



# **UNIVERSIDAD DE CUENCA**

## **FACULTAD DE ARTES**

### **CARRERA DE DANZA TEATRO**

Transformación corporal a partir del análisis de la noción de cuerpo cinestésico, dentro de la etapa de trabajo de mesa de un texto teatral. Estudio del caso *Espectros*, obra adaptada por *Teatro Brujo*.

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Artes Escénicas: Teatro y Danza.

#### **AUTORA:**

Maria José Becerra Berssoza.

CI: 0105202873

#### **DIRECTOR DEL PROYECTO DE GRADUACIÓN:**

Diego Paúl San Martín Arévalo.

CI: 0102157542

Cuenca - Ecuador

20 de junio de 2019



## Resumen:

Este proyecto de investigación plantea reflexionar sobre un proceso de creación a partir de la adaptación de un texto teatral clásico y cómo esta reflexión afecta al cuerpo y lo transforma.

Tomando en cuenta la diversidad sobre los puntos de partida para la creación-interpretación y/o composición de diversos productos o ejercicios escénicos, nos enfocamos directamente en la metodología de la primera parte del trabajo de mesa a partir de un texto teatral por la actriz en cuanto a creación composición e interpretación. Esperando sistematizar el trabajo realizado anteriormente dentro de la obra de teatro *ESPECTROS*, adaptación de Teatro Brujo, 2017, Cuenca.

Posterior al planteamiento sobre el cuerpo y los elementos que buscamos re-pensar: la percepción, la corporalidad y la idea del mundo; nos permiten desarticular una concepción estática sobre el cuerpo, de manera orgánica, para amablemente reconstruirlo dentro del contexto actual. Como referentes para esta perspectiva sobre el cuerpo están: Mariana del Mármol, Mariana Sáenz, luego para nuestro cuerpo cinestésico recurrimos a Asier Pérez y su enfoque alrededor de Maurice Merleau-Ponty.

Esta reconstrucción está relacionada con la apropiación y conciencia acerca de la *memoria creadora* y el *cuerpo cinestésico*. La metodología que escogimos para este proyecto de investigación se realiza cualitativamente. Afuera nos planteamos que se encuentra el cuerpo, el texto y adentro queremos identificar las diferentes reflexiones que engloban y detonan estos elementos dentro de un proceso de creación en el arte escénico.



Universidad de Cuenca

**Palabras clave:**

Cuerpo. Cuerpo dual. Cuerpo político. Cuerpo cinestésico. Análisis de texto teatral.

Creación en red.



**Abstract:**

This research project aims to reflect on a process of creation based on the adaptation of a classic theatrical text and how this reflection affects the body and transforms it.

Taking into account the diversity of the starting points for the creation-interpretation and/or composition of various products or stage exercises, we focus directly on the methodology of the first part of the table work from a theatrical text by the actress in terms of creation, composition and interpretation. Hoping to systematize the work previously done within the play ESPECTROS, adapted from Teatro Brujo, 2017, Cuenca.

After the approach on the body and the elements that we seek to rethink: perception, corporality and the idea of the world; they allow us to disarticulate a static conception on the body, in an organic way, to kindly reconstruct it within the current context. As references for this perspective on the body are: Mariana del Mármol, Mariana Sáenz, then for our cinesthetic body we turn to Asier Pérez and his focus around Maurice Merleau-Ponty.

This reconstruction is related to the appropriation and awareness of the creative memory and the kinesthetic body. The methodology we chose for this research project is done qualitatively. Outside we think that the body, the text and inside we want to identify the different reflections that encompass and detonate these elements within a process of creation in the performing arts.



Universidad de Cuenca

**Keywords:**

Body. Dual body. Political body. Kinesthetic body. Theatrical text analysis, Networking.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	10
CAPÍTULO I.....	14
El cuerpo .....	14
1.1. Nociones sobre el cuerpo desde la socio-antropología, hacia el arte escénico. Referentes Mariana del Mármol y Mariana Sáenz.....	15
1.2. La tercera perspectiva sobre el cuerpo. Referente Merleau Ponty, Asier Pérez..	22
a. La percepción .....	24
b. La corporalidad: .....	26
c. La idea de mundo de la percepción .....	30
1.3. El cuerpo cinestésico de una actriz en formación. Referentes Mónica Alarcón, Ernesto Ortiz.....	33
Capítulo II .....	39
Planteamiento de metodologías para la etapa de trabajo de mesa desde un cuerpo cinestésico.....	39
2.1. Planteamiento de un análisis general del texto teatral, mediante la conciencia sobre la red de creación de Cecilia Almeida Salle y parámetros establecidos por Tomás Motos, Georges Laferrière para un análisis de texto teatral. ....	43
2.2. Análisis horizontal de la creación de un personaje: Regina, dentro de la obra Espectros, adaptación de Teatro Brujo, 2017, Cuenca. Y la relación entre el cuerpo cinestésico y la etapa de análisis de texto.....	50



Universidad de Cuenca

Conclusiones.....	62
Bibliografía.....	68



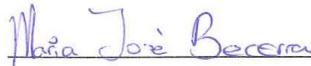
Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio  
Institucional

---

Maria José Becerra Berssoza en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Análisis y registro del punto de partida de la etapa de análisis de mesa, hacia el planteamiento de un cuerpo cinestésico actual", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 20 de junio de 2019

  
\_\_\_\_\_

Maria José Becerra Berssoza

C.I: 0105202873



### Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Maria José Becerra Berssoza autora del trabajo de titulación "Análisis y registro del punto de partida de la etapa de análisis de mesa, hacia el planteamiento de un cuerpo cinestésico actual", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 20 de junio de 2019

A handwritten signature in blue ink that reads "Maria José Becerra Berssoza".

Maria José Becerra Berssoza

C.I: 0105202873



## INTRODUCCIÓN

Este proyecto de investigación plantea reflexionar sobre un proceso de creación a partir de la adaptación de un texto teatral clásico y cómo esta reflexión afecta al cuerpo y lo transforma.

Tomando en cuenta que existen diferentes elementos que pueden ser el punto de partida o detonante para la creación-interpretación y/o composición de diversos productos o ejercicios escénicos por ejemplo: tomar en cuenta imágenes, sonidos, texturas, películas, estados de ánimo específicos, figuras geométricas, experiencias personales, campo explorado por artistas locales como: Ernesto Ortiz con alrededor de 30 propuestas a lo largo de su carrera,<sup>1</sup> él ha tomado como referentes películas, texto, diarios personales, escrituras automáticas, música clásica. También está Sandra Gómez dentro de su proyecto “Danza en la calle” parte en la edición #23 donde trabaja figuras geométricas para componer espacialmente su propuesta, la investigación de “Teatro Pie” con su creación llamada dentro de la elaboración y manipulación de objetos, trabajo de mecánicas y luz, Synnove Urgiléz y Ximena Parra Directoras e Intérpretes-Creadoras con “Mina” que parte del estudio del movimiento de la columna vertebral, Estefanía Vimos con “De la re a la pre” que parte del deep aerobic y el juego de textos teatrales, centro de los grupo de teatro que ha trabajado a nuestro parecer el texto clásico de teatro y la oralidad es “Barojo”, dirigido por Piotr Zalamea, “Teatro de las entrañas” conformado por Ximena Parra y René Zavala, “Teatro Tecla” de Daniela Contreras y Mayra Sarmiento, “Teatro Brujo” de Bruno Castillo y Mabel Petroff. Por nombrar algunos de los grupos que hemos tenido la oportunidad de conocer, cabe

---

<sup>1</sup> Tomado de la revista El Apuntador : <https://www.elapuntador.net/portal-escenico/ernesto-ortiz>



aclarar que los grupos nombrados zona a nuestro parecer muy cercanos y hemos tenido la oportunidad de compartir trabajo o reflexión con cada uno de ellos.

La idea planteada para este proyecto se enfoca en la metodología que se utilizada para la creación dentro de la interpretación actoral y las herramientas de investigación asumidas por la actriz. Esperamos que este enfoque nos permita sistematizar el trabajo realizado anteriormente dentro de la obra “Espectros” más adelante profundizaremos sobre la propuesta. Por ahora nos enfocamos en los elementos utilizados dentro de la primera parte del trabajo de mesa a partir de un texto teatral utilizado para esta propuesta.

Además plantamos que mediante premisas desarrolladas dentro del proceso de “Espectros”, se logró reconocer respuestas a inquietudes que nacen dentro del trabajo en colectivo, y de igual manera responden a inquietudes que surgen en los trabajos individuales, reconociendo de igual manera que las respuestas halladas corresponden a un contexto local específico y que están en transformación permanente.

El caso de estudio a tomar es el proceso de creación del personaje Regina del montaje de la adaptación de la obra de teatro *Espectros* de Henryck Ibsen. Al ser este un proceso del 2017 proponemos la importancia de las premisas para entrar en la creación del personaje, que potencian las herramientas asumidas por la actriz dentro de sus formación académica e independiente, y que pueden ser sistematizadas de diferentes maneras, con el fin de regresar, compartir y reflexionar. Como ejemplo, el diario de actriz es uno de los lugares de registro de cómo empezó este proceso, y que



intuimos que es un lugar que permite a la dirección reconocer más material para la creación y montaje de la propuesta en general.

Posterior al planteamiento de los elementos que buscamos repensar, surge inevitablemente la reflexión sobre y desde el lugar en donde se visibilizan estos elementos dentro del arte escénico: el cuerpo cinestésico. Examinado desde tres perspectivas que nos permiten desarticularlo de manera orgánica, para amablemente reconstruirlo dentro del contexto actual. Los referentes base para esta perspectiva sobre el cuerpo son Mariana del Mármol, Mariana Sáenz, luego para nuestro cuerpo cinestésico recurrimos a Asier Pérez y su enfoque alrededor de Maurice Merleau-Ponty.

Para esta reconstrucción, nos enfocamos en conceptos sobre apropiación y conciencia acerca de la memoria creadora y el cuerpo cinestésico, para que el lugar de la intérprete-creadora entre en un proceso de reflexión y conciencia, específicamente sobre la parte del proceso de construcción de personaje, que se inicia con el análisis de texto y que constantemente pueda recurrir a ciertas pautas señaladas dentro de esta investigación.

Además se busca profundizar en las herramientas de creación, investigación, análisis en procesos posteriores. Para ello contamos con los aportes de Mónica Alarcón y Ernesto Ortiz que trabajan varias reflexiones sobre esta perspectiva de un cuerpo cinestésico.



Luego de reflexionar sobre algunos procesos de creaciones independientes de los cuales ha sido parte la interprete-creadora María José Becerra<sup>2</sup>, tenemos la convicción de que en la actualidad el valor que se otorga al material de creación juega de diferentes maneras con las jerarquías pre-establecidas dentro de las propuestas escénicas, lo que ampliaremos gracias a las reflexiones de Cecilia Salles Almeida.

La metodología que escogimos para este proyecto de investigación se realiza cualitativamente desde afuera hacia adentro. Afuera nos planteamos que se encuentra el cuerpo, el texto y adentro queremos identificar las diferentes reflexiones que engloban y detonan estos elementos dentro de un proceso de creación en el arte escénico.

---

<sup>2</sup> Como: *Muerte Lepidóptera 2015, Ciudad Smog 2017, Espectros 2017, De la re a la pre 2016-2019, Mina\_A 2018, Anne 2018.*



## CAPÍTULO I

### El cuerpo

Para esta investigación decidimos partir del repensar la idea sobre y desde *el cuerpo*, mediante una reflexión acerca de las características que están surgiendo dentro del contexto local para trabajar los procesos de creación, ya que existen varios lugares desde donde enunciarse: desde el lugar de dirección, de creación de escenografía, desde el lugar de diseñar luces, vestuario, maquillaje, composición sonora. Para este proyecto nos enunciamos desde el oficio de interpretación y creación, en búsqueda de plantear una reflexión sobre el desarrollo de formación actoral de una intérprete-creadora<sup>3</sup>, tomando en cuenta que la herramienta o medio de comunicación más evidente es el cuerpo que habita.

Al enfocarnos en el inicio del proceso de montaje de la adaptación de la obra de teatro *Espectros*, para visualizar y registrar el proceso de la creación del personaje *Regina*, nos encontramos con que el detonante para esta creación es un texto teatral clásico. A partir de este elemento nos preguntamos cómo el cuerpo asume y trabaja este lugar para la creación. Esta pregunta nos llevó a investigar sobre las diferentes percepciones que se generan alrededor del cuerpo, percepciones que proponemos para este proyecto, ya que representan una relación que se regenera constantemente,

---

<sup>3</sup> Creemos necesario expandir el vocabulario técnico relacionado con los procesos de creación y montaje dentro del teatro. Así elegimos este término que es utilizado por Consuelo Maldonado: que parte de su biografía citada a continuación: “*Yo Consuelo Maldonado, nací en el país con el nombre de la línea imaginaria que divide a nuestro planeta en dos hemisferios. Soy actriz, directora y profesora de teatro... Viví en Brasil, realicé mi Maestría en la Universidad Federal de Bahía... refiero ser llamada Coco... actualmente soy miembro del Colectivo Teatroparalevar... en el 2011 recorrimos 20.000 km...*” Tomada del libro *El grupo de teatro Malayerba y la poética de la diferencia*, de Consuelo Maldonado Toral. 2013. Fondo Editorial. Ministerio de Cultura y Patrimonio. Re



debido a la permeabilidad de la que está compuesta la materia del cuerpo y las ideas que se tienen sobre él; a las cuales nos aproximamos a continuación.

### **1.1. Nociones sobre el cuerpo desde la socio-antropología hacia el arte escénico. Referentes Mariana del Mármol y Mariana Sáenz.**

Es necesario plantear una secuencia histórica que aporte a la idea de que *el cuerpo* se ha ido transformando constantemente y ha sido abordado desde diferentes ramas de las ciencias, por ejemplo desde la medicina, sociología, antropología, filosofía, etc., y es importante visibilizar que cada una de estas ciencias termina proponiendo al cuerpo como objeto de estudio y herramienta que corresponde a necesidades sociales específicas y que también corresponde a contextos delineados por relaciones de poder y posturas predeterminadas. Mencionamos estas características porque atraviesan y atravesaron al cuerpo de manera directa, como lo veremos más adelante.

Dentro de esta investigación nos apoyamos de una perspectiva socio-antropológica; pues es en este campo, donde se aborda el cuerpo desde tres perspectivas claras, que nos permiten reflexionar sobre cómo el cuerpo está en constante transformación y que la información que tenemos sobre el cuerpo no puede estancarse en una sola concepción. Para ello nos remitimos a los estudios realizados por Mariana del Mármol y Mariana Sáenz; es importante conocer que las dos autoras se especializaron en las áreas de la antropología del cuerpo de las artes escénicas y performáticas, en su publicación “*¿de qué hablamos cuando hablamos del cuerpo en las ciencias sociales?*” ellas proponen que:



## Universidad de Cuenca

creemos indispensable seguir desentrañando la cuestión de la irreductibilidad de los cuerpos y de las prácticas corporales a los discursos sociales que en ellos se inscriben. Consideramos que el cuerpo es, sin dudas, una representación, pero no se reduce a eso, que hay una materialidad del cuerpo, que no puede terminar de definirse en términos del lenguaje. Esta materialidad a la que nos referimos no es en modo alguno la materialidad biológica u orgánica del pensamiento dualista que nos ha precedido, se trata, por el contrario, de una dimensión de la corporalidad que creemos irreductible tanto a la biología como al lenguaje. (Mármol y Sáenz, 2011, p. 3).

Mármol y Sáenz plantean la necesidad de generar una conciencia corporal, donde se conciba una relación entre las perspectivas en colectivo, además visibilizando el valor e importancia que tiene el lugar que nos rodea, proponiendo además una visión intangible sobre el cuerpo, es decir, que vaya más allá del dualismo cuerpo-mente. Entonces si tomamos al dualismo, como una perspectiva puesta en duda y superada, podemos plantear otra perspectiva clara, construida mediante la conexión con el entorno y la sociedad que nos rodea, analizada en conjunto con ciertas reflexiones de Mariana Sáenz y Mariana de Mármol. Estas dos perspectivas se han convertido en pensamientos insostenibles con el paso del tiempo, pues se han reconocido bases y fundamentos más consecuentes para plantear una tercera perspectiva, que esperamos, nos permita encontrar el lugar donde trabajamos en la actualidad nuestro cuerpo.

**Primera perspectiva:** la denominaremos *el cuerpo-máquina* y nos apoyamos en la publicación en la revista *Pensamientos*, llamada *Descartes y el cuerpo-máquina* por la psicóloga María Teresa Aguilar de la Universidad de Castilla-La Mancha. El enfoque de cuerpo maquina, fue aplicado a partir el siglo XVII, desde una visión médica-científica, donde el alma manda sobre el cuerpo y sus acciones. Aquí intentaremos



plantear la teoría dualista sobre la percepción del cuerpo, que está conformada por una parte material: carne, huesos, nervios, sangre, etc., y esta es opuesta a una parte inmaterial: la mente, la razón, la lógica, el espíritu, según los postulados propuestos inicialmente por Descartes, y según las investigaciones de M. Teresa Aguilar.<sup>4</sup>

Además esta parte material está en constante exposición pública, nos comparte la investigación de Aguilar (2010), el cuerpo se lo estudiaba abiertamente, mediante disecciones, dentro de teatros llenos de espectadores con el fin de reconocer e investigar cómo funciona mecánicamente esta estructura que contiene al ser humano y su parte lógica, aquí ya hay un cambio trascendental sobre la percepción del cuerpo, es decir se le da un protagonismo al cuerpo, desde una perspectiva occidental. Posterior a esta oposición entre cuerpo y mente, Descartes intenta hacer la propuesta de coexistencia entre estos dos lugares complejos, el cuerpo anatómico y el pensamiento, así lo analiza Aguilar en la misma publicación:

Pues si *res extensa* y *cogitans* son dos sustancias y sustancia se define como algo autosuficiente que se basta a sí mismo para existir y no necesita del concurso de otra sustancia para ello, ¿de qué modo pueden interaccionar entonces? La interacción es imposible. (p. 5)

Es interesante tomar en cuenta el dualismo radical, llamada a esta perspectiva sobre el cuerpo por Aguilar. En esta época donde se generó la percepción de que, tanto el cuerpo (*res extensa que en latín significa materia extensa*), como el espíritu (*cogitans*

---

<sup>4</sup> René Descartes (1596-1650) fue matemático, filósofo y fisiólogo francés. Él planteó las relaciones más aceptadas entre la mente y el cuerpo, en su publicación "Meditationes de prima philosophia, in quibus Dei existentia, & animae à corpore distinctio" "Reflexiones de la filosofía, demostración de la existencia de que Dios y el alma son diferentes", esta publicación es de 1641 y es una propuesta sistemática sobre dualismo metafísico entre la mente y el cuerpo, que ha sido desde la época en la que se publicó discutida por el pensamiento occidental.

Fuente: <http://platea.pntic.mec.es>



*que en latín significa pensamiento*), eran lugares que no podía interaccionar, puesto que eran sustancias de diferente procedencia y autónomas con confrontación.

Entonces primero reconocemos lo corporal, desde una perspectiva física-biológica, que está afectada por la parte inmaterial “alma-mente”, como se refiere Aguilar en su publicación, donde además escribe un ejemplo: en la antigüedad se creía que si una parte del cuerpo no funciona orgánicamente era porque una parte del alma la ha abandonado. Creemos que el distanciarse de esta doctrina, permitió indagar objetivamente y a profundidad algunos acontecimientos que afectan al cuerpo y su motricidad. Perspectiva favorable para el avance de estudios sobre motricidad, anatomía, medicina, terapia física, danza y más lugares que utilizan estos estudios en la actualidad.

Sin embargo, es necesario aclarar que los intentos de concebir al cuerpo desde una perspectiva meramente física-química, generó preguntas y desacuerdos tanto entre los intelectuales de la medicina como lo fueron Monroy-Nasr y Descartes, pues cada vez que intentaban sustentar sus teorías sobre el cuerpo, se encontraban con un punto convergente entre estos dos lugares: el cuerpo y el alma, así lo apoya y reflexiona Aguilar también a lo largo de su publicación.

Seguimos los registros de la historia, en donde se hace evidente la necesidad de visibilizar los componentes que el ser humano utiliza para la supervivencia y el afán por entender cómo funcionan tanto individual, como colectivamente.

Puede ser muy general la necesidad mencionada, pero intuimos que esta necesidad nos permite exponer que desde hace siglos, el entender del cuerpo y todos



los componentes que lo afectan son parte fundamental del crecer y acontecer humano. ¿Por qué no desde el arte?, ¿por qué no desde el teatro?, ¿por qué no desde la construcción de un personaje? Y nuevamente intuimos que las respuestas a estas preguntas, son la predisposición hacia los procesos de creación y formación actoral, es decir, que damos por sentada información valiosa, que necesita ser desglosada para fortalecer las reflexiones y habilidades que una actriz o un actor pueden desarrollar, para además fomentar la búsqueda de un lugar de enunciación personal que haga eco dentro del contexto en donde se desarrolle.

Sabemos que este no es un lugar nuevo de estudio, el arte escénico tiene un bagaje amplio sobre construcción y análisis de personaje, pero esta investigación intenta hacer una recopilación y mapeo sobre los lugares que se han transitado para llegar a plantear una sistematización para la formación actoral local. Finalizamos la primera perspectiva sobre el cuerpo, concluyendo que la postura que genera esta dualidad radical, es corrosiva para un desarrollo integral del ser humano pues divide y opone.

**Segunda perspectiva:** plantea esta inconformidad con el dualismo descrito en la primera perspectiva. Entramos en la segunda perspectiva y proponemos la necesidad de recordar que existieron referentes que abrieron camino para el desarrollo del estudio sobre el cuerpo y que sus postulados iniciales, con el tiempo, se convirtieron en puntos de partida bases, por los aportes que hicieron en su época, por ejemplo: Platón con el dualismo cuerpo-alma, Aristóteles con la idea de que el alma y el cuerpo están sujetas por la razón, Descartes donde la glándula pineal era el punto de unión del cuerpo y el espíritu. Así ellos y más pensadores formularon ciertos absolutismos que son puestos



en duda constantemente y que se puede reafirmar que con el paso de los años, un aspecto importante y característico del cuerpo que estudiamos en este proyecto, es la transformación constante a la que está sujeto el cuerpo y que se desarrolla a la par del desarrollo socio-cultural.

Esta segunda perspectiva analizada desde M. Mármol y M. Sáenz, propone también que el cuerpo está matizado y moldeado por *el control individual y control colectivo*, que ejerce la autoridad, desde los lugares de poder vertical naturalizados como los gobernantes políticos locales nacionales o internacionales o desde el ejercer control desde el poder entregado a la colectividad, por ejemplo la autoridad entregada a maestros, médicos, familiares, jefes de familiar, que ejercen cambios sobre nuestros cuerpos y que transforman las perspectivas que tenemos sobre estos mediante reglas, imposiciones, opresiones y exigencias mayoritariamente arbitrarias.

Para aclarar esta segunda perspectiva, necesitamos reconocer que en la mayoría de casos, el cuerpo está sometido a un nivel alto de manipulación, desde los discursos desarrollados en la educación, la salud y la cultura, con el fin de someter el cuerpo a una regularización, bajo cualquier medio, con la intención de controlar y manipular las circunstancias a favor de los grupos de poder vigentes.

Con esta postura clara, nos damos cuenta de que abrimos la puerta a un campo de reflexión amplio sobre diferentes lugares vulnerados u olvidados como la educación en forma y fondo, la salud y la cultura por nombrar las más importantes a nuestro parecer. También necesitamos nombrar varios referentes han aportado de manera integral en esta perspectiva, por ejemplo: Michael Foucault, Pierre Bourdieu, Christian



Universidad de Cuenca

Matus, Giorgio Agamben, Margaret Lock y Judith Butler, Patricia Amigot, Margot Pujal, Ana María Escalera, Marta Martín Llaguno, Alfonso de Toro.

Por el momento nos centraremos en la perspectiva del equipo de filósofas, psicólogas, abogadas y sociólogas: Marya Hinira Sáenz Cabezas; Sylvia Cristina Prieto Dávila; Catherine Moore Torres; Lilibeth Cortés Mora; Angie Dayana Espitia Mendieta; Liliana Katerine Duarte Pedroza (2017), quienes sobre Judith Butler plantean que:

acude al análisis del poder de Foucault, según el cual donde hay poder hay resistencia, lo que resulta en que esta sea inmanente al ejercicio del poder; sin embargo... su existencia queda reducida a los márgenes que deja el poder (p. 11).

El relegar el cuerpo y sus resistencias como consecuencias del poder creemos que es un lugar binario, que deja dos lugares para habitar y que tampoco resuena en las necesidades y sentires que nacen en esta época. Ellas además agregan que:

como consecuencia de este planteamiento, la comprensión de la resistencia que abre la posibilidad para crear identidades y cuerpos más allá de los efectos del poder —aunque nunca libre de estos— queda ahogada por el miedo a caer en una explicación metafísica sobre el sujeto. (Sáenz, Prieto, Moore, Cortés y Espitia, 2017, p. 11)

Esta clave que nos propone el grupo de investigadoras para indagar sobre la manera de entender y “crear identidades y cuerpos más allá de los efectos del poder” (Sáenz, Prieto, Moore, Cortés y Espitia, 2017, p. 11) nos permite entrar en la tercera perspectiva sobre el cuerpo.



## **1.2. La tercera perspectiva sobre el cuerpo. Referentes: Maurice Merleau-Ponty, Asier Pérez.**

Con las dos perspectivas de reflexión sobre el cuerpo planteadas anteriormente: 1) cuerpo o alma y 2) cuerpo y discurso; según el filósofo Antonino Firenze de la Universidad de Barcelona en su publicación *El cuerpo en la filosofía de Merleau-Ponty*, y los escritos socio-antropológicos de M. Mármol y M. Sáenz, surge una tercera percepción, que fue planteada inicialmente por el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty. Dentro de esta perspectiva se plantea que el cuerpo es un punto de partida metodológico de investigación, el cuerpo es necesario percibirlo como un conjunto de posibilidades corporales y sensitivas, atravesado por parámetros políticos y simbólicos que devienen en la noción del *ser dentro del mundo*, propuesta que parte del Merleau-Ponty de 1993.

Además se afirma desde la perspectiva de Firenze que Merleau-Ponty cree que “*el cuerpo es una condición permanente de existencia activa entre su parte física y visible y su parte viva e invisible llamada conciencia de la percepción*” (Firenze, 2017). Término clave para esta investigación sobre el cuerpo, la conciencia sobre *la percepción*, dentro del campo de investigación de una actriz en formación.

Creemos indispensable seguir desentrañando la cuestión de la irreductibilidad de los cuerpos y de las prácticas corporales a los discursos sociales que en ellos se inscriben. Consideramos que el cuerpo es, sin dudas, una representación, pero no se reduce a eso, que hay una materialidad del cuerpo, que no puede terminar de definirse en términos del lenguaje. (Mármol y Sáenz, 2011, p. 3)



Esta cita dentro de este proceso de investigación, nos pide basarnos en un caso de estudio específico<sup>5</sup>, para recurrir a la materialidad a la que se refiere Mármol y Sáenz, y la representación a la que está sujeto el cuerpo dentro del procesos de creación, e inmediatamente nos enfrentamos a una pregunta importante: ¿estamos intentando desglosar algo que no se lo puede traducir en un lenguaje escrito? Creemos que no, más bien buscamos reflexionar sobre una perspectiva consiente desde el cuerpo, perspectiva que se puede trabajar dentro de los procesos de creación escénica local, sin pretender dar por único o verdadero esta concepción.

Se busca despertar la percepción de que estas concepciones básicas planteadas, pueden ser provocaciones para una reflexión personal, y además puede promover una conciencia sobre el fortalecimiento de conocimientos adquiridos una etapa de la formación académica o independiente, como lo es en este caso.

La búsqueda sobre la que investiga este proyecto de graduación además es ir más allá de los lugares dualistas, es decir, ir más allá de lo que “está bien” o lo que “está mal”. Queremos encontrar esas palabras que nos permiten hablar sobre la corporalidad que conocemos y trabajamos dentro del trabajo escénico, que está conformado por un mundo macro y micro que develan nuestras posibilidades, reiterando que ésta es una perspectiva personal.

Hemos llegado a un lugar clave y cercano, gracias a procesos compartidos con algunas y algunos docentes dentro de la formación académica local: la toma de conciencia sobre la percepción, que busca ir más allá de la razón, para destacar el

---

<sup>5</sup> Creación de personaje *Regina* en la obra *Espectros* de H. Ibsen. Adaptada por *Teatro Brujo*. 2017.



cambio o la diferencia dentro de la fuerza del movimiento, utilizada dentro de los procesos de creación, y la fragilidad de lo inmutable, es decir la fragilidad de conceptos sin reflexión, proponiendo como lugar central a la corporalidad, que está sostenida por tres lugares, como lo propone Firenze, ahora los desglosaremos e intentamos abordar la pertinencia y sutileza de su concepción dentro de este proyecto de investigación: *la percepción, la corporalidad y la idea de mundo*:

**a. La percepción** la abordamos conjuntamente con un trabajo del filósofo contemporáneo Antonino Firenze (2017) donde propone que:

Se trata de hallar por debajo de la “palabra hablada” el silencio primordial del cuerpo justo en el momento en que la “palabra hablante” rompe este silencio con su gesto expresivo (p.4).

Este *silencio corporal* al que se refiere Firenze, es justamente lo que el cuerpo de la interprete-creadora busca trabajar dentro de la formación escénica. Una de las plataformas sobre la que se forma está basada en algunos principios del teatro antropológico. En esta formación se intenta desarrollar y articular los *subtextos* del cuerpo; por ejemplo dentro de uno de los ejercicios aplicados en este campo de formación académica se investigó sobre las diferentes formas de pronunciar un texto determinado, encontrar gestos sociales e individuales, elaborar pequeñas partituras corporales y compartirlos dentro de la clase. Otro ejemplo sobre este trabajo de formación, fue el indagar minuciosamente sobre el cómo se realiza corporalmente la acción, desde un personaje arquetípico. Con estos dos ejemplos llegamos a la conclusión de que *la percepción corporal*, que según lo planteado dentro de esta



investigación, es la toma de conciencia y desarrollo del momento que sentimos, interiorizamos, asumimos y materializamos, la información que nos rodea, y que a más de trabajar a partir de lo evidente: un texto o acción, a través de un personaje y para un espectador, se intenta identificar y reflexionar la interrelación entre los elementos que somos conscientes y capaces de percibir.

Aquí surge otra pregunta: ¿Cómo registrar estos hallazgos? Hemos elegido los ejercicios prácticos de Tomás Motos y J. Laferrière para responder a esta pregunta y desarrollarla en el segundo capítulo.

Regresamos a este lugar de reflexión sobre la percepción, que parte de una investigación desde el campo de la Psicología de la Gestalt, tratado por Merleau-Ponty y analizado por Asier Pérez Riobello investigador de la Fenomenología y Ciencias Sociales en la Universidad de Oviedo, España. Él explica un dato clave de la postura de Merleau-Ponty:

La Psicología de la Gestalt, cuya enseñanza principal consistió en demostrar que nuestro conocimiento no versa de sensaciones sino de percepciones, entendiendo por ello que nuestro acceso a la realidad no es desnudo y que las sensaciones nos llegan como un todo y no de forma separada. (Pérez, 2008, p.4)

La aclaración que hace Pérez es necesaria para reconocer cual es la postura que toma Merleau-Ponty para entender a profundidad esta perspectiva sobre el cuerpo, desde *la percepción*, aplicada a la realidad<sup>6</sup> que entendemos y los elementos que la conforman, formas, texturas, sonidos, olores, colores, todos aparecen de manera simultánea, es

---

<sup>6</sup> Desde la filosofía se propone que: la realidad es aquello que acontece de manera verdadera o cierta, en oposición a lo que pertenece al terreno de la fantasía, la imaginación o la ilusión. Lo real, por lo tanto, es lo que existe efectivamente.



decir, cada estímulo que recibe el cuerpo es un estímulo autónomo, complejo que se delimita por sí mismo y paralelamente con otros elementos.

Esta formulación sobre la mirada de *la percepción* nos permite replantear ciertos lugares específicos de análisis dentro del arte escénico, y sobre todo dentro de la construcción de un personaje. Ahora sabemos que cada campo a tratar para la creación e interpretación de un personaje en este caso, puede contener una autonomía que permita profundizar la investigación y sacar a las intérpretes-creadoras del lugar superficial, en el que se puede caer por ideas preconcebidas o autoimpuestas. Por ejemplo algunos lugares que planteamos para esta autonomía pueden ser: el lugar estético del personaje (indumentaria, accesorios, formas de peinarse) y el mundo psicológico que lo contiene (la gama de emociones que un personaje necesita en un proceso específico y como se relaciona consigo y con la gente que lo rodea).

La autonomía de cada lugar se refiere al poder, fuerza e independencia de cada partitura corporal que se elabore, cada investigación y experimentación psicológica dentro de las emociones, sensaciones y estados de ánimo, cada texto escrito que se utiliza. Pues cada uno se mostrará en su dimensión particular, y que con sutileza sabremos aprovecharlo para nuestros trabajos escénicos.

**b. La corporalidad:** continuando con la idea planteada dentro del texto de Asier Pérez donde se destaca que la corporalidad está encarnada por el cuerpo que acciona en un entorno social al que pertenece, no como un elemento más, sino como un medio por el cual nos comunicamos con el mundo exterior. Esto quiere decir que *la percepción* que tenemos sobre lo que sucede en el exterior está determinada por el cuerpo y lo que



él hace para comunicarse; conectándose con la primera característica de esta tercera percepción.

Para entender más sobre el yo-cuerpo-exterior elaboramos un cuadro que nos permite mirar dos percepciones sobre el cuerpo que nos plantea Pérez en su investigación:

<i>Cuerpo-objeto</i>	<i>Cuerpo-sujeto</i>
Es la perspectiva que tenemos sobre cómo convivimos con otros cuerpos en el mundo.	Es la perspectiva de cómo el cuerpo se relaciona consigo mismo mediante la experimentación.

Con estos dos lugares claros podemos profundizar sobre ¿qué quiere decir Merleau-Ponty con la corporalidad? Así que seguimos con la propuesta de Firenze (2017) donde describe que:

El problema central de la reflexión de Merleau-Ponty es ahora comprender de qué modo el ser corpóreo visible se diferencia de sí mismo hasta convertirse en ser lingüístico invisible. Más precisamente, lo que el filósofo pretende esbozar es esa característica impensada del Ser en virtud de la cual la palabra emergente del cuerpo se manifestaría ante todo como algo que no le pertenece al cuerpo propio. (p.6)

Al referirse Firenze a este modo de construcción para llegar a entender cómo nos convertimos en seres *lingüísticos invisibles*, retomamos el lugar de la percepción, como un proceso de investigación sobre macro y micro mundos que nos rodean. Superando la bipolaridad impuesta por el dualismo sobre la percepción del cuerpo. El reconocer como nos convertimos en seres perceptibles al entorno, nos deja la tarea a las



intérpretes-creadoras de valorar los lugares de creación e investigación de manera equitativa, es decir trabajar el cuerpo y la mente de manera paralela, con la misma rigurosidad y metodología que se trabajan otros lugares fuera del arte. Esta rigurosidad aplicada en los diferentes campos que el intérprete-creador encuentre, permitirán desarrollar la percepción sobre otra corporalidad que se plantea en la investigación.

Firenze cierra esta parte de sus investigaciones con este pensamiento:

El cuerpo en sí es una especie de momento intermedio llamado por el propio Merleau-Ponty “cuerpo fenomenal”, gracias a él y a su disposición a la situación y la acción el espacio en el que se mueve se convierte en un espacio roturado por nuestras acciones actuales pasadas y futuras. El espacio es siempre un “espacio orientado”. (Pérez, 2008, p.9)

Dejamos claras dos características sobre la corporalidad, la primera: que el cuerpo se auto descubre mediante acciones consigo mismo, y la segunda características que el cuerpo tiene además una percepción hacia el mundo que lo rodea, este mundo existe y es independiente de las acciones que el cuerpo realice. Aquí es donde Asier Pérez agrega además, la reflexión sobre una perspectiva desde el lenguaje, como característica importante de la corporalidad: “(...) porque el lenguaje no expresa puros pensamientos sino también la “toma de posesión del sujeto en el mundo de los significados (...)”. (Pérez, 2008, p.10)

Nos interesa esta característica de pertenencia, de un elemento con otro, ya que los acontecimientos que suceden desde el cuerpo hacia el exterior son autónomos, como las palabras o las acciones; pero estarán atravesados por un entorno específico y



por las cualidades de las que está compuesto el mismo. Ampliamos este lugar con la siguiente reflexión de Pérez (2008):

Pero no sólo la espacialidad de la percepción se ve comprometida por este fenómeno, sino también la temporalidad, pues es nuestro cuerpo el que apuntala el extraño dato que es el recuerdo consciente, es mi cuerpo el que abre las puertas de la memoria y se convierte en un puente de comunicación entre nuestro pasado y nuestro presente. (p.10).

Entonces la memoria según lo que propone Pérez (2008) es el lugar de entendimiento y conocimiento, donde ejerce el papel de recolectar y recordar información detallada que hace que este lugar sensible, sea consiente sobre la percepción de una corporalidad. Planteada desde un orden estructurado y organizado según nuestro pensamiento, con el afán de transformar lo recibido, para ser compartido y entendido desde diferentes posibilidades, tanto individuales como colectivas, que el contexto social y cultural lo permita.

Aquí necesitamos conectar los contenidos que hemos planteado anteriormente: la percepción del cuerpo, más allá de una visualización de cuerpo como máquina-anatómica, percepción que además está matizada por un contexto externo social y cultural y por una conciencia individual que le permite aprender de sí mismo y de lo que le rodea. Con este planteamiento, entramos al siguiente punto, donde analizaremos más detalladamente este conjunto que acabamos de mencionar, pero atravesado por la perspectiva de la interpretación y creación dentro del caso de estudio específico, la visualización de una conciencia sobre los procesos de creación y la sistematización que puede sugerir esta toma de conciencia.



**c. La idea de mundo de la percepción**, término utilizado por Pérez para describir al mundo en el que vivimos:

El “mundo compartido de la percepción” es lo que Husserl denominaba “mundo de vida” (lebenswelt), aquel que damos por supuesto antes de cualquier tipo de teorización y que siempre estamos tentados a olvidar. Es el mundo vivido, antes de que sea comprometido por la ciencia. (Pérez, 2008. p.13)

Con esta reflexión Pérez deja claro que hay elementos que rodean al cuerpo, elementos externos e independientes a él; y por otra parte también existen elementos que surgen del interior del cuerpo, y lo más importante es que ambas cualidades: internas y externas se pertenecen, se necesitan. Ambas perspectivas están afectadas por las cualidades de tiempo (pasado, presente, futuro), por la condiciones del espacio (personal y colectivo) y por la percepción (conciencia sobre todos los elementos que rodean y surgen del cuerpo).

Creemos pertinente cerrar esta tercera característica agregando una cita de una de las entrevistas a Luis F. Tavira, pedagogo mejicano:

Lo que hace el teatro es reunir a la gente... compartir un espacio un tiempo, ideas (...) y el arte de actuar consiste en saber hacer, en una técnica... que se descubre mediante la fronesis, es decir que busca la verdad, una verdad que no es ni falsa ni verdadera, más bien nos referimos a que una verdad sucede o no y puede estar afectada por el juicio. (2015)

Luis Fernando de Tavira propone que para el trabajo de formación actoral es interesante indagar en la búsqueda de una verdad, esta búsqueda fue llamada por



Tavira como *la fronesis*. Se busca este estado en el modo de habitar este entorno a través del cuerpo. Luis Fernando de Tavira con esta palabra intuimos que se refiere a la búsqueda de un aspecto vital, la conciencia sobre el desarrollo dinámico, cercano y horizontal sobre las propuestas escénicas y la creación de los personajes que las conforman.

Esta búsqueda se desarrolla a través de una técnica, así lo afirma Tavira, esto implicando el utilizar y desarrollar parámetros cuantitativos y cualitativos dentro de la formación actoral, por ejemplo dentro de ejercicios de improvisación, también en la selección y limpieza de movimientos para un ejercicio y/o para un montaje, dentro del estudio de textos teatrales, o dentro de las diversas formas para que existen para iniciar la construcción de personajes.

Para visibilizar las diferentes formas de iniciar los procesos de creación mencionamos algunos de los referentes que nos permiten plantear la formación desde un lugar metodológico, y que creemos son utilizados constantemente: Konstantín Stanislavski desde la creación de *El Método*, Jerzy Grotowski y su necesidad de construir un *Teatro Pobre*, Eugenio Barba su visión sobre el desarrollo de una *Antropología Teatral*, Vsévolod Meyerhold y sus postulados sobre la *Biomecánica*, Antonin Artaud y el desarrollo del actor dentro del *Teatro de la crueldad*, Sanford Meisner y la propuesta de su *Técnica Meisner*, dentro del teatro.

La búsqueda de una verdad es planteada también por Asier Pérez como “un proceso en construcción colectiva, que lo ha abandonado la modernidad y que lo rescata la perspectiva contemporánea y las ideas de M. Ponty” (Pérez, 2008), pues



tener la visión de que el mundo es el lugar que sucede fuera de nosotros nos obliga a accionar dentro de él para existir. Son estas ideas desde la filosofía que aportan reflexiones sobre el rol que puede asumir la intérprete-creadora, así incentivar la tarea de accionar en el mundo para conocer y ser conscientes del conjunto que surge fuera de su propio entorno, sin necesariamente absolutizar leyes, o buscar la ciencia para dar respaldo a los saberes, sobre los que suceden y dan lugar a perspectivas cuantitativas y cualitativas. Esta dice Pérez (2008) es la diferencia clave en las perspectivas clásicas y contemporáneas sobre la reflexión desde el cuerpo a través de la historia. Dejándonos en la actualidad, en la búsqueda de cuerpo que corresponda a estas cualidades planteadas por Pérez desde Merleau-Ponty; podríamos designarlo como el *cuerpo cinestésico* para el arte escénico que lo desarrollaremos a continuación.

Dejamos un cuadro sobre algunas características que nos parecen fundamentales sobre la noción del cuerpo:

<i>El cuerpo</i>		
Primera perspectiva: <i>Cuerpo-máquina</i>	Segunda perspectiva: <i>Cuerpo-discurso</i>	Tercera perspectiva: <i>Cuerpo-mundo</i>
Mirada desde la fisionomía.	Mirada desde la fisionomía y la política.	Mirada desde cualidades específicas: la perspectiva, la corporalidad y el mundo que nos rodea.



### **1.3. El cuerpo cinestésico de una actriz en formación. Referentes Mónica Alarcón, Ernesto Ortiz.**

Después de poner en evidencia dos percepciones sobre el cuerpo, la primera desde el dualismo cuerpo-máquina y la segunda desde la pertenencia y control social, aparece la inquietud del cómo asumir estas percepciones para que sean consecuentes con el proceso del cual ha sido parte este cuerpo de estudio de la intérprete-creadora.

Encontramos algunas nociones para reflexionar sobre este cuerpo contemporáneo que cree habitar la intérprete-creadora. A partir de la publicación *El cuerpo del actor en el teatro contemporáneo* publicado por Carmina Salvatierra, docente de estudios y práctica de arte dramático de la Universidad de Barcelona. Tomamos las reflexiones sobre la formación actoral del cuerpo de un/una interprete-creador/a, esta formación actoral según Salvatierra has sido investigada desde finales del siglo XIX y principios del XX, con la siguiente base histórica:

El estudio de la naturaleza del trabajo del actor que se plantee el «problema corporal», es todavía muy reciente en el teatro occidental. La primera influencia teórica en los cambios que tuvieron lugar a finales del siglo XIX y principios del XX, la encontramos en *La paradoxe du comédien* («La paradoja del comediante»), de Denis Diderot, publicado en 1830. Este libro, junto a *Eléments* («Elementos») y *Le rêve de d'Alembert* («El sueño de d'Alembert»), del mismo autor, forman un tríptico en el que cada uno «take the human body as a central theme»<sup>2</sup> [toma el cuerpo humano como el tema central]. (Salvatierra, 2007, p.2)



Con este contexto histórico planteado es que surge la idea del estudio sobre de la relación entre las partes materiales del cuerpo (músculos, piel, huesos) y sus partes inmateriales (procesos cerebrales independientes del control y la razón), como idea central dentro de la perspectiva sobre la corporalidad en el teatro, planteado específicamente por Diderot, escribe Salvatierra (2007) en la siguiente cita:

Diderot planteó una cuestión esencial, a saber: la relación entre el interior y el exterior, la mente y el cuerpo, entre las emociones que el actor aparentemente está sintiendo y lo que realmente está experimentando. Con ello, se anticipó a las cuestiones que, más tarde, serían objeto de estudio de todas las técnicas y métodos de aprendizaje para el actor, como son la espontaneidad, la memoria, la imaginación, la creatividad. (p.2)

Así Carmina Salvatierra propone dos elementos claves del contexto de formación académica local, el trabajo sobre las acciones físicas y las emociones por reconocer desde el actor en preparación. Posterior a esta concepción Salvatierra agrega a uno de los referentes más destacados para la formación actoral: Konstantin Stanislavski. Él profundiza en su interés por estudiar los elementos y métodos utilizados para la preparación para actores y actrices en formación, la espontaneidad, la memoria, la imaginación, la creatividad, son algunos de los elementos estudiados que asegura Salvatierra.

Es innegable visibilizar que Stanislavski desarrolla una correspondencia “funcional entre las emociones y la parte física del ser humano” (Salvatierra, 2007), a través de sus estudios y reflexiones del trabajo actoral integral, y después de varios años, con errores y aciertos, logró encontrar un equilibrio entre los elementos



intangibles de la preparación actoral para ser utilizados en los ejercicios para la creación-interpretación de personajes y actos escénicos de manera metodológica.

Aparte sabemos por experiencia propia que el encontrar y ser continuo con un entrenamiento integral es un lugar difícil de asumir y construir, pues al hacer una mirada sobre nuestro trabajo dentro del principio de la formación actoral académica, sentimos la falta de tiempo para profundizar en los diferentes puntos que se estudian y/o entrenan. Además creemos que, para hallar esta *conciencia sobre la percepción* es fundamental el desarrollar una dinámica sobre la corporalidad para la escena teatral de manera independiente, nos referimos a que el cuerpo que la actriz ha logrado reconocer y afinar, conciencia que se reformula una y otra vez, mediante metodologías prácticas basadas y/o apoyadas en reflexiones utilizadas a través de diferentes experiencias.

Retomamos el tema fundamental de la investigación que es la necesidad de traducir en palabras el: ¿cómo asumo, manejo y sistematizo esta percepción encontrada? Y localizamos respuestas acertadas en la publicación *La espacialidad del tiempo*, estudiada por Mónica E. Alarcón Dávila profesora de la Universidad de Antioquia, Colombia. Ella integra *la cinestesia* como perspectiva indispensable sobre la percepción corporal. Cabe aclarar que, el referente base para la percepción del cuerpo cinestésico, que formula Mónica Alarcón está basada en pensamientos de Edmund Husserl, filósofo alemán, y sus investigaciones sobre la fenomenología plantean que:

El método fenomenológico consiste en: examinar todos los contenidos de la conciencia.

Determinar si tales contenidos son reales, ideales, imaginarios, etc. Suspender la



conciencia fenomenológica, de manera tal que resulta posible atenerse a lo dado en cuanto a tal y describirlo en su pureza.<sup>7</sup>

Con los aportes de Dávila desde su visión sobre planteamientos de Husserl se podría plantear que la cinestesia es el sentido de conciencia sobre el movimiento corporal, es esa conexión interna que sucede entre varias partes del cuerpo. También puede ser asumida la cinestesia, como la conciencia que se tiene sobre la relación del cuerpo con el espacio, se refiere al *sentido cinestésico* que está enfocado en una percepción que surge desde el interior de la conciencia corporal, a diferencia de los sentidos básicos como: la vista, el olfato, el tacto, gusto, visión, que son sentidos accionados y percibidos cuando existen agentes externos que los activan.

La conciencia sobre la cinestesia corporal permite que “aprendamos a aprender” y reconocer las actividades físicas dentro del entorno que nos rodea. Estas actividades físicas las realizamos mediante un proceso resuelto por el cerebro y los músculos, desde su propia inteligencia y memoria; además este proceso es apoyado por la función que cumple la piel y los receptores de las articulaciones que conforman el cuerpo, descritos desde la perspectiva fisiológica.

Seguimos las reflexiones de Alarcón (2005) y ella propone que: “las sensaciones cinestésicas no nos proporcionan información sobre otros cuerpos en el espacio, sino que están relacionadas con la propiocepción. Por esta razón puede considerarse como una forma de conciencia corporal (...)” (p.28). A partir de esto, podríamos plantear que

---

<sup>7</sup> Tomado del autor Antonio Paoli Biolo. De su publicación *Husserl y la fenomenología trascendental: Perspectivas del sujeto en las ciencias del siglo XX*. De la revista Reencuentro, núm. 65, diciembre, 2012, pp. 20-29. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. Distrito Federal, México.

Enlace directo: <http://www.redalyc.org/pdf/340/34024824004.pdf>.



nuestro cuerpo se mueve independientemente de la voluntad que desarrollemos, donde además se introduce por primera vez la independencia y autonomía del cuerpo y sus partes materiales (músculos, piel, huesos) e inmateriales (procesos cerebrales independientes del control y la razón).

Es momento de conectar esta información con el contexto en el que se desarrolla esta investigación, para poder cumplir con un proceso de lo general a lo particular.

Cabe incluir que el bagaje multidisciplinario al que nos hemos sometido debido a las necesidades del contexto actual, y que creemos que es una de las características de los modos de creación actuales, nos permite distinguir los diferentes tratos a los que se ha sometido el cuerpo físico. Y por consecuencia dentro de la reflexión del cuerpo cinestésico, el efecto que causa dentro de la parte intangible del mismo. De este modo la percepción integral, desde este cuerpo cinestésico, necesita ser abordada y replanteada, sobrepasando de lugar de los saberes supuestos, que se pueden formular dentro de la etapa de cierre de la formación académica institucional. Se propone, por ejemplo, ir más allá de dar por hecho el lugar de la creación a partir de un texto teatral, como es en este caso, dar por hecho el conocimiento por el que atraviesa el actor o actriz, dentro de esta etapa de inicio.

Para develar este lugar planteamos con este proyecto sistematizar y ampliar la reflexión sobre los procesos de creación a partir de reconocer qué cuerpo estás habitando, además de indagar y enfatizar metodológicamente los pasos que se transitaron dentro del entrenamiento y formación actoral para este montaje específico. Además, planteamos la posibilidad de encuentro e identificación del ser humano con



Universidad de Cuenca

referentes que han planteado reflexiones encaminadas hacia la búsqueda de una esencia o fronesis, para esto nos apoyamos específicamente en Luis Fernando de Tavira mencionado anteriormente.



## Capítulo II

### **Planteamiento de metodologías para la etapa de trabajo de mesa desde un cuerpo cinestésico.**

El propósito de este capítulo es plantear una metodología de registro y relación entre el texto teatral y el *cuerpo cinestésico*, a partir del análisis de la primera etapa de la creación de un personaje: *el trabajo de mesa*. Para ello investigamos nociones propuestas por Cecilia Almeida Salles doctora en Lingüística Aplicada y Estudios del Lenguaje en Brasil. Ella a través de sus publicaciones *Proceso de creación artística* (1998), *La crítica genética: introducción* (2000), y *Redes de creación: la construcción trabajo de arte* (2006) logra hacer un estudio sobre procesos de creación en su región, pero para este proyecto vamos a enfocarnos en su libro: *Redes de creación*.

Además elaboramos una entrevista escrita con *Teatro Brujo* conformado por Mabel Petroff y Bruno Castillo para profundizar en el proceso de construcción de personaje llamado *Regina*, de la obra de teatro *Espectros*, escrita originalmente por Henryck Ibsen, interpretada por María José Becerra autora de este proyecto de graduación y adaptada por Teatro Brujo para la ciudad de Cuenca. Cabe mencionar que este es uno de los proyectos ganadores de los Fondos Concursables del Ministerio de Cultura Ecuatoriano en el 2016-2017.

Al buscar registros escritos sobre cómo se han desarrollado metodológicamente las creaciones teatrales dentro del campo artístico nacional, nos encontramos con escasas fuentes digitales y/o físicas a las que acudir, así que recurrimos a autores extranjeros para fundamentar, que existen algunos procesos de creación artística



teatral, formulados en el tiempo actual, que están caracterizados por rasgos específicos que fortalecen este concepto de *cuerpo cinestésico* y que Cecilia Almeida, logra identificarlos de la siguiente manera:

Incorporo, de esta manera, también el *concepto de red*, que parece ser indispensable para abarcar características predominantes de los procesos de creación, tales como: *simultaneidad de acciones, ausencia de jerarquías, no linealidad e intenso establecimiento de nexos*. Este concepto refuerza la conectividad y la proliferación de conexiones, asociadas al desarrollo del pensamiento en creación y al modo como los artistas se relacionan con su entorno. (Almeida, p.14)

Entonces podemos percibir que los procesos creativos y compositivos que hemos podido apreciar dentro de la ciudad se han transformado en propuestas que viajan con el espectador que lo mueven que lo cuestionan, desde la danza con mayor fuerza<sup>8</sup> ya que las técnicas utilizadas se han desarrollado con velocidad a diferencia del teatro en la localidad. Miramos que hay propuesta que se han flexibilizado tanto en forma y fondo y ha flexibilizado nos referimos a tomar riesgos, estos procesos de interpretación-creación de los cuales hemos sido parte han sucedido de manera consecutiva<sup>9</sup>, y en gran parte perseverantes, buscan una forma de presentarse, exponerse y sincerarse con los elementos que los rodean.

---

<sup>8</sup> Obras propuestas dentro de la ciudad por Ernesto Ortiz, Cristina Bustos, Sandra Gómez, y a nivel nacional, Juana Estrella, Beatriz Vergara, Lorena Delgado, Cristina Masabanda, Pablo Roldán, Dolores Ortiz.

<sup>9</sup> Procesos como: Muerte lepidóptera, De la re a la pre, Ciudad Smog, Mina-A, Kairós, Espectros,



Bruno Castillo dentro del registro audiovisual <sup>10</sup> del proceso de *Espectros*, hace una reflexión sobre el rol de la intérprete-creadora dentro de las propuestas escénicas actuales:

La propuesta en general responde a una contemporaneidad, ya que se podría decir que estamos sacando al teatro del teatro, para darle al público cuencano otra experiencia... y a los actores darle herramientas para que su trabajo tenga profundidad en la búsqueda de la ficción, también podríamos decir que la ficción ya *no está de moda*, es decir que la representación es algo que ya no se hace, más bien es la presentación la que se debe trabajar. Pero acá en la ciudad aún creemos importante hablar sobre ideas y estructuras sociales, que Ibsen ya las trató. (2017)

Castillo, al mencionar la necesidad de cambiar el formato de la actuación de una representación a una presentación, nos permite evidenciar una tendencia de lo pasado con el futuro, dentro de la creación escénica, refiriéndonos el representación de una ficción, como es el caso de *Regina* en *Espectros*. Cumple con el reto de transformar una obra escrita hace 135 años en una obra que desde el punto de vista de la mayoría de espectadores, registradas en video en un libro de visita, se identificó con esta época y se pudo generar integralmente una empatía.

Retomando las características del trabajo en red, podemos plantear que son parte y consecuencia de la perspectiva que se tiene sobre el cuerpo que habitamos en la actualidad, pero específicamente el cuerpo que planteamos en el primer capítulo, *el cuerpo cinestésico*, a través de la *memoria creadora*, término que utiliza Almeida para referirse al proceso dinámico que sucede con la memoria. La *memoria creadora* que

---

<sup>10</sup> Se puede encontrar el registro en el siguiente link: [www.youtube.com/watch?v=IZCXU4HctI8](http://www.youtube.com/watch?v=IZCXU4HctI8). *Espectros*. Obra de teatro. Cuenca.2017



nuestro cuerpo cinestésico desarrolla, busca estar más allá del apilar información; busca que la intérprete-creadora se sumerja en un proceso de apropiación y modificación de información constantemente<sup>11</sup>.

Para sistematizar el proceso de *creación en red*, mediante la *memoria creadora*, primero identificamos la diversidad de formatos que se utilizan para registrar esta primera etapa, este registro puede ser mediante elementos que afecten a nuestro cinco sentidos, como: fotos, cuadernos, libros, objetos, sonidos, ejercicios grabados, texturas, olores, lugares, etc. Notamos también, que dentro de la construcción del personaje *Regina*, se utilizaron algunos tipos de registro ya mencionados. Sin embargo, para esta investigación nos enfocamos en dos: el texto teatral y el diario de la actriz. Pues creemos que son el símbolo de dos lugares importantes para abordar dentro de esta investigación, primero el texto como lugar de reglas, y segundo el diario como lugar de independencia. Con la elección de estos dos elementos, integraremos dos características del cuerpo cinestésico, *la simultaneidad* y el *desprendimiento de jerarquías* dentro de los elementos a estudiar en esta etapa.

Cuando utilizamos la palabra *sistematización* nos referimos al cómo funcionan ciertos sistemas establecidos, en este caso buscamos desglosar cómo funciona la etapa de análisis de texto dentro del cuerpo. Ya tenemos dos elementos que nos aportarán el registro de que sucedió dentro de este proceso, ahora buscaremos plantear algunas pautas para desglosar que partes conforman esta primera etapa de creación de personaje.

---

<sup>11</sup> Esta perspectiva incluye adoptar el término de *inacabamiento*, punto central de reflexión en las investigaciones de Cecilia Almeida.



## **2.1. Planteamiento de un análisis general del texto teatral, mediante la conciencia sobre la red de creación de Cecilia Almeida Salle y parámetros establecidos por Tomás Motos, Georges Laferrière para un análisis de texto teatral.**

Tomando en cuenta los formatos para registrar el proceso de la creación de personaje *Regina*, dentro de la obra *Espectros*, visibilizamos que el trabajo y la exigencia incentivada desde la dirección por Mabel Petroff, está ligada directamente con la disciplina y compromiso dentro de cada etapa de este proceso. Por un lado tenemos como medios de verificación de lo que sucedió mediante el libro de la adaptación de la obra escrita elaborado por Petroff y Castillo, adaptación de la que las actrices y actores pudimos aportar y transformar según las reflexiones que investigamos. Por otro lado apareció la propuesta de la elaboración de un diario de actriz que registré de principio a fin con momentos significantes dentro del proyecto.

Con estos dos elementos físicos: el texto y el diario de trabajo, vamos a plantear la primera metodología de análisis, tomada de Tomas Motos pedagogo español, especializado en teatro y expresión corporal; y Georges Laferrière pedagogo teatral canadiense. Ellos proponen que para empezar un análisis de texto se pueden tomar en cuenta tres puntos de vista:

**Tabla 1**

<i>Análisis psicológico</i>	<i>Análisis estructural</i>	<i>Análisis del discurso</i>
-----------------------------	-----------------------------	------------------------------



		<i>dramático</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Plantea las posibilidades emocionales, sentimentales e intenciones del emisor.</li> <li>- Interpreta los sentimientos y emociones del receptor.</li> <li>- Determina el tema principal y los temas secundarios.</li> <li>- Trabaja sobre las intenciones del emisor.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Establece un repertorio de los signos y de los lenguajes verbal, gestual e icónico.</li> <li>- Determina los efectos de repetición, de refuerzo, otros efectos particulares.</li> <li>- Interpreta y deduce los mensajes del emisor</li> <li>- Trabaja sobre las impresiones del receptor.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Abarca el enfoque literario, semiológico y pragmático.</li> <li>- Indaga a través de la disposición de las palabras y de los silencios, variaciones de ritmo y diversos lenguajes como podemos llegar a entender un mensaje de forma personal para transmitir el mensaje.</li> </ul>

(Motos y Laferre, 2013)

Gracias a la información que Teatro Brujo nos proporcionó, podemos plantear los puntos de análisis de texto con más claridad, recordando que la reflexión parte desde el cuerpo cinestésico y que las herramientas para crear vienen dadas por la perspectiva



desde la creación en red mediante características de una memoria creadora. Así tenemos que la obra *Espectros* según la tabla anterior se puede enfocar:

### **Desde un análisis psicológico:**

Esta es una propuesta que nace de una perspectiva personal de la directora Mabel Petroff, y que logra direccionarse con las ideas y propuestas sociales que Ibsen y su dramaturgia plantearon en una época determinada, Petroff (2019) comenta que:

*Los miedos y estructuras sociales que nos enferman*, es el tema principal, y como tema secundario una de las enfermedades más comunes en Cuenca y más silentes, producto del miedo y la vergüenza: el alcoholismo, herencia del miedo a romper la estructura familiar y social.

Con estas dos perspectivas personales propuestas desde la dirección: una las estructuras sociales, y dos el alcoholismo como enfermedad normalizada, abrimos la posibilidad para pensar en el discurso desde un *cuerpo que tiene un mundo social que lo afecta*, de manera integral, esta reflexión nos propone que tanto su parte física como su parte emocional y sensorial. Como citamos en el capítulo anterior, a Merleau-Ponty le interesa develar un cuerpo que está relacionado con una autoconciencia del mundo en el que se encuentra, y que las características que le otorga a este mundo son cualitativas, así este concepto de conciencia sobre el mundo que nos rodea está ligado directamente con el montaje y puesta en escena de *Espectros*. Esta conciencia además es una de características que conforma el cuerpo cinestésico que proponemos en esta investigación, Petroff (2019) añade que:



## Universidad de Cuenca

Además del tema, cambiamos el lugar y el tiempo de la obra, la acción se desarrolla en Cuenca en el año 2017, 135 años después del estreno y censura de la versión original en Europa. Este hecho cambia los temas secundarios, al privilegiar un lugar específico en el que los ciudadanos comunes se enorgullecen llamando a Cuenca “Atenas del Ecuador” pero que apenas tuvo una Facultad de Artes en el año 1999, tiene políticas municipales que no fomentan el desarrollo de las artes y esconde un pensamiento conservador que ve a los artistas como seres insignificantes.

El planteamiento citado por parte de la dirección, fue el primer paso de nuestro trabajo de mesa, y es aquí donde podemos reconocer que desde las pautas propuestas por Petroff y Castillo, constantemente apareció el estímulo colectivo para reflexionar y realizar trabajos desde una postura social, mediante: imágenes, emociones, sensaciones.

*Spectros* al ser una propuesta que está ligada al contexto local, Cuenca, como lo menciona Mabel Petroff, cada personaje tiene la oportunidad de empezar a generar una especie de identificación o no con su personaje estableciendo otra de las características del trabajo en red, el *establecimiento de nexos*, que nos permiten potenciar y profundizar el trabajo de creación de personaje mediante las interconexiones internas y externas, así lo propone Cecilia Almeida. Además, dentro del registro audiovisual Bruno Castillo (2017) añade que:

Con el equipo seleccionado y confirmado, pudimos encontrar dentro del trascurso del proceso de análisis, improvisación y construcción del montaje, detalles apasionantes que nos develaron el espíritu de la obra de Ibsen y la esencia de la propuesta de adaptación que habíamos trabajado. Pudimos ver como se iban transformando los personajes en



Universidad de Cuenca

cada actor y como los actores dan el otro punto de vista, como van revelando el lugar impredecible de la propuesta.

Como respaldo a esta transformación de personajes y enriquecimiento mutuo dentro de esta primera etapa de análisis, notamos también, que en las primeras lecturas en voz alta, evidenciamos una reflexión registrada dentro del diario de trabajo de la intérprete-creadora:

El doble valor que surge dentro del trabajo de actuación con un texto clásico como punto de partida; es decir que pueden surgir momentos en donde el texto encajará perfectamente dentro de las lecturas en voz alta que realice la actriz o actor, existirán frases y palabras que sean muy naturales para mí como interprete, pero no siempre sucede lo mismo, hay otros momentos donde no se generará ninguna relación , cada párrafo cuesta pronunciarlo en voz alta, cuesta imaginar quién lo diría, porqué lo diría, a quién. (Becerra, 2016)

Esta cita nos permite plantear el indispensable aporte de la dirección para mediar las herramientas con las que cuenta o no la interprete-creadora; mediante ejercicios de acercamiento al personaje de manera individual y en colectivo, improvisaciones naturalistas, elaboraciones de cuentos por escrito, dibujos libres, y más herramientas que se trabajaron y aportaron a la construcción de personaje dentro de las siguientes etapas del proceso.

**Desde el Análisis estructural:**



Según los conceptos que Motos y Laferriere publicaron, podemos plantear también, que este análisis tiene que ver con las impresiones que el público puede tener, así Petroff y Castillo (2019) proponen que:

Decidimos cambiar el personaje del Pastor Menders por un abogado(...), el personaje de Engstrand, el viejo carpintero de la zona sería Echeverría un burócrata cultural, simpático, trabaja por la cultura sin embargo es bastante ignorante, la inteligente Señora Elena Alving de clase social alta, siempre lista para perpetuar el apellido y la familia, sería la Señora Elena Alvino que en lugar de abrir un orfanato, construye para su hijo un Centro Cultural (la forma de hablar de Elena Alving en la versión de Ibsen sobre el orfanato es muy cercana a como hablan los ciudadanos burgueses acomodados sobre los artistas en Cuenca); Osvaldo Alving, sería el joven artista plástico Osvaldo Alvino educado en Nueva York (que acoge la gran mayoría de migrantes del Azuay) que tiene un gran problema sin resolver producto de lo que vivió junto a su padre y más tarde al sentirse abandonado por su madre, y Regina, la empleada doméstica protegida por Elena Alvino. Todos personajes arquetípicos símbolos de las estructuras que se repiten en nuestra sociedad.

Podemos plantear la importancia de la conciencia de creación en red desde *la interacción* que tiene que ver con los diferentes estados que puede viajar el procesos de construcción de personaje y el cuerpo que lo habita: Cecilia Almeida formula que hay tres lugares dentro de la interacción y que encajan orgánicamente dentro de esta investigación: el *encuentro (etapa de creación y montaje)*, la *agitación (etapa de presentación)* y la *turbulencia (etapa de análisis de obra)*.

Se podría plantear que esta primera parte dentro del análisis de texto es el *encuentro* entre las necesidades personales y colectivas, esto no lleva a necesitar un



lugar donde se abarque a profundidad la conexión entre estas dos necesidades dentro de la propuesta, para esto está el análisis de discurso dramático, desarrollado a continuación.

### **Desde el Análisis del discurso dramático:**

Para Teatro Brujo, los dos tipos de enfoques anteriores permitieron fortalecer la dramaturgia plateada para esta ocasión, además comentan que:

Al leer con los actores nuestra primera versión nos dimos cuenta que el personaje de Echeverría podía tener mucha más importancia que la que le dimos en principio gracias a la fuerza que el actor Sebastián Ordóñez puso en la lectura. (Petroff, 2019)

A partir de esto queremos evidenciar, que la comprensión de un texto generará herramientas que alimentan a la puesta en escena, y que el texto teatral no es un texto rígido que no puede cambiar, en este caso con el actor, se generó la oportunidad de ampliar el marco del discurso dramático. Petroff (2019) añade que:

Siempre quedó abierta la posibilidad de trabajar unos intermedios que se salgan del discurso realista y que serían abordados a manera de improvisaciones, propuestas conjuntamente con los actores y la dirección para encontrar poesía. Estos intermedios potenciaron el discurso a nivel escénico.

Con estos puntos generales desarrollados dentro de la visualización del proceso de creación, llegamos al final de este proceso de encuentro, que nos sugirieron además, que las herramientas de creación personales son medios de registro y sistematización válidos para exponer en una investigación, y que estas sistematizaciones encontradas,



como las tablas de Motos y Laferriere, nos permitirán visualizar de manera pedagógica las herramientas a trabajar dentro de la formación actoral.

Al tener registrado en resumen, este primer *lugar de encuentro*, podemos tomar en cuenta los detalles de este proceso de creación y fortalecer las características del cuerpo cinestésico que por lo visto, afirman las propuestas de Mónica Alarcón (2019), donde se dice que “el estado del cuerpo cinestésico está caracterizado también por el enfoque hacia una concepción propia del ser consciente y dinámica” (p.5).

## **2.2. Análisis horizontal de la creación de un personaje: Regina, dentro de la obra Espectros, adaptación de Teatro Brujo, 2017, Cuenca. Y la relación entre el cuerpo cinestésico y la etapa de análisis de texto.**

En este subcapítulo intentamos registrar los detalles del proceso de creación de personajes, con la finalidad de evidenciar y reflexionar sobre puntos claves del cuerpo cinestésico y la memoria en red:

### **Tabla 2**

Organización del texto

Esta parte del análisis del texto está relacionada directamente con el trabajo que el autor ha realizado, el plantearse claramente el tipo de acotaciones (estados de ánimo, espacios, situación, elementos



	técnicos, etc.) que realiza y los elementos que utiliza (música, video, literatura, luz, olores, etc.) para generar situaciones teatrales.
Constantes	Identificar las constantes dentro de la obra escrita, de donde vienen y qué función cumplen dentro de la obra.
Personajes	Desglosar las características físicas y psicológicas de los personajes, además determinar la relación que existe entre cada uno. Y reflexionar sobre el cambio emocional que atraviesa el personaje durante toda la historia.  Visualizar qué representan estos personajes dentro de la obra (arquetipos, estereotipos).
Lenguaje verbal de los personajes	Primero se plantea que tipo de diálogo o expresión verbal utiliza el personaje, que constantes surgen en este campo, de donde provienen y el efecto que produce en el otro.  Se propone ser consciente sobre la extensión y comprensión que produce el texto de cada personaje. Además descifrar si hay características que son del autor.



Espacio tiempo	Plantear la época histórica en la que se desarrolla la historia, y en donde sucede cada acción; el tiempo que se plantea si es lineal o no.
Argumento: trama	Para este momento se puede utilizar dos tipos de planteamientos: fábula argumental (que describe que sucede en cada momento tal y como se plantea en la obra escrita) y fábula cronológica (que obedece a una línea de tiempo de cada personaje).
Tema	Analizar qué idea central trabajó el autor y qué temas secundarios aparecieron dentro de la historia.
Conflicto	Identificar los enfrentamientos y tensiones de los personajes individualmente y en colectivo. Plantear las razones del por qué suceden y de la misma forma se plantea un conflicto general y los conflictos secundarios que surjan.
Puesta en escena	Plantear que lenguaje es constante y/o resalta dentro de la obra: sonidos, imágenes. Comentarios personales.
Contexto de producción	El autor en qué contexto produjo esta obra, y



	cómo ha evolucionado la recepción del lector desde la publicación de la obras hasta la actualidad.
Opinión personal	Qué reacción provocó la lectura de la obra.

(Laferriere, 2003)

Entonces plateamos que *Espectros* y el personaje *Regina* están atravesados y conformados desde:

**La organización del texto:**

La organización general de la adaptación del texto *Espectros*, está planteada como un texto reflexivo y consecuente al contexto local de Cuenca analizado por Teatro Brujo, que está elaborado a través de herramientas de David Hevia y su metodología para escribir adaptaciones de textos teatrales, que se basa en un sistema de selección de características acordes a los intereses del escritor o director. En este punto, creemos valioso recurrir a varias fuentes, por ejemplo a la obra original, otros grupos que hayan montado esta propuesta, artículos de periódicos, etc., para fortalecer la información y poder confirmar si estas son verídicas o no. En nuestro caso tenemos un registro audiovisual de cómo se dio el proceso.

**Constantes:**

Al partir de una adaptación de obra teatral, Petroff (2019) logra conectar la parte escrita y la parte discursiva, con la estética, proponiendo que:



## Universidad de Cuenca

La casa en lugar de un teatro. Es un símbolo dentro de la dramaturgia, el lugar en donde escondemos nuestras verdades, sin permitir que salgan, un hogar estructura social que termina en una hoguera por miedo a romper el esquema de la familia, la mentira terminará incendiándonos. Únicamente 20 espectadores para que se vuelva una experiencia vívida, sentirnos parte de la estructura que observamos. Los intermedios que rompen con la estructura realista y abrieron la posibilidad de juegos poéticos que nos muestran un nivel más profundo, permitiéndonos como creadores destruir nuestras propias estructuras.

Cada elemento que está mencionados en la cita anterior, nos sugiere recordar ejercicios sobre la improvisación dentro del proceso inicial como anotaciones sobre referentes para iniciar con rigurosidad un estudio de texto, las lecturas en voz alta y las repeticiones y reflexiones sobre cada frase que habita un personaje, recordamos también las horas de trabajo enfocadas en el estudio cada escena tanto en forma como en fondo y recomendaciones sugeridas desde todo el equipo de trabajo, que fortalecieron los procesos de creación y la simultaneidad de información que se trabajó.

### **Personajes y Lenguaje verbal:**

A demás de tomar en cuenta los datos específicos que nos proporciona la ficha técnica de la propuesta escénica, que se la puede encontrar por diferentes vías, Mabel Petroff nos compartió características que aportan a la conciencia sobre la construcción de personaje y plantea la reflexión sobre la perspectiva y su trabajo con la construcción de personajes:

Entonces en base a este planteamiento (discurso dramático), decidimos cambiar el personajes, por ejemplo: del Pastor Menders por un abogado: El Doctor Méndez, una de



## Universidad de Cuenca

las carreras más comunes en nuestra ciudad y que por lo tanto define al ciudadano conservador burgués común, es importante mencionar que el personaje de Regina cobró una importancia mayor porque se transformó en símbolo, reflejo del protagonista, pero que a diferencia de él, logra romper la estructura social y destruir los esquemas impuestos para mostrarse como un ser libre. Todos personajes arquetípicos símbolos de las estructuras que se repiten en nuestra sociedad. (Petroff, 2019)

Con esta cita queremos destacar la disponibilidad y la escucha que implicaron las actrices y actores para percibir y trabajar los detalles que la dirección planteó. Petroff y Castillo buscaron agotar la mayor cantidad de probabilidades posibles dentro de cada escena, para sorprender al espectador, y sobre todo poner en urgencia las necesidades del trabajo de la construcción del personaje, ya sea este un hecho representativo, buscaban que parta de un campo de experiencia muy cercano al actor o actriz.

### **Espacio, tiempo:**

Como ya lo mencionó Petroff, esta adaptación de *Espectros* sugiere que la historia está sucediendo en la actualidad (2017) en la ciudad de Cuenca, en casa de una familia con alto nivel social. Cronológicamente no es lineal, y está atravesada por cuadros donde los actores y actrices intervienen con textos de su autoría e imágenes creadas el momento de improvisación y entrenamiento.

Vamos a tomar algunos ejemplos del registro de construcción de personaje *Regina*, para detallar el proceso de creación en red:

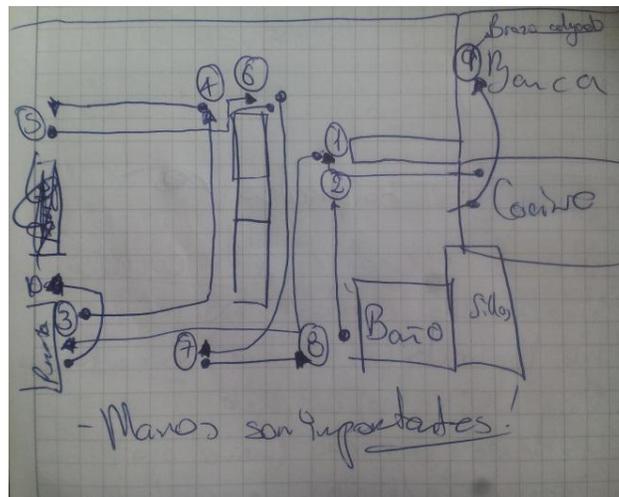
Al leer por primera vez la situación en la que se encontraba el personaje *Regina*, se generó una imagen inmediata de como visualizaba a esta mujer, prestándole algunos de



## Universidad de Cuenca

los gestos que hago con las manos, ellas empezaron a moverse de manera diferente; con el pasar de cada lectura, mi cuerpo recurría a tomaba un estructura diferente, los tonos y volúmenes de mi voz variaban de manera inconsciente hasta observar el registro audiovisual de la última lectura en voz alta, es ahí donde pude evidenciar esta transformación corporal, sonora, también registré espacialmente como este personaje *Regina*, ocupaba un lugar específico: la cocina, pero además sabía, que ella, *Regina* conocía todo el lugar, pues se encargaba de la limpieza de toda la casa. (Becerra, 2016)

La fotografía a continuación, es un registro sobre una parte el proceso de creación y montaje de los recorridos que realizaba el personaje *Regina* durante el primer acto de la obra, compartimos esta imagen con el propósito de evidenciar las diferentes maneras de registra los procesos creativos elaborados dentro de este montaje:



Registro del diario de actriz

Al visibilizar que los personajes, el espacio y el tiempo son los lugares desde donde se analiza la propuesta escénica, visibilizamos también las diferentes huellas que deja el trabajo, como es el caso de este mapa, y creemos que el materializar el análisis sobre estos tres elementos, evidencia y fortalece una concepción más

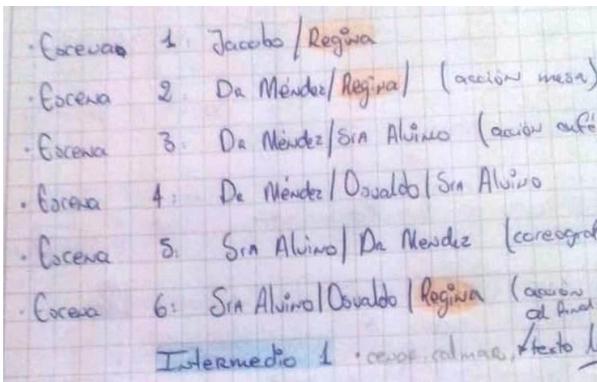


profunda, sobre el trabajo en red, la misma que matiza la toma de conciencia sobre el cómo habitamos el cuerpo cinestésico ya planteado.

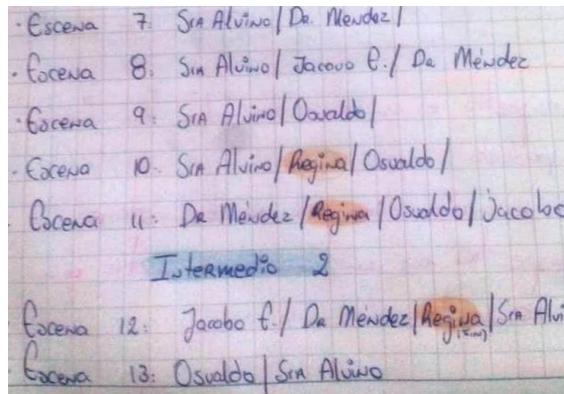
Por lo tanto el siguiente paso a desglosar, es el análisis de escena por escena de la propuesta en general, aportando contenido a la parte esencial de la primera tabla que elaboramos:

**Argumento, trama:**

Para esta parte, nos apoyamos de otra de las imágenes tomadas del diario de la actriz en donde la elaboración de esquemas con colores y números permitió tener una idea clara del boceto general de la obra:



Diario de actriz, 2017 1



Diario de actriz, 2017 2

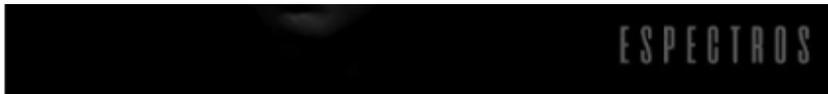
**Tema:**

Petroff dentro del registro audiovisual menciona, que Ibsen estuvo constantemente sacudiendo los parámetros que la sociedad manejaba alrededor de la familia y las clases sociales; esta adaptación en la actualidad intenta reconfigurar



ciertos parámetros asumidos por la sociedad sobre la cultura y además evidenciar a conflictos que suceden en esta época.

Nos interesa añadir dentro el análisis de cada elemento, la perspectiva que se



## ESPECTROS

### Genoveva Mora Toral

Regresa a escena, o mejor dicho, vuelve a correr el telón para evidenciar dramas que persisten y atañen a una clase, la media, que cuando el autor la escribió, rasgó sus vestiduras reclamando por colocar en 'telón' de juicio cuestiones delicadas que ponían en riesgo la institución familiar. Tanto fue el repudio, que la obra estuvo prohibida más de una década. Lo cierto es que, aunque hemos crecido, socialmente hablando, algunos episodios familiares siguen siendo motivo de ocultamiento.

La vigencia de Henrik Ibsen no está precisamente en la anécdota sino en la profundidad de su pluma, en su capacidad de sobrepasar el suceso y anotar la fragilidad y, simultáneamente, la capacidad del ser humano para balancearse entre el idealismo y la realidad, entre el ser y el parecer.

Mabel Petroff Montesinos dirige esta obra, con adaptación dramática de Bruno Castillo, la lleva a una escena nada convencional, deja el teatro y la sitúa en casa, como quien dice, acerca la lente para mirar a través de la cerradura, una vida familiar a puerta cerrada.

generaron a partir de la mirada de una la espectadora crítica, Genoveva Mora:

Esta apresión nos deja en evidencia la simultaneidad de sentires que maneja el espectador dentro de la obra, y es importante para el trabajo de interpretación-creación desde la actriz, tomar en cuenta la voz de Genoveva Mora, ya que es un personaje con una experiencia amplia como espectadora de diferentes trabajos escénicos, ella además hace una reflexión sobre el proceso de construcción y dirección de personajes:



Espectros de Petroff consigue ser, dramáticamente, una obra circular que se sostiene con eficiencia, a pesar de los bemoles a nivel de actuación, porque, según mi lectura, hace falta pulir el 'ruido' actoral innecesario y apretar clavijas para lograr, no homogeneizar, sí equilibrar el tono de los personajes, obviando claro está el estatus que todo texto escénico propone, y recordando que por mínima que sea la participación de un personaje marca un tempo que responde a la partitura de la obra.

Propuestas como estas se agradecen sinceramente en el escenario ecuatoriano, donde escasea el riesgo de enfrentarse a textos clásicos del mundo.

Y nos quedamos con la necesidad de profundizar la construcción de personaje para propuestas posteriores, que logren alcanzar detalles de limpieza, mencionados por Mora.

### **Conflicto:**

Cada uno de los personajes que construye Henryck de Ibsen, menciona Castillo dentro del registro audiovisual, están permanentemente exigiendo atención, además Petroff propone, dentro de la entrevista, que “ los miedos y estructuras “ serán los motores de conflicto dentro de propuesta.

### **Puesta en escena:**



Esta propuesta se da en una casa, con cierta remodelación en iluminación y decoración, pero sale del espacio escénico convencional, los objetos se mueven constantemente transformando así el espacio. Es una propuesta particular e íntima que compartió con veinte personas por función y composición sonora en vivo.

### **Contexto de producción:**

Nos queda añadir una cita más tomada desde la entrevista escrita:

Siempre quedó abierta la posibilidad de trabajar unos intermedios que se salgan del discurso realista y que serían abordados a manera de improvisaciones, propuestas conjuntamente con los actores y la dirección para encontrar poesía. Estos intermedios potenciaron el discurso a nivel escénico. Luego de las funciones y por los comentarios de los asistentes pudimos observar que el espectador cuencano se miró a sí mismo en *Espectros*, pudo mirar su realidad, sus estructuras, la de un amigo o conocido, y sentirse dentro de la situación como experiencia propia. (Petroff, 2019)

### **Opinión personal:**

En primer lugar, al evidenciar que hay problemáticas que sobreviven siglos, es como el primer llamado de atención que puede hacer esta propuesta, tomando en cuenta que el cuerpo con el que trabaja una actriz o un actor, es parte consecuencia de un todo, que necesita cambiar.

Pedagógicamente, la oportunidad de trabajar con una obra exige una disciplina y rigurosidad fuera de la formación académica universitaria. Permite fortalecer la formación actoral en donde al asumir el diálogo de un personaje que puede sentirse tan



lejano, llega a ser, después de la función número veinticinco, parte espontánea y natural que puede evocar de la intérprete- creadora.

Así es que entre estos elementos desglosados, se genera una relación de *interactividad*, planteada por Almeida, donde se visualizan las investigaciones de la intérprete-creadora a través de las interacciones cinestésicas que han sucedido dentro del proceso de creación. Por ejemplo encontramos dentro de los primeros apuntes, aspectos técnicos sobre el trabajo con la voz, el trabajo con el espacio, y más adelante apuntes personales, como la descripción de las imágenes que permitieron encontrar diversos estados de ánimo, dentro de cada escena, partiendo de historias escuchadas, sensaciones registradas a partir de sonidos, comidas.

Además, cabe recordar que esta investigación ha tocado solo una parte de la primera etapa de construcción de personaje: la del reconocimiento de un cuerpo que está en constante aprendizaje y que se desarrolla dentro de parámetros establecidos, y que se basa en un texto teatral específico, para ser trabajado y compartido con un espectador activo.

Una de las preguntas planteadas para Teatro Brujo, se relaciona con su postura sobre el trabajo de mesa y como se evidencia en el cuerpo, de lo que nos compartieron que:

La relación tiene que ver con una “escucha verdadera” entre los actores/actrices, y en este caso tuvo su inicio en el trabajo de mesa, los actores/actrices al comprender el texto pudieron generar una relación significativa con el otro y no únicamente con sus líneas. La escucha genera necesariamente impulsos corporales que se desarrollaron



luego en el proceso de ensayos. Gracias a las lecturas y la comprensión del texto, las dudas en el montaje fueron pocas y se afianzó la estructura escénica logrando un desarrollo muy veloz cosa que hubiese sido bastante complicada si nos hubiésemos saltado este paso (no significa en absoluto que todos los procesos deben necesariamente iniciar con trabajo de mesa, de hecho nuestros montajes siempre buscan cambiar los procesos para lograr nuevos encuentros). Cada actor/actriz que escogimos tiene diferente experiencia/escuela de actuación, la evidencia del trabajo de mesa del cuerpo de cada uno fue muy particular y creo que sería interesante plantear una entrevista a ellos en este sentido. Los ejercicios de Feldenkrais que escogí para los actores/actrices tuvieron que ver con la observación desde la dirección de estos impulsos corporales generados en el trabajo de mesa. (Petroff, 2019)

Entendemos con esta información, que el ejercicio de apropiación de información está dado por características relacionadas con fenómenos que suceden en la actualidad: la simultaneidad, no linealidad, la interconexión, entre elementos materiales (cuerpo-objetos) e inmateriales (ideas-sensaciones).

Físicamente, esta investigación pudo evidenciar que la sistematización puede estar definida de diferentes formas y que dependerá de las decisiones que tomen cada grupo, actor o actriz.

## **Conclusiones**

Es momento de recordar que este proyecto de graduación parte de la necesidad de registrar los cambios que ocurren en el cuerpo de una actriz a partir de la reflexión sobre la primera etapa de análisis de un texto teatral. Además partimos de la necesidad



de colocar un contexto histórico-cronológico de tres perspectivas a las que está sujeto el cuerpo y que son coherentes con una percepción sobre el contexto local, desde la socio-antropología:

1. El cuerpo-máquina, que separa completamente dos lugares, el cuerpo y la mente, y que en varias ocasiones los contraponen buscando una superioridad o solo del cuerpo o solo de la mente.

2. El cuerpo-político, es la toma de conciencia sobre la existencia de un poder social, que manipula de manera opresora las percepciones que tengamos sobre y desde el cuerpo, tomando el género, la raza, la situación económica como lugares vulnerados.

3. El cuerpo cinestésico que es un cuerpo que busca construir una percepción sobre su corporalidad y sobre las características que aporta el entorno que lo rodea, desarrollando atención a la mayor cantidad de estímulos posibles y a la conciencia sobre los mismos.

Estos tres enfoques, planteados por Mariana del Mármol y Mariana Sáenz, aportan a la conciencia sobre el cuerpo cinestésico que localizamos y buscamos sistematizar, desde el rol de la intérprete-creadora. Reflexionamos a partir de estas perspectivas, y notamos que este cuerpo cinestésico que corresponde a un contexto específico, debido al caso de estudio, se ha construido a través de los años, o a través de un proceso biológico y un proceso de toma de conciencia que empieza a afinarse en una época a través de la formación académica, reforzada con los trabajos independientes que se puedan desarrollar posteriormente.



Retomando el recuento de cómo se desarrolló de esta investigación, el siguiente elemento a desglosar fue el texto teatral, aplicado a la primera parte de la creación de personaje, el análisis del texto, encontrando a Tomás Motos y George Laferriere y los elementos que ellos aplican para hacer un tipo de análisis de texto. Esto nos llevó por un lado a repensar la forma en la que las investigaciones dentro del arte escénico son registradas, su perdurabilidad y su forma de ser transmitidas, llegando a plantearnos que hay diferentes formatos a los cuales podemos recurrir para hacer las investigaciones y que tienen una validez que se corresponde a necesidades no convencionales, imágenes, olores, dibujos, letras, colores, canciones.

Y desde la parte medular del análisis de texto, planteamos que en la primera etapa del análisis de cada uno de los elementos que podemos distinguir dentro del texto teatral a estudiar, todos están ligados al cuerpo, y por más obvio que parezca, es el cuerpo el que hace que los elementos trabajados se hagan visibles, y que, además de nuestra conciencias sobre el trabajo que realizamos, no creemos que podemos omitir que es el espectador, el que puede percibir el cuerpo que un personaje habita de manera viva o no, fuera de percepciones subjetivas. Y que entre más profundo sea el trabajo sobre los elementos que creemos existen dentro de esta primera etapa de análisis de texto, no se puede garantizar un ningún resultado, sino más bien, se puede fortalecer un compromiso sobre la creación de personaje y las necesidades que pide este proceso.

Para englobar algunos de los elementos estudiados en esta investigación, también apoyamos la idea de que existen cuerpos dentro del arte escénico en este caso, que buscan desarrollar esta memoria creadora, propuesta por Mónica Alarcón,



que parte de una perspectiva sobre la corporalidad, tomando en cuenta el concepto de cuerpo cinestésico, y que con algunas reflexiones planteadas por Mónica Salles en nuestro segundo capítulo, se refuerza. Ellas proponen que, estos cuerpos que se inclinan hacia la búsqueda de procesos de apropiación y modificación de información del mundo que los rodea, de manera constante, simultánea y generando conexiones de manera fluida, son parte de un contexto contemporáneo, nos referimos a las necesidades que el arte en la actualidad nos está exigiendo, dentro de un contexto determinado, como lo plantea Salles.

Además el cuerpo que encontramos y proponemos, podría asumir el propósito de revelar lugares de creación diferentes, en este caso fue desde la adaptación de un texto teatral clásico, podría el punto de partida ser imágenes, sonidos, texturas, como en algunas propuestas locales ya mencionadas, que buscan crear mediante herramientas de investigación asumidas, es decir mediante premisas desarrolladas a partir de necesidades que respondan a preguntas del colectivo o individuales.

Al estar dentro del proceso de montaje de *Espectros*, percibimos que se desarrollaron varias premisas planteadas que permiten potenciar las herramientas que la actriz tiene la libertad de sistematizar mediante diferentes formatos, por ejemplo el diario de actriz, que es un lugar que permitió a la dirección crear escenas completas e imágenes y textos para la puesta en escena final. El valor que se otorgó al material de la actriz sentimos que elimina las jerarquías dentro de este proceso de montaje. Y además detonó la necesidad de reflexionar sobre este lugar de creación de personaje y la manera en la que se lo puede compartir y sistematizar de manera académica.

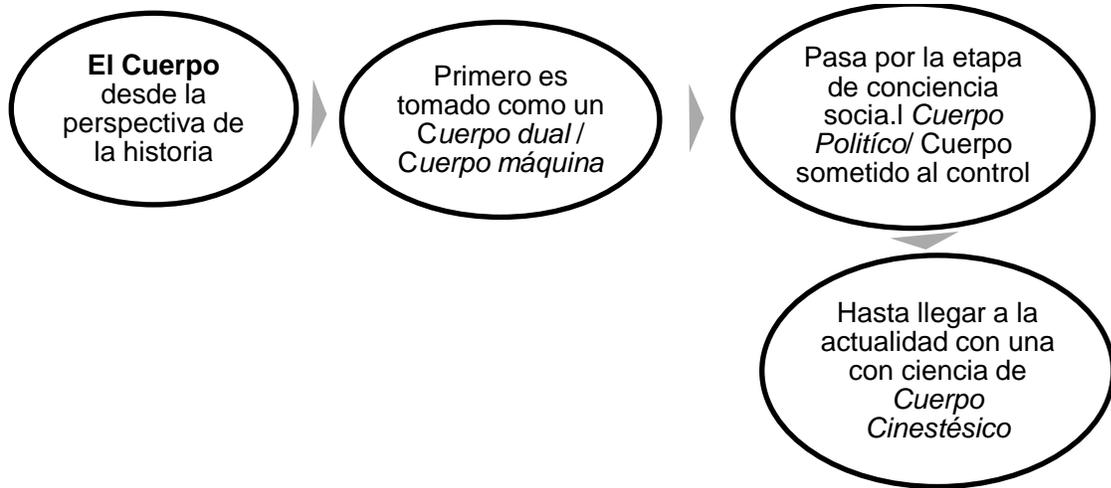


Al recurrir a la apropiación y conciencia de la *memoria creadora* del cuerpo cinestésico desarrollado dentro de este proyecto de graduación, buscamos superar el acto de acumular la información; para que la intérprete-creadora se sumerja en un proceso de reflexión y conciencia sobre una parte del proceso de construcción de personaje, el análisis de texto y que constantemente pueda recurrir a estas pautas señaladas para profundizar las herramientas de creación, investigación, análisis en procesos posteriores.

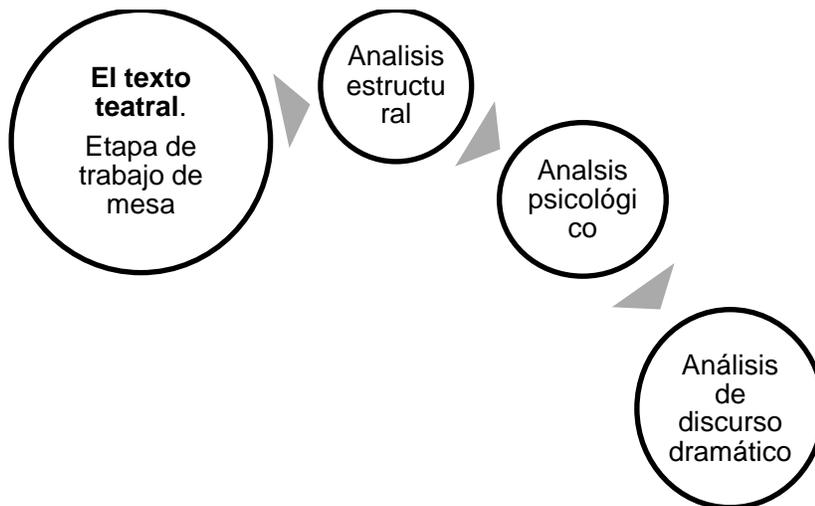
Recordamos que los formatos para registrar este proceso de construcción de personaje: el texto y el diario de actriz, son el símbolo de dos lugares importantes que abordó esta investigación, primero el texto como lugar de reglas a seguir que tiene un formato establecido por la época en la que se escribió, o por las necesidades de los autores o autoras para escribir. Y dentro del segundo formato de registro, el diario de actriz, como lugar de independencia y valoración para lugares subjetivos y objetivos que marcaron el proceso de montaje.

Así la unión de estas dos perspectivas nos genera la necesidad de finalizar este proceso con gráficos, que proponemos, para resaltar características relevantes de esta investigación.

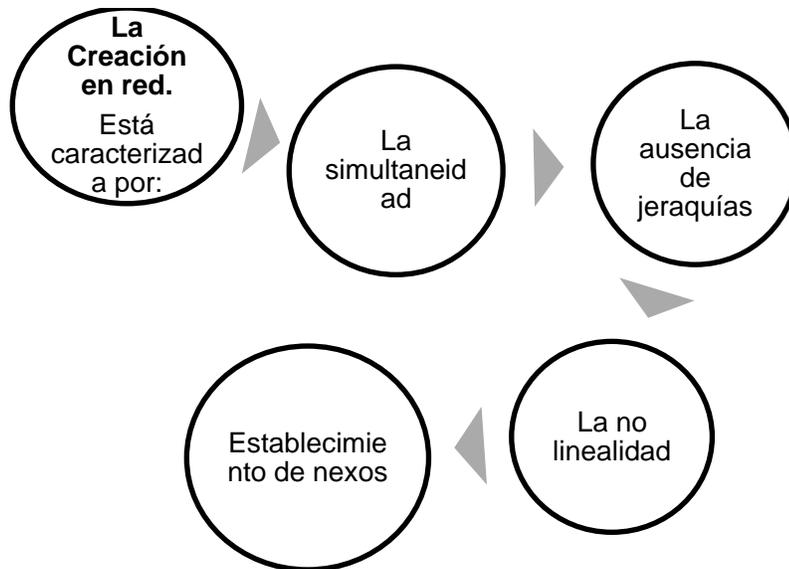
## **Capítulo I:**



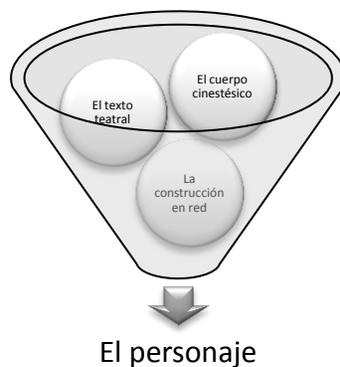
## Capítulo II:



Conexiones entre conceptos planteados dentro del primer y segundo capítulo:



Para la creación del personaje nos permitimos tomar esta imagen para poder graficar el proceso por el cual visibilizamos el proceso de investigación que ha seguido este proyecto de graduación:



## Bibliografía

Aguilar, M. (2010). *Pensamiento*. 66 (249), pp. 755-770. Recuperado en noviembre de 2018, de <https://revistas.upcomillas.es/index.php/pensamiento/article/viewFile/2491/2192>



Universidad de Cuenca

Alarcón, M. (2005). *La espacialidad del tiempo: temporalidad y espacialidad en danza*.

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Autónoma de México, Ciudad de México. Recuperado el 6 de septiembre de 2018, de [www.analesiie.unam.mx](http://www.analesiie.unam.mx)

Almeida, C. (s.f.). *Redes de creación. Construcción de la obra de arte. Traducción*

*Cristina Bañeros 2010*. Recuperado en diciembre de 2018, de [http://artealamano.com.ar/pdf/Redes\\_de\\_Creacion.pdf](http://artealamano.com.ar/pdf/Redes_de_Creacion.pdf)

Álvarez, F. (Dirección). (2017). *Registro de la obra Espectros. Teatro Brujo*. [Película].

Becerra, M. (Enero de 2016). Diario de actriz. *Espectros*. Cuenca, Ecuador.

Cuenca., A. (Enero de 2016). *Espectros de Henrick Ibsen*. Cuenca, Ecuador.

Firenze, A. (03 de enero de 2017). *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*,

*Suplemento 5*. Recuperado el 30 de octubre de 2018, de <https://doi.org/10.6018/daimon/270031>

Laferriere, T. (2003). *Ñaque Editorial*. Pedagogía Teatral. Palabras para la acción.

Recuperado en octubre de 2018, de <http://www.naque.es>

Marmol, M., & Sáenz, M. (Abril de 2011). ¿De qué hablamos cuando hablamos de cuerpo?. Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Recuperado en octubre de 2018, de <http://sedici.unlp.edu.ar>

Motos, T., & Laferriere, G. (2003). Pedagogía Teatral. *Palabras para la acción*. Ñaque

Editorial. Recuperado en octubre de 2018, de <http://www.naque.es>



Ortiz, E. (2017). La transfiguración de la escena de la danza ecuatoriana. Universidad de Cuenca, Cuenca. Recuperado en octubre de 2018, de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/26228/1/tesis.pdf>

Pérez, A. (septiembre de 2008). Eikasia. *Revista de Filosofía*. IV (20). Recuperado en noviembre de 2018, de <http://www.revistadefilosofia.org>

Petroff, M. (febrero de 2019). Construcción de personaje [Entrevista escrita para proyecto de graduación.] M. J. Becerra, (Entrevistadora). Cuenca, Ecuador.

Sáenz, M., Prieto, S., Moore, C., Cortés, L., y Espitia, A. (Mayo de 2017). Género, cuerpo, poder y resistencia. Un diálogo crítico con Judith Butler. *Estudios Políticos*. (50). Universidad de Antioquia, Antioquia. Recuperado en noviembre de 2018, de <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/estudiospoliticos/article/view/25980/20784228>

Salvatierra, C. (2007). *El cuerpo del actor en el teatro contemporáneo. La fertilidad trascultural*. Recuperado en octubre de 2018, de <https://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146451/233500>

Tavira, R. (Abril de 2011). Fenomenología entre el cuerpo y el mundo de Merleau-Ponty. *Ideas y valores*. (145), 113 - 130. Recuperado en octubre de 2018, de <file:///C:/Users/usuario/Desktop/Dialnet-FenomenologiaDelEntrecruceDelCuerpoYElMundoEnMerle-3652239.pdf>



Universidad de Cuenca

Toral, C. (Diciembre de 2014). *Revista de Investigación artística*. Recuperado el enero de 2018, de Tsantsa:

<https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/238/217>

Vázquez, C. (Julio-diciembre de 2009). Una propuesta teórico-metodológica crítica.

Calle 14. *Revista de investigación en el campo del arte*. Recuperado en

diciembre de 2018, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021537006>