

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

El objeto como potenciador del cuerpo del intérprete-creador en la obra El Pan de las 10

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

Autor:

Jonnathan Andrés Pineda Prado

Director:

María Sol Rosero Moscoso

ORCID: 0009-0001-2855-3083

Cuenca, Ecuador

2024-03-21

Resumen

Este trabajo plantea la investigación de la obra “El Pan de las 10”, la cual se desarrolla en torno a la relación entre el objeto central de la obra y el cuerpo del intérprete-creador, sus sensaciones, su fisicalidad y la provocación simbólica que surge desde esta afectación. Se partirá de la combinación entre, por un lado, el análisis y sistematización de la obra, de los procesos exploratorios realizados, y la indagación teórico-conceptual de referentes, obras y autores para crear un contexto que permita comprender de mejor forma cómo se establece la relación corporeidades-objeto en la obra “El Pan de las 10”. Se analizará cómo el objeto se vuelve el elemento central y primordial para la afectación del cuerpo de los intérpretes-creadores de la obra.

Palabras clave: cuerpo, objeto, danza, artes escénicas



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

This work proposes the research of the work "El Pan de las 10" which is developed around the relationship between the central object used in the work and the body of the interpreter-creator, his sensations, his physicality and the symbolic provocation that arises from this affectation. It will be based on the combination between, on the one hand, the analysis and systematization of the work, of the exploratory processes carried out, and the theoretical-conceptual investigation of referents, works and authors to create a context that allows a better understanding of how the relation between body and object is established in "El Pan de las 10". How the object becomes the central and primordial element for the affectation of the body of the interpreters-creators of the work will be the main focus of the analysis.

Keywords: body, object, dance, performing arts



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

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

Índice de contenido

Introducción	5
Capítulo I: ¿Cuerpo o Corporeidad?	8
1.1 Hacia una definición de cuerpo	8
1.2 Hacia una definición de corporeidad	10
1.3 Intérpretes-creadores del Pan de las 10 y su corporeidad	10
Capítulo II: El uso del objeto en escena: una aproximación al abordaje del objeto desde el teatro, danza y circo.	15
2.1 El objeto en el Teatro: “Sololoy” de Shaday Larios.....	16
2.2 El objeto en la Danza: “Babel” Sidi Larbi Cherkaoui, Damien Jalet y Gormley.....	20
2.3 El objeto en el Circo: “Cantina” de Círculo de Artes Escénica	22
Capítulo III: “El pan de las 10”, el proceso de construcción de la obra: la relación objeto-corporeidad.....	27
3.1 En el plano físico	28
3.2 En el plano sensorial	33
3.3 En el plano simbólico	36
Conclusiones	42
Referencias	43
Anexos	45

Introducción

“El pan de las 10” es un trabajo escénico colectivo de los intérpretes-creadores Andy Cambisaca, Steven Rivera y Jonnathan Pineda, y de la iluminadora-creadora Tatiana Muñoz. Ha sido realizado en el marco de las cátedras de Sistematización del Proceso de Creación e Investigación de los Procesos de Creación en el área del Ejecutante I y II, llevadas a cabo desde septiembre de 2021 hasta julio 2022 y ha indagado en la creación de partituras corporales-dancísticas a partir y con un objeto en escena. La obra fue estrenada en el festival La Estrafalaria en junio del 2022.

La propuesta y proceso de creación de la obra nacen de la experiencia, los aprendizajes y del trabajo tanto teórico como práctico desarrollado a lo largo de la carrera cursada.¹ A lo largo de esta, pude notar que el trabajo con el cuerpo y el objeto, o algún elemento en escena, se convertía en estímulo directo, generando nuevas provocaciones corporales, sensoriales, creativas, entre otras. La relación cuerpo-objeto se vuelve entonces un elemento central en mi proceso. Es así que nace la gana de desarrollar más profundamente mi exploración y relación con un objeto, y desde ahí generar una secuencia corporal, una puesta en escena. Este trabajo corporal, junto con el manejo del espacio, la iluminación, la sonoridad y el vestuario, darán como resultado la obra “El Pan de las 10”.

Inicialmente, surge una estructura metálica como escenografía no integrada a la acción y no movable, sin embargo, al desarrollar un trabajo de análisis de la escenografía, encontramos que este objeto pedía tener una relación directa con el cuerpo del actor y con el concepto de la obra. Es, de esta manera, que la estructura metálica se vuelve un elemento central en la obra para ser indagado desde movimientos dancísticos, circenses, y relacionarlo con el teatro. Al utilizarla se puede generar un espacio donde el personaje evoluciona y es afectado por dicha estructura. El proceso laboratorial para la creación se centra en encontrar las relaciones cuerpo-objeto, así como en la repetición hasta llegar a una consolidación de movimientos fijos y precisos, y conseguir la conexión del cuerpo-objeto con la obra.

¹ Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca.



Fotografía 1 Estructura-Obra Pan de las 10-2021

Este trabajo de tesis se centrará en el estudio de la relación cuerpo-objeto planteado en la obra. La investigación se desarrolla en torno al objeto como potenciador de la corporeidad del intérprete-creador en la obra “El Pan de las 10”.

En el transcurso de la investigación surgen las interrogantes: ¿Cómo el cuerpo del actor se ve afectado con la presencia del objeto empleado en la obra “El Pan de las 10”? ¿Cómo se establece una relación entre cuerpo y objeto? ¿De qué manera la interacción con el objeto potencia el trabajo físico y sensorial del cuerpo del intérprete-creador? ¿Cómo se construye el sentido del objeto en la obra? ¿Cómo se expresa la corporeidad de los intérpretes creadores? ¿Cómo el objeto empleado en la obra “El Pan de las 10” genera ampliación de los sentidos e impulsos corporales en los intérpretes creadores? Las problemáticas planteadas nos conducen a la necesidad de reflexionar acerca del proceso de creación, centrándonos especialmente en las relaciones que se establecen entre el objeto y los ejecutantes. De este modo, este trabajo busca investigar cómo se establece la relación cuerpo-objeto en la obra, centrándonos en el análisis de los aspectos físico, sensorial y simbólico que componen dicha relación.

El punto de partida para este escrito es la indagación conceptual de, “cuerpo”, “corporeidad”, “objeto”, y “dispositivo” para dar a entender las elecciones realizadas. Por otro lado, surge la necesidad de investigar sobre distintos abordajes que pueden tener los objetos en escena en los campos de la danza, el teatro y el circo, dado que esta creación navega entre estas disciplinas. Finalmente, nos centraremos en la indagación y reflexión de la relación objeto-corporeidad en sus distintos aspectos (físico, sensorial y simbólico) centrándonos en el proceso laboratorial y el resultado.

El desarrollo de esta investigación se basa tanto en la sistematización y análisis de proceso del trabajo práctico, como en la investigación teórica y el análisis de obras del medio escénico tanto a nivel nacional como internacional que se centran en el uso de objetos desde distintos enfoques y que trabajan con la danza, el teatro y el circo.

Capítulo I: ¿Cuerpo o Corporeidad?

Resulta esencial iniciar haciendo hincapié en los conceptos que constituyen la base de esta investigación. Es indispensable abordar las nociones de “cuerpo” y de “corporeidad” para de este modo justificar la elección consciente que se ha hecho para este trabajo de emplear el término “cuerpo” aproximándose al de “corporeidad”. Para este punto nos centraremos, de manera sintética, en los planteamientos de René Descartes, Merleau Ponty y Michel Bernard.

1.1 Hacia una definición de cuerpo

Es interesante comprender la dualidad planteada entre cuerpo físico, y el cuerpo entendido desde sus aspectos intangibles, su aura. Es necesario hacer un breve recorrido alrededor de la visión cartesiana y comprender cómo el cuerpo ha sido entendido en nuestra sociedad occidental, para de este modo poder abrir otros entendimientos del mismo.

René Descartes menciona la visión cartesiana y dentro de ella involucra al termino dualismo cartesiano que es la teoría tradicional de la mente y el cuerpo y sugiere que las personas están formadas por dos sustancias de diferente importancia: la mente, como una sustancia inmaterial, no extendida y pensante, y el cuerpo, como una sustancia material, extendida y sin capacidad de pensar. Como consecuencia, el cuerpo sigue leyes mecánicas, al contrario de la mente y hace a la persona víctima de dos historias colaterales: una con respecto a lo que sucede en su cuerpo, y otra con respecto a lo que sucede en su mente. (Itema, 2020)

Es así que el cuerpo no está separado de la corporeidad, es un impulso provocado dentro de este espacio mente y acción física conjuntamente con una emoción.

Merleau Ponty menciona que la tradición cartesiana nos ha habituado a desprendernos del objeto: la actitud reflexiva purifica simultáneamente la noción común del cuerpo y la del alma, definiendo al cuerpo como una suma de partes sin exterior, y el alma como un ser totalmente presente a sí mismo sin distancia. Estas definiciones correlativas establecen la claridad en nosotros y fuera de nosotros: transparencia de un objeto sin recovecos, transparencia de un sujeto que no es más que aquello que piensa ser. El objeto

es objeto de cabo a cabo, y la conciencia es, de cabo a cabo, conciencia. Hay dos sentidos, y solamente dos, del vocablo existir: se existe como cosa o se existe como conciencia. (Menacho- Monica, 2008)

Por otro lado, de la misma manera, Merleau-Ponty menciona que el cuerpo es signo habitado por una significación, tejido en el que pueden dibujarse, como en un mapa, las líneas del pasado y del futuro y las huellas que ha dejado el otro en el yo, entre muchos otros testimonios; es decir, el paso de las ideas a las cosas es posible en y por el cuerpo. Este tiene el poder de simbolizar la existencia, precisamente, porque es su actualidad. Es el cuerpo el que muestra, el que habla. Esto nos lleva a prestar especial interés a la motricidad como manifestación de la vida y no actividad separada de la misma.

“Un sistema de sistemas consagrado a la inspección de un mundo, capaz de salvar las distancias, de penetrar el porvenir perceptivo, de dibujar en la sencillez inconcebible del ser, huecos y relieves, distancias y desvíos, un sentido”. (Ponty-Merleau, 1993).

El cuerpo puede, entonces, llegar a ser este lugar liminal entre el conocimiento y la necesidad de sobrevivir. El cuerpo está configurado por órganos y huesos, mismos que se conjugan con los aspectos sensibles y cognitivos que lo animan, y, es desde esa relación, desde esa complejidad, que puede relacionarse al entorno.

Al hablar de cuerpo se habla de un tejido, de un lugar de encuentro e inter-relación entre el sentir, el hacer y el pensar. El cuerpo, sin lugar a duda, es el espacio en donde se pueden escribir historias y transmitir experiencias con él, sin el cuerpo no podemos sentir dolor o expresar sentimientos. Es también el espacio para “alimentarse” desde todos estos aspectos, para expresar y generar una significación desde las experiencias y saberes.

Por otra parte, para Michel Bernard, el cuerpo es resultado de procesos históricos y culturales. El cuerpo es resultado de un ejercicio de poder o de la inscripción del lenguaje. El cuerpo se presenta como una experiencia que puede vivirse de distintas formas y éstas guardan relación con los saberes. El cuerpo se construye desde el exterior, volviéndose lo que socialmente se ilustra y dice de éste. El cuerpo es lo que la sociedad ve de éste y lo que sugiere el saber decantado en los refranes sobre su comportamiento y apariencia. El cuerpo es una materialidad visible, asible y entreverada con la actividad humana y los acontecimientos vitales, cuyo reconocimiento no depende de la experiencia y la conciencia individuales ni de formas subjetivas de conocimiento como las propuestas por la somática. (Pedraza-Zandra, 2013)

El cuerpo es único y por esa razón tiene sus propias características y no puede ser comparado, se modifica según su entorno. El cuerpo llega a ser esa materialidad visible, y que es manipulable, entreverada con los acontecimientos vitales y la actividad humana para así dar significado a esa acción realizada. Es ese lugar en donde suceden todas las interrelaciones con el entorno generando una construcción que sobrepasa el aspecto físico. Se aclara entonces que la visión cartesiana de cuerpo máquina, científico, cuerpo carne, no es la que aquí se aborda, sino un cuerpo sensible, complejo, histórico como dice Michelle Bernard, cuerpo mapa, el cuerpo relacionado con su entorno.

1.2 Hacia una definición de corporeidad

Michel Bernard nos dice que “Así, a pesar o más allá de las diferencias de enfoque, los filósofos y los esteticistas contemporáneos coinciden en subvertir radicalmente la categoría tradicional de "cuerpo" y ofrecernos una visión original, a la vez plural, dinámica y aleatoria, como un juego quiasmático inestable de fuerzas intensivas o de vectores heterogéneos. Visión que conviene designar por el vocablo con connotaciones más plásticas y espectrales de "corporeidad". Dicho de otra manera, el concepto de “corporeidad” implica un entrelazamiento poli-sensorial o, si se prefiere, un quiasma inter-sensorial que invita al artista a un viaje perpetuo, a un errar infinito. (Michel-Bernard, 2001)

Es así que, estas aproximaciones que buscan ir más allá de una visión cartesiana y dualista del cuerpo dan paso al uso del concepto de “corporeidad” que se entiende al cuerpo como un espacio-lugar en donde podemos escribir nuestros recorridos tanto físicos, como simbólicos, el lugar liminal entre el sueño y la realidad, que puede abrirse al entendimiento, o también cerrarse y generar realidades subjetivas desde los lugares que lo afectan; ese mapa, lugar que es físicamente visible, que es la cara que mostramos a los demás, llegando así a afectar su sentir y entablando una relación con otros cuerpos, pero que es atravesado por lugares más íntimos que existen con y dentro de los cuerpos, y va más allá del cuerpo que es solo carne.

Desde este entendimiento, cuerpo y corporeidad podrán ser usados indistintamente en este trabajo, y personalmente, me inclino hacia la utilización de la palabra cuerpo apostando por su re-significación.

1.3 Intérpretes-creadores del Pan de las 10 y su corporeidad

Resulta interesante observar que la procedencia y los contextos de cada intérprete-creador es distinta, pero que sin embargo dialogan en una suerte de encuentro, de reconocimiento de

similitudes que nos permiten reunirnos y entendernos en un mismo lenguaje. Cada uno de los creadores sostenía investigaciones en distintos ámbitos de la escena: la iluminación, la sonoridad y la investigación en torno al objeto y el cuerpo. Esto permitió configurar una puesta en escena creada a partir de una creación colectiva.

Es importante mencionar que, en esta investigación, la experiencia de cada integrante (corporal, de vida, académica, etc.), fue parte fundamental no solo de la exploración sino también de la configuración final de la propuesta escénica. Cada uno de los intérpretes, se ve atravesado por experiencias relacionadas de primera mano a las labores de mano de obra lo cual se convierte en el mayor punto de encuentro. Esta experiencia colectiva, combinación de experiencias personales, permite dotar a la obra de un sin número de particularidades, no sólo físicas sino también emocionales.

Es también importante hablar de la posición de los creadores en cuanto a la figura de autoridad, que desde su perspectiva se encontraba implícita al momento de hablar de un trabajo de mano de obra. Radica en esencia en el rechazo hacia el autoritarismo, hacia la preponderancia y abuso de una fuerza dominante sobre otra.

Pero resulta también interesante darnos cuenta que el cuerpo o corporeidad de cada intérprete-creador tiene una especificidad única relacionada a sus particularidades. Si bien el acercamiento al trabajo físico en la construcción resulta un punto en común importante, la manera de vivirlo y expresarlo es distinta para cada uno.

Steven y Andy provienen del campo de la danza y del break dance, que en el fondo fue la base para crear la obra el "Pan de las 10". Es importante mencionar que mi cuerpo tuvo que acoplarse y trabajar en busca del desarrollo de este lenguaje, debido a que no contaba con la fisicalidad requerida al provenir del campo del teatro. En un principio se me hacía difícil alcanzar la velocidad de sus cuerpos, así que me tocó poner mucho más trabajo y rigor de mi parte, cumplir con un entrenamiento arduo y aportar a la obra desde esos lugares. Esto hace que la obra se enriquezca en propuestas corporales diversas, que a veces resultaban complejas de cotejar, y desafiar.

Esto nos hace reflexionar sobre la dualidad que portamos constantemente en nuestros cuerpos-corporeidades: la individualidad y el cuerpo social. Nos invita a seguir reflexionando sobre las definiciones de los conceptos base, y la complejidad de aspectos que los atraviesa.

Cabe mencionar que Tatiana Muñoz no está siendo considerada en estos párrafos dado que el trabajo físico fue realizados por los tres intérpretes-creadores, sin embargo, es importante

no pasar por alto, que, así ella se centraba en la iluminación, el trabajo colectivo atravesaba los distintos roles y aspectos de la obra, haciendo que ella también sea parte de los aportes realizados en el trabajo corporal de manera directa a través de comentarios y aporte de premisas en las exploraciones, pero también reconociendo que la iluminación afecta al cuerpo y por ende a su manifestación.

Resulta pertinente mencionar que, dada esta concordancia, este aspecto de base, común, de la experiencia en el trabajo físico de construcción, el primer elemento que surgió para la exploración y trabajo tanto del trabajo corporal como de éste en relación con el objeto, fue el gesto cotidiano y toda la carga social que lleva consigo. Este fue también el espacio de expresión de esta dualidad de las corporeidades: cuerpo social, lenguajes, gestos y acciones comunes versus gestos cargados la particularidad de cada intérprete.

El gesto cotidiano nos permite comparar los distintos cuerpos e intentar encontrar este lugar dual de similitud y de ser, a la vez, uno mismo. A la vez, el gesto cotidiano es el puente entre la obra y el público; es la puerta que brinda una posible oportunidad de reconocimiento e identificación. En la obra "El Pan de las 10" tomamos el gesto cotidiano y lo trasladamos a escena, re significando y brindando una lectura poética de la realidad en el campo del trabajo obrero. Al tener integrados estos gestos cotidianos en los cuerpos de los intérpretes-creadores, se logra desarrollarlos más fácilmente y convertirlos en movimientos orgánicos que construyen, a su vez, un espacio extra-cotidiano. Este camino realizado permite que el gesto evolucione y no se quede en una imitación superficial que impide que alcance su máximo potencial.

"La obra El pan de las 10" cuenta la historia de trabajadores que realizan actividades laborales, lo cual nos llevó a estudiar los lugares en donde estos trabajos son más comunes, principalmente fábricas y edificios. Se volvió necesario realizar un proceso de observación y de registro para captar estos gestos cotidianos y luego ponerlos en escena. El movimiento termina convirtiéndose en secuencias de movimiento, en una coreografía. En este contexto, los gestos cotidianos se vuelven centrales en el proceso de creación, entregando al ejecutante una serie de detalles que caracterizan cada movimiento, y permitiéndole inspirarse para el desarrollo del material corporal coreográfico.

La observación representa el primer paso en que el material se levanta para imitarlo más tarde y absorberlo en el cuerpo con el tiempo. El entendimiento de cada uno de estos gestos observados comienza con la comprensión de las circunstancias específicas en las que se dan, y en gran medida también a través de la imitación, pero esta imitación debe ser consciente. Una vez reproducida la imagen corporal con la mayor claridad posible, se hace

necesario reconsiderar el contexto en el que se desarrolla para crear un monólogo interior que potencie el movimiento y por tanto el gesto. Por lo tanto, el análisis de la situación/contexto es necesario para comprender la intención de cada gesto, y esta imitación de la postura corporal nos permite asumir el gesto y adaptarlo al cuerpo del ejecutante de manera realista. Los gestos cotidianos intervienen en el proceso creativo para satisfacer la necesidad de recrear un espacio, una situación, un cuerpo y potenciarlos creativamente en vista de la resignificación poética. Los gestos permiten que la escena evoque, comunique y exprese.

En las Artes Escénicas, el cuerpo del/la intérprete y del personaje no pueden entenderse como entidades disociadas puesto que el uno requiere necesariamente del otro, sin embargo, estos pueden ser diferenciados. El espectador, por su parte, apreciará la corporeidad del intérprete-creador generado para la puesta en escena, mismo que tiene como cuerpo base el cuerpo del intérprete, por lo que estos dos cuerpos estarán siempre presentes, el uno al servicio del otro. Esta relación entre cuerpos (intérprete-creador) varía según la propuesta y la disciplina. En el caso de la danza y el circo contemporáneos se habla menos de “personajes” y se crea mayormente a partir de la corporeidad de los/las intérpretes. En “El pan de las 10”, los tres intérpretes encarnan a tres obreros y la construcción de estos personajes se da desde una exploración corporal que busca evidenciarse en el movimiento. Podríamos entonces hablar de personajes, aunque en este caso la construcción de estos es el resultado de los dos cuerpos entremezclados: el obrero de la obra está definido por las corporeidades de cada intérprete, es decir que no podrán ser reemplazados o interpretados por nadie más de la misma manera.

La creación teatral se reafirma como un juego grupal y comprometido. Grupal en el sentido de que la acción de producir o transformar algo que no existía a partir de lo existente será un juego libre en la escena, donde se pueden producir alteraciones y nuevas configuraciones de la materialidad, del espacio y del tiempo, pero siempre de manera grupal. Como dijimos, cada uno buscaba su propia voz, en un espacio habilitador. Para que exista la obra de teatro, los actores crean y actúan en el escenario, invitando a los espectadores a que los presencien, a ser parte del juego teatral.



Fotografía 2 escenografía-pan de las 10-2021

Todas nuestras acciones se basan a partir del gesto cotidiano, los observamos, los investigamos y con todo ese trabajo hecho entorno a los trabajadores la llevamos hacia la obra para crear un signifiante y desde ahí tener los primeros acercamientos al lugar de trabajo de los obreros, conjuntamente con estos elementos de la corporeidad laboral, la observación de videos, películas, nos sirvió para analizar cómo actúan estos empleados y así copiar sus acciones, las que más potencia tenían eran los movimientos entorno a cavar, coger una pala, medir. En cuanto a los gestos, comenzamos a trabajar con el cansancio, la incomodidad del sudor, la vestimenta apretada, para que así de alguna manera se pueda identificar al gesto cotidiano y desarrollarlo dentro de la obra, y así se vea creíble la corporeidad y sus gestos en cada uno de los intérpretes-creadores.



Fotografía 3 gesto cotidiano-Pan de las 10-2021

Capítulo II: El uso del objeto en escena: una aproximación al abordaje del objeto desde el teatro, danza y circo.

El objeto de este capítulo es poder evidenciar referentes en el medio escénico que han desarrollado su trabajo en torno al uso del objeto en escena. Se realizará una breve visita a tres ejemplos provenientes de tres disciplinas distintas, el teatro, la danza y el circo. Dado que “El Pan de las 10” es una puesta en escena que emplea lenguaje dancístico, con una estética que se aproxima al circo contemporáneo y que, indiscutiblemente, está atravesado por elementos teatrales. Es importante regresar a ver al contexto contemporáneo, tanto a nivel nacional como internacional, para ampliar nuestra mirada y entender cómo se está abordando y desarrollando el campo de investigación creativa en el cual se inserta la obra generada. Para esto, nos centraremos, de manera resumida, en los planteamientos de obras de Shaday Larios, Sidi Larbi Cherkaoui y Círculo de Artes Escénicas.

Antes de presentar las obras seleccionadas para su estudio, es importante hacer hincapié en dos conceptos, los cuales son “Objeto y Dispositivo”.

Entendemos el dispositivo como la unión de significados y significantes, emociones, objetos, intérpretes, escenografía, postproducción, dramaturgia, análisis, etc. Es decir, el dispositivo vendría a ser la conjugación de todo el proceso para así llegar a un elemento central.

“Para Boris Groys la instalación es un dispositivo artístico que hace posible la aparición de tensiones y relaciones entre las distintas formas de expresión artística y las intenciones que están detrás de la obra de arte, la instalación hace que un espacio determinado adquiera otro significado gracias a ciertos mecanismos simbólicos o artísticos en este caso”. (Groys-Boris, 2016)

Y por el otro lado, entendemos Objeto como un término que en los escritos críticos tiende a reemplazar los de utilería o decorado. La neutralidad, incluso la vacuidad del objeto explica su éxito en la descripción de la escena contemporánea, que participa del decorado figurativo, de la escultura moderna y de la plástica animada de los actores. La dificultad en establecer una frontera distintiva entre el actor y el mundo, la voluntad por aprehender

integralmente la escena y de acuerdo con su modo de significación, llevaron al objeto al rango de actante primordial del espectáculo moderno. Una tipología de los objetos escénicos establecida según su forma, materiales o grados de realismo, tendría poco sentido, pues el objeto varía en función de la dramaturgia empleada, se integra si se lo utiliza bien en el espectáculo, del que es soporte visual y significativo esencial. (Pavis-Patrice, 1987)

Para este estudio, y a lo largo de la construcción de la obra, preferimos entonces el uso del término objeto, sin embargo, nos ocupa entender el uso y el lugar/rol que ocupa este. ¿El objeto es solamente parte de la escenografía o utilería? ¿O podríamos decir que se vuelve un actor/bailarín más que interactúa con el resto de sujetos presentes en escena? Estas interrogantes nos ayudarán a entender el lugar/rol/uso del objeto en cada uno de los ejemplos escogidos, y de este modo poder analizar desde el mismo enfoque la obra del Pan de las 10. El uso del objeto en el teatro ha sido una herramienta poderosa para transmitir significados, emociones y explorar nuevas dimensiones escénicas. En la obra "Sololoy" de Shaday Larios, el objeto se erige como el centro de trabajo, desafiando su papel tradicional como mero utilería o decorado. En este ensayo, se analizará cómo Shaday Larios emplea el objeto en "Sololoy", y cómo esta perspectiva influye en el enfoque de "El Pan de las 10" en su búsqueda por explorar el potencial creativo del objeto en la performance contemporánea.

2.1 El objeto en el Teatro: "Sololoy" de Shaday Larios

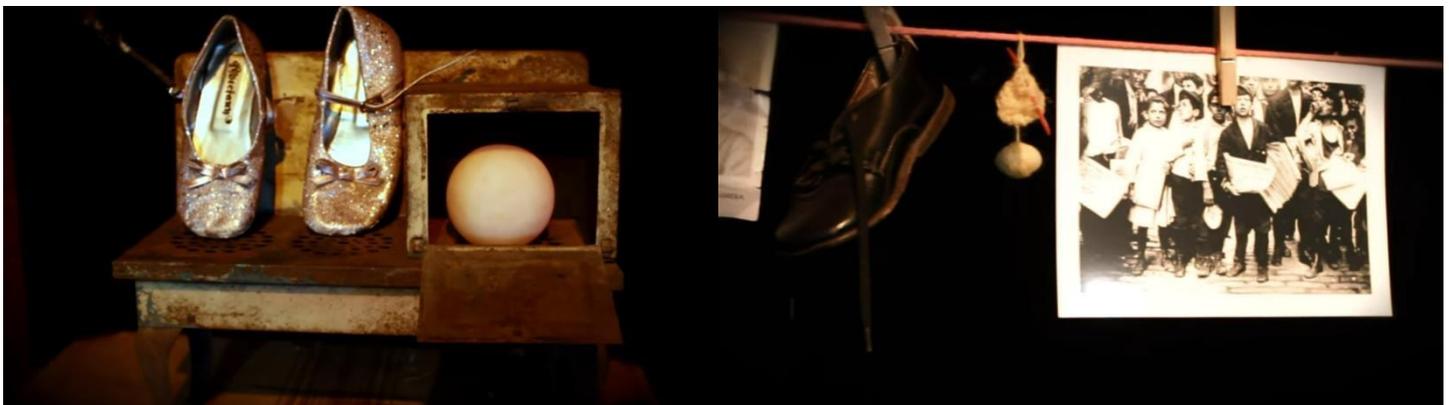
Shaday Larios (México, 1978) propone, entre otras cosas, "Pensar la dramaturgia desde otros lugares que no sea nada más escrita sino escribirla también desde el espacio". Ensayista, dramaturga, investigadora y creadora escénica, doctora en Artes escénicas por la Universidad Autónoma de Barcelona, licenciada en Letras españolas por la Universidad de Guanajuato, es directora y dramaturga del grupo de escena con objetos Microscopía Teatro fundado en el 2004-México. Para ella la escritura representa espacialidad constante y siempre termina traducándose plásticamente. Pero Shaday, además de su labor en el Teatro de Formas Animadas, como a ella le gusta denominar el marco general en el que se mueve, ejerce en paralelo una práctica teórica de auto observación, de escritura y creación de lenguaje, a fin de orientarse en el laberinto diario del quehacer teatral, siempre tan convulsivo y ajetreado. En este sentido, su trabajo en ambas facetas, la escénica y la reflexiva, es de los que abre caminos y nuevos espacios, en unos momentos claves de la evolución de los géneros teatrales que, como ella misma suele decir, parecen orientarse cada día más hacia una incorporación dramática de lo inanimado situado en un plano de igualdad con el actor. Cuando regresó a México, junto con su hermana empezó a trabajar alrededor del teatro de objetos en el 2010. Aún se entendía al modo del objeto animado como un títere. Ahora ya hay más gente que lo practica. Su lugar de trabajo y análisis fue el museo del Juguete Antiguo,

una colección particular de un japonés, el señor Roberto Shimizu. Ella iba cada semana allí, lo recorría, se empapaba de sus imágenes, hasta que acabó conociendo al sr. Shimizu. Se interesó mucho en unas muñecas de seda. Y terminó recibiendo de regalo varias de estas muñecas. Con ellas terminó haciendo una obra que estrenó en el mismo museo. Se llamaba Sololoy. Es importante el trabajo que ella desarrolla con estos objetos, puesto que los indaga desde otros lugares de ensayo, es decir, no utiliza los objetos para sus usos cotidianos, sino que existe ese diálogo entre lo que siente el intérprete-creador y lo que el objeto produce en él. Con Sololoy, actuaban en casas, en asilos, luego en festivales. La obra estaba basada en las memorias de su abuela, ella era la narradora, la grabó y salió una obra sobre la soledad de los ancianos y sobre los niños de la calle. (Larios-Shaday, 2022)

Es importante hacer aquí un pequeño hincapié, puesto que Shaday Larios busca esta equivalencia entre objeto y cuerpo, es así que tomo como referente a la obra "Sololoy" para analizarlo desde dar sentido al objeto trabajando desde el espacio y desde ahí observar como el mismo se llena de significados.

"Sololoy" se destaca por su enfoque en el objeto como un elemento con vida propia, desligándose de su utilidad funcional y adentrándose en un terreno donde el objeto adquiere un papel activo y significativo. Shaday Larios emplea el objeto como un medio para comunicar y expresar emociones y estados mentales del intérprete. El objeto se convierte en un compañero de danza del bailarín, interactuando con él de manera orgánica y expresiva.

En "Sololoy", el objeto se convierte en un actante primordial de la obra, llevando al intérprete y al espectador a un viaje emocional y sensorial. Mediante la manipulación, el objeto se convierte en una extensión del cuerpo del bailarín, adquiriendo vida propia y expresando estados de ánimo y narrativas emocionales. La conexión íntima entre el objeto y el intérprete permite al público sentir y comprender la emotividad de la pieza, creando una experiencia teatral única y conmovedora.



Fotografía 4 Microscopía Teatro- Sololoy-Shaday Larios - 2012

Es importante tomar en cuenta el trabajo de Shaday Larios y la relación que asigna al objeto al buscar un plano de igualdad con el actor. Su trabajo se desarrolla desde el análisis de la historia del objeto y la relación que tiene con él. En la obra “El Pan de las 10” es muy importante esta relación, puesto que toda la obra se genera en torno a ella. La obra el “Pan de las 10” no busca equivalencia entre cuerpo y objeto, sino, busca la afectación del cuerpo a partir del objeto.

Fue necesario ir por las premisas que ofrece el teatro, es aquí en donde se comenzó con la indagación y afectación del objeto hacia la corporeidad del intérprete-creador, para así verse afectado por su memoria y como éste genera una significante desde este gesto ya antes planteado en cada uno de los integrantes; es necesario mencionar que en este momento la estructura llega a tomar el papel de un andamio, y es así que se lo indaga desde sus primeras posibilidades, subir, bajar, cruzar por ella, mientras se realizan acciones de medir el espacio con una cinta métrica, mientras se busca en cada una de las corporeidades como es su incomodidad, e ir transformándola en acción y conjugarlo con el espacio y el objeto, El uso del objeto es muy importante en esta obra puesto que el mismo potencia el cuerpo de los intérpretes conjuntamente con el objeto, los movimientos empleados en ellos son la unión entre el sentir del intérprete conjuntamente con lo que el objeto emana, los recuerdos son puestos en ellos y desde ahí se trabaja con la sensibilidad y la afectación desde la corporeidad. En la obra Sololoy el objeto es elemento principal en la obra, es por eso que al analizar cada movimiento del objeto, llega a parecer que el objeto tiene su propia corporeidad y que desde ahí el cuerpo del intérprete solo fluye sobre su sentir y su fluidez en el espacio. En un principio al trabajar con buscar un personaje y una historia, nos olvidamos del objeto y solo le dábamos ese lugar como andamio, es así que hubo más importancia en escribir un guión, en contextualizar los vestuarios y generar una composición teatral dentro de la afectación objeto-corporeidad.



Jonna Fotografía 5 Teatro y corporeidad-El Pan de las 10-2021

Al trabajar con el recuerdo, surgen muchas disociaciones entre lo que siente cada intérprete-creador, es por eso que el generar un solo problema fue lo que causó problemática en este referente, sin embargo, al conseguirlo, se trabajó desde el análisis de personajes y que texto pondría cada integrante en la obra "El Pan de las 10", este trabajo se lo realiza en varios espacios, debido a que la estructura estaba fija en el piso, es interesante trabajar con Shaday Larios porque nos da materiales para que al utilizar a la estructura no lo hagamos para usos cotidianos, sino que exista ese diálogo entre lo que siente el intérprete-creador y lo que el objeto produce en él, y es así que se decide re-estructurar las premisas para ir más allá con las acciones en la estructura y hacerlas fluidas, y consiguiendo la idea de incomodidad.

En conclusión, el objeto en "Sololoy" de Shaday Larios se convierte en un elemento vital que trasciende su función convencional en el teatro. La obra demuestra cómo el objeto puede ser un actor más en la danza escénica, interactuando con el intérprete y transmitiendo emociones y significados profundos. Esta perspectiva del objeto en "Sololoy" influye en el enfoque de "El Pan de las 10", donde también se busca explorar el potencial creativo y emotivo del objeto en la performance contemporánea.

En "El Pan de las 10", el objeto se convierte en una herramienta para establecer un diálogo emocional con el público y transmitir narrativas evocadoras. Al igual que en "Sololoy", el objeto adquiere vida propia y se convierte en un medio para revivir experiencias pasadas y evocar emociones. La influencia de "Sololoy" en "El Pan de las 10" radica en su enfoque en el objeto como un elemento dinámico y emotivo que va más allá de su función estética o práctica.

Tanto "Sololoy" como "El Pan de las 10" exploran el objeto en el teatro de una manera similar, otorgándole un papel protagónico y desafiando las convenciones escénicas tradicionales. Ambas obras demuestran el potencial expresivo y emotivo del objeto en la performance contemporánea, y cómo este puede ser un canal para establecer una conexión íntima con el público y transmitir narrativas evocadoras. La influencia de "Sololoy" como referente en "El Pan de las 10" se refleja en su enfoque en el objeto como un actor más en la danza escénica, que interactúa con los intérpretes y el espectador, generando una experiencia teatral enriquecedora y conmovedora.

2.2 El objeto en la Danza: “Babel” Sidi Larbi Cherkaoui, Damien Jalet y Gormley

En 2010, Sidi Larbi Cherkaoui y Damien Jalet unieron fuerzas con el artista visual Antony Gormley para crear Babel, un espectáculo de danza que explora el lenguaje y su relación con la nación, la identidad, la religión y el objeto. “Tomando la historia de 'La Torre de Babel' como punto de partida, los 5 enormes marcos tridimensionales de Gormley insinúan una intersección sin nombre en una ciudad sin rostro cerca de las fronteras que definen una tierra de nadie. Observamos cómo la acción fluye de lo privado a lo público, de la intimidad a la extroversión y de lo individual a lo colectivo, mientras se toman decisiones sobre la fe, el espacio y la comunidad, y se nos recuerda que para algunos, la historia de Babel representa las puertas de la iluminación, para otros: caos, confusión y conflicto”.



Fotografía 6 Babel-Sidi Larbi Cherkaoui and Damien Jalet-2010

La pieza se ha interpretado casi 150 veces en ciudades de todo el mundo durante casi 7 años. Especialmente para la 70ª edición del Festival d'Avignon, los coreógrafos Sidi Larbi Cherkaoui y Damien Jalet crearon una nueva versión de su pieza ganadora del premio Olivier Babel, y la trasladaron al Cour d'Honneur del Palais des Papes bajo el título de Babel 7.16. Se agregaron diez nuevos artistas al espectáculo, diez nuevos personajes que hacen que la historia sea aún más rica y compleja.

La pieza apela al choque de lenguajes y cuerpos de diferentes nacionalidades, a la diversidad y la dificultad de convivir, confrontando la singularidad y la comunidad. Cuestiona nuestra actitud ante el cambio, cuando la tecnología modifica constantemente las nociones de empatía y conexiones humanas. Babel 7.16, al igual que el espectáculo original, presenta bailarines que comparten con humor sus legados, a la vez inmutables y en constante cambio. Bailar esa contradicción es como explorar las palabras con el cuerpo, o cómo esquivar la trampa de lo indecible gracias a los gestos y las acciones. En el mito original, Dios se negaba

a compartir su territorio, mientras que los hombres querían acercarse a él. (Jalet-Damien, 2011)

"Babel" de Sidi Larbi Cherkaoui es una obra que destaca por su enfoque en el objeto como un elemento simbólico y metafórico en la performance. En esta obra, el dispositivo artístico juega un papel fundamental, creando tensiones y relaciones entre los distintos elementos de la obra. En este ensayo, se analizará cómo Sidi Larbi Cherkaoui emplea el objeto en "Babel" y cómo su perspectiva influye en el enfoque de "El Pan de las 10" en su búsqueda por explorar el potencial expresivo y simbólico del objeto en la puesta en escena contemporánea.

"Babel" se presenta como una instalación artística que modifica el significado del espacio escénico a través de ciertos mecanismos simbólicos y artísticos. En esta obra, el objeto se convierte en un medio para explorar temas como la comunicación, el caos y la complejidad del lenguaje. Los objetos presentes en la instalación adquieren una relevancia simbólica, y su disposición y movimiento generan una experiencia multi-sensorial para el espectador.

Al indagar la relación cuerpo-objeto, se puede ver cómo se conjugan los cuerpos entre ellos y desde ese lugar se ven afectados con el objeto. Es muy necesario mencionar que la obra no funcionaría sin estas estructuras, así estas se encuentren en segundo plano, es así que el objeto juega un papel muy importante, debido a que es lo que potencia y soporta todo el trabajo dancístico en la obra "Babel. Los movimientos empleados en esta obra se mezclan junto con los superficies de las estructuras, sus ángulos, sus tubos largos generan coordinación con las figuras y formas que se crean con el cuerpo, es interesante el trabajo corporal que se emplea a partir de la estructura, debido a que está fue indagada más allá de sus posibilidades hasta encontrar una fluidez conjuntamente con el objeto, y así generar esta armonía entre corporeidad y objeto. En la obra "El Pan de las 10" sucede algo muy parecido con la obra Babel, debido a que se utilizaron las misma premisas, se buscó indagar desde el espacio, las forma del cuerpo con el objeto, y cómo este afecta al cuerpo y lo llena de significaciones.



Fotografía 7 Danza y corporeidad-Pan de las 10-2021

El enfoque de "Babel" en el objeto como elemento simbólico influye en cómo se aborda el objeto en "El Pan de las 10". Al igual que en la obra de Sidi Larbi Cherkaoui, en "El Pan de las 10" el objeto también se convierte en un medio para transmitir conceptos y emociones, creando una experiencia en la que el público es desafiado a descifrar y construir significados. La influencia de "Babel" se refleja en la concepción del objeto como un elemento cargado de simbolismo y que va más allá de su apariencia física.

En "El Pan de las 10", el objeto se convierte en un medio para establecer un diálogo emocional y simbólico con el público, transmitiendo conceptos profundos y generando una experiencia inmersiva. La influencia de "Babel" como referente en "El Pan de las 10" se refleja en la concepción del objeto como un actor más en la puesta en escena, donde su disposición y movimiento adquieren un significado simbólico y generan una atmósfera que va más allá de lo puramente físico.

En conclusión, tanto "Babel" como "El Pan de las 10" exploran el objeto en el teatro como un elemento simbólico y expresivo, desafiando las convenciones escénicas tradicionales y generando experiencias teatrales enriquecedoras y significativas para el espectador. La influencia de "Babel" como referente en "El Pan de las 10" se manifiesta en su enfoque en el objeto como un elemento cargado de simbolismo y que trasciende su mera función estética o práctica en la performance contemporánea. La Relación se establece a un nivel corporal, mecánico, dinámico.

2.3 El objeto en el Circo: “Cantina” de Círculo de Artes Escénica

La obra se construye alrededor del imaginario que la conciencia popular ha creado alrededor de este espacio, con guiños a las particularidades que dan identidad a las cantinas de toda América, desde la estética del ‘western’ estadounidense, pasando por la figura del ‘macho’ con su grueso bigote mexicano, hasta la música del recuerdo que acompaña la borrachera en los países andinos. “Es un espacio súper transgresor”, dice Matías Belmar, director de la Compañía de Artes Escénicas y codirector de la obra. Sin tapujos, la marginalidad y lo viciado de la cantina también quedan al descubierto en la puesta en escena, como, por ejemplo, la misoginia que se vive y normaliza en esos ambientes. “Yo no apoyo eso, no me gusta esa sociedad, pero ponerla en escena me entretiene un montón”, añade Belmar, quien además es parte del elenco. Se trata de un espectáculo que conjuga música, teatro, circo y danza.

“Todos tenemos nuestra especialidad, pero queremos salir de ese espacio. No todos asumen ese riesgo, se necesita una personalidad muy particular. “A través de ‘Cantina’, quisimos vehicular las emociones a través de la música. Eso nos exigió hacer un musical, una banda en vivo”. Con esta apuesta, la obra logró calar en públicos con amplias diferencias generacionales. La escenografía de ‘Cantina’ es poesía pura. Los espacios donde transcurren las escenas se construyen con nada menos que 80 jabas de cerveza, símbolo universal de la cantina. Más que utilería, Belmar considera a las jabas un “elemento escénico”, que pasa a conformar la historia como la música y los cuerpos. ‘Cantina’ conmueve al espectador, porque lo lleva de vuelta al pasado. Además de la algarabía y el baile que brota con el son de una cumbia o una ranchera, la memoria de lo nuestro revive con los pasillos inspirados en la poesía única de Medardo Ángel Silva, en la voz del ‘Ruisseñor de América’.

El ímpetu creativo de esta obra nace de poder combinar dos universos, el musical y escénico, borrando las fronteras de las disciplinas artísticas en la búsqueda del artista total, indagando en las estructuras dramáticas propias de los espectáculos de variedades y el circo.



Fotografía 8 Cantina-Círculo artes Escénicas-2022

De repente verás jabas que se transforman en radios, edificios, paredes y hasta calles, explica Belmar y agrega que su compañía no tiene un lineamiento, por lo que en cada escena o canción de Cantina plasman sus destrezas en armonía. Cantina no tiene un concepto escenográfico, Ni tampoco de vestuario por lo cual visten con colores neutrales, entre negros y grises para destacar las situaciones. (Cultura-Redacción, 2018)

El circo, como expresión artística, ha explorado ampliamente el uso del objeto en escena para crear mundos mágicos y surrealistas. "Cantina" de Círculo de Artes Escénicas es una obra

que destaca por su enfoque en el objeto como un elemento que trasciende el mundo corpóreo, generando una atmósfera mística y poética. En este ensayo, se analizará cómo "El Pan de las 10" establece una relación referencial e intertextual con "Cantina" en el uso del objeto, especialmente a nivel corporal, mecánico y dinámico.

En la obra Cantina es notable como el objeto pasa a ser el elemento central en ella, debido a que la jaba de cerveza se utiliza de diferentes maneras y sobre todo se le da sentido junto con el recuerdo, es por eso que esto nos ayudó como referencia en la obra "El Pan de las 10" y su análisis junto con el objeto, al observar la fluidez en cada uno de los movimientos de los intérpretes, nos daban nuevas ideas de creación hacia nuestra estructura, es así que decidimos indagar desde la fluidez del objeto y como con ella podríamos generar acciones de riesgo y trabajar con el contrapeso y las oposiciones, todo esto para que el peso se quede en el piso y que los intérpretes-creadores no hagan demasiado esfuerzo moviendo la estructura. Es aquí donde nace la idea de fusionar elementos de la danza conjuntamente con elementos básicos del circo, el juego con los niveles y las esquinas de la estructura son primordiales en este trabajo, sin embargo, el buscar el gesto cotidiano del empleado no estaba del todo conseguido, es por eso que en este momento comenzamos a presionar a los intérpretes-creadores en escena llevándolos al máximo en los movimientos, para así comenzar a sentir la incomodidad y el estrés laboral.



Fotografía 9 Circo y corporeidad- El Pan de las 10-2022

Una vez que se logró interiorizar en el cuerpo las acciones relacionadas entre el objeto y el circo, el intérprete-creador se centra en incorporar el gesto cotidiano en la obra y conjugarse con las otras corporeidades, el trabajo en equipo es muy claro en este momento, debido a

que es necesaria cada una de las corporeidades para que la obra se pueda mantener, en este momento es primordial definir qué acciones se ejecutan y con cuánta precisión se la debe hacer, debido a que existe mucho riesgo en los movimientos y no solo dependemos de la agilidad o destreza en la obra, sino de tener consciencia de que existen otras corporeidades contribuyendo a mantener la totalidad de la obra. Es por eso que este referente es muy importante en el desarrollo de este trabajo, debido a que expande el campo de concentración corporal en el espacio y como esta se relaciona con los elementos existentes en el mismo, la obra consta de estos tres elementos para generar el gesto cotidiano, estas son: el teatro, la danza y el circo, es por eso que en este último se consigue un elemento primordial que están presente en los tres momentos y es la afectación de la corporeidad a partir del objeto. El trabajo con la sonoridad juega un papel muy importante en esta obra, debido a que con los pasillos y rockola, se genera un espacio de recuerdo y melancolía y es así que se genera esa conexión con el público desde esa afectación al recuerdo en la corporeidad. Es por eso que en la obra "El Pan de las 10" se juega con la sonoridad dando un ambiente de estrés y que una luz nos persigue, hasta llegar al descanso, y en este momento utilizar canciones del recuerdo, para sentir en el espacio esa sensación de calma y a la vez de melancolía por la soledad y por la presión laboral. Estas canciones están relacionadas, al obrero, a la cantina y al recuerdo junto con las iras de la monotonía, entonces al no encontrar eso del todo presente en la obra "El Pan de las 10" es necesario compararlo con la obra "Babel" y con "Cantina", puesto que estos dos últimos utilizan al objeto como punto central de la obra.

"Cantina" se presenta como un mundo que va más allá de la corporeidad, donde el objeto se convierte en un elemento esencial para crear una escena mágica y surrealista. Los objetos presentes en la obra no solo son parte de la escenografía, sino que actúan como actantes primordiales del espectáculo, fusionando la realidad con lo irreal. Los movimientos y dinámicas de los objetos y los intérpretes están cuidadosamente coreografiados para crear una danza de elementos físicos y simbólicos.

En "El Pan de las 10", la influencia de "Cantina" se manifiesta en su enfoque en el objeto como un elemento que va más allá del mundo corpóreo. Los objetos utilizados en la obra adquieren una relevancia simbólica y mística, fusionándose con el movimiento de los bailarines para crear una experiencia visual y sensorial inmersiva. La relación referencial e intertextual se establece en la concepción del objeto como una extensión del cuerpo del intérprete, donde los movimientos y dinámicas del objeto están intrínsecamente relacionados con los movimientos del bailarín.

Además, "Cantina" y "El Pan de las 10" comparten la noción de crear una realidad alternativa a través del objeto. En ambas obras, el objeto se convierte en un medio para transportar al espectador a un universo onírico y poético, donde lo cotidiano se funde con lo extraordinario. La relación intertextual se observa en cómo ambos trabajan con la idea de que el objeto se vuelve un elemento esencial para establecer un diálogo emocional y simbólico con el público, generando una experiencia teatral enriquecedora y única.

El análisis referencial e intertextual del objeto en el circo "Cantina" de Círculo de Artes Escénicas respecto a "El Pan de las 10" revela cómo ambas obras comparten una visión similar en el uso del objeto en la puesta en escena. El objeto se convierte en un elemento esencial que trasciende su función estética o práctica y se convierte en una extensión del cuerpo y la mente del intérprete, generando una experiencia teatral inmersiva y significativa.

La influencia de "Cantina" en "El Pan de las 10" se manifiesta en su enfoque en el objeto como un medio para establecer una conexión emocional y simbólica con el público. Ambas obras exploran el potencial expresivo y emotivo del objeto en el circo y la danza, creando mundos mágicos y poéticos que invitan al espectador a sumergirse en una experiencia sensorial única. La relación entre el objeto y los intérpretes, tanto a nivel corporal, mecánico y dinámico, se convierte en un elemento esencial que enriquece la narrativa y el impacto emocional de ambas obras, generando un diálogo profundo y significativo con el espectador.

Capítulo III: “El pan de las 10”, el proceso de construcción de la obra: la relación objeto-corporeidad.

Después de plantear los conceptos base presentes en la obra, pudimos revelar el lugar que ocupa el objeto tomando en cuenta un contexto escénico contemporáneo tanto nacional como internacional, y, finalmente nos centraremos de manera más específica en el proceso de construcción y en el análisis de la relación objeto-corporeidad en “El pan de las 10”.

Existen dos momentos claves para la investigación y desarrollo creativo de la obra: uno es la investigación teórica, misma que se desarrolló a partir de los trabajos realizados en la universidad, y, otro, el trabajo práctico laboratorial.

Con relación al proceso de exploración-investigación-creación, como fue mencionado en el capítulo I, se partió por el trabajo sobre el gesto cotidiano relacionado a las actividades encontradas en una construcción. Igualmente, con la problemática de encontrar cuerpos distintos, decidimos sacar provecho de esta situación analizando cada una de ellas, reconociendo cuáles son sus cualidades y límites. En base a esto salieron a la luz los estados de incomodidad dejando ver qué es lo que a cada uno de los intérpretes-creadores le molesta en escena, permitiéndonos explorar estas incomodidades y volverlas parte de las premisas que construirían la partitura corporal. Posteriormente, se estableció una exploración alrededor del objeto y fuimos descubriendo cómo cada una de las corporeidades se relacionaban con este, y con la sensación de incomodidad a la vez. Se buscó explorar desde un estado de estrés, de tensiones corporales, de las líneas rectas, del staccato, del caos, de la rapidez. Es en este momento, dentro del proceso, que el lugar del objeto cambió. Esto también fue mencionado anteriormente de manera breve, sin embargo, resulta importante recordar que la exploración-creación surge desde el cuerpo y desde la motivación del trabajo de construcción obrera, y es en el proceso que un elemento escenográfico se convierte en el objeto central y principal. Se da un giro y toda realización de partituras corporales, de composición, la dramaturgia misma, pasará por la relación entre el cuerpo y el objeto.

¿Cómo el proceso de exploración-creación realizado establece distintos abordajes o “capas” de trabajo del cuerpo con el objeto? A continuación, visitaremos cada uno de estos aspectos los cuales han podido ser clasificados en: plano físico, plano sensorial y plano simbólico.

3.1 En el plano físico

La relación física del cuerpo con el mundo es atravesada por varios elementos, de los cuales el peso es uno de los más notables, aunque muchas veces inconsciente. De la misma manera, el objeto es una masa que tiene su peso específico, por lo que se destinó una parte de la exploración a develar las posibilidades que surgen de la interacción de pesos. Esta relación potencia la corporalidad del actor-bailarín y lo llena de provocaciones corporales.

Antes de iniciar la exploración directa con el objeto, necesitábamos calentar y preparar nuestros cuerpos fuera de él. Esto dado que la interacción con el objeto nos pedía entrar directamente en un manejo más exigente, y resultaba muy importante poder asumir este estado sin ponernos en riesgo. El objeto creado está compuesto de tubos metálicos soldados y es pesado. Es de este modo, que iniciábamos siempre con un calentamiento general que lo desarrollamos a partir de premisas con el cuerpo y que conjuntamente se van complementando con el espacio, el objeto y así se dan los primeros acercamientos hacia una significación y relación cuerpo-objeto, es por eso que dentro de este calentamiento retomamos fraseos o secuencias que hemos realizado en los ensayos y que estos han partido desde diferentes premisas, con un calentamiento previo a cierto tipo de fraseo, cada uno ha tenido un enfoque diferente ya sea para evidenciar la circularidad del movimiento; a través de las espirales, ondas, las relaciones de los grupos óseos y musculares como cabeza/cadera, rodillas/hombros, isquiones/ talones; los diferentes apoyos que el cuerpo puede dar. También se encuentran los niveles alto, medio y bajo, las diferentes velocidades, dinámicas espaciales, ritmos, cambiar de direcciones, de frente; suspensiones, impulsos, saltos, entrar y salir del piso, diagonales. mismos que en un principio los relacionamos con las formas de la estructura, sus ángulos, las relaciones que tenía cada uno de los tubos en el objeto, y la afectación que poco a poco iba haciendo el objeto en los cuerpos de los intérpretes-creadores. Las imágenes mentales han ayudado mucho para que el movimiento pueda tener cierta intención y se ejecute de mejor manera, entendiendo mental y físicamente de donde parte el movimiento, hacia donde va y en donde termina. Pero también es importante ver cómo estos movimientos poco a poco se van relacionando con el objeto, se busca una fluidez y es por eso que se busca desplazamientos exactos y con un motivo para así ir generando una secuencia de movimiento entre cuerpo y objeto. También indagamos desde las oposiciones, el retorcer el cuerpo nos ayuda a activar ciertas conexiones que no se logra solamente con el estiramiento, sino con el mismo hecho de oponer ciertas partes de mi cuerpo; lo que hará que reconozca

la infinidad de conexiones de tendones con grandes porciones del cuerpo. Es así que de esta misma manera se investigó el objeto, se buscó llegar más allá de las acciones que a simple vista se pueden hacer, se buscó contraponer al cuerpo conjuntamente con el objeto y generar estas nuevas relaciones que no son evidentes y que se busca dar un uso extra cotidiano al objeto en escena. Y así paso a paso se va logrando esta concentración en escena y una conexión necesaria entre cuerpo objeto, siendo el objeto el que va potenciando el cuerpo del intérprete-creador.

Seguido a esto, nos adentrábamos en el trabajo sobre los pesos compartidos o la oposición de pesos lo cual nos introducía a la relación con otro peso, siendo primeramente un peso más “amigable” de abordar: el cuerpo del compañero. La utilización del cuerpo del otro sirve como medio físico para el propio movimiento, es fundamental tener en cuenta que se debe cuidar del propio cuerpo y el del compañero, estar atento con los apoyos, no soltar el centro, equilibrar el peso con el del compañero. Hay que evitar las tensiones innecesarias en el cuerpo, puesto que esto opaca la fluidez corporal, y suele desconcentrar al actor, puesto que nos concentramos en no tener tensiones y se suele adelantar a la acción.

Es importante enfocarse en la relación con el objeto, sin embargo, esta exploración también fue realizada con otros objetos como, por ejemplo, una pared. Hicimos un trabajo de indagación en contacto físico con la pared y al momento que se trabaja con la espalda en ella, se notaba que muchas partes del cuerpo se movían sin la intención de hacerlo, cada cuerpo generaba su propio peso y su propio movimiento generando así un solo cuerpo con un solo equilibrio, pensamiento y emoción. Al conectar con cada uno de estos movimientos, se puede notar que el cuerpo producía conocimiento desde la experiencia y no solo desde diálogo, es decir, se hicieron más orgánicos estos movimientos puesto que ya habían pasado por el cuerpo y tenía las premisas necesarias para hacerlo, sin embargo, eso no implicaba que no debía poner la energía corporal en su totalidad, fue un ejercicio de entrar profundamente en la corporeidad sin pensar, ni cuestionar lo que se hacía, reconocer la energía fue el punto clave para recordar cada superficie que tocaba a partir del movimiento. Estos elementos resultaron claves para el trabajo físico con el objeto de la obra. Fuimos entendiendo que, al ser un objeto pesado, debíamos optimizar la energía y dosificarla para lograr un manejo prolongado de dicho objeto en el tiempo

Para desarrollar el trabajo de la presencia partimos por la referencia de Eugenio Barba con el teatro antropológico, presencia y partitura corporal, y al principio solo repetimos el trabajo sin ser afectados directamente por el objeto-cuerpo y espacio, sin embargo al tener ya replanteado la temática a trabajar en la obra, cada cuerpo fue evolucionando y conjugándose

más con el papel de la obra, al principio nos establecimos que cada uno va a entrar cansado y mirando al piso, pero conforme fueron pasando los ensayos nos dimos cuenta que el trabajo estaba en indagar desde el recuerdo del actor y como este se siente al momento de comenzar el ensayo, puesto que al hablar de sensaciones no podemos redirigirlas hacia un cuerpo y que este mismo sea afectado.

Eugenio Barba Menciona que el procedimiento del actor se conforma de varios ejercicios; cada uno es una partitura, que a su vez se construye de signos, de movimientos aparentemente aislados. Posteriormente el actor los une y repite la secuencia cada vez en una cadena de ejercicios. A esto le llama “diario íntimo” ya que tiene las vivencias del actor, asume una fuerza emotiva, tiene significado y por lo tanto la acción es real, el espectador asocia y significa cada imagen en una relación directa con el actor. Es importante mencionar que luego del análisis del cuerpo y todo lo que este genera, se construye una partitura corporal, misma que establece que la estructura del ejercicio (principio, desarrollo y fin), La precisión de las transiciones (cambios de acción, de sentido, de ritmo de energía), La dinámica del ritmo, regulando el tiempo de la acción (velocidad, intensidad, tono), La armonía entre las distintas partes del cuerpo (manos, brazos, pies y rostro) Por lo tanto la partitura ayuda a fijar la dinámica y la naturaleza de la acción con sus variantes. (Barba-Eugenio, 1992)

Lo esencial en los ensayos fue integrar la acción al cuerpo y al objeto, para desde ahí poder trabajar, pues el hecho de estar pendiente del siguiente movimiento o anticipar la acción ya nos hacía olvidar de la atención en el objeto y la presencia del cuerpo, es por eso que tuvimos que ensayar mucho hasta que cada actor tenga integrada la secuencia en su cuerpo, y luego uno en uno experimentar en la estructura y así desde ese lugar trabajar con las emociones del actor, que cada uno teorice cómo se siente y que esa sea la premisa para el inicio del trabajo.



Jonnathan Andrés Pineda Prado

Fotografía 10 corporeidad/objeto-El Pan de las 10-2021

Al tener contacto con el objeto, el cuerpo se sentía muy calmado, es por eso que buscamos momentos y acciones que pongan en tensión al cuerpo y que nunca este llegue a la comodidad o al querer ocultarse en el espacio, por eso buscamos la forma en que el objeto sea un cuerpo humano más en escena, así que cada actor trabajó con el objeto, le dio un nombre e indagó sobre él desde la comodidad, hasta el caos. Fue importante realizar los ensayos sin ropa, con ropa de trabajo neutra y con el vestuario original de la obra, puesto que así se observaron 3 distintos cuerpos y muchos movimientos que incluimos en escena y que ayuda a crear ese punto de quiebre en la linealidad. El estar concentrados, muy metidos en el papel y saberse toda la secuencia ayuda de mucho para poder mantener la obra, puesto que existen momentos que quiero soltar la escena por el cansancio, pero al saber que el otro cuerpo y el objeto me afectan, ayuda para no soltar la energía y afectación del momento, entonces creo que es ahí donde se encuentra esa presencia corporal, justo en el momento que no se avanza más o ya no se sabe que mostrar en escena. El objeto tenía varios bloqueos, pero aun así intentamos darle otra forma que la convencional y así lograr una fusión entre el objeto y el cuerpo en escena. Al final entendimos que el objeto nos potencia corporalmente y nosotros aportamos de la misma manera al objeto con la presencia. Es importante que la presencia con el objeto y el cuerpo sean trabajados desde el principio, para que así toda la obra se desarrolle alrededor de la corporeidad y la afectación con el objeto, los inicios se desarrollan con el trabajo empírico y el trabajo de la sensación del momento junto con el objeto.

Es importante mencionar que establecimos ciertas directrices dentro del trabajo corporal, entre ellas están el trabajo para conseguir una postura, y desde ese lugar buscar una linealidad con el objeto y que esa sea siempre nuestra posición cero, en las pausas, estacatos y líneas de la estructura. Los ejercicios de postura para conseguir la presencia sin movernos ha sido el siguiente:

Alineación o posición cero: consta de las siguientes premisas: La coronilla va hacia el cielo, cuello alargado, bajo los hombros y se expande el plexo solar, cerrar o contraer las costillas, conectar ombligo con la columna, la pelvis y el sacro van hacia la tierra haciendo que mis glúteos se junten con la pelvis, cadera rotada hacia delante, abro las piernas al ancho de mis caderas. Esta posición evitará que sufra alguna lesión y para que todos mis huesos, músculos estén conectados entre sí, se debe mantener siempre. He podido evidenciarlo en mi cuerpo, en mi estructura corporal la alineación ósea y la relación con la estructura muscular. Si tu cuerpo no está alineado, tu nivel de tensión aumenta, dificultando la técnica. La sensación atraviesa el cuerpo en su relación con el objeto. Lo interesante fue, buscar los ángulos y

líneas del objeto en nuestro cuerpo, para así entender desde qué oposiciones puedo trabajar con el objeto y que este siempre se vea en relación con el espacio y el cuerpo.

Por otro lado, al indagar con el objeto de manera más íntegra, encontramos que era complicado el trabajo en el aire y con el equilibrio en el objeto, fue por eso que fue muy necesario un trabajo a partir del contact, en la cual trabajamos con los centros de apoyo, gravedad del cuerpo, no solamente en relación con el cuerpo del otro, sino en relación con los objetos y la corporeidad de estos cuerpos. Y hubo una parte en nuestro trabajo que consistía en la creación de diferentes espacios terrenales, utilizando para eso lo que te imagines. La escena tomada como un lugar de trabajo profundamente estresante, donde no existen límites desde el objeto hacia el cuerpo del intérprete creador, desde el frote, el roce, la descarga de tu cuerpo, el sudor, es estrés y la incomodidad para generar una catarsis con esa sensación.

El cuerpo del intérprete-creador recorre diferentes estados, ayudado en gran parte por los elementos materiales que lo acompañan. Por otro lado, no había una construcción de personaje en un sentido tradicional, pero el vestuario le permitía transitar por dichos momentos, favoreciendo diferentes configuraciones corporales que fueron determinantes para su actuación. Por ejemplo en un principio teníamos el vestuario de un oficinista, de un bombero y de un obrero, es así que existían diferentes momentos y estados para crear desde estas corporeidades, es así que la obra "El Pan de las 10" no estaba pensada mediante personajes, sino desde el perfil de un intérprete-creador. En el trabajo con el objeto, y que el mismo afecte directamente al cuerpo y espacio de la obra "El Pan de las 10", existe por lo general una transmisión de las características humanas hacia ellos: se los dota de movimiento para animarlos, se les hace hablar, se los da un sentimiento a partir de la corporalidad de los intérpretes-creadores. Sin embargo, en la obra "El Pan de las 10" existe la interacción entre el cuerpo del actor y el objeto en el sentido inverso; es decir, de un contagio de las propiedades del objeto hacia el intérprete-creador. Se produce una transmisión de las características y de las dinámicas que son propias del objeto, que tienen un efecto de contagio sobre la corporeidad del actor. Es así que se vuelve el eje de la obra y el que potencia la corporeidad del intérprete creador. Los objetos que se utilizan en el proceso de creación provienen del entorno cotidiano de los integrantes de la obra "El Pan de las 10". Son, en su mayoría, objetos encontrados y reciclados. Aunque estos objetos no provengan de la basura o de los escombros, se trata de objetos insignificantes que han sido recuperados. Se trata de objetos que, más que encontrados, son re-encontrados por los intérpretes-creadores, al elegir utilizarlos durante los ensayos.

La fuerza evocativa del objeto no está ligada únicamente al recuerdo o a la emocionalidad personal, que pueda detentar cada intérprete-creador o incluso el espectador, sino que, tiene su base en el imaginario social y en los procesos de memoria colectiva.

En este punto es importante que luego del análisis y planteamiento del lugar Físico en la obra “El Pan de las 10” existe esta relación con lo sensorial en el espacio, este lugar de dar a entender que él público se ve afectado por la obra y que conjuntamente llega a ser intérprete de la obra, puesto que forma parte de ella, según su relación y conexión con la obra presentada.

Antón Chejón nos menciona que los procesos psicofísicos y la imaginación, son los gestores de emociones. Sólo desde su propia humanidad es desde donde el público podrá verse reflejado. Debe dar su propia visión como artista desde la sinceridad, reaccionando a las palabras del texto y poniéndose en la piel de los personajes. Por tanto a estas características hay que añadir las emociones y la imaginación del actor para crearlas. Mediante la imaginación el actor puede crear nuevos cuerpos con distintos centros imaginarios que le llevarán a desarrollar personajes desde la verosimilitud, pues permiten vivenciar la vida en la escena, desde el famoso: “como si fuera verdad lo que ocurre en ella”, pero sin tener que recurrir a recuerdos propios, ni vivencias reales del actor. Por un lado esto requiere un entrenamiento sobre la imagen, que atiende a una serie de puntos: concentración, irradiación, imaginación, cualidades de las acciones, atmósfera, la improvisación. Todo ello marcado por el sentimiento de facilidad, sentimiento de forma, sentimiento de belleza, sentimiento de totalidad, que dotan al actor de la liberación de las tensiones perjudiciales. (Chejón-Antón, 1999)

Es así que la repetición es primordial en los movimientos y acciones conjuntamente con el objeto en la obra “El Pan de las 10”, porque generó una secuencia corporal que se desarrolla desde emociones, y que desde ahí se puede trabajar esa significación en la obra “El Pan de las 10” y que el público se sienta reflejado en él.

3.2 En el plano sensorial

Carbonell Ruiz afirma que lo sensorial hace referencia a un proceso natural que poseemos para procesar y organizar la información de los distintos sistemas sensoriales en nuestro cerebro, de manera que fluye combinándose entre sí. Nos permite responder a las sensaciones, utilizarlas y generar comportamientos y aprendizaje. Es la organización de las sensaciones del propio cuerpo y del entorno para su uso. Ser capaz de procesar e integrar la

información sensorial de manera rápida promueve el aprendizaje y el desarrollo. (Carbonell-Ruiz, 2013)

Es por eso que en un principio se trabajó con lo que el objeto produce en cada intérprete-creador de la obra “El Pan de las 10” y así encontrar estos lugares de emoción y que aporten al desarrollo de la obra. El análisis lo hicimos desde lo que a simple vista se puede hacer, es por eso que en el trabajo costó mucho el poder potenciar el cuerpo con el objeto y al revés, el objeto con el cuerpo, es así que guiándonos en referentes circenses indagamos más con el objeto, el riesgo fue una de nuestras principales referencias y sobre todo el cómo poder desarrollar casi todo el trabajo con la estructura y desde ahí encontrar emociones, es por eso que el exponer al intérprete-creador a oscuridad, a sonidos estresantes, movimientos incómodos, llevaba a este cuerpo a relacionarse en el espacio entre lo físico y la sensación emocional que el cuerpo puede percibir en ese momento. Es importante mencionar que desde el principio nos planteamos que el caos era nuestro mayor punto de expresión en la obra, es por eso que nos planteamos un electrocardiograma, mismo que nos sirve para mostrar los puntos de quiebre en la obra “El Pan de las 10” y en qué momento estamos llegando al clímax, para conseguir el caos vimos muy necesario trabajar con el cansancio, el hecho de que seamos trabajadores de una fábrica nos implica el estado de ánimo, la perspectiva desde cada personaje y como el objeto me llena o me favorece al trabajar estas emociones. También me baso en el estrés del trabajo y cómo me relaciono con el objeto, para encontrar un caos laboral y poder salir de él mediante movimientos provocados, la luz y la sonoridad se conjugan para que el ambiente se vuelva tenso y se complementen con el movimiento, y así conseguir la calma al terminar todo este caos. Las emociones fueron muchas, puesto que cada intérprete-creador experimentó con el objeto y describe cada expresión y emoción que sentía, para luego encontrar con cual nos relacionamos y desde ese lugar generar la significación en la secuencia corporal.



Fotografía 11 repetición-El Pan de las 10-2021

Eugenio Barba dice que la partitura de acciones tiene un principio y un final y a su vez ésta contiene varios ejercicios que tienen cada uno su inicio y culminación, el ritmo. Cada inicio y fin debe ser claro y las transiciones de punto a punto serán saltos de energía orgánicos. Cuando un actor empieza a utilizar la partitura experimenta un cambio en su forma de ejecutar, de pensar, de abordar cada acción que realiza. Las imágenes empiezan a fluir, ya que hay una estructura que organiza las ideas y, al mismo tiempo, no le permite divagar en el imaginario, tiene sentido. Desaparece el mando de la razón sobre el cuerpo y la misma repetición permite que el actor se vea inmerso en su emotividad cada vez más. La pre-expresividad no es una forma de actuar, es una segunda naturaleza de la cual el actor se apropia y está estructurada en sí, ya que la partitura es la que sostiene al trabajo del actor, en la precisión de cada movimiento y del seguimiento de estos. Es uno de tantos niveles de organización que utiliza el actor y es única y total como estructura individual. El hecho de que el actor trabaje en varios niveles de estructuración u organización, le da el poder de ubicarse en varios lugares al mismo tiempo, en distintos momentos y ritmos, es la convivencia de las sub-partituras. (Barba-Eugenio, 1992)

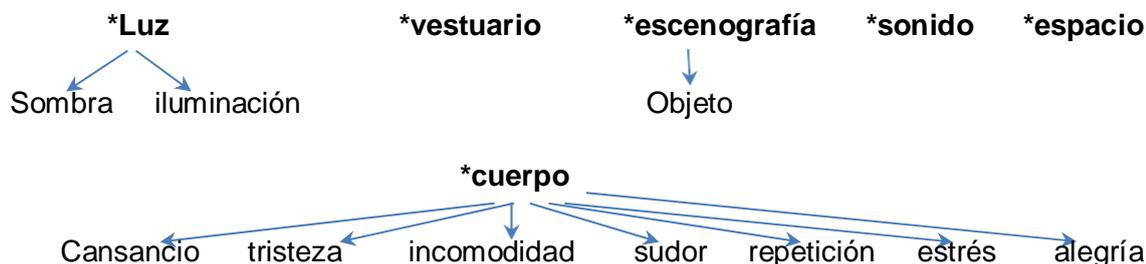
Es así que surge el recurso de plantear una secuencia corporal que atraviese el caos, el estrés, la incomodidad y la felicidad luego de salir de ellos conjuntamente con el objeto e indagar por las siguientes premisas:

- Fluidez del objeto con el espacio
- Movimientos tensos y desesperantes en las acciones
- Teorizar las emociones expresadas por cada actor en las acciones
- Conceptualizar y analizar los vestuarios

Temas del cronograma:

- Ensayo y análisis de la estructura
- Pensar acciones con la masculinidad
- Tener contacto con los otros cuerpos
- Limpiar la iluminación
- Probar el vestuario completo, y solo una parte de él, y repensar los personajes
- Probar las acciones con los cuerpos y estados de los personajes
- Pensar en cómo montaría la obra en otro espacio
- Potencia el cuerpo y el objeto
- Replanteamiento de la sonoridad

Elementos que están en la obra:



3.3 En el plano simbólico

En la afectación objeto-cuerpo se juega mucho con las posibilidades y con la imaginación, se trabaja en pulir cada entrada de las escenas, que pasa si la obra comienza sin el sonido, y qué pasa cuando está con el sonido, y cómo esto ayuda a activar y crear con la secuencia repetitiva. Poner de premisa la aceleración, hasta encontrar el caos, mantener la energía, y subir todo desde ahí, porque si se baja o se hace pausa sin necesidad alguna, se corta la energía. Pero también es importante mencionar que la obra “El Pan de las 10” juega mucho en el plano simbólico, debido a que su eje central es buscar esta afectación con el cuerpo del espectador, desde este lugar de la presión laboral, el estrés, el desapego familiar, es así que es muy importante buscar esta relación física con lo emocional, y así llegar a un producto final que se desarrolle dentro del ámbito simbólico.

Al tener una secuencia final establecida, la repetición y la perfección juegan un papel importante, puesto que al trabajar con movimientos iguales entre los intérpretes creadores se busca una coordinación en cada movimiento, por eso el proceso de creación de esta partitura nos re-direcciona a seguir creando y superando esta presencia corporal vaga que se tiene en un principio. En este instante es muy importante porque dentro de la repetición se encuentra este momento de estrés y es justo en donde se va dando los primeros indicios del caos, esto sucede dentro del mundo laboral, y también dentro de la obra “El Pan de las 10” de una forma simbólica.

El trabajo con solos y dúos ayudó de mucho en la obra, puesto que, al observar a cada intérprete en escena, el mismo desarrolla su propia partitura y a la aporta con ideas para la secuencia general. La puesta en escena está formada por varios solos y por una construcción colectiva de propuestas dancísticas y teatrales conjuntamente con el objeto, se compone en direcciones, frentes, niveles y ritmos.

Analizar el ejercicio escénico por escenas: inicio, desarrollo y clímax sirvió de mucho, para establecer momentos y saber qué es lo que se desarrolla en el momento, puesto que al trabajar solo con la secuencia corporal surge el riesgo del equívoco, es por eso que al escribir

un guión y entender que se hace en escena, fortalece la concentración y la energía para poder generar esa igualdad y perfección en los movimientos y acciones.

El trayecto, la precisión y exactitud en los movimientos, fueron desarrollados uno a uno y en su tiempo, puesto que al trabajar con la perfección se busca que cada actor se iguale a las velocidades y tiempo de cada uno de nuestros cuerpos, esto generó una confianza con el espacio y los cuerpos en escena, el sonido del cuerpo golpeando en el espacio es el metrónomo hacia nuestros cuerpos y hacia nuestras acciones iguales, para así dar esa idea de una máquina y que está cada vez se va dañando. Se busca potenciar al cuerpo con el objeto y que esté genere símbolos de presión, temor y caos en cuanto al trabajo. El inicio se trabaja desde la lentitud y luego se va en aumento. Los gestos y coordinar con el ritmo generan esta robotización en la corporeidad del intérprete creador. El ejercicio del cardumen en un principio ayudó irrumpiendo en la repetición y así cada intérprete creador propone su ejercicio y se lo complementa a la secuencia ya establecida.

Al conectar con cada uno de estos movimientos, se puede notar que el cuerpo producía conocimiento desde la experiencia y no solo desde dialogo, es decir, se hicieron más orgánicos estos movimientos puesto que ya habían pasado por el cuerpo y tenía las premisas necesarias para hacerlo, sin embargo, eso no implicaba que no debía poner la energía corporal en su totalidad, fue un ejercicio de entrar profundamente en la corporeidad sin pensar, ni cuestionar lo que se hacía, reconocer la energía fue el punto clave para recordar cada superficie que tocaba a partir del movimiento.

Al momento que se trabaja con la espalda en la pared (ejercicio para estirar y entrar en el trabajo con el objeto), se nota que muchas partes del cuerpo se movían sin la necesidad de hacerlo, cada cuerpo generaba su propio peso y su propio movimiento generando así un solo cuerpo con un solo equilibrio, pensamiento y emoción. Es por eso que este trabajo se desarrolla en torno al método inductivo debido a que se parte de lo menos conocido a lo más conocido, se eligió este método puesto que cuando se sabe poco hay que inducir al análisis, es decir, la verdad de las premisas apoya a la conclusión.

De igual manera el trabajo se desarrolla dentro del proceso Sincrónico y diacrónico debido a que se investiga de manera sucesiva, es decir, ir de poco a poco analizando la investigación, por otro lado, se trabaja con el proceso sincrónico puesto que se indaga con la experiencia y el momento en específico, es decir, los actores llegan sin saber nada a escena y trabajan desde lo que les afecta en el espacio. Los objetos invitan al espectador a interpretar su biografía, leer la historia que emana de su superficie y de su configuración. Se entabla entonces una conversación muda y atrayente, entre el objeto y el espectador. La escena nos

permite redescubrir el objeto desde el plano estético, pero también habilita la posibilidad de potenciar su capacidad evocativa, revelando diferentes capas de sentido en conexión con el ser humano. Más allá de la contemplación que pone de manifiesto sus cualidades estéticas, cuando los objetos son reconocidos por el espectador, éstos activan el recuerdo de sus propias experiencias y emociones. El desarrollo que hemos trazado por las diferentes funciones y posibilidades de re-significación que adquiere el objeto escénico consolida la idea sobre la que se sustenta nuestra investigación, en base a la cual consideramos que es posible afirmar la existencia de una “dramaturgia del objeto”. La dramaturgia del objeto se concibe generalmente en el marco del “Teatro de objetos”, cuya especificidad está en el valor que adquiere el objeto como elemento central de la Obra “El Pan de las 10”. El objeto no sólo se desprende de su función habitual como utensilio o elemento del decorado, sino que toma el protagonismo de la escena. Es así que el intérprete-creador pasa a estar en segundo plano, es quien manipula el objeto y se ve afectado por el objeto y desde ahí genera su significación. El objeto constituye el portador del sentido, es el primer cuerpo y la imagen de la obra. Se parte generalmente de imágenes, de textos, fotos, sueños y asociaciones, que constituyen la puerta de acceso a la construcción dramática sin que se les busque un sentido desde afuera, sino dejando que sea el objeto quien lo proponga. Luego, es necesario hacer corpórea la imagen, asignándole un sentido primordial sobre el cual empezar a trabajar en los ensayos.



Fotografía 12 El sentido del objeto-El Pan de las 10-2022

Entonces, el proceso de creación se desliza entre el azar y lo necesario, entre el juego y la búsqueda de un orden y un sentido. El deseo de cada uno de los intérpretes-creadores afecta a todos los demás. Entonces, aunque no hay un acuerdo común, lo que sí hay en el grupo es confianza y una búsqueda compartida del momento oportuno. La confianza mutua permite

una construcción en común que, se alimenta de ellas, En conclusión, se trata de una dramaturgia escrita con objetos, que se sustenta en la materialidad. El signo no es la palabra, sino que lo es el objeto que cobra sentido a través de la razón y, especialmente, de los sentidos. Es así que la obra “El Pan de las 10” trabaja en torno a lo que provoca el objeto en los cuerpos de los intérpretes-creadores y como desde ese sentir se genera una dramaturgia. En este momento fue muy importante la relación que se tenía con el objeto, pues debido que al intentar dar una significación a esta relación, el objeto pasa a ocupar el primer plano, y el mayor problema es ¿Cómo presentar al objeto en primer plano?, es decir, que sobresalga entre las corporeidades de los intérpretes creadores, es así que el trabajo de relacionarse con el objeto fue muy íntimo, es así que cada corporeidad se relacionó con él, y luego se fusionaron las tres corporeidades y desde ahí generar este dispositivo relacionado entre el objeto y cómo este afecta a la corporeidad del intérprete-creador, es por eso que al ser una creación colectiva se tuvo que intermediar con las sensaciones y emociones, para llegar a una conclusión y desde esta sentirse afectado el espacio y así generar esta afectación al público, es indispensable mencionar que el intentar disociar al cuerpo de la escena fue complejo, debido que la presencia corporal estaba presente, pero necesitábamos complementar eso en el objeto, es así que la repetición y la exactitud ayudaron de mucho para conseguir que el objeto sea quien afecta al cuerpo y no al contrario. Dentro de este trabajo se vió muy necesario trabajar con el dadaísmo y su concepto que se refiere a que podemos ver la unión de varios personajes para terminar con el arte, lo ilógico era lo interesante en este ismo, se utilizaba mucho la técnica de escoger al azar, el dadaísta pintaba sin pensar, lo hacía guiándose por el instinto, y sin tener ningún boceto para hacerlo, en este ismo aparece el escribir sin pensar, lo que surja en ese momento, deja fluir las expresiones a través de las palabras, que significa vaciar los sentidos, y en este caso indagar sin idea alguna alrededor del objeto. Toda esta información sobre el dadaísmo y el pop art nació con el fin de conocer las causas y consecuencias de su aparición y como fue creciendo, también nos muestra el aspecto social del movimiento. El Dadaísmo más que averiguar sobre lo ocurrido anteriormente, el origen, los grandes exponentes, las técnicas, temas, también muestra las consecuencias en la sociedad de clase media, nos muestra como los pueblos fueron reaccionando, sus cambios en la sociedad y culturas, creó nuevas mentalidades en las personas, fuentes bibliográficas es así que el Arte Pop fue el movimiento de mayor cercanía entre el público común y el arte.

Este término es indispensable en la obra “El Pan de las 10”, porque a partir de ello podemos crear con la más mínima información que tengamos, podemos tomar cosas ya existentes y solo darles un título, para que puedan ganar ese valor requerido, es una protesta ante lo ya

establecido y un rompimiento a todas esas formas creadas antes de la segunda guerra mundial, esto nos ayudó para poder imaginar, romper, fusionar e interpretar cosas que en ese momento no tenían importancia, sus referentes se basaron en esto para poder expresarse y dar mensajes a otras personas para que así rompan esos paradigmas de colonización.

Para un mayor entendimiento de lo que quisimos presentar en la obra “El Pan de las 10” tomamos como modelo el ejemplo del tercer teatro, mismo que nos dice que el teatro está alrededor de los comportamientos de una persona con la sociedad, y que tanto la vida personal y profesional no tienen nada de extra cotidiano entre sí, porque al final el proceso será lo que nos ayude antes que el resultado.

El tercer teatro es el comportamiento de las personas dentro de una sociedad, una cultura o religión; sus actos, sus pensamientos y los grupos que fueron creados, como por ejemplo: los presos, los jóvenes, las mujeres, los niños, la forma como ellos se comportan y cómo piensan nos da un teatro fuera de lo normal, el propósito es crear algo nuevo con su trabajo diario. Muchas veces enfrentando al teatro institucional, que pretende sacar la unión del arte con el público. Aquí entra el estudio de campo y la comparación de los resultados obtenidos de las culturas con otras. Y así poder descubrir conflictos nunca antes planteados. (Watson, 2009)

Este teatro nos establece que tenemos que buscar una relación de la obra con el público según su forma de pensar, como por ejemplo buscar una propuesta para un público adulto y un público infantil, vamos a tener diferentes propuestas, pero si buscamos un vínculo entre ellos tendremos algo nuevo y así con esta experiencia, buscar nuevas propuestas de teatro. Más que dedicarse a establecer las relaciones con la infraestructura, debe evaluar sobre todo el vínculo existente entre la obra, el texto, y las decisiones de cada integrante del grupo.

En conclusión. El tercer teatro es la creación de un tercer elemento basándose en los comportamientos de las diferentes culturas según su naturaleza y sociedad, abriéndonos campo a nuevas propuestas de teatro y comportamientos escénicos, dándonos mayores experiencias en el trabajo de campo que con el resultado. Es así que es primordial que todo el proceso para desarrollar la obra “El Pan de las 10”, sea desarrollada de manera concisa, puesto que al trabajar con la precisión, repetición, el objeto, la corporeidad de los intérpretes-creadores y el criterio de la iluminadora, nos conlleva a todo un proceso largo de trabajo, es por eso que en este momento es necesario sistematizar el trabajo práctico y detallarlo desde los sentires de cada integrante, hasta el cómo ha evolucionado la estructura, es interesante entender las premisas desde este momento, puesto que al inicio estaban re direccionadas hacia la corporeidad del intérprete –creador y que esté afecte al objeto, pero después de

varias indagaciones con el objeto, vimos que existiría un mayor realce en el trabajo si dejamos que el objeto sea quien afecta a la corporeidad del intérprete-creador y así indagar por los saberes e historia que este objeto puede generar en cada uno de los participantes alrededor del mismo.

Conclusiones

¿Cómo el cuerpo del actor se ve afectado con la presencia del objeto empleado en la obra “El Pan de las 10”, ¿Cómo se establece una relación entre cuerpo y objeto? ¿De qué manera la interacción con el objeto potencia el trabajo físico y sensorial del cuerpo del intérprete-creador? ¿Cómo se construye el sentido del objeto en la obra? ¿Cómo se expresa la corporeidad de los intérpretes creadores? ¿Cómo el objeto empleado en la obra “El Pan de las 10” genera ampliación de los sentidos e impulsos corporales en los intérpretes creadores?

Al llegar a este encuentro total con el objeto y la corporeidad de los intérpretes-creadores, debo decir que en el término de la obra se logró un desarrollo claro dentro de la afectación del objeto a la sensación de la escena. Es importante mencionar que los cuerpos trabajaron a partir de este objeto y cómo se involucran conjuntamente con esta corporeidad, cada elemento fue primordial para conseguir este sustento de vida que se le dio al objeto, y para que así este reflejase la energía y afectación a los intérpretes-creadores de la obra “El Pan de las 10”, cabe recalcar que para llegar a este punto, fue muy necesario establecer esta relación corporeidad-objeto y desde esta sensibilidad analizar la dramaturgia a ejercer dentro de la obra y todo el trabajo de producción que se necesitó para complementarla, es así que el objeto mediante sus formas, sentires, provocaciones e historia proporcionó la información necesaria para el trabajo físico y sensorial dentro de la corporeidad del intérprete-creador en la obra. Es por eso que se busca dar un sentido y un papel principal al objeto en la obra, no solo se busca implementar al objeto como una escenografía más, sino que se consigue hacer evolucionar al objeto y trabajarlo desde su propia presencia, es así que este llega a ser el centro de la obra. Es por eso que la corporeidad de los intérpretes-creadores se expresa en segundo plano, puesto que es esta quien maneja al objeto para darle sentido dentro del espacio y partitura escénica. O podríamos hablar y es así como el objeto genera verdades subjetivas en la escena y así está se ve afectada en los integrantes de la obra, y conjugando todo este proceso se logra afectar al público consumidor de la obra “El Pan de las 10”. Es muy importante estar presentes por parte de cada uno de los intérpretes-creadores porque así se permite percibir y conectarse con el objeto desde la experimentación e indagación. Partiendo desde el descubrimiento mutuo y como cada uno de estos detalles conforman esta secuencia corporal con el objeto y los cuerpos en el espacio. El objeto fue muy necesario para experimentar con el cuerpo y desde ahí aportar ideas desde las formas y técnicas vistas dentro del teatro, danza y circo. Cada cuerpo es un mundo de sensaciones y emociones, entonces se buscó adaptar a los cuerpos a una secuencia corporal que necesita de estas otras corporeidades, pero a su vez cada uno de ellos aporta con ese movimiento-sensación extra cotidiana con y sobre el objeto.

Referencias

- Barba-Eugenio. (1992). *Antropología teatral*. Obtenido de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/olmedo_c_ij/capitulo2.pdf
- Barba-Eugenio. (1992). *Antropología teatral*. 15, 28.
- Barba-Eugenio. (1992). *Antropología teatral*. 15, 28.
- Carbonell-Ruiz. (2013). *PROGRAMA DE SEGUNDA ESPECIALIDAD DE EDUCACIÓN INICIA*. Obtenido de <https://apirepositorio.unh.edu.pe/server/api/core/bitstreams/ab41e4a6-b882-47f9-873e-cfc48a64836f/content>
- Chejov-Antón. (1999). El cuidado psicológico del actor. En Chejov, *El cuidado psicológico del actor* (págs. 637-650). Alba Editorial.
- Cultura-Redacción. (29 de septiembre de 2018). Cantina despierta las emociones con música del ayer. *El Telégrafo*.
- Groys-Boris. (10 de octubre de 2016). Recuperado el 09 de 01 de 2023, de Una nueva comprensión del arte: <https://razonpublica.com/boris-groys-una-nueva-comprension-del-arte/>
- Itema. (28 de abril de 2020). *Dualismo y psicología*. Obtenido de <https://itemadrid.net/dualismo-y-psicologia/>
- Jalet-Damien. (2011). *Ferryman Projects*. Obtenido de <https://damienjalet.com/project/babel-words-babel-7-16/>
- Larios-Shaday. (2022). *hablemosescritoras.com*. Obtenido de <https://www.hablemosescritoras.com/writers/414>
- Menacho- Monica. (2008). *Cuerpo-objeto y cuerpo-sujeto en René Descartes*. Obtenido de https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6236/ev.6236.pdf
- Menacho, M. (2008). *Cuerpo-objeto y cuerpo-sujeto en René Descartes*. 8.
- Michel-Bernard. (2001). *De la Creación Coreográfica*. París: Presses universitaires de Lorraine.
- (1987). El Objeto. En Pavis-Patrice, *Diccionario del Teatro* (pág. 284). Wilku (v1.0) ePub base v2.1.
- Pedraza-Zandra. (octubre de 2013). *Teorías desde la sensibilidad*. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105129195002.pdf>
- Ponty-Merleau. (enero de 1993). *LOS ESTUDIOS DEL CUERPO Y LA MOTRICIDAD HUMANA*. Obtenido de file:///C:/Users/Belen_PC/Downloads/Dialnet-LaPresenciaDeMerleauPontyEnLosEstudiosDelCuerpoYLa-7536934-1.pdf

Watson. (2009). *Hacia un tercer teatro*. Obtenido de
<https://www.naque.es/index.php/libreria/colecciones/tecnica-teatral/28/hacia-un-tercer-teatro-detail>

Anexos

1. QR de enlace a video de la obra

<https://drive.google.com/file/d/13kRxDTZ78bIj9RauqSWg6ydocU9CxJbe/view>

2. Plano de iluminación y necesidades en la obra “El Pan de las 10”

Título obra:

“Pan de las Diez”

Créditos:

Dirección: Andy Cambisaca- Tatiana Muñoz- Jonnathan Pineda- Steven Rivera.

Actuación: Jonnathan Pineda- Andy Cambisaca- Steven Rivera.

Diseño de iluminación: Tatiana Muñoz.

Co-dirección: René Zabala y María Sol Romero

Diseño de vestuario: Jonnathan Pineda- Andy Cambisaca- Steven Rivera.

Diseño Sonoro: Andy Cambisaca.

Asistencia General: Jonnathan Pineda- Andy Cambisaca- Steven Rivera- Tatiana Muñoz- Juan Paulo Rubio

Sinopsis:

"Pan de las diez" es una propuesta coreográfica que trabaja sobre distintos elementos de la escena. Plantea reflexiones respecto a la ardua labor que ejerce el obrero, labor que termina encerrándolo en una monotonía, misma que está sujeta a la necesidad, la cual lo envejece en cuerpo y espíritu.

Foto:

https://drive.google.com/drive/folders/1wwDLuRqf0U3mWUpfewNNFzmBcJ_dPM1

Ryder técnico (luces y sonido):

LISTA DE NECESIDADES				
OBRA		"Pan de las Diez"		
DIRECTOR/A COREÓGRAFO/A		Andy Cambisaca- Tatiana Muñoz- Jonathan Pineda- Steven Rivera		
LUZ- DISEÑADOR/A		Tatiana Muñoz.		
#	TIPO DE INSTRUMENTO	UBICACIÓN	Color	FUNCIÓN
1	PAR 64	VARA PÚBLICO	Ámbar	Luz Frontal Ilumina área 1
2	PAR 64	VARA PÚBLICO	Ámbar	Luz Frontal Ilumina área 2

3	PAR 64	VARA PROSCENI O 1	Sepia	Luz Lateral Ilumina área 1
4	PAR 64	VARA 2	Ámbar	Luz Lateral Ilumina área 5
5	PAR 64	VARA 3	Sepia	Luz Lateral Ilumina área 7
6	PAR 64	VARA 2	Amarillo - Naranja	Luz Cenital Ilumina área 4
7	PAR 64	VARA 4	Sepia	Luz Lateral Ilumina área 9
8	PAR 64	VARA 2	Amarillo- Naranja	Luz Cenital Ilumina área 5
9	PAR 64	VARA 3	Amarillo- Naranja	Luz Cenital Ilumina área 9

1 0	ELIPSOIDAL	VARA 2	Roja	Luz Frontal cuadrada Ilumina área 9
1 1	ELIPSOIDAL	VARA PÚBLICO	Blanca	Luz Frontal cuadrada Ilumina en el área 2
1 2	FRESNEL	VARA PÚBLICO	Ámbar	Luz ambiental
1 3	FRESNEL	VARA PÚBLICO	Ámbar	Luz ambiental
1 4	FRESNEL	VARA PÚBLICO	Ámbar	Luz ambiental
1 5	MÁQUINA DE HUMO			Efecto sobre el haz de luz
1 6	Par LED	VARA 4	Blanca	Contraluz Ambiental
1 7	Par LED	VARA 4	Blanca	Contraluz Ambiental

1 8	Par LED	VARA 4	Roja	Contraluz Ambiental
1 9	Par LED	VARA 4	Roja	Contraluz Ambiental

TOTAL DE INSTRUMENT OS:	NUEVE LUCES PAR 64
	DOS ELIPSOIDALES
	TRES FRESNELES
	MÁQUINA DE HUMO
	DOS EXTENSIONES
	SEIS CABLES DMX
	CONSOLA
	CUATRO PARES LED

SONIDO	
TRES PARLANTES AMPLIFICADOS	
DOS CABLES XLR	
UN CABLE DE AUDIO DE 5 METROS	
CONSOLA DE SONIDO	
DOS EXTENSIONES	