generalmente son aquellos que marcaron nuestras vidas, sean buenos o malos, pero están presentes y se asumen de distinta manera, estos hacen que generemos distintas situaciones desde nuestro imaginario, pero no podemos crear un mundo o una situación hipotética desde lo que no conocemos.

Al considerar entonces “huella” como parte indispensable de la memoria que nos vincula con nuestro pasado, es que concluimos a modo de síntesis: sin pasado no hay huella y sin huella no hay memoria. Pasado que en su momento es presente efímero, el cual va dejando una huella en la memoria y que por lo tanto estas huellas, señales o marca “se encuentran presentes en la medida en que alguien o algo la ha dejado”. Son, en conclusión, signo del paso de un acontecimiento.
(González, 2016, p.26)

Entonces ¿qué sucede con el olvido?, cómo podemos visualizar una imagen de algo que ya no se encuentra entre nuestros recuerdos, para entender lo que recordamos y lo que olvidamos y como este se relaciona tenemos a González (2016) la cual se basa en la hipótesis de Adela Beatriz Kohan y esta a su vez, se basa en Aristóteles y en sus puntos de partida

para elaborar sus teorías sobre memoria y reminiscencias: "se mantiene vivo lo que no se olvida"

Esto nos lleva a comprender que estas fuerzas antagónicas co-dependen una de la otra más aún que pueden comprenderse desde ambas partes vale decir, comprender a la memoria en relación al olvido y a su vez al olvido en relación a la memoria, lo cual lleva a la interpretación de memoria- existencia - vida y olvido - ausencia - muerte, comprendemos finalmente al olvido como presencia de la ausencia.

(González, 2016, p.24)

Muchas de las veces damos por olvidado algún momento o una persona, pero existen distintas situaciones que pueden traer nuevamente ese recuerdo que creíamos olvidado, como, algún olor, un sonido, un objeto, alguna acción, etc. Pero se lo puede recordar de manera distinta debido a la transformación y el cambio que sucedió con el tiempo para verse en un nuevo contexto.

Por lo que podríamos decir que el acto de recordar está intrínsecamente ligado al acto de adquirir, almacenar, recuperar, seleccionar y re-interpretar, y que, de estos, debido al constante cambio de contexto y movimiento al cual estamos sometidos, se obtienen significados diferentes cada vez, los cuales no necesariamente responden a un fiel reflejo de lo real.

(González, 2016, p.27)

Para entender el suceso de lo que se tiene presente y de lo que se olvida, Sánchez (2002) nos ayuda con un ejemplo presentado por Ribot: "dos naufragos habían sido arrojados sobre unas rocas por la marea. Una vez a salvo, relataron sus impresiones. uno tenía en su memoria cada una de sus acciones: cómo, por qué y adónde había ido, donde había trepado, donde había descendido, dónde había saltado. El otro no recordaba casi nada al respecto, pero si las sensaciones que había experimentado: entusiasmo al principio, después precaución, alarma, esperanza, dudas y finalmente pánico.

Entonces podemos decir que no solo tenemos presentes los recuerdos que se encuentran en nuestra mente a causa de su gran impacto e importancia, sino que también tenemos presentes los recuerdos que nacen desde nuestra memoria emocional, tema que se desarrollará más adelante. Tenemos diferentes formas de recordar no todo lo que no fue tomado con gran importancia o las acciones que se realizan de forma inconsciente, están dadas por olvidadas.

1.1 La importancia de la memoria en el proceso de creación escénica

La memoria es el tema principal dentro del proceso de creación, debido a que esta influye en gran parte a la creación escenográfica, desde el objeto que se desea colocar en escena, la iluminación que busca generar un ambiente o también exaltar una acción en específico, el vestuario que de alguna forma se puede o no salir de lo cotidiano, la corporalidad que de distintas formas logran crear un personaje, una realidad o un mundo onírico, es decir llegar a la imagen que se busca poner en escena en base a la memoria, a lo conocido, que se puede ver de distintas formas, todo esto tomado desde un lugar sensible tanto desde la interpretación como desde la dirección.

Dentro del proceso de creación, la imagen de la obra se generó a partir de las vivencias y emociones personales que surgieron de la intérprete directora. Sánchez (2002) señala que generalmente el director creador debe volver a la interioridad de sus procesos sin prescindir de sus experiencias y vivencias personales, en donde el “arte=vida” se ha encargado de generar imágenes tanto desde la memoria como de la utopía, generando un arte surrealista, el cual crea nuevamente formas de organización para la creación.

Se logró encontrar una temática importante a desarrollar para la creación de la obra, que es la exteriorización de las ideas planteadas por la directora/intérprete, donde no necesariamente se basó en la técnica corporal, en el texto o en acciones antes marcadas, de hecho se basó en plantear imágenes que puedan crearse en la escena tanto desde el objeto como escenografía y la iluminación para complementar las distintas imágenes que reviven el recuerdo de la intérprete directora y muy probablemente del espectador.

Para Kantor, el proceso de creación de una obra trata de expandir la idea planteada hasta lograr exteriorizar de forma inmediata. La escena debe desarrollar autónomamente una idea artística y para ello, el creador debe tener en cuenta lo que Kantor denomina Preexistencia escénica, es decir, el espacio, los objetos, los actores tienen una existencia previa a la representación.

(Sánchez, 2002, p.149)

El propósito de la elaboración de las distintas imágenes para la puesta en escena busca generar un mundo onírico desde la perspectiva visual, pero sin alejarse tanto de la concreción de los objetos puestos en escena, ya que estos tienen una historia, un color, un olor, una forma, etc. que pueden dar una significante personal o un significante que la sociedad en general tiene presente.

Al igual que la memoria, la vida cotidiana es social e individual y se basa principalmente en hábitos aprendidos rutinarios. El espacio que, sin muchas veces tomar conciencia de él, construimos y alimentamos diariamente, contribuyendo a la necesidad que tiene el recuerdo de operar a partir de un lugar concreto. Lugares materiales, simbólicos y funcionales que coexisten y se constituyen gracias a un juego de memoria e historia, lo cual muchas veces se nos hace evidente recién al momento en que dejan de existir.

(González, 2016, pp.37, 38)

Mientras que en el libro de Sánchez (2002), menciona que Kantor busca marcar la realidad como tal, pero busca renunciar a los factores de ilusionismo habituales en el teatro. En el presente proceso para la creación de la obra, no se busca renunciar al ilusionismo o el psicologismo que se busca plantear en escena, pero se resalta la idea de extrañeza que plantea Kantor, el cual consta en la consideración de los objetos en un estado privado de vitalidad biológica, orgánica y natural.

La muerte de los objetos es la condición para la vida de la obra. La conversión de lo escénico en el lugar de la aparición de los muertos convierte el espacio de la representación en espacio de la memoria; la acción, en huella de la acción. En ese espacio lo insignificante prolifera, se desarrolla, sale una y otra vez al encuentro. Las imágenes se van transformando sobre la escena en una especie de ritual onírico, en un “juego con sordina”, en un plano distante y desmaterializado, examine y, en cambio, absolutamente concreto.

(Sánchez, 2002, p.150)

Entonces podemos decir que las distintas formas de crear para la obra se basaron en la realidad y concreción de los objetos puestos en escena, es decir indagando sobre ellos como lo que realmente son en la realidad y cotidianidad. Mientras que la otra forma de creación se basó en las sensaciones, emociones y recuerdos que el objeto tiene como significante, tanto desde lo personal como lo social. Logrando mostrar en escena esa línea entre el mundo onírico que muestra nuestro subconsciente y la realidad del mismo cuando se entra en la cotidianidad del objeto como tal, teniendo como soportes en la demostración de estos dos puntos a la interpretación, el texto, la iluminación, que potencian estas dos formas de ver la obra.

1.2 La relación entre la memoria y la creación de la imagen escénica

Como ya se mencionó con anterioridad, los distintos elementos en escena surgieron de los recuerdos de distintas vivencias de la directora intérprete, pero el hecho de lograr colocar en escena la imagen que genera la memoria en base a recuerdos, se realizó gracias a la consideración de colocar las distintas ideas en un espacio, en donde el objeto de trabajo se vuelve vulnerable, es decir este se asemeje a lo que tenemos representado en nuestra memoria, pero al tenerlo en escena se vuelve acto cercano a lo real y se puede potenciar la imagen desde diferentes puntos de vista.

Parte de esta creación de imagen escénica, es saber reconocer que no todo el material puesto para la investigación en la escena se encuentra presente en el recuerdo, es decir, también existen momentos en los que se busca un significante para las distintas emociones que trae el recuerdo y en base a estos significantes, el objeto logra definirse para el trabajo de manipulación e instalación dentro de la escena.

Por ejemplo, dentro del trabajo de creación se tenía como temática a trabajar el desamor y se plantearon en escena rosas rojas y rosas secas, se empezó por definir el color rojo y verde, siendo el color rojo un significante de pasión, valentía, amor, intensidad y alerta, mientras que el color verde tenía como significante conexión, bienestar, salud y felicidad. Estos dos colores demostraron las cosas buenas y malas que se tiene una relación amorosa y que era lo que la intérprete directora quería demostrar, teniendo como objeto final una rosa roja, material que evolucionó y mostró también en escena el recuerdo representado con una rosa seca que tiene como significante: un amor que se marchó.

Figura 1



Rosas marchitas. Fotografía tomada de la obra “Emergencia del recuerdo”. Fuente propia

Entonces tenemos que la creación de la imagen no se dio solamente desde la memoria, si no desde la imaginación que genera el conocimiento que tenemos en base a diversos estudios tanto de libros como de experiencias. Esto hace que el hecho de colocar a los objetos en escena tenga lugar para expandirse dentro de la imagen o salir de ella porque no aporta en su comprensión del tema.

La memoria del espectador encuentra, a través de la obra, la memoria (y el imaginario) del director y la de los otros hacedores del espectáculo y está condicionada, por lo tanto, a un ajuste permanente que da lugar, no solamente al acto de reconocimiento, sino también el placer del teatro.

(Pellettieri, 2005, p.19)

Podemos concluir entonces que la materialización de los objetos puestos en escena nace desde la memoria e imaginación de la intérprete directora, pero también desde su propio conocimiento y reconocimiento, del conocimiento general que hace que el espectador sea participe también de la obra por medio del reconocimiento de los significantes de los objetos.

1.3 El papel de la memoria en la corporalidad y expresión del personaje

Para lograr la construcción del personaje, se empezó por reconocer gestos y corporalidades que nacen en base a la temática en la cual se desarrolló la obra (recuerdo de un amor del pasado y su obsesión). En base a la memoria de la intérprete directora se repasaron corporalidades como el cerrar el cuerpo, que normalmente se genera tras algunas de las distintas emociones de tristeza, decepción, emotividad, etc., las cuales hacen que el cuerpo se tienda a contraer, a sentir pesadez a causa de su falta de confianza y con el fin de ocultar sus emociones de las demás personas que se encuentran en su entorno.

Al trabajar las emociones usando este flujo de energía, aparecen puras, es decir se alejan de la historia de vida del artista, así como también se vuelven un material maleable para el actor, dotándolo de independencia para trabajarla; y así puede romper con estereotipos de la emoción y crear contradicciones interesantes para su exploración. Por ejemplo, la tristeza que normalmente se muestra con el cuerpo cerrado sobre sí mismo, se puede trabajar con el cuerpo extendido, creando nuevos campos de oposición corporal que suben el nivel de tensión e intención, y que pueden ser usados para alguna situación o personaje dentro de la escena.

(Buendía, 2021, p.181)

Para lograr expresar en el cuerpo las distintas emociones mencionadas en el párrafo anterior, se tienen que tener conocimientos más actuales y en diferentes áreas como es la psicología que se encuentra muy presente en esta generación. Al tener una visualización de las propias emociones, se logra interpretar en el personaje las características corporales que se han ido desarrollando desde las distintas emociones y sentires.

La importancia de abordar este tema en pleno siglo XXI se debe a que la labor del actor es conocer y reconocer ejes transversales cruciales en la actualidad teatral, como son la psicología y la pedagogía a través de la intervención social, además de tener mayores bases y herramientas que lo inviten a reflexionar sobre su quehacer individual, grupal y social en esta era afincada entre la tecnología y la desigualdad. Se trata de permitirse, como actor, actualizar la visión de un personaje como una unidad existente entre cuerpo y mente, emoción e impulso, educación y sociedad.

(Jiménez, 2021, p.85)

Como se mencionó con anterioridad la interacción con los objetos puestos en escena hace que se generen nuevas sensaciones y formas de moverse en el espacio, por ende, interfiere también en la corporalidad que se maneja desde la interpretación, y desde la interacción con el público en el momento de apropiarse del uso de los objetos que son evocativos para el actante y espectador.

Cada cuerpo u objeto recorre en la acción su propia trayectoria, provisto de su propio ritmo y de su propio tiempo. Y así, contemplar una performance, es ver y oír un cruce de tiempos, es sentir simultáneamente diversos ritmos, también desde el cuerpo del espectador, que se desplaza en acciones que, en la mayoría de los casos, no tienen una secuencia lógica de acontecimientos porque no disponen de un hilo narrativo". El cuerpo es entonces una objetualidad cargada de memoria dispuesta a ser interpretada y vivida por el espectador.

(González, 2016, p.93)

Para aclarar, lo que un personaje logra sentir por medio de la interacción con el objeto, en base a la memoria, tenemos a Damasio (2000), quien nos menciona, que el entender cómo el cerebro, al interior del organismo humano, engendra patrones mentales que a falta de un término mejor son denominados imágenes de un objeto. También menciona que, se incluyen en los objetos entidades tan diversas como personas, lugares, melodías, dolor de muelas, dicha; aludiendo así imágenes de un patrón mental en cualquiera de los registros sensoriales ya sean imágenes sonoras, imagen táctil o imagen de bienestar transmitido por distintos sentidos corporales. Estas imágenes transmiten aspectos de las características físicas del

objeto y pueden, además, traducir la reacción de simpatía o repulsa lo que uno puede sentir por un objeto, ya sea por la relación e interacción con el objeto, o lo que este transmita a causa de una carga emocional. Con cierta ingenuidad, el primer dilema de la consciencia es el problema de saber cómo recibimos una “película en el cerebro”, siempre que entendamos que, en esta cruda metáfora, la película, posee pistas sensoriales tan diversas como puertas sensoriales que posee nuestro sistema nervioso como la visión, sonido, sabor, olfato, tacto, sentidos internos, etc.

Existen situaciones que fueron creadas para el personaje basado en el imaginario, recuerdo y conocimientos generales con base en el tema planteado, situaciones que probablemente no fueron vividas por el intérprete, pero que, sin embargo, puede lograrlas sentir con la traducción de situaciones que le hagan sentir al personaje que busca ser visto en escena. Todo esto se obtiene gracias a las distintas sensaciones que se logran captar tras un análisis del intérprete y de los distintos momentos por el que este puede pasar para lograr obtener un mejor manejo del personaje en la escena. Ya que tendrá que interactuar con los distintos objetos que se encuentran en escena, los cuales también tienen una historia detrás, ya sea un significante o un recuerdo de la intérprete directora.

Un actor no puede ser forzado a la representación de un personaje ilusorio, debe, por el contrario, aparecer en escena “cargado de todo el fascinante bagaje de sus predisposiciones y sus destinos. Lo mismo cabe decir de los objetos. Sería preciso pues tener en cuenta tal preexistencia en la elaboración de la ilusión escénica si no se quiere destruir la vida de la una ni de la otra.

(Sánchez, 2002, p.149)

Podemos decir entonces que un actor viene cargado de su propia historia, que genera distintas reacciones, únicas en el momento de interpretar algún personaje, puede ser ajeno o no a la interpretación propuesta, por lo mismo la experimentación del intérprete con el personaje y la escena planteada debe ser tomada en cuenta para una mejora de la creación escénica y para una interpretación más real.

Dentro del proceso de entender la realidad que se genera en la obra a partir del intérprete, siendo el mismo en escena antes de reconocer el personaje planteado, se deben soltar distintas realidades ilusorias que puede ver la intérprete directora, en base al tema, el objeto y el manejo del espacio escénico. Es decir que existen ideas planteadas que no siempre van a ir de manera acorde a las ideas puestas desde la dirección escénica, teniendo que hacer caso a las distintas reacciones que surgen desde la interpretación.

Capítulo II:

2. La memoria en el proceso de creación

En el proceso de creación existe el uso de las distintas herramientas dentro de la escena, no son utilizadas con el fin de realizar una reproducción de la realidad, más bien es una forma de construcción en donde la imagen se crea a partir del imaginario y de los objetos puestos en escena. Pero las distintas creaciones surgen de una realidad vivida por la intérprete directora, mientras que en la puesta en escena desde la experiencia y vivencia de la misma interprete directora, puede o no coincidir con el imaginario del espectador. Teniendo claro que la forma efectiva de dar a conocer al espectador las distintas emociones, es por medio de una investigación sobre el sentir de algunas personas a causa del desamor y obsesión, que ayudan a que el tema de la obra se llegue a entender, más allá de la memoria de la interprete directora, y es desde la experiencia y memoria del mismo espectador.

Lograr la materialización desde el imaginario de la intérprete directora, consiste en empezar desde lo más sencillo que es colocar objetos claves que muestran principalmente el lugar en el que se sitúa el personaje, teniendo claro cuál es el espacio, se empieza a buscar formas de representar en la escena las distintas emociones y situaciones, que hacen que el personaje se encuentre en un estado determinado dentro de cada escena. Por ejemplo dentro de la obra la intérprete directora, intentaba demostrar que se encontraba en un espacio donde el recuerdo está presente y no le deja ver su realidad, el recuerdo fue puesto en escena con rosas secas debido a que ese es el significante principal, el hecho de no lograr vivir su realidad y estar encerrada en una ilusión se materializó con unas rosas colgadas en el espacio formando una especie de rejas que le impiden ver más allá. De esta forma se logró exteriorizar las distintas ideas planteadas, aunque tuvieron que ir variando en el momento de colocarlas en escena.

El desarrollo de la dirección y la interpretación se impregnan de la contundencia que trabaja con lo real y el presente en la maquinaria escénica, ficcional o teatral. Ese caos viene, además, de un constante reacomodo y resignificación de los materiales, tanto reales como escénicos, para buscar qué narran, cuál es la historia detrás, qué papel tienen en la historia y por qué aparecieron en ese justo momento. Todo esto permite que la poética aparezca en la escena. Ensayo tras ensayo, se coloca cada hallazgo al lado del otro y se les cambia el orden, se dibuja y desdibuja el mapa para que aparezca el teatro.

(Rodríguez, 2022, p.301)

Pese a que la materialización de la puesta en escena se basa en la memoria e imaginario de la intérprete directora, también se realiza un análisis desde la lógica de los distintos objetos que componen la escena y la interacción con estos, se transforman conforme el discurso que la obra empieza a tomar sentido, con el fin de saber llegar al espectador. Es decir que debe existir una aclaración del significado de cada objeto puesto en escena, además de realizar una aclaración del contexto en el que se encuentra el personaje, de tal forma que el espectador pueda o no sentirse identificado.

Una teoría de la consciencia no solo debe evaluar cómo el cerebro crea escenas mentales integradas y unificadas, aunque la producción de estas escenas sea un aspecto importante de la consciencia, especialmente en sus grados más refinados. Esas escenas no existen en un vacío. Creo que están integradas y unificadas a causa de la singularidad del organismo y para beneficio de ese organismo en particular. Los mecanismos que estimulan la integración y unificación de la escena deben ser aclarados.

(Damasio, 2000, p.35)

Entonces podemos decir que la mayor parte de los elementos utilizados para la creación de la escena son trabajados desde la memoria y la evocación de distintas emociones en donde, estos logran aportar tanto en la intérprete directora con el fin de enriquecer al personaje y de la misma forma logra aportar en el público, buscando generar catarsis con el espectador.

2.1 La influencia de las experiencias y vivencias en la interpretación y dirección escénica

Dentro de la obra Emergencia del Recuerdo se empezó a trabajar desde la dirección escénica, en donde el tema principal es: el desamor y la obsesión, este surgió desde una vivencia personal de la directora. Se tuvo en cuenta que la intérprete escogida, no tenía en su cuerpo las mismas sensaciones que la directora, haciendo que, dentro de esta obra, en sus inicios se procediera a realizar una traducción en el cuerpo de la intérprete para asimilar las premisas dadas por la directora. Es decir, buscar en su memoria distintas situaciones que la hicieron tener presente sensaciones para lograr generar en ella la obsesión y el desamor.

En este caso los elementos que se fueron colocando en escena como las rosas en el florero, la mesa, los colores del mantel y de las sillas, no generaban las mismas sensaciones en la intérprete como en la directora, por ende, el espectador tampoco lograría visualizar o sentir el tema que la directora tenía planteado dentro de la obra. Los distintos elementos como la rosa (sin color específico), la mesa de noche, las sillas y la iluminación, no lograban generar

sensaciones similares en la interprete como en la directora, debido a que las experiencias con los objetos fueron abordados desde diferentes perspectivas personales, por lo cual el trabajo desde la dirección consistió en buscar el significado de cada objeto a un nivel general, es decir un significado que la mayoría de personas conozcan debido al contexto social en el que se encuentran actualmente.

Podríamos decir entonces que el objeto está intrínsecamente relacionado con el acto de recordar y que justamente prendidos de ellos es que podemos volver al pasado para enriquecer el presente, la historia personal e historia colectiva. Son también, como mencionamos en el apartado anterior, indicadores de periodos históricos del hombre, transfiriéndose a realidades pasadas desde el presente, ya que tienen por origen, entre otras cosas, el contexto social al que pertenecieron.

(González, 2016, pp.61-62)

Como uno de los objetivos de la obra es manifestar las emociones en escena en base a la memoria emotiva que es un tema que se pondrá en contexto más adelante; la intérprete que había logrado captar las distintas emociones en el momento de la creación, no estaba del todo clara para la temática que se buscaba plasmar en la escena, por lo mismo no se lograba generar una activación correcta de la memoria. Para esto la directora buscó una nueva intérprete, que haya tenido vivencias similares para lograr manifestar las emociones en escena de una forma más vivencial. Esto se logró conseguir, gracias a que la intérprete llegó a formar parte de la creación, logrando crear distintas partituras en base a las premisas de la directora.

Pese a que el trabajo se estaba logrando con la segunda intérprete, desde la visión de la directora, aún faltaba una realidad dentro del tema de la obsesión y el desamor, que la intérprete aún no conseguía. La forma en que la intérprete sobrellevaba la temática era diferente a la de la directora, la intérprete tomaba el tema de la obsesión y el desamor con las mismas emociones que la directora, pero en forma más fuerte e intensa, mientras que la directora sentía las emociones de forma más tranquila. Se buscó trabajar netamente con la dosificación de la intensidad con la que sobrellevaba la intérprete las emociones, sin embargo, ella no lo conseguía del todo debido a que su personalidad como actriz no lograba encajar con lo que el personaje pedía.

Esto hizo que la directora interprete decidiera formar parte de la interpretación, con el fin de que existiera mayor claridad en los distintos momentos que no se lograban entender en escena, debido a que ella no se encontraba en experimentación como la interprete con la que estaba trabajando. Hasta llegar a la decisión final, en donde la directora llegue a ser la única

interprete, debido a que por cuestiones de tiempo la interprete con la que se estaba trabajando, no se encontraba bajo una experimentación constante que ayude a la mejora del personaje. Además, al ser la temática de la obra un tema personal de la directora interprete, se logra generar de mejor manera, emociones que sean más cercanas al espectador dentro de la obra. Por lo tanto, la mejor decisión fue colocar a la directora en escena, realizando la interpretación por completo. Generando distintos cambios a la obra, como el agregar el texto a distintas escenas, haciendo de este una herramienta más funcional para dar a entender la obra de mejor manera y creando nuevas acciones desde el sentir de la interprete directora. Cabe recalcar que el personaje aún se encontraba en desarrollo por lo que al no poder experimentar de la manera adecuada con la interprete anterior, el personaje podía construirse de una manera muy endeble, el cual no lograría verse en escena de forma clara.

La temática personal que se tomó dentro de la obra, logró surgir desde un trabajo de dirección escénica, donde la idea principal de creación se basaba en técnicas de trabajo desde el objeto, el trabajo en dirección consistía en crear un origami con el cual se empieza a trabajar desde la manipulación y las distintas posibilidades que este pueda tener para la creación de una escena. El origami realizado desde la emoción que la intérprete directora tenía en ese momento era un corazón, este origami, su forma, su significado y sus distintas posibilidades del objeto en la escena, generaban en la intérprete directora distintas emociones y recuerdos a causa de una situación sentimental que había pasado en ese momento con su pareja. En las siguientes experimentaciones con el objeto, se procedió a realizar un intercambio con el origami de algún compañero, debido a que dentro del ejercicio de dirección existían distintas personas compartiendo un espacio, pero creando desde su individualidad, el nuevo objeto que llegó a las manos de la intérprete directora fue una flor de origami, con la cual se empezó a realizar una experimentación similar a la anterior, solo que esta vez al terminar la experimentación individual, se empezó a trabajar desde la dirección, es decir dirigiendo a un compañero dentro de la escena planteada desde el trabajo con el último origami.

Los objetos que le dan sentido a un lugar y una carga afectiva adquieren otro estatus desde el orden simbólico; se convierten en autobiografías y señalamientos de lugares habitados y de enunciación de la memoria; es decir, los objetos terminan siendo representaciones de la historia personal y colectiva y vehículos para volver a ver y recorrer el territorio. Son la brújula y la guía de regreso para encontrar el camino hacia lo ya habitado.

(González, 2016, p.59)

Entonces, podemos decir que la temática se encontraba planteada desde un principio con el primer origami que es el amor y la ruptura del mismo en base a las partituras realizadas dentro

de las primeras experimentaciones con el objeto, claro que esta temática estaba planteada de forma indirecta, debido a que la intérprete directora no tenía conciencia de esta temática en el momento de la creación. Conforme se empezó a trabajar con el origami de flor, empezó a buscarse una temática con la cual se quiera trabajar y esta fue el desamor que como ya se mencionó era la emoción que se encontraba presente en la intérprete directora, convirtiendo el origami de la flor en una rosa roja, a causa de todo su significativo social más que personal.

A medida que el trabajo de creación fue avanzando, con respecto a los ejercicios de dirección, se adquirió cierta autonomía, en donde los distintos objetos puestos en escena, empezaron a tener un sentido no solo escenográfico, sí no emocional en el momento de generar un lugar específico, en donde la intérprete directora pueda interactuar con ellos, generando distintos recuerdos en el momento de la interpretación.

Los objetos llegaron a tener relación con la temática propuesta, de manera que se empezó a plantear la escena de una forma más emocional gracias a las distintas interacciones con los mismos. Como el trabajo se empezó a realizar desde la dirección, la relación de las dos intérpretes con los objetos en escena no se encontraban acorde con la memoria de la intérprete directora, sin embargo, se optó por realizar una traducción del objeto y de la emoción de la primera intérprete, con el fin de generar las mismas sensaciones para la puesta en escena.

La similitud de las emociones de la primera intérprete para la puesta en escena, no eran óptimas para la obra que la directora quería ver en escena. Por ende, para la mejora del proceso de creación de la obra, se buscó que la segunda intérprete, que como ya se mencionó con anterioridad sus emociones eran similares a las de la directora, en un principio este proceso fue funcional, en el momento de generar emociones tanto en la interprete como en el espectador, la problemática surge en la relación con los objetos, debido a que en base a las experiencias y memoria de la intérprete, los objetos evocaban emociones más fuertes, a diferencia de las emociones y recuerdos de la directora, los cuales eran puestos de forma más dócil por la directora. Por lo que se reitera que es mejor que la misma directora sea intérprete, debido a que las emociones y recuerdos que se querían demostrar en la escena sólo podían surgir desde la persona que las vivió.

La memoria, ayuda a generar una ficción más auténtica, la Cual se ha logrado generar de formas más espontáneas en el momento de llevar a cabo las distintas escenas de la obra, dentro del proceso laboratorial de la directora. Sánchez (2002) menciona que, el registro de la realidad revela constantemente la imposibilidad de renunciar a la actuación y a la ficcionalidad espontánea. Y por ello anima a concebir la realidad presente como una ficción

voluntaria y a utilizar la ficción para producir una relación verdadera. Siendo la directora intérprete quien logra generar dentro de la ficción una emoción más auténtica tanto para el espectador como para la intérprete, pese a que, en el momento de estar en escena, se demuestra con claridad que se está llevando a cabo una ficción.

La memoria, dentro de las distintas experiencias dentro de la interpretación y dirección, fue de gran importancia, para el desarrollo de las misma, pese a que las intérpretes con las que se trabajó en un principio no generaban las mismas sensaciones que se buscaban plasmar en escena, ambas generaron un gran aporte en cuanto a la imagen escénica, el cual fue tomado por la directora, con la respectiva autorización, con el fin de elaborar un nuevo material dentro de la puesta en escena.

2.2 Emoción real en la representación de situaciones ficticias

La relación entre la realidad que se busca plantear en escena y la ficción que el teatro tiene de por sí, conviven dentro de la obra planteada por la directora intérprete, en base a las distintas experiencias de la directora con las intérpretes y la forma de saber llevar los distintos sentimientos en escena, dejó claro que la forma de trabajo para la creación, se basa en emociones, las cuales fueron vivenciadas por la intérprete directora, para lograr catarsis¹ en el público.

Tanto en la interpretación como en la dirección, se necesita realizar un trabajo desde la memoria y de cómo ésta se encuentra presente en la escena para que logre ser mayormente vivenciada por el espectador. Además de analizar cómo esta puede ser representada en escena, teniendo claro que todos los sucesos dentro del teatro son una ficción. La forma en que la realidad se logra captar es en el desarrollo del personaje y en el uso correcto de la escenografía, en el momento de evocar distintas emociones que se basan en la memoria de las experiencias de la intérprete directora y de la misma forma vivencias sociales en base a contexto actual.

En todo proceso de investigación, este caos es necesario y se encarga de develar el orden que tiene oculto, pues hace que la puesta en escena, el desarrollo de la dirección y la interpretación se impregnen de la contundencia que trabaja con lo real y el presente en la maquinaria escénica, ficcional o teatral. Ese caos viene, además, de un constante reacomodo y resignificación de los materiales, tanto reales como

¹ Para Aristóteles la poesía dramática trágica es imitación de una acción completa y entera que suscita temor y compasión mediante los que opera en el espectador la catarsis del tipo de afecciones que sufren los personajes trágicos. (Sánchez, 1996, p.144)

escénicos, para buscar qué narran, cuál es la historia detrás, qué papel tienen en la historia y por qué aparecieron en ese justo momento. Todo esto permite que la poética aparezca en la escena. Ensayo tras ensayo, se coloca cada hallazgo al lado del otro y se les cambia el orden, se dibuja y desdibuja mapas para que aparezca el teatro. (Rodríguez, 2022, p.301)

Dentro del trabajo de creación, el hecho de lograr generar una realidad, dentro de la obra creó distintas confusiones, debido a que en un principio los objetos puestos en escena no tenían un sentido más que escenográfico, pero no se relacionaban del todo con la temática planteada, por lo que se tuvo que realizar una resignificación de los objetos y a su vez la relación de estos con la intérprete. Teniendo en cuenta la diferencia entre los objetos evocativos y los escenográficos, se logra obtener en el intérprete un cuerpo presente en la escena, existiendo así más sinceridad entre el actor y espectador.

El hecho de trabajar dentro de la escena desde la dramaturgia visual, hizo que los objetos en escena se tornaran fríos y sin importancia debido a la falta de uso de estos, para la evocación de emociones, convirtiéndose simplemente en una imagen visual llamativa que pierde su fuerza en la mitad de la obra si estos no son tomados en cuenta. Por lo que la idea de tener objetos que simplemente decoren el espacio, quedó totalmente descartada, claro que sí se llegó a generar una imagen visual llamativa, la cual está compuesta del uso correcto del objeto y de cómo este se llega a utilizar y distribuir por el espacio dándole un uso poco común, pero no se abandonó ningún objeto dentro de la obra, todos estos fueron tomando un significado tanto para el actor como para el espectador.

Finalmente, la dramaturgia visual es, por esencia, un espacio que cuestiona la escritura muerta, esa que tiene por objetivo retratar lo poético en un marco frío y racional para comunicarlo de manera “correcta”, pero que, en ese proceso, pierde la esencia misma de la acción dramática. La dramaturgia contemporánea trasciende las formalidades de querer comunicar un discurso, experimenta con la ruptura de lo cotidiano para ser efímero, contestatario e incómodo, y se convierte en un lugar de tensión en donde lo decorativo debería ser arrancado para exponer la visceralidad del ser o la pieza. ¿Por qué limitar la dramaturgia a la escritura teatral? ¿Por qué no pensar en la hierba mala que crece y se apropia de objetos, mapas, nuevas tecnologías, espacios no convencionales en el teatro?, así como esos “no lugares” efímeros que pertenece a la resistencia y el olvido, la apropiación de territorios en búsqueda de sobrevivencia y de la acción dramática; ser, por lo tanto, el fin de un proceso pero también el inicio de nuevos caminos para que el investigador-creador

continúe su trayecto transdisciplinar de cartografiar la dramaturgia visual.
(Vindas, 2019, p.135)

La dramaturgia visual que se fue trabajando, junto a la intérprete, como ya se mencionó, tienen la intención de generar una realidad en el espectador y en la interpretación desde la evocación de distintas emociones, tanto el actor como el objeto que se encuentra en el espacio, deben saber coexistir en el espacio, con la misma intención, para hacer que la obra logre su objetivo, dentro de esta idea Damasio (2000), nos ayuda con la aclaración de que la presencia del intérprete es sumamente importante, esta presencia es silenciosa y sutil, a veces un poco más que un “indicio a medias insinuado”, aclarando que la forma más simple de presencia también es una imagen, en realidad un tipo de imagen que constituye un sentimiento.

En ese sentido tu presencia es el sentir lo que sucede cuando el acto de aprehender algo modifica tu ser. La presencia jamás descansa, desde el despertar hasta el dormir. La presencia debe estar allí o no hay tú. (Damasio, 2000, p.26)

En el momento que la intérprete directora se encuentra presente en la escena y logra manejarse de mejor forma con los distintos objetos puestos en escena, hace que la obra no se convierta en una farsa, debido a que existe una imagen la cual es potencial durante toda la obra, independientemente de que esta sea una ficción la cual es evidente tanto para el espectador como para el actor.

Así planteamos que dentro de cualquier obra de teatro no existe una realidad, porque tanto el espectador como el actor, tienen conciencia que todo lo que está sucediendo en escena no es real, es una ficción y representación. Lo único que puede ser considerado real es la vivencia de las distintas emociones que causa la obra en el espectador y el uso de recuerdos, emociones y corporalidades que toma el actor para ser sincero dentro de la escena, y no haciendo de esta una farsa.

2.3 La traducción emocional como acercamiento al personaje

El personaje dentro de la obra se creó desde una vivencia personal de la intérprete directora, la cual desde un principio se planteó como ella misma en la escena, mas no como un personaje. Debido a las distintas emociones, trabajos realizados con la obra y el planteamiento de la temática como tal, generaron que la intérprete directora vea más allá de los sucesos vividos desde su experiencia, y considere cómo esta temática (el desamor y la obsesión) puede afectarla a futuro en ella y de la misma forma cómo esta puede afectar de

distintas formas a otras personas. En base a estos sucesos se logra crear un personaje ajeno a la intérprete directora, el cambiar la edad del personaje hace que el contexto en el que se desarrolla la obra cambie y la forma de saber llevar el texto desde este lugar logre explicar de mejor manera la temática. Siendo el elemento más cercano a la intérprete directora y probablemente para el espectador, el tema puesto para la obra.

Cuando se cuenta una leyenda se va directamente a tocar la puerta de la imaginación, en ese preciso momento aparecen los protagonistas y antagonistas de la historia, sin duda son ellos quienes van a construir ese mundo ficticio, pero se les debe dar rasgos que lo lleven a tener características propias. Los personajes cumplirán una función, cada uno de ellos tiene un objetivo que cumplir desde el inicio hasta el final de la historia, un personaje deberá ser creado a partir de su vida propia como si fuera un ser real, debe tener una identidad que lo respalde con el que pueda asumir esa responsabilidad y transmitir un mensaje al público.

(Torres, 2021, p.20)

Desde una primera instancia, se empezó a desarrollar el personaje desde las distintas emociones que se quieren ver presentes, las cuales son indispensables, para encontrar el camino que va a recorrer el personaje. En el momento de trabajar con la primera intérprete, la traducción para el correcto manifestar de sensaciones y emociones (desamor, tristeza y obsesión), fue clara, al no haber tenido una pareja, la relación con la mamá de la intérprete era la más similar a la situación vivida por la intérprete directora. La segunda intérprete que tuvo una situación similar a la de la intérprete directora, de todas formas, realizó una traducción, con el fin de dosificar sus emociones, en donde ella tomó el recuerdo de su anterior relación, pero esta vez lo recordó desde los momentos en que ella se sentía más vulnerable. Finalmente, la intérprete directora, al tener esta experiencia desde la dirección, en el momento de realizar el trabajo con las dos intérpretes anteriores, decide buscar las distintas posibilidades que le brinda el personaje, el cual en una instancia lo vio como ella misma en escena, pero que al irlo cambiando logra explicar de mejor forma la temática de la obra.

Parte de la construcción de un mundo ficticio para el desarrollo del personaje, además de la imagen escénica que ha sido muy enriquecedora. El texto ha logrado aportar dentro obra, en el momento de la interacción con el espectador, el cual hace que esté más atento a la identificación con el personaje, esta ruptura de la cuarta pared, logró generar nuevas partituras que apoyan tanto en la imagen escénica como en el desarrollo del personaje.

Breton (2010) en su texto *El cuerpo sensible* nos habla sobre el sumergimiento en un mundo de sueños desde un texto escrito, el cual hace que nuestro imaginario cree distintos personajes, y genere emociones en cada uno de ellos, gracias a que el texto inspira a surgir distintos recuerdos del lector.

Viajar por el texto significó reencontrarme con personajes que habían estado en las palabras de leyendas donde se inspiraron mis relatos y sueños de niña. Leí y recorrí los trayectos interminables de *El caballero errante*, en una especie de movimiento que me generó los más alucinantes encuentros con el misterio de un hombre que no tenía morada de llegada ni presencia que lo esperara. Era el solitario en un camino infinito. (Breton, 2010, p.222)

El texto que surgió dentro de la obra, como una forma de dar a conocer el personaje de una mejor manera, de entrar tanto en el mundo sensible de la intérprete creadora y a la vez del espectador, siendo el texto un medio por el cual recorrer la historia del personaje, logrando traducir de mejor manera las distintas escenas dentro de la obra.

La atención se desvía hacia la interpretación del personaje; lo que el espectador debe ver es el personaje y no el sujeto que lo encarna. Sin embargo, esta manera de entender la corporalidad está atada a la autoridad del texto. El actor debe representar el sentido que está previamente establecido por la palabra.

(Perrone, 2019, p.38)

Al ser construido el personaje, desde la vida propia de la interprete directora, se logra definir al personaje desde la vivencia de la misma interprete, lo que la diferencia de la misma, es la construcción que se ha realizado desde el vestuario, la caracterización que se ha generado a partir de la forma de dar a conocer esta historia por medio del texto.

Los personajes cumplirán una función, cada uno de ellos tiene un objetivo que cumplir desde el inicio hasta el final de la historia, un personaje deberá ser creado a partir de su vida propia como si fuera un ser real, debe tener una identidad que lo respalde con el que pueda asumir esa responsabilidad y transmitir un mensaje al público.

(Torres, 2021, p.20)

El acercamiento al personaje, surge de forma principal desde el sentir de la intérprete directora, pero se ha logrado potenciar gracias a las distintas formas de manifestar las distintas emociones como la obsesión y el desamor, que han sido temas presentes en la obra indistintamente, pero se han logrado representar de mejor manera, gracias a la traducción que el texto y la interpretación en el personaje. Así también el texto ha logrado una mejora

del personaje, debido a que en un momento se hace una desaparición de la persona que actúa y se vea netamente reflejado el personaje. Logrando que el espectador vea realmente al personaje y no a la actriz.

2.4 Konstantín Stanislavski y la memoria emotiva

Konstantín Stanislavski es un autor importante para lograr hablar desde la memoria emotiva o emocional, y como esta se aplica en el teatro, para esto se tiene que tener en cuenta el contexto en el que vivía Stanislavski y la corriente a la que él se apegaba para el desarrollo de las distintas técnicas actorales que son conocidas dentro de la historia del teatro hasta el día de hoy.

A finales del siglo XIX, el mundo occidental sufrió una transformación decisiva a partir de un gran formador, actor, director y teórico teatral ruso: Konstantín Stanislavski, quien fue precursor de un sistema compuesto por dos métodos actorales Memoria de las acciones y métodos de las acciones físicas.

(Jiménez, 2020, p.86)

La situación cambió radicalmente cuando Stanislavski planteó su riguroso realismo psicológico, la necesidad de que el actor fuese tan convincente como una persona real, e indujo a los actores a buscar en sus propias experiencias vitales las motivaciones y las técnicas de estimulación psicológica que los llevaran a encarnarse en su personaje.

(Fernández, 2004)

Stanislavski dentro del trabajo de dirección y actuación en la obra planteada, genera distintos métodos y técnicas que ayudan a la directora intérprete, a generar sus propias emociones desde la memoria, con el fin de mejorar el desarrollo del personaje. La memoria emotiva, surge desde en la obra Emergencia del Recuerdo desde la necesidad de lograr que la interprete logre generar emociones en escena con el fin de no mostrar falsedad como ocurrió en el momento de llevar a una interprete a escena con emociones de la directora. Los distintos métodos y técnicas actorales, los cuales fueron llevados a cabo, serán explicados más adelante.

Según Jiménez (2020), el proceso analítico y vivencial para acercarse a la complejidad de los personajes, consistía en que por medio de los recursos personales del actor y tomando como base estímulos concretos provocados por circunstancias específicas del personaje, al actor podía revivir emociones personales a través de las situaciones ficticias.

Figura 2

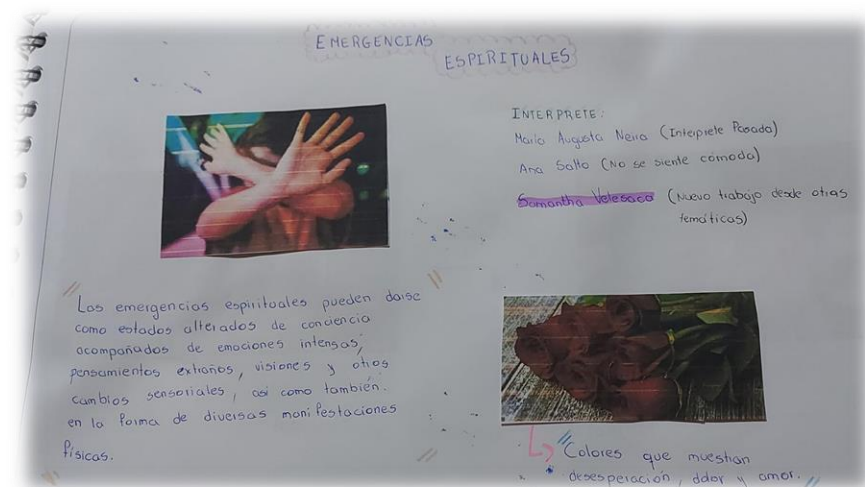


Imagen del Diario de creación de la obra "Emergencia del Recuerdo". Fuente propia.

Encontrar las distintas emociones que buscan ser vistas en escena requieren de un trabajo sumamente complejo, en donde desde la experiencia personal de la intérprete directora. Se busca de forma principal hablar e investigar, sobre las temáticas con las que se trabaja y como estas influyen en las personas que se tenían pensadas para trabajar dentro de la interpretación. Buscando que las intérpretes con las cuales se trabajó con anterioridad demuestren su disposición a trabajar con un recordatorio de sus vivencias, colocando dentro del trabajo olores, sonoridades, objetos, acciones que nos lleven tanto desde la dirección como actuación a este lugar más emotivo.

2.4.1 Stanislavski en el teatro y sus técnicas actorales

Como ya se mencionó Stanislavski fue parte importante del proceso de creación de la obra "Emergencia del Recuerdo" en especial desde el desarrollo del personaje. Dando a conocer distintos métodos, los cuales fueron factibles en el momento de obtener un acercamiento a la construcción del personaje, el cual fue planteado en un principio, creando así una mejora gracias al proceso.

Es importante recalcar que el trabajo que se realizó con la directora y con las intérpretes, es el lugar en donde se pueda viajar hacia el interior de cada una, haciendo personal el ejercicio, debido a que cada experiencia es diferente. De tal forma que se logra conseguir que el pasado de cada una de las intérpretes se lleve al presente con el fin de manifestarlo en escena, haciendo un registro de cada sensación, emoción y cada conocimiento físico, que es

importante para el personaje que busca ser visto en escena desde el conocimiento de las técnicas de Stanislavski.

Técnica de formación actoral. Psico-técnica: Ejercicios orientados hacia el interior: Mente y Emoción. El entrenamiento personal del actor se basa en la psicología-memoria afectiva. Técnica enfocada en la creación del alumno: trabaja sobre él mismo basado en la evocación de la emoción. El pasado llevado al presente. Se otorga énfasis a la relajación muscular, atención, introspección, descubrimiento de unidades y objetivos de una obra desde el papel, observación, concentración. Propone ejercicios sobre psicotécnica y técnica física/caracterización.

(Jiménez, 2019, p.227)

El trabajo que se logró desarrollar desde la dirección, es el recordar personas, emociones, situaciones y objetos. De forma principal se buscó recordar a la persona en específico, que le ha generado a la intérprete desesperación, amor y decepción. Seguidamente se plantearon situaciones en las que estas emociones se encontraban presentes de forma más específica, es decir tener claro un momento, un lugar, acciones, etc., las cuales aporten con el trabajo de creación. En base a las situaciones se desarrollaron acciones, olores de momentos o de la persona, se buscaron sonidos holofónicos que ayuden a la incomodidad de la intérprete y finalmente objetos los cuales traigan recuerdos, ya sea desde su forma o uso, personal o general.

Siendo el objeto uno de los elementos más importantes para crear el personaje y la dramaturgia visual, se debe recalcar que la posición de los objetos no es lo más importante, si no el uso y sentido que se les da a los mismos. Es importante generar una imagen escénica que se encuentre fuera de lo común, para mantener la atención del espectador, pero este pierde fuerza cuando no se le da el valor al objeto que se encuentra en escena. Es decir, en este caso, si la actriz no interactúa con el objeto y no permite que este le evoque emociones, menos va a lograr que el espectador logre identificar el significado del objeto y la evocación del mismo.

Tortsov y Rajmánov desde un ejercicio de actuación en donde al repetir una obra aclara "Observen los muebles apilados que defienden la puerta. Se podría pensar que han tomado una fotografía o dibujado un plano de la disposición de los objetos, y que de acuerdo con este levantaron nuevamente la misma barricada. Y, sin embargo, ¿acaso tiene tanta importancia como se hallaban colocados o cómo se agrupaban? Para mí, como espectador, es mucho más interesante saber cómo actuaban internamente, que sentían, porque nuestras emociones, tomadas de la realidad y

trasladadas al papel, crean la vida de este en el escenario.

(Stanislavski, 2014, p.214)

Tener un acercamiento al personaje, hace que la forma de lograr que este sea visible en escena, sea con un entrenamiento físico, el cual ayude a obtener la corporalidad, un entrenamiento de la voz con el fin de buscar las distintas posibilidades de esta para el personaje y de la misma forma que sea clara para el espectador, finalmente se buscaron gestos y cualidades que hacen único e interesante al personaje. Es importante tomar emociones internas de la actriz, porque estas al ser llevadas a escena generan realmente un interés en el espectador.

Tras muchos estudios e investigaciones, Konstantín Stanislavski (1983) llegó a la conclusión de que no hay un método concreto con unas pautas a seguir para llegar a ser un buen actor. No obstante, formuló dos proposiciones a través de las cuales se puede llegar a lo más próximo a crear un buen actor.

(Salvo, 2019, pp.11, 12)

Entonces Salvo (2019) nos da a conocer la primera proposición la cual la llama “estado natural” Para Stanislavski, uno de los pasos a seguir para ser un buen actor es ser capaz de llegar a un estado natural encima del escenario. Ahora bien, se hace la pregunta de ¿cómo se consigue este estado natural? En primer lugar, se deben relajar los músculos, y para ello se debe tener concentración y focalización en la atención en cada uno de ellos. Esto se puede lograr a través de diferentes y variados ejercicios, tales como el yoga o la acrobacia. En segundo lugar, es importante atender a todo lo que ocurre alrededor y tener los cinco sentidos puestos en el entorno y en uno mismo. A continuación, se debe, no solo interaccionar con la persona que se tiene enfrente, sino ser capaz de entenderla y empatizar con ella, pudiendo reconocer lo que está sintiendo y lo que está pensando. Por último, el actor se debe creer todo lo que sucede encima del escenario y convertirlo en realidad.

Como segunda proposición Salvo (2019) da a conocer que Stanislavski plantea el estado creativo. Para llegar a este estado creativo, el actor debe crear un sentimiento real, una emoción verdadera, que le lleve, por consiguiente, a realizar un acto físico espontáneo, natural y orgánico. El actor debe comprender y reflexionar sobre todas las acciones y circunstancias que lo rodean, para así poder darle coherencia a su interpretación.

El trabajo corporal fue lo primero que se realizó cuando se decidió empezar con la creación de la obra, ya que el estado natural tanto de la directora como el de la interprete con la que se trabaje es importante. Esto se logró por medio de la relajación y ejercicios en donde la

interprete tenía que correr realizando distintas acciones, las cuales eran dadas por la directora, esto hacía que su cuerpo se encontrara presente, también se realizaban ejercicios en el piso en donde la interprete pueda estirar y relajarse, para lograr obtener de mejor manera las distintas sensaciones que otorga la temática del desamor y la obsesión.

Es importante aclarar que los métodos de Stanislavski no son específicos para hacer que un actor sea bueno en escena. Stanislavski tiene el fin de hacer visibles las emociones y credibilidad de una puesta en escena, en base a distintas técnicas. En el presente trabajo la utilización de algunas de las técnicas de Stanislavski varía, debido a que no tienen un orden en específico en el momento de ser utilizadas, pero en base a la experiencia que la intérprete directora ha tenido con las técnicas de Stanislavski en el proceso de creación, se considera la efectividad de estas.

En muchas ocasiones para la creación se suelen utilizar herramientas teatrales, haciendo de esta, una forma de puesta en escena poco creíble y a un actante poco auténtico. Continuando con el ejemplo que señala Stanislavski (2014) en vez de tomar el material de los recuerdos de la vida misma, recurrieron a los elementos teatrales que llevaban grabados, inflando las acciones artificialmente para impresionar a los espectadores. La repetición de una misma acción sin tener una evocación de emociones no va a hacer que el espectador pueda encontrarse atento y presente en una escena, debido a que no existe una correcta utilización del material puesto en escena y no existe un personaje que genere un recorrido para el espectador.

Stanislavski también toma de Ribot la imaginación como aspecto esencial para la exploración de los personajes, la cual utiliza tres factores de manera constante: a) Intelectual. Aquí se destaca cómo la imaginación primero disocia para abstraer como parte de un proceso natural de análisis y síntesis, luego asocia para componer nuevas ideas, pero con base en los elementos disociados. b) Afectivo. Donde responde a deseos no satisfechos o tendencias. c) Inconsciente. Factor de la imaginación que destaca la inspiración, misma que se alberga en la genética, historia y carácter de la persona. Estos tres los va a utilizar Stanislavski tanto en su etapa de análisis de mesa, misma que es crucial para una puesta en escena, como en la construcción de los personajes, cuando los actores están en la propuesta física y elaboración de acciones del montaje.

(Jiménez, 2021, p.88)

Como se menciona el método de Stanislavski hace que se realice primero un análisis del “Porque del personaje”, en donde se tiene que tener en cuenta el desarrollo de la técnica, el

trabajo actoral y escenográfico después de obtener con claridad al personaje, empezando a desarrollar un texto en donde se explica las distintas situaciones que ha vivido la intérprete y como las ha sentido. Parte del propósito del texto es hacer que este se logre entender por el espectador, y una forma de lograr hacerlo es dar a conocer este texto a modo de historia personal. El personaje que logró contar una situación como una historia de su vida pasada, se definió como una persona adulta que se encuentra sola, una señora de 30 años que no logra superar el pasado y su única actividad que la mantiene entretenida es el trabajo. Logrando así un correcto desarrollo del texto, reconociendo los conflictos del personaje, generando acciones. Haciendo que se evoquen emociones en el momento del desarrollo del personaje y de la imagen escénica.

2.4.2 El realismo psicológico y la búsqueda de la autenticidad del actor

Tanto el actor como el espectador, tienen distintas posibilidades en el momento que se llega a ser parte de la obra, ya sea como actante o desde la expectación, debido a que las emociones que se ven en escena son en base a recuerdos y emociones que en algún momento fueron vivenciadas lo cual hace que el actor se vea auténtico en escena y el espectador logre sentir esa autenticidad de emociones en la expectación.

Aunado a lo anterior, el actor hoy tiene posibilidades de establecer, junto con el público, un proceso de intervención social logrado a través de una puesta en escena, donde se ofrezcan diferentes posibilidades a una realidad opresora. Konstantín Stanislavski y Augusto Boal fueron los fundadores e impulsores de estos procesos enfocados en la credibilidad escénica, a partir de la memoria de las emociones, de la meticulosidad de las acciones físicas del personaje y de permitir que el público plantee sin miedo sus reacciones ante lo que ve en escena.

(Jiménez, 2021, p.84)

Para hacer que el espectador crea las emociones que el intérprete tiene en escena, el actor debe estar consciente del contexto en el que se encuentra y las distintas condiciones que fueron vivenciadas con mayor énfasis a nivel social. A fin de lograr establecer distintas situaciones que se esperan ser entendidas y sentidas por el espectador, gracias al correcto desarrollo de imagen tanto escenográfica como física del actante. En el momento en el que el que la interprete logra tener un buen manejo con el texto, logra dar a entender al espectador la situación en la que se encuentra, lo mismo sucede con las imágenes que se han ido formando, al manejarse de una forma clara por el espacio el espectador puede captar la situación en la que el personaje logra encontrarse, finalmente la actriz al tener presentes sus

sensaciones y las del personaje, logra evocar emociones en la escena. Todo esto con el fin de permitir que el público genere reacciones ante lo que ve en escena.

La importancia de abordar este tema en pleno siglo XXI se debe a que la labor del actor es conocer y reconocer ejes transversales cruciales en la actualidad teatral, como son la psicología y la pedagogía a través de la intervención social, además de tener mayores bases y herramientas que lo inviten a reflexionar sobre su quehacer individual, grupal y social en esta era afincada entre la tecnología y la desigualdad. Se trata de permitirse, como actor, actualizar la visión de un personaje como una unidad existente entre cuerpo y mente, emoción e impulso, educación y sociedad.

(Jiménez, pp. 84, 85)

Reconociendo que la técnica de Stanislavski de la memoria emotiva en donde el actor logra evocar emociones reales gracias a los recuerdos que generan sus propias experiencias. Esta técnica fue utilizada en la mayor parte del proceso de creación, también se tiene que tomar en cuenta que las emociones son del todo reales, debido a que se tienen que acoplar a un personaje puesto para la escena. Es decir que dentro del trabajo de creación existieron momentos en donde la intérprete directora tuvo que reconocer el personaje que se había creado en la escena y lograr asimilar las emociones según lo pedía el personaje. Si bien Stanislavski no plantea la memoria emotiva como un método de creación, pero si como un acercamiento al personaje. Dentro del proceso creativo de la obra Emergencia del Recuerdo la memoria emotiva es la que permite la experimentación tanto personal como con el objeto que dio paso a una mejora del personaje.

La primera estuvo basada en los estudios dentro del campo de la psicología de fines del siglo XIX y es una técnica introspectiva a través de la cual se le proponía al actor recuperar (recordar-evocar) y hacer presente experiencias emotivas de su propia vida para utilizarlas en el proceso de creación de su personaje. Fue la llamada memoria emotiva. Era una “vía consciente” para intentar acceder al universo afectivo del actor para permitirle, aunque no estuviese necesariamente “inspirado”, vivir realmente y no de manera mentirosa y afectada la experiencia del personaje. Pero fue el propio Stanislavski el que descubrió que esta “técnica” se basaba en un supuesto falso como es el asumir que las emociones pueden ser convocadas voluntariamente cuando, en realidad, la vida nos demuestra cotidianamente todo lo contrario: que las emociones no dependen de nuestra voluntad. No queremos amar a alguien, pero lo amamos o, por el contrario, queremos verdaderamente amar a alguien, pero no lo logramos. (Bejarano, 2013, p.9)

El actor debe tener un reconocimiento de su experiencia personal, para lograr generar un reconocimiento del personaje. Según Bejerano (2013), basándose en la técnica de Stanislavski, la memoria emotiva opera por sustitución induciendo al actor a bucear en sus recuerdos para encontrar alguno similar al del personaje sustituyendo las situaciones emotivas de éste por las del propio actor. De esta forma como lo menciona Bejerano deja clara una de las técnicas más importantes de Stanislavski que fue utilizada en el proceso de creación y que ya fue mencionada que es la traducción, en donde el intérprete busca una emoción similar a la del personaje, con el fin de lograr generar un actor presente y auténtico en escena.

Para tener claro hacia dónde se dirigen las técnicas de Stanislavski para el desarrollo del trabajo de actor, se debe reconocer la corriente a la que perteneció Stanislavski y según Salvo (2019) Konstantín Stanislavski nace en Moscú en el año de 1863. Siendo el mismo quien desarrolla un sistema de interpretación el cual se basa en un “realismo psicológico”. Stanislavski buscaba que el actor logre llegar al espectador con emociones reales y no algo estratégicamente pensado, mecánico y artificial.

De la misma forma sucede dentro de la obra, se busca que la intérprete directora logre en escena emociones reales, sin el fin de romantizar o buscar un lado positivo de la temática del desamor, sino más bien demostrar una realidad en la que muchas personas suelen encontrarse que es la obsesión y el no lograr salir de este lugar.

2.4.3 La conexión entre el pasado personal y el personaje ficticio

Desde un principio del proceso creativo, la directora intérprete se vio como ella misma en escena, debido a que el tema con el que ella decidió trabajar se basaba en una experiencia que había vivido en ese momento. El personaje empieza cambiar en el momento en que se lleva a cabo el trabajo de la obra desde la dirección, cuando se demuestra que la intérprete la cual ha pasado por momentos distintos, hace que la forma de relacionarse con la temática se base desde su propia experiencia, dando un nuevo concepto a la obra. De la misma manera ocurre con la segunda intérprete, se empieza a trabajar desde su propia experiencia en base a premisas de la memoria de la intérprete directora, generando nuevas partituras y nuevas formas de ver un mismo objeto. Todo esto genera un cambio desde la perspectiva de la directora que era verse a ella misma en escena, empezando a crear y establecer un personaje, que al estar todo el momento basado en su experiencia no se lograba encontrar claro del todo. Lo único que se sabía de este personaje es que era una joven que sufre por amor, pero no tenía un contexto como tal ni rasgos físicos que definan a este personaje.

Saber aislar las distintas partituras que se empiezan a crear desde el sentir de la actriz, como desde la interacción con el objeto y la evocación de emociones del mismo, ayudan a reconocer los distintos caminos por donde puede dirigirse la temática de la obra. Teniendo claras las distintas partituras que surgen desde estos lugares, se logra recrear la obra y hacer una mejora de la misma.

La creación de la partitura, además, es entendida como algo diverso tanto al trabajo de dramaturgia como al de dirección. Se trata más bien de la creación de una nueva obra. Cada escena aislada -escribe Reinhardt- es configurada de nuevo, cada movimiento, cada gesto, y todo ello codificado en la partitura.

(Sánchez, 2002, p.42)

Al tener estas nuevas formas de ver una temática y la relación de los objetos se empieza a realizar una investigación por medio de preguntas personales con personas que quisieron contar sobre sus relaciones pasadas y como ellos la sintieron, haciendo que cada objeto tome un color debido a que tiene un significado en común con el espectador.

Esto hace que la intérprete directora, empiece a analizar distintos rasgos que le puede dar al personaje en base a la investigación previa. Además, se logró un reconocimiento personal de la intérprete directora. Generando que la directora intérprete encuentre un personaje con una edad adecuada que englobe todo un contexto el cual aborde la temática planteada, encontrando costumbres de la sociedad, que, desde mi experiencia y punto de vista, es algo muy común el llegar del trabajo a altas horas de la noche y ponerse a pensar en distintas situaciones y preocupaciones. Logrando tener un acercamiento tanto personal como con el personaje gracias a las imágenes tanto con el objeto como con el cuerpo, el sonido y el texto que ayuda a evocar en la actriz como en el personaje un conflicto el cual es enriquecedor dentro de la obra. Siendo Sánchez (2002) quien ayuda con una definición de drama como un conflicto intersubjetivo que se manifiesta en el diálogo de los personajes, encontrando un drama que es, de forma inmediata enfrentamiento entre diversos elementos escénicos: espacio, imagen, cuerpo y sonido.

El ejercicio del actor dentro de la creación escénica es de ayuda para un mayor desarrollo del personaje, debido a que ayuda a expresar distintas emociones, como en el caso de la obra Emergencia del Recuerdo. Las intérpretes con las que se trabajó, por medio de ejercicios con el objeto, el no poder tocar el objeto, el llevarlo como una parte del cuerpo, buscar el sonido que este puede hacer y el que fue más efectivo si el objeto es una extensión de mi cuerpo, el trabajo con los sonidos holofónicos que colocaban su cuerpo en un estado de alerta, ayudaron a potenciar el personaje.

Figura 3

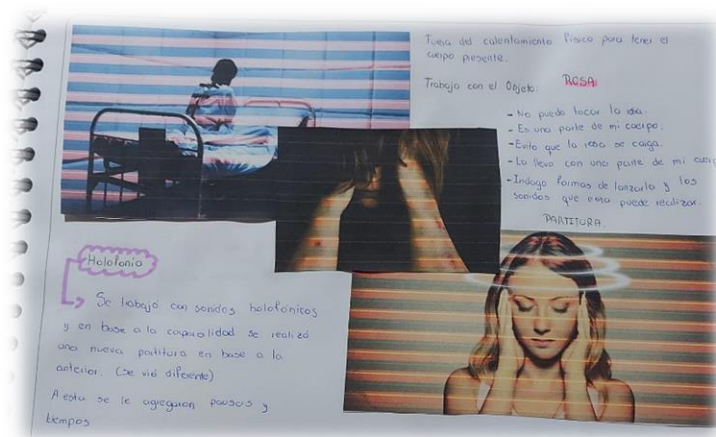


Imagen del diario de creación de la obra “Emergencia del Recuerdo”. Fuente propia.

Boal estableció una serie de ejercicios como fundamento para toda creación escénica que realizó; puesto que, para él, el ejercicio es una reflexión física de lo que sucede, un proceso de introspección. También propuso ejercicios que impulsaran la expresividad de los actores como emisores y receptores de señales, como diálogo y momentos de extroversión: el movimiento invita al pensamiento y un pensamiento se expresa corporalmente.

(Jiménez, 2021, p.96)

Parte del proceso de creación, para lograr la expresividad del personaje, fue la realización de ejercicios físicos, tales como correr mientras se dice un texto posible para la obra, esto hace que exista una nueva forma de saber decir el texto tanto con la voz como con el cuerpo. También se realizaron ejercicios tales como el recorrer el espacio en diferentes niveles, la reacción del cuerpo ante distintas canciones. Impulsando en la actriz nuevas posibilidades para saber llevar la obra.

Según Stanislavski (2010), él fue enmarcando en su sistema la visión de la formación actoral: el proceso y desarrollo que el alumno tenga sobre él mismo, gracias a la técnica interna (psicotécnica), y a la externa (física/caracterización); y la visión de la construcción del personaje en el actor ya formado gracias a un proceso interno y externo. “El principal secreto del sistema y que justifica las bases es lo subconsciente a través de lo consciente. Un objetivo fundamental es llevar al actor a un estado en que el proceso creador subconsciente surja de la propia naturaleza orgánica”

El actor depende de su formación desde la psicología y su fiscalidad, para lograr tener una visión sobre el personaje que se empieza a construir. Desde los aportes de Stanislavski para el proceso de creación de la obra Emergencia del Recuerdo, se ha logrado definir que las intérpretes con las que se trabajó y la intérprete directora deben encontrarse en un estado en donde pueda tener presentes sus emociones, de forma que el personaje se empiece a crear desde la propia esencia, memoria y estados. Mientras que el trabajo físico es importante para el cuerpo, dependiendo de cómo se lleve a cabo el mismo, puede ser desde su sensibilidad como desde su condición física, lo cual va a generar una mejor expresividad para el actor y para el personaje.

Capítulo III.

3. La imagen escénica y la memoria en la obra

Gracias al correcto trabajo de la memoria emotiva que se supo llevar a cabo con las técnicas de Stanislavski, las cuales lograron ser precisas en el momento de trabajar con la evocación de emociones gracias a objetos, sonidos, olores y acciones. Logrando ser correctamente potenciados en la escena, debido al bagaje del cual viene cargado el actor antes que el personaje y cada objeto antes de tomar un nuevo significado en escena. Teniendo ya una historia por detrás con la cual se pudo trabajar para la creación y la puesta en escena.

Dentro del trabajo de creación, la mayor parte de la concreción de la obra fue el tener presente al actor como él mismo en escena, seguidamente tener presente el personaje, para finalmente marcar acciones con el objeto el cual ayuda tanto desde la imagen escénica como desde la emotividad que el actor y el personaje logren demostrar ante el espectador.

Nuestros sentidos se relacionan entonces con nuestra memoria, ya que son herramientas fundamentales para vivir y registrar en una primera instancia una determinada experiencia, y luego para detectar, descifrar, leer, revivir e identificar la contenida en los objetos: “la memoria permitirá identificar los recuerdos y vivencias sobre el espacio habitado a partir de los objetos cargados de tiempo, rememoraciones y emotividades”, y quienes además sostienen con fuerza la estrecha relación sujeto/objeto y la posibilidad de estudiar al objeto desde su biografía y memoria. (González,2016, p.66)

Lo primero que se logró plantear en escena es el expandir de objetos, con el fin de que la actriz habite ese espacio, primero como actriz y luego como personaje. Desde la vista de la directora con la primera intérprete, se buscó definir los objetos que se encontraban en la escena desde un principio, que era la mesa, las sillas y la rosa, buscando que estas tomen una forma distinta y representativa de un lugar más íntimo tanto para la directora como para la intérprete. Haciendo que la mesa sea redonda y las sillas más acolchadas, de un color azul que al reflejarse con la iluminación tornen colores oscuros que muestren la noche que es el momento en donde más vulnerables nos encontramos. Mientras que la rosa encontró un significado según el color el cual se decidió que sea rojo que demuestra amor que era parte de la temática planteada desde un principio y se agregó a esta rosa en un florero junto a algunas otras rosas, para demostrar el cuidado que se tiene de estas porque son importantes y valiosas para el personaje.

Continuando el trabajo con la segunda intérprete, se decidió colocar nuevos objetos en escena como es un mueble pequeño y algunos accesorios para la intérprete como un bolso, bufanda, llaves, tacones negros y rojos. Estos distintos objetos se colocaron en distintas escenas con el fin de demostrar momentos por los cuales se encuentra transitando el personaje. Además, las rosas empezaron a definirse con un nuevo significado, que fueron, rosas secas en las primeras en escena, con el fin de demostrar el recuerdo, en las siguientes escenas se mostraron dos rosas frescas que demostraban que el personaje lograba mantener su pasado vivo desde su imaginario y dentro de las últimas escenas se mostraron rosas colgadas formando una especie de protección en donde el personaje prefiere quedarse recordando y no salir de este lugar.

Saber recorrer el objeto, desde su posición, forma, olor, color, cantidad, crea una nueva estética dentro de las distintas escenas, generando un recorrido visual para quien lo observe. Y al ser éste utilizado y llevado por el actor logra nuevas formas visuales que logran un nuevo recorrido tanto desde la expectación como la actuación.

Que esto sea visualizado como un componente más que suma a la posibilidad en la construcción del universo estético, así como la pieza misma, ese resultado del viaje, del recorrido que termine siendo un objeto-arte no solo desde el concepto sino de la acción misma.

(Vindas, 2018, p.133)

La iluminación se planteó como una forma de ayudar a dar mayor realismo en las distintas imágenes comunes en las que se encontraba el personaje y la ficción en donde las imágenes oníricas lograban ser potenciadas. Los distintos lugares que se busca plantear la obra, como es la noche que demuestra la soledad y vulnerabilidad del personaje, la imagen de desesperación y la alerta de que algo malo está sucediendo en el personaje. El objeto primero busca ser objeto y luego pasar a ser parte de la escena y de la corporalidad del intérprete.

En el capítulo I se habla sobre el uso del objeto y como saber hacerlo parte de la escena, sin embargo, en cuanto a iluminación se podría decir que de manera principal se utilizó de forma complementaria con el fin de potenciar las imágenes y a los objetos que habitan en el espacio. Se buscó de manera principal mostrar los distintos objetos puesto en escena y la movilidad de la intérprete, pero conforme se empezó a interactuar con esta, se lograron generar distintas atmósferas, como la iluminación de una casa en la noche, con colores azules de fondo y luz ámbar para el espacio habitado, el color rojo subiendo y bajando de intensidad para demostrar esa desesperación y dificultad, el ocultar el espacio de ensueño del espacio común, logrando generar mayor realismo a los distintos sentimientos que tomaban un color rojo para el amor

y desesperación, azul para la tristeza y calma que eran los más potentes dentro de la obra. Todo esto según la memoria y la investigación de la intérprete y para así irse transformando en el momento de colocar esta iluminación en escena.

La iluminación, el ritmo de los volúmenes, la abstracción compositiva, ¡la desnaturalización y des psicologización del movimiento actoral!... son elementos que pasan al teatro expresionista y que contribuyen, con tanta o mayor fuerza que las palabras, a la expresión de la visión, una visión que, según Weichert declarara, ya no es la visión del poeta, sino una visión nueva, resultante del diálogo del drama con la imaginación escénica".

(Sánchez, 2002, p.46)

Por otro lado, la musicalidad incide en el desarrollo del personaje y el apareamiento de sus emociones, Gustavo Santaolalla desde la consideración de la intérprete directora genera melodías las cuales permiten la expresividad de la actriz y dan contexto al personaje. Según Oller (2022) Gustavo Santaolalla es cantante, productor y compositor, toca el ronroco, el laúd, el banjo, y lo que él considere necesario.

Al ser interpretaciones sin letra, hacen que la emoción que genera cada instrumento mantenga vivo al personaje, dentro de la obra Emergencia del Recuerdo la música ayudó a que el personaje encuentre distintos momentos dentro de la obra para recorrer la historia. Mientras que Oller (2022) dentro de la entrevista realizada a Gustavo Santaolalla, menciona que él se inspira para crear las melodías en la historia partiendo del contenido no de la forma, parte de personajes bien escritos. Pese a que este autor se inspire ya en un personaje, la musicalidad de Gustavo Santaolalla una buena manera de lograr formar al personaje dentro de la obra, desde la temática y la propuesta escénica que ya se tenían elaboradas para dentro de la creación de la obra.

González (2016) menciona algunas herramientas a potenciar las cuales, se vuelven discursos en sí mismos y que al ser puestos en relación a otros elementos y herramientas propios de un montaje escénico como el espacio, el cuerpo, la sonoridad y la acción, van cobrando a su vez nuevas combinaciones y lenguajes posibles. Como es en este caso la sonoridad genera un nuevo lenguaje, para potenciar la imagen escénica.

Es así como los distintos elementos que se colocaron en escena, realizan un recorrido por el personaje y el contexto del mismo. Todos los elementos lograron generar emotividad tanto desde la memoria de la intérprete directora, de las intérpretes con las que se trabajó en el proceso de creación y de la evocación de emociones en el espectador.

3.1 La relación entre objetos y personajes en la puesta en escena

Antes que el personaje sea quien lleve a los objetos a tener un sentido, un significado y una relación dentro la obra. Es el sujeto quien se encuentra presente en las emociones que evocan los objetos, para empezar a relacionarse con los mismo y al tener claridad sobre ellos, se empieza a trabajar en la construcción del personaje el cual empieza a formarse gracias a los objetos mismos con los que se empezó a trabajar.

El sujeto es quien activa, desde su memoria, la memoria de objetos y quien por lo demás está en constante necesidad de ellos; pues los seres humanos vivimos en gran parte del contacto entre el pasado, presente y futuro. Estamos vinculados constantemente con nuestra historia y por sobre todo, con la emotividad que dicho pasado alberga, y los objetos, al ser representaciones/huellas físicas de la memoria, nos conducen de manera directa en un camino regido por lo sensorial y emocional: “Gran parte de las historias familiares se almacenan en las fotografías, en objetos que fueron testigos de un suceso o una época determinada, que a futuro traen consigo la historia, la evocación y se convierten en cuerpos a los que se les atribuye la emoción de una vida anterior”

(González, 2016, pp. 66, 67)

La objetualidad se encuentra presente la mayoría de veces en el arte escénico, debido a que el objeto muchas veces logra manifestar distintas representaciones en base a su uso común a un uso emotivo de este que ayude a la mejora de la escena. Al encontrarse los objetos presentes en la vida diaria, se los puede empezar a considerar arte debido a que algunos de estos objetos llegan a ser parte importante para la vida del sujeto.

Podríamos decir, que al igual que en nuestra vida, el objeto ha estado presente desde siempre en el arte. Por más que las motivaciones e intenciones artísticas se han ido cuestionando, rompiendo, transformando y evolucionando, de una u otra manera la objetualidad se ha manifestado siempre. Ya sea a través de la búsqueda de su representación fidedigna, de su ruptura y fragmentación como con su existencia real, tangible y concreta; tridimensional.

(González, 2016, p.68)

Aclarando el hecho en que el objeto es parte de nuestra vida diaria González (2016) menciona que entendiendo entonces a los objetos como parte de nuestro diario vivir, es que diremos que lo cotidiano ha sido un tema recurrente y en constante actualización en las Artes en general, y en donde veremos se aprecia claramente en las Artes Visuales con la aparición de

nuevos lenguajes que giran justamente en torno a la presencia de la vida misma; vida cotidiana traducida en objetos, objetos traducidos en arte.

Los objetos generalmente suelen ser considerados como productos artísticos desde una perspectiva visual, la cual suele ser individual de cada sujeto, es así como el objeto llega también a ser considerado una parte importante de la obra debido a cómo este se ve en escena y logra complementar el cuerpo de la actriz en escena. Llegando a ser admirado por el espectador por la forma en que se colocó a este en escena o el manejo del mismo.

Los estudios de cultura visual han puesto de relieve la necesidad de considerar los productos artísticos como objetos entre otros en el contexto de la cultura visual. Antes o más allá de la consideración artística de la obra de arte, ésta es un producto visual, que comparte códigos y contextos con otros productos visuales no artísticos. (Sánchez, 2002, p.279)

Se puede definir entonces el objeto como una parte artística dependiendo de quien lo observe o como lo sepa llevar en su vida diaria. Cómo logra suceder en el trabajo, el objeto primero logra relacionarse con el actor y probablemente con el espectador, para después lograr ser parte del personaje y que el espectador vea con más claridad una temática social y más personal.

3.2 La importancia de los objetos en el proceso de creación

Los objetos en el espacio, formaron distintos lugares que hacen que la directora intérprete logre generar secuencias o partituras físicas, las cuales ayudan al crecimiento de la imagen escénica tanto corporal como escenográfica. Generando una poética gracias a las partituras y al texto que se llegó a formar desde estos objetos que lograron tomar un significado tanto para la directora intérprete como para el espectador.

En el caso de En Juliana, la respuesta sensible del cuerpo a esos objetos, lugares y materiales personales dio como resultado escenas y secuencias físicas. Estas no solo connotan a los intérpretes directamente, sino que permitieron crear una poética particular de lo privado que movilizó al público presente.

(Rodríguez, 2022, p.297)²

² En Juliana fue estrenada por La Enriqueta en el 2012 con un texto dramático escrito a partir de improvisaciones junto al bailarín de danza contemporánea Cristian Ureña. (Rodríguez, 2022, p.296)

Al saber trabajar con el objeto, permite que se realice una selección, ya sea del objeto mismo o de la forma de relacionarse con este, se realiza una investigación sobre el significado del objeto ante la sociedad y el significado personal, haciendo que el espectador capte de mejor manera la escena y la historia que se busca contar dentro de la obra. La sensación presente en la interpretación, hace que el espectador logre captar las distintas escenas ya sea solo observando el objeto, de cómo la intérprete trabaje con el mismo es decir gracias al correcto uso de las partituras, que se han logrado crear desde el objeto.

El arte objetual comprometido con el pasado entiende que se necesita de algún tipo de representación concreta para traer al presente recuerdos y acontecimientos pretéritos, por lo que la búsqueda, clasificación, elección, selección y descontextualización de dicho objeto se vuelve una operación indispensable: “al seleccionar el objeto el artista emprende un viaje en el espacio y en el tiempo, un viaje hacia atrás, a los tiempos pasados. Historia y recuerdos surgen como innumerables pequeñas puertas que contienen, a veces, hechos precisos, fechas, datos. Otras puertas se abren a sensaciones en las que aparece el dolor, el miedo. Selecciona, decide qué extraer de la memoria y lo plasma en el soporte. Presenta los datos de la memoria al público. Algunos resultan prácticamente incomprensibles, tan personales... otros despiertan la sensación de lo conocido, el espectador intuye de qué se trata, hay datos que lo guían y que también están en su memoria”

(González, 2016, pp. 80, 81)

Los objetos suelen ser una forma de llamar la atención, la imagen de las rosas colgadas, nacen desde un sentir de la directora intérprete y también desde el trabajo con la segunda intérprete, las cuales llegan a tener esta sensación de sentirse cómodo en un encierro. Esto hace que el espectador se encuentre atento al trabajo con la imagen escénica, debido a que esta logra llamar su atención de diferentes formas, desde la imagen que llega a ser atractiva en un principio y el preguntarse porque el personaje se encuentra confundido en este espacio con rosas.

Existen diferentes tipos de atenciones, según Stanislavski. La primera consiste en aquella que se consigue a través de algo que te gusta. Si se tiene delante algo que gusta, seguramente se tendrán los cinco sentidos puestos en ello y no habrá nada que permita la desconcentración. Un actor debe hacer que cualquier objeto tenga algo que cree en él una emoción.

(Salvo, 2019, p.14)

El movimiento del objeto, sus disposiciones y su forma de saberlos mover por la escena, hacen que el objeto tenga un nuevo significado, dentro de la obra *Emergencia del Recuerdo*, esta acción se encuentra clara, en el momento en que las rosas pasan a ser una extensión del cuerpo en este caso los ojos de la intérprete y en él como las rosas secas empiezan a llamar la atención cuando la intérprete escucha algo en ellas.

Hay una serie de propuestas que podrían identificarse como teatro de objetos. Se acercan, de Marinetti, consiste en el desplazamiento y diversa disposición de los objetos, convertidos en protagonistas de la escena; al final, el movimiento de la sombra de ocho sillas pretende mostrar la consecución de una vida autónoma por parte de éstas.

(Sánchez, 2002, p.70)

Entonces podemos decir que los objetos forman parte de la obra desde las posibilidades que ofrece y también desde la memoria emotiva que estos producen en el actor y en el espectador, fueron indispensables para la creación de la obra, debido a que aportaron dentro de la imagen visual y de la evocación de emociones que permitieron la creación de partituras y un mejor manejo del objeto.

Conclusiones

La memoria emotiva y el trabajo visual dentro de la investigación creación, demuestran que el objeto logra evocar emociones y recuerdos según las vivencias de la intérprete directora con el mismo, aclarando que, dentro de la imagen visual, el correcto uso de los objetos en escena, se basa en el significante social, que hacen que la imagen sea identificada de mejor manera por el espectador.

Para poder abordar la creación desde la imagen y memoria es necesario utilizar diferentes herramientas creativas como la interacción con el objeto, las distintas posibilidades que tiene este como las formas de ocupar el espacio y la emotividad que puede generar, debido al cambio de corporalidad que genera en la intérprete.

Dentro del trabajo de investigación, el objeto es un carente de una parte poética, con un significado social, otorgado por quien lo observa. Siendo la intérprete la que puede generar un significado al mismo.

La dramaturgia visual y la memoria imagen se complementan de una forma clara en el desarrollo de la obra, debido a que desde un principio la memoria de la intérprete es la que genera imágenes tanto corporales como escenográficas que son acompañadas con la investigación para el desarrollo de una imagen visual desde la dramaturgia, haciendo que esta complementariedad logre una mejora de la obra durante el proceso de creación.

Al empezar el trabajo creativo desde la dirección, existe dificultad en encontrar emociones similares en las intérpretes con las cuales se trabajó en un principio, haciendo que la traducción sea la herramienta que logre el acercamiento al personaje. Las distintas formas de trabajar con la memoria emotiva como es el acto de recordar, llevan a una investigación más conflictiva sobre las distintas formas de saber llevar la emoción a la escena.

Referencias

- Bejarano, G. (2013). Sensus memoria emocional. Bogotá (Colombia).
- Breton, D. (2010). El cuerpo sensible. Universidad de Medellín. Santiago de Chile: Ediciones / metales pesados. Colombia.
- Buendía, B. (2021). Sensibilidades corporales como herramienta para el trabajo en escena. Universidad Complutense de Madrid (España)
- Damasio, A. (2000). Sentir lo que sucede. Cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia. IMPRESORES: Salesianos S.A IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE.
- Fernández, T. (2004). Biografías y vidas.
- González, G. (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. Facultad de artes departamento de teatro - Universidad de Chile. Chile.
- Jiménez, P. (2019). El Método de las acciones físicas de Stanislavski en el ámbito escénico actual The method of Stanislavski's physical actions in the contemporary scenic environment. Universidad Autónoma de Querétaro. México.
- Jiménez, P. (2020). El actor desde la psicología de Stanislavski y la intervención social de Boal: The Actor from Stanislavski 's Psychology and Boal's Social Interventioneeling. Universidad Autónoma de Querétaro. México.
- Jimenez, P. (2021). El actor desde la psicología de Stanislavski y la intervención social de Boal The Actor from Stanislavski's Psychology and Boal's Social Interventioneeling. Universidad Autónoma de Querétaro México.
- Oller, M. (2022). Gustavo Santaolalla, del rock a The Last of Us: su inspiración, personajes favoritos y futuro. España.
- Pellettieri, O. (2005). Teatro, memoria y ficción. Galerna Fundación Roberto Arlt. Buenos Aires. Argentina.
- Peblani, I. (2006). La memoria emotiva y su discutida eficacia para la actuación. Ministerio de cultura y educación. España. Recuperado el 13 de mayo del 2023: [La memoria emotiva y su discutida eficacia para la actuación \(página 2\) \(monografias.com\)](#)
- Rodríguez, V. (2022). Disección de tres procesos creativos: en búsqueda de un estilo artístico que fusione el teatro de lo real y el teatro físico. Universidad de Costa Rica San José, Costa Rica.

Sánchez, A. (1996). *Catarsis en la poética de Aristóteles*. España

Sánchez, J. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha. España.

Salvo, S. (2019). *TÉCNICAS TEATRALES DE KONSTANTÍN STANISLAVSKI APLICADAS A LA ENSEÑANZA DE SEGUNDAS LENGUAS SEGÚN LA TEORÍA DEL APRENDIZAJE/ADQUISICIÓN DE KRASHEN BASADO EN UN ENFOQUE NATURAL; ORGÁNICO Y SUBCONSCIENTE* Máster universitario en Formación de Profesores de Español. Alcalá (España).

Stanislavski, C. (2010). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. España: Alba Editorial.

Stanislavski, K. (2014). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. ALBA Editorial. España.

Stanislavski, K., Hapgood, E. and Cárdenas Barrios, R. (1983). *Manual del actor*. México: Diana.

Torres, W. (2021). *Creación de personajes teatrales a partir de la corporalidad de personas adultas con leucemia*. Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte. Escuela de Arte Teatral. Universidad del Azuay. Cuenca (Ecuador).

Valiente, P. (2000). *Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson*. Universidad Complutense de Madrid Facultad de Ciencias de la información Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I. España.

Vindas, B. (2018). *DRAMATURGIA VISUAL O UNA CARTOGRAFÍA TRANSDISCIPLINAR* Visual dramaturgy or an interdisciplinary mapping. San José (Costa Rica).

Anexos

Anexo A:



Registro de la obra Emergencia del Recuerdo, Centro Cultural el Prohibido, 2023



Registro de la obra Emergencia del Recuerdo, Centro Cultural el Prohibido, 2023

Anexo B:

CIRCUITO DE OBRAS

LUGAR: EL PROHIBIDO FECHA: 21 de Octubre del 2023

<p>1) En mil partes</p> <p>Apto para todo público HORA: 18:00PM</p> 	<p>4) Rastros</p> <p>Apto para todo público HORA: 19:30PM</p> 
<p>2) Retazos Cosidos</p> <p>Apto para todo público HORA: 18:30PM</p> 	<p>5) No Opines</p> <p>Mayores de +18 HORA: 20:00PM</p> 
<p>3) Emergencia del Recuerdo</p> <p>Apto para todo público HORA: 19:00PM</p> 	<p>ADQUIERE TUS ENTRADAS EN EL PROHIBIDO</p> <p>📍 Calle: La Condamine 12-112 y Cruz del Vado</p> <p>0983258718 & 0987325542</p> <div style="border: 2px solid red; padding: 5px; display: inline-block; color: white; text-align: center;"> <p>COSTO: Pase para todas las Obras 5\$</p> </div>

Afiche para el Centro Cultural el Prohibido

LUGAR: Sala Alfonso Carrasco FECHA: 27 de Octubre del 2023

<p>1) POR LOS FILOS</p> <p>Mayores de +15 HORA: 18:30PM</p> 	<p>2) EMERGENCIA DEL RECUERDO</p> <p>Apto para todo público HORA: 19:00PM</p> 
<p style="text-align: center;">3) EL BUCLE...JAMÁS TERMINA</p> <p>Apto para todo público HORA: 19:30PM</p> 	
<p>ADQUIERE TUS ENTRADAS EN BOLETERIA EL DIA DEL EVENTO O A LOS SIGUIENTES NÚMEROS</p> <p>📍 Calle: Luis Cordero 7-22 & Presidente Córdova</p> <p>0987699496 0983258718 0999969370</p> <div style="border: 2px solid red; padding: 5px; display: inline-block; color: white; text-align: center;"> <p>COSTO: Entrada para las obras de este día 3\$</p> </div>	

Afiche para la Sala Alfonso Carrasco

Anexo C:



Registro de la obra Emergencia del Recuerdo, Casa de la Cultura Núcleo del Cañar, 2023



Espectadores en la Casa de la Cultura Núcleo del Cañar, 2023



Registro de la obra Emergencia del Recuerdo, Casa de la Cultura Núcleo del Cañar, 2023

Anexo D:



Registro de la obra Emergencia del Recuerdo, Casa de la Lira, 2023



Registro de la obra Emergencia del Recuerdo, Casa de la Lira, 2023



Registro de la obra Emergencia del Recuerdo, Casa de la Lira, 2023



Afiche de la obra Emergencia del Recuerdo en la casa de la Lira