

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

El uso de los principios de la Antropología Teatral para el levantamiento de información histórico – sensible en un espacio en específico

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

Autora:

Iara Micaela León Iñiguez

Directora:

María Belén Pacheco Rubio

ORCID: 0009-0009-3510-6132

Cuenca, Ecuador

2023-03-03

Resumen

Esta investigación plantea el análisis teórico – práctico del levantamiento de información histórico – sensible, a través del uso de los Principios de la Antropología Teatral en la obra “8-44”, la cual fue desarrollada en la lógica de Site Specific. El objetivo de este trabajo es el análisis del proceso creativo y sus necesidades a lo largo de la exploración, así mismo la experiencia por parte de la interpretación para la justificación de la relación cuerpo – espacio construido en el lugar. Este proceso parte desde el análisis de conceptos básicos que aportaron el desarrollo práctico y delimitación del proceso, indagación exhaustiva del levantamiento de información histórico sensible y la organización de los mismo.

Palabras clave: site specific, espacio, presencia corporal, extracotidiano, cuerpo sensible.

Abstract

This research proposes the theoretical-practical analysis of the survey of historical-sensitive information, through the use of the Principles of Theatrical Anthropology in the play "8-44", which was developed in the logic of Site Specific. The objective of this work is the analysis of the creative process and its needs throughout the exploration, as well as the experience on the part of the interpretation for the justification of the body-space relationship constructed in the place. This process starts from the analysis of basic concepts that contributed in the practical development and delimitation of the process, exhaustive inquiry of the survey of sensitive historical information and the organization of the same.

Keywords: site specific, space, corporal presence, extracotidian sensitive body.

Índice

Introducción	7
Capítulo I: Conceptualización.....	9
Site Specific	9
1.2 El espacio	13
1.3 La Presencia Corporal.....	15
1.3.1 Equilibrio en acción:.....	18
1.3.2 La danza de las oposiciones	18
1.3.3 Las virtudes de la omisión.....	19
1.3.4 Intermezzo	19
1.3.5 Un cuerpo decidido.....	20
1.3.6 Un cuerpo ficticio	20
1.3.7 Un millón de velas.....	20
1.4 Coreografía.....	21
Capítulo 2: Levantamiento de información histórico sensible	24
2.1 Entrevistas.....	24
2.2 Levantamiento del material corporal sensible	27
Capítulo 3 - Organización de los elementos	40
3.1 Sonido	40
3.2 Secuencia de movimientos	41
3.3 Iluminación.....	42
3.4 Vestuario	44
3.5 Espectador	46
Conclusiones	49
Anexos.....	52
Anexo 1: Casa 8-44.....	52
.....	54
.....	56
.....	57
.....	58
.....	62

Dedicatorias

A mi hermana y mejor amiga por siempre estar.

A mi madre y mi padre por guiarme a cumplir mis metas.

A las personas que han sido incondicionales en este y todos los procesos. Quienes no me han permitido rendirme. IC, PV, NM.

Agradecimientos

Agradezco a las personas que han sido un apoyo y un refugio durante todos estos años.

Agradezco a todos los docentes que han impartido sus conocimientos con respeto, cariño y paciencia.

Introducción

“El uso de los principios de la Antropología Teatral para el levantamiento de información histórico – sensible en un espacio en específico” es un producto investigativo de carácter creativo que se centra en la indagación realizada en el octavo ciclo en la cátedra de “Investigación sobre el proceso de creación en el Arte Escénico II” impartido por María Sol Rosero que tuvo como resultado la obra “8-44”. Este proceso es construido desde las reflexiones propias teórico – práctico las cuales detonaron dicho proceso de creación.

“8-44” es una obra escénica con una lógica de Site Specific, creada a partir de una investigación con una duración de cinco meses. Con el acompañamiento creativo de María Sol Rosero y René Zabala. Esta indagación se centró directamente en la búsqueda de un cuerpo sensible para el reconocimiento de estímulos propios de una casa y a la vez en analizar y organizar cada elemento para la creación de una coreografía. La obra fue estrenada en el festival “La Estrafalaria” en junio del 2022.

Esta propuesta fue materializada gracias al deseo que ha permanecido desde mi niñez de estar al tanto del interior de las casas antiguas de la ciudad de Cuenca. El interés de conocer su arquitectura, objetos e historias. Se me permitió ingresar a una casa y obtener información tanto histórica como sensitiva que llegó a convertirse en el papel principal para la creación de la puesta, pues manteniendo la lógica de un trabajo en específico, la casa y la interacción con ella se convirtió en la obra final. Con la utilización de varios elementos impartidos durante toda la carrera de Artes Escénicas, en especial el uso de los Principios de la Antropología Teatral se cumplió con el objetivo del levantamiento de información histórica sensible.

En esta obra realicé el trabajo de interpretación y dirección, me centré en la búsqueda de un cuerpo sensible, ya que el objetivo fue levantar información propia del lugar manteniendo la lógica ya nombrada. Simultáneamente a esta búsqueda, el material que se iba obteniendo tanto sensorial como la evocación de recuerdos infantiles o de otros contextos, fueron analizados para la generación de material escénico.

Este documento busca reflejar un análisis teórico-práctico del proceso creativo ejecutado en el octavo ciclo del año 2022. La pregunta ¿Cómo el espacio genera información sensible para la elaboración de una partitura de movimientos? Llega a ser la guía esencial para comprender el tema planteado en la investigación.

En el primer capítulo inicialmente se desarrollarán los referentes teóricos como Site Specific, Espacio, Presencia Corporal y Coreografía que fueron guías en el trabajo práctico y permitieron un asentamiento de información. El segundo capítulo se centra en el

levantamiento de información histórica de la casa y a la vez una indagación sensible trabajada por parte de la interpretación, exhibiendo su training, las sensaciones que evoca el lugar, sonoridades que acompañaron, imágenes, etc. En el tercer y último capítulo se aclara la organización de los elementos levantados durante la investigación y la razón por la que fueron ubicados de esa manera.

Capítulo I: Conceptualización

Site Specific

Durante las últimas décadas en el ámbito del arte, el "Site Specific" ha permitido una dinámica distinta con el espectador, es decir, el arte ya no está ubicado únicamente en el museo, más bien puede ser localizado en espacios muy lejanos o diferentes a él. Razón por la cual el público puede conseguir diversas experiencias distintas a las habituales, relacionándolas con sus experiencias de vida. Este nuevo estilo de creación nace a partir de los 70, en el universo de las artes visuales, quienes tomaban como centro de estudio la arquitectura y buscaban una interrelación con ella. (Kolodynski, 1970)

El libro "A bailar en la Calle", escrito por Victoria Pérez Royo (2008) indica que, en el mundo escénico, aparece esta nueva forma de creación por la necesidad de experimentación y a la vez por la influencia de las vanguardias.

Existen innumerables caminos para la creación escénica. En este caso el Site Specific llega a ser un mundo nuevo que permite trabajar en él desde distintas miradas, formas, técnicas o metodologías, dando paso a los intérpretes – creadores a trabajar dependiendo sus gustos o necesidades. Este, simplemente, propone la decisión de convertir al espacio en la obra en sí. Por lo que Pérez expresa:

"Estos contextos, por lo general, no asumen una mera función de paisaje de fondo sobre el cual se presenta el baile, sino que el espacio determina radicalmente la danza que en él se presenta, hasta el punto de que ésta perdería gran parte de su sentido si se situara en otro lugar" (Pérez Royo, 2008)

Esta cita llega a ser el eje central durante la indagación de un lugar en específico, debido a la gran cantidad de información para el montaje se obtiene del espacio físico donde se realizará la muestra. Entendiendo así que la búsqueda que conlleva la creación, está presente en todos los momentos del trabajo y se hacen visibles dependiendo de cómo se trabaja con ello. Entendiendo así, que la obtención de información y el trabajo fuera de ella rompería con su lógica.

Nick Kaye en su libro "Site-specific art" (2000) expone: Una "obra específica del lugar" puede articularse y definirse a través de propiedades, cualidades o significados producidos en relaciones específicas entre un "objeto" o "acontecimiento" y una posición que ocupa. Después de la noción "sustantiva" de lugar, esta obra específica podría incluso afirmar una relación "propia" con su relación con su ubicación. Es necesario tener presente el término "específico" debido a que cada tejido que se construye llega a ser una relación con cada

elemento constituyente de la obra, en sí del espacio. Entendiendo que no puede ser parte de esta construcción un elemento externo o, al contrario, un elemento obtenido gracias a una o varias relaciones con el espacio no sería el mismo en otro dispositivo.

Al finalizar una obra cada espectador se lleva una experiencia distinta, evidentemente por las distintas vivencias que llevan en general. La característica común de una función en un espacio habitual es la seguridad por parte de quienes van a ser observadores de ella. Y, al estar en un espacio no convencional, del que se caracteriza el Site Specific lleva a un momento incierto. Kaye (2009) expone:

“La "especificidad del lugar", tal y como la define Crimp, no se resuelve en las características especiales del objeto minimalista y su posición específica, sino que se produce en de la atención del espectador hacia la sala que ocupan tanto ella como el objeto. En lugar de "establecer su lugar", el objeto minimalista hace hincapié en una definición transitiva del sitio, forzando una percepción autoconsciente en la que el espectador se enfrenta a su propio esfuerzo por "ubicar, situar" la obra y, por tanto, a su propia interpretación de la función de la galería como lugar de contemplación.”

Crimp (2009) utiliza al “objeto minimalista”, pero en este caso, en una obra escénica al exponer un material artístico en un sitio, directamente lleva a un contexto, una situación. Y el espectador, quien emplea la razón intencionalmente empieza a dar sentidos a cada punto o imagen que observe. Por lo que este enfrentamiento involuntario permite la interpretación de cada situación.

Observar a estas interpretaciones obtenidas desde una perspectiva más interna, conlleva a contemplar un trabajo previo, es decir, existen varias relaciones y acuerdos durante la exploración de un sitio en específico por parte de los intérpretes – creadores. Realizando a la definición de “relaciones”, pues toman el papel principal y llegan a ser guía para adentrarse en un espacio.

“las prácticas específicas de danza desarrolladas tanto en América como en Europa desde principios del siglo xx, que involucraron a coreógrafos y artistas de la danza con la exploración del cuerpo, la danza y el entorno natural, pueden considerarse muy influyentes en el desarrollo de las prácticas de danza contemporánea que consideran la relación del cuerpo con el mundo como un componente intrínseco dentro del proceso de creación de la danza” (Pérez Royo, 2008, pág. 5)

Por lo que, dialogar con el espacio, sus ubicaciones, aspectos materiales y sensoriales, permite un encuentro fundamental por parte de quien indaga, pues la relación que se

construye de manera dinámica y perceptiva a través de la convivencia, incita a un imaginario, un impulso para la creación escénica.

Pérez, en su libro “A bailar en la Calle”, considera también otras dimensiones del espacio, como lo social, lo político, la humano, la rítmica, la atmosférica, la historia o la arquitectura. (Pérez Royo, 2008, pág. 2) Abriendo así un abanico infinito de estrategias para la creación que van de la mano con la improvisación.

Al trabajar en un espacio no convencional, el actor – bailarín convive directamente con el espectador, compartiendo el “espacio sagrado” (Pérez Royo, 2008, pág. 18) por lo que el bailarín llega a convertirse en testigo de las sensaciones de quien lo observa y por ende es afectado. Se convierte en un intercambio y convivencia del espectador y el intérprete.

Es claro, el Site Specific permite experiencias distintas a las habituales tanto para el espectador como para quien acciona. Pues, en cierto punto, quien observa, afecta de manera indirecta o directa, positiva o negativa en la creación. Una de las características de este estilo de composición es tener presente la aceptación y reacción a las situaciones que vayan apareciendo. Aceptando la necesidad de una tercera presencia, el espectador. “La obra Site Specific en su formación más temprana: entonces se centraba en establecer una relación inextricable e indivisible entre la obra y su emplazamiento y exigía la presencia física del espectador para el concurso de las obras.” (Hunter, 2015, pág. 16)

Es incierto lo que puede suceder al momento de accionar, en la situación real, pero parte de la búsqueda de relaciones en un espacio, también llega a ser el desarrollo de un estado de alerta y de escucha, teniendo siempre en cuenta cuáles son los acuerdos trabajados tanto con el espacio como con el grupo de indagación.

Aparece una línea muy delgada entre la resolución del problema y la fidelidad hacia el espacio. Hunter explica esta fidelidad desde una perspectiva de respuesta a lo no establecido. Resolver una situación no esperada, teniendo en cuenta la información obtenida y las relaciones alcanzadas durante el proceso como en la función es el objetivo a cumplir para reconocer que el trabajo de Site Specific que se está realizado.

Los nuevos métodos compositivos que se han estructurado durante el pasar de los años se caracterizan por la indagación en el espacio y la relación con el espectador. Victoria Pérez Royo menciona a estos, exponiendo particularidades de cada uno de ellos, mismos que serán parafraseados.

Danza al aire libre, se trata de una obra creada en una sala de danza, que no posee relación con el lugar en donde se presenta, es decir, es ubicada en un espacio para bailar, sin embargo, no llega a ser un lugar escénico. Por lo tanto, no tiene intercambio con el espectador ni su contexto.

La danza de especificidad espacial, se presenta en el mismo espacio de su creación. Es necesaria una búsqueda previa de relaciones que posteriormente permitirán la obtención de movimientos. Quien acciona es afectado por el entorno debido a las sensaciones que despierta y los infinitos sucesos en los que convive. Por este motivo esta danza propone un dar y recibir tanto del espacio como del espectador hacia el bailarín y viceversa.

El diálogo con el espacio arquitectónico, consiste no solo en el trabajo de enlace entre la geometría espacial y el cuerpo del ejecutante. Más bien el levantamiento de imágenes relacionales a partir de sensaciones e historias a partir de la geometría. De otro modo, utilizar la imaginación frente a las experiencias trabajadas con el cuerpo. “Convirtiendo el espacio en espacio de imaginación” (Pérez Royo, 2008, pág. 31)

Las micro coreografías, micro intervenciones, a diferencia de otras formas de danza, su singularidad es el carácter íntimo evitando por completo la espectacularidad y centrándose en el estudio del gesto cotidiano. Debido a la conversación ejecutante – transeúnte que se construye a través de situaciones que transcurren en el momento, utilizando gestos, movimientos y a la vez buscando el significado de ellos.

Los recorridos y coreocartografías utilizan como medio al cuerpo y su movimiento, es decir, exponer lo psicológico y emocional a través de desplazamientos más no una representación de un espacio. El trabajo con los paisajes durante las movilizaciones permite definir sensaciones, olores, sonidos de cómo percibe el bailarín. Registrando símbolos cinéticos y creando una “ciudad imaginaria y subjetiva... obteniendo efectos psico geográficos” (Pérez Royo, 2008, pág. 41).

Para la danza en paisajes naturales, es necesario saber que estos definitivamente no son espacios utilizados como paisaje. Este trabajo consiste en una construcción escénica a partir de la interrelación del ejecutante con el ambiente, clima, sonidos, olores, objetos propios del panorama, que podrían ser un estímulo tanto de movimiento como de creación de imágenes. Estas muestras, se realizan fuera de la civilización por lo que se suelen realizar registros de video, fotografía o escritura. Razón por la que el espectador no presencia la experiencia de manera indirecta, dando así protagonismo al proceso más no el producto.

El contexto social, utiliza como guía de indagación a la sociedad que se inserta. Convirtiéndose en un llamado a distintos públicos en general. Traslado al espacio y a la arquitectura como paisaje.

La danza íntima, a diferencia de las anteriores, no se realiza de manera pública. Por lo que las relaciones que se construyen entre público – actante llegan a convertirse en contactos personales.

La danza de participación, al igual que las distintas formas de creación en espacios específicos nombradas anteriormente, el espectador llega a ser parte de la obra, es quien decide buscar intercambios de manera personal, es decir, el bailarín realiza encuentros a individuos y el público tiene la oportunidad de responder a estos a través de movimientos o acciones corporales. En otras palabras, se crea una red de comunicación a partir de respuestas cinéticas, durante el tiempo que “se despierta la sensibilidad del ciudadano” (Pérez Royo, 2008, pág. 51). Existe una creación coreográfica en tiempo real a través del diálogo bailarín – transeúnte.

A través de esta investigación realizada, se puede manifestar diferentes procedimientos para efectuar una obra de formato Site Specific. A pesar de tener singularidades de distintas maneras de trabajo “in situ”, los artistas escénicos tienen la posibilidad de utilizar varias herramientas de creación, con la única norma de fidelidad hacia el proceso. Queda claro que este formato únicamente se realiza a partir de la indagación de un lugar – espacio en específico, con su historia, arquitectura, situaciones intrínsecas y quienes pertenecen a él. Parte de la investigación es la búsqueda de motivaciones, nuevas realidades desde una exploración cinética, improvisaciones y adaptaciones. Presentar una creación de este formato consiste en aceptar la precariedad debido a la presencia del espectador y el entorno en donde se realiza.

1.2 El espacio

El espacio en la vida cotidiana como en las Artes Escénicas llega a convertirse en un elemento esencial, debido a que somos materia que accionan mediante el deseo y la razón, quienes físicamente están ubicados en un terreno con dimensiones que lo rodean.

Otto Friedrich Bollnow en su obra “Hombre y el espacio”, menciona distintas maneras de definir al espacio, ya sea por grupos sociales que lo habitan, desde la perspectiva matemática, su estructura, superficie terrestre, su orientación, entre otros.

Bollnow al definir la estructura elemental del espacio explica: “el espacio no es un sistema de relaciones entre las cosas, sino la delimitación, realizada desde el exterior, del volumen ocupado por un objeto” (Bollnow, 1968). Es decir, define a <un> espacio por su delimitación, la ubicación de un objeto o varios, que son contenidos por él. Por lo que el espacio es una delimitación definida por un ente externo.

El autor nombrado también expone al espacio vivencial como el lugar “donde se manifiesta la actividad humana” (Bollnow, 1968, pág. 25). Entendiendo así que este “espacio” se construye a través de particularidades propias de grupos sociales que se relacionan entre sí. Teniendo enlace con Milton Santos, pues él lo define como:

“Una instancia de la sociedad, al mismo nivel que la instancia económica y la cultural ideológica. Esto significa que, como instancia, el espacio contiene y es contenido por las demás instancias, del mismo modo que cada una de ellas lo contiene y es por ellas contenida.” (Santos, 2009, pág. 50)

Al enlazar varias definiciones de esta palabra, se puede decir que es una delimitación, contenedora de formas geográficas (naturaleza) y grupos sociales con particularidades similares, contenedoras de significado que únicamente son localizados en una frontera definida.

En el mundo escénico el espacio llega ser un elemento esencial, debido a que, sin la relación de él con la acción, no existiría teatro, como lo dice Grotowski en el libro “Hacia un teatro pobre” (1992). Al centrarse más en este mundo escénico, se toma a dos autores para llegar a esta definición, Rene Descartes y Doreen Massey quienes exponen sobre el espacio cartesiano y el espacio Holístico.

Rene Descartes fue un filósofo francés, padre de la geometría analítica y la filosofía moderna. Al momento de exponer al espacio cartesiano niega su definición como el contenedor “inmaterial e inmóvil de fragmentos indistinguibles.” (Castillo, 2019, pág. 20). Más bien nombra cuatro particularidades que son la situación, figura, distancia y tamaño, las cuales se permiten apreciar a través de los sentidos. Es decir, al utilizar los sentidos, por ejemplo, la visión permite el reconocimiento de su tamaño, figura, color por lo que esta apreciación e indagación interna, lleva a un juicio previo, un entendimiento de lo observado, el espacio.

Doreen Massey en su libro “Un sentido global del lugar” explica sobre el Espacio Holístico a través de dos puntos insustituibles que abre la “infinidad de contextos”. En el primer caso explica esta infinidad a través de ejemplos, existen espacios de estudio, espacios de juego, espacios científicos. Cada uno tiene sus especificidades a pesar de que en cierto caso sea

posible relacionarlos. En el segundo caso habla sobre contextos en específico, de manera que “: a más del uso convencional de un espacio X se le puede insertar otro contexto y desde ese mismo lugar dar otra perspectiva”. (Massey, 2012, pág. 155). Entendiendo así:

“El espacio es producto de interrelaciones; se constituye a través de interacciones, desde lo inmenso de lo global hasta lo ínfimo de la intimidad... es la esfera de la existencia de la multiplicidad, entendiéndose así que sin espacio no hay multiplicidad y viceversa... Esta siempre en proceso de formación, es decir, abierto al cambio o a la mutación, de forma contraria se diría nunca cerrado. (Massey, 2012, págs. 157,158)

Massey define al espacio como un modelo que permite la entrada y salida a nuevas experiencias – ideas, dando lugar a habitar y producir. El espacio autoriza a la vivencia de infinitas historias que se relacionen o no entre ellas que por ende sean distintas.

La autora habla también sobre la conexión entre categoría espacio y categoría tiempo lo que propone una definición con un contenido más concentrado. Ella expresa: “para que haya tiempo debe haber interacción, para que haya interacción debe haber multiplicidad, para que haya multiplicidad debe haber espacio” (Massey, 2012, pág. 166). Por lo tanto, el tiempo al igual que el espacio está abierto a nuevas multiplicidades. Dicho de otra manera, aparece una correlación entre tiempo y espacio que promueven varias relaciones que contribuyen unas con otras a la vez. En el mismo tiempo – espacio aparecen varias acciones que de manera directa o indirecta son estímulos entre sí.

Marsey habla sobre el habitar un espacio sin ser consciente de ello. Por lo durante nuestra vida hemos estado caminando por diferentes espacios sin ser conscientes de su forma o contexto, dejando de lado los sentidos que define a un espacio como lo explica Descartes. En el trabajo de un Site Specific utilizar los sentidos es más que válido, se podría decir que indispensable. El contexto con el que se trabaja es el elemento principal de la obra. Es necesario tener claro que este, es contenedor de ilimitadas acciones, historias, pensamientos, creencias que han habitado en un tiempo – espacio en específico, que, durante el proceso de investigación, serán el camino por el que se pasará para llegar al mismo, pero en relación con el intérprete- creador.

1.3 La Presencia Corporal

La presencia corporal es un término nombrado por Eugenio Barba a través de la Antropología Teatral. Es primordial aclarar el contexto de donde viene este término. Barba es un investigador y director italiano quien, a través de múltiples viajes por el mundo, ha sido testigo

del uso del cuerpo en distintas culturas, lo que le ha llevado a centrar su investigación en diversas tradiciones teatrales, encontrando principios que retornan en las culturas estudiadas. La antropología teatral está centrada en el estudio del comportamiento fisiológico y sociocultural de los seres humanos al momento de la representación (Ansaldi, 2020), es decir, el uso de la presencia física y mental de manera ampliada que proviene no solo del ámbito corporal, sino también de los aspectos sociales o culturales de una comunidad; característica que no suelen ser visibles en el tiempo cotidiano.

La antropología teatral se centra en el “estudio del comportamiento escénico pre- expresivo” (Barba, 2005, pág. 25), es decir, analiza de manera detallada el entrenamiento que realiza el actor-bailarín previamente a su presentación, que le da paso a un cuerpo- imán a la vista del espectador. Por lo que, “busca lo simple: la técnica de técnicas” (Barba, 2005, pág. 26). Entendiendo así que, Barba, al momento de recolectar distintas técnicas, su trabajo de investigación se centra en analizar cada una de ellas y encontrar cuál de estas es la que aporta a la presencia corporal. Entregando así un abanico de opciones que, quien accede a ella tendrá la oportunidad de reconocer cuál de estas aporta corporalmente. “El actor aprende y personaliza” (Barba & Savarese, El arte secreto del actor, Diccionario de la antropología teatral, 1990, pág. 10)

En el libro el arte secreto del Actor Barba y Savarese mencionan:

“Las técnicas cotidianas del cuerpo se caracterizan en general por el principio del mínimo esfuerzo: conseguir un rendimiento máximo con un mínimo de gasto energética. Por el contrario, las técnicas extra-cotidianas se basan en un derroche de energía [...] el principio del máximo gasto de energía para un mínimo resultado.” (Barba & Savarese, El arte secreto del actor, 1990, pág. 12)

El cuerpo al accionar en situaciones cotidianas no realiza mayor esfuerzo, debido a que durante años el ser humano ha ido memorizando de manera inconsciente estos movimientos, como el sentarse, comer, caminar considerándolas acciones básicas, hablando directamente de una memoria muscular, donde no se necesita mayor esfuerzo al realizarlas. A diferencia de lo expuesto, el cuerpo extra-cotidiano conduce a un nivel de concentración y tensión corporal más alto al momento de realizar estas “acciones habituales”. Por lo que la conciencia al realizar un movimiento, gesto, acción se intensifica, evocando físicamente una atención por parte del espectador hacia el intérprete, a la que se la llamaría presencia corporal.

La presencia corporal llega a ser “la percepción desarrollada expande sus sentidos a una mayor agudeza a través del acrecentamiento de las capacidades sensibles dirigidas tanto a

la conceptual como a lo afectivo, contando que ambos están íntimamente relacionados” (Barba, 2005, pág. 25), en otras palabras es la dilatación de sentidos al momento de accionar en una situación y espacio determinado llevándolo a una extra-cotidianidad que no solo mueve su exterior físico sino también su interior emocional y memorista.

El cuerpo extra- cotidiano, es un cuerpo presente, con sentidos dilatados, la conciencia llega ser el elemento que más resalta, pues, esta extra cotidianidad no solo utiliza su cuerpo para irradiar energía, sino también aparece esta conciencia tanto interna como externa, no solo individual, sino colectiva, este cuerpo percibe los sucesos y observa en su alrededor. El intérprete crea una telaraña de energía que irradia organicidad y concentración, como lo nombra Eugenio Barba.

Al momento en el que el actor – bailarín realiza este trabajo físico, indirectamente fusiona tres niveles de organización:

1. La personalidad del actor, su sensibilidad, inteligencia artística y ser social que lo hacen único e irrepetible.
2. La particularidad de las tradiciones y contexto histórico – cultural a través del cual se manifiesta la irrepetible personalidad del actor.
3. La utilización de la fisiología según técnicas corporales extra-cotidianas. En esas técnicas se hallan principios recurrentes y transculturales.” (Barba & Savarese, El arte secreto del actor, 1990, pág. 9)

El primer y segundo punto hace referencia directa al proceso individual del actor-bailarín, en el ámbito social, el mismo que se caracteriza por su proceso biológico y cultural. Por lo que al momento de analizarlo tendrá un desenvolvimiento distinto al otro. El tercer punto hace referencia al estudio del cuerpo y sus técnicas, entendiendo así a estos principios biológicos como recurrentes en las distintas técnicas del actor – bailarín.

A partir de ello Eugenio Barba expone estos principios como parte de la Antropología Teatral. Es necesario redondear en el hecho de que, han estado presentes en varias culturas generando una transformación general ya sea de la manera en que se realizan movimientos, la utilización de la voz y la misma presencia que genera. Es inevitable nombrar que cada intérprete posee condiciones sociales que los representan, no obstante, esta situación de representación suelta estas determinaciones y sostiene las habilidades conseguidas a partir de un entrenamiento exclusivo. Los principios de la antropología teatral son:

1.3.1 Equilibrio en acción:

El equilibrio está presente en la cotidianidad, los primeros pasos que realizan los bebés son a partir del encuentro con él, es decir, durante toda nuestra vida la estabilidad ha sido la clave para la contención de energía, el mínimo esfuerzo.

Barba explica el desequilibrio como transporte para el hallazgo de un cuerpo vivo, activo, productor de energía. Al situar al cuerpo en una posición distinta a la habitual, una no cómoda, ingresa una gran cantidad de nueva información. El intérprete al estar ubicado con sus pies al nivel de las caderas presionando el suelo, rodillas flexionadas, el peso de la pelvis hacia adelante, existe una conexión con la columna vertebral que sostiene a la cabeza, misma que es halada por un hilo que viene desde el cielo. Al momento en el que un cuerpo se expone a esta posición inmediatamente aparecen varias tensiones musculares generando interacciones corporales internas como externas y a la vez psicológicas, llevando a un trabajo constante, al que el autor lo llama energía. “Hablar de “energía” del actor significa utilizar una imagen que se presente a mil equívocos ... Etimológicamente significa “entrar en actividad, estar en trabajo... energía, vida, fuerza, espíritu” (Barba & Savarese, El arte secreto del actor, 1990, pág. 22)

La alteración del equilibrio es la base de la vida del actor-bailarín, pues le permite un control de su presencia tanto en el espacio, como en sí mismo y a la vez la interpretación de impulsos físicos en símbolos mentales.

1.3.2 La danza de las oposiciones

La conciencia corporal al realizar movimientos o el de la pausa es esencial para entender qué es lo que se trabaja y como levantamos la energía de la que habla Eugenio Barba. “La energía como koshi, se revela no como el resultado de una simple y mecánica alteración del equilibrio, sino como consecuencia de una tensión entre las fuerzas opuestas.” (Barba & Savarese, El arte secreto del actor, 1990, pág. 24). La búsqueda de estas fuerzas opuestas va relacionada con la alteración de comodidad. El actor – bailarín inicia su movimiento en dirección opuesta a la que se dirige, estimulando el control y atención de la corporalidad, es decir, observarse mientras actúa reconociendo estas tensiones no habituales, extra – cotidianas.

El actor – bailarín se adentra en el espacio haciéndolo parte de él, desde sus movimientos que contienen tensiones entre fuerzas, las cuales amplían su trabajo físico y a la vez sus músculos, articulaciones y extremidades. Definiéndolo, así como un poseedor de “koshi”. “Energía – decía el actor kabuki, Sawamura Sojuro – podría ser traducida como koshi,

caderas... la energía como koshi, se revela como consecuencia de una tensión entre fuerzas opuestas” (Barba & Savarese, *El arte secreto del actor*, 1990, pág. 24).

1.3.3 *Las virtudes de la omisión*

Al momento que un actor – bailarín habita en escena, aparecen ciertas acciones, movimientos o partes de su cuerpo que llegan se llevan el protagonismo del momento. Barba expone: “La omisión de algunos elementos para poner de relieve otros, que, de este modo, aparecen como esenciales” (Barba & Savarese, *El arte secreto del actor*, 1990, pág. 26). Entendiendo así que, existe un trabajo que no economiza la energía de quien acciona. Más bien, al momento de realizar los principios de oposiciones existe una acumulación de energía que se simplifica para ser expuesta, al momento de la reproducción de elementos esenciales de la acción.

Las virtudes de la omisión consisten en retener la energía, utilizar máxima intensidad para una mínima actividad.

1.3.4 *Intermezzo*

Eugenio Barba expone a este principio a partir de la cultura japonesa explicada por la maestra Katsuko Azuma y un ejemplo de una flor. Al momento de desarrollar las características de la flor, declara que esta no deja de serlo a pesar de que esté arrancada y puesta en una maceta. A diferencia del momento en el que esté ubicada en una posición para representar, con un significado más allá de ser “la flor”, esta contiene vida y llega a convertirse en una obra de arte. Es decir, se realizaría un ikebana, como lo dice Barba.

El actor utiliza técnicas adecuadas para cumplir su objetivo de expresar, comenzar de lo abstracto a lo concreto. Estos principios “son medios para quitar al cuerpo los automatismos cotidianos, para impedirle que sea solo un cuerpo humano condenado a parecerse sólo a sí mismo” (Barba & Savarese, *El arte secreto del actor*, 1990, pág. 29). Es decir, empieza una indagación y análisis física del actor, como este deja de accionar en referencia a la cotidianidad y llega a la extra cotidianidad. Por lo que toma como referente a Decroux y su idea de realizar la acción, al contrario, lo que permite una recomposición del cuerpo.

Al realizar una obra de danza – teatro, se busca una no representación del intérprete, más bien del significado con el que se trabaja para exponer hacia el público. Por lo que el trabajo de estos principios, el invertir fuerzas que realizan la acción provoca en el cuerpo del actor manifestar una acción real. “Las diferentes codificaciones del arte del actor y del bailarín, son sobre todo métodos para romper con el automatismo de la vida cotidiana” (Barba & Savarese, *El arte secreto del actor*, 1990, pág. 26). Romper con este cuerpo que es

caracterizado por una cultura y con contexto, como expresa Barba, para abandonar los propios automatismos. Representando así el significado de Ikebana, hacer vivir las flores.

1.3.5 *Un cuerpo decidido*

Etimológicamente, decidir significa “cortar”. Entendiendo el contexto del que se está hablando, esto llegaría a significar el cortar las prácticas cotidianas, matar el ritmo, la respiración, es decir, contraponerse hacia lo cotidiano. Barba expone el término “jo-ha-kyu”, la cual se refiere a tres fases:

“La primera fase está determinada por la oposición entre una fuerza que tiende a desarrollarse y otra que la retiene {jo = retener}; la segunda fase {ha = romper} está constituida por el momento en que se libera de esta fuerza, hasta llegar a la tercera fase {kyu = rapidez} en que la acción llega a su punto culminante, desplegando todas sus fuerzas para luego detenerse imprevistamente como frente a un obstáculo, a una nueva resistencia”. (Barba & Savarese, *El arte secreto del actor*, 1990, pág. 30)

Al momento de realizar esta acción utilizando el “jo-ha-kyu”, el espectador puede observar un cuerpo decidido, fuera de la cotidianidad. Para la obtención de este principio Azuma lo expone como un centro de gravedad que está ubicado desde el ombligo hacia el cóccix. Este centro de gravedad le prepara y transforma para respuestas inmediatas y decididas.

1.3.6 *Un cuerpo ficticio*

Los principios que ejecutan en la tradición occidental están centrados en técnica corporal y en la utilización de ficciones, a las que los llaman “si mágicos”. Estas consisten en “fuerzas físicas que mueven al cuerpo... el actor busca, en este caso, un cuerpo ficticio, no una personalidad ficticia”. (Barba & Savarese, *El arte secreto del actor*, 1990, pág. 33). Este sí mágico llega a ser un estímulo que permite un movimiento significativo en el actor. Este cuerpo que se transforma, se nutre de una realidad y la vez da vida a un cuerpo con sus propias virtudes.

Esta reacción no solo afecta a sus extremidades, sino también a la vida que se inserta en los ojos. Convirtiéndose en la segunda espina dorsal del actor como lo nombra Barba. Sadoshima Dempachi (citado por Barba, 1990), escribe en su diario la importancia de los ojos, ya que estos expresan la decisión del bailarín y a la vez transforma el estar decidido.

1.3.7 *Un millón de velas.*

“Las técnicas extra- cotidianas del cuerpo consisten en procedimientos físicos que aparecen fundamentados en la realidad que se conoce, pero según la lógica que no es inmediatamente reconocible” (Barba & Savarese, *El arte secreto del actor*, 1990, pág. 34). Al estudiar los

principios que presenta la Antropología Teatral y cuál es el resultado de ellos al realizarlos, aparecen varios de ellos, pues estas dependen del contexto del actor – bailarín. Previamente a esto, se realizan varios acuerdos del espíritu con el cuerpo al que en las lenguas del No se lo llama “Ki-hai”.

“Ki-hai” llega a ser una energía que deja de lado el sexo del intérprete o la configuración por parte de una cultura determinada. Provocando así, “una nueva presencia física y una nueva presencia espiritual que se revela a través de la ruptura – que paradójicamente se acepta en el teatro – de los papeles masculinos y femeninos.” Al estar ubicado en este umbral se supera las estructuras que son definidas por la sociedad, llegando a ser un contenedor de energía que se vuelve un imán hacia la expectación del público.

Al realizar una indagación fuera de un espacio artístico, en este caso, una casa contenedora de material histórico que se ha ido sumando durante una gran cantidad de años, por parte del a interpretación se consideró necesario llevar a cabo un entrenamiento físico que transforme un cuerpo cotidiano a uno extra-cotidiano. Encontrar la capacidad de potenciar la percepción tanto interna como externa, física, emocional y mental para hallar el camino hacia la relación con el espacio que proporcione elementos para la creación de una puesta en escena, llega a ser la razón de este estudio tanto teórico como práctico de los Principios de la Antropología Teatral. Exponiendo una vez más que la presencia corporal será el puente hacia el levantamiento de información sensible.

1.4 Coreografía

Al realizar indagaciones, estudiar distintos métodos o levantar información en general, se ha acostumbrado por todos los tiempos, a plasmar este contenido en la fisicalidad. En la danza, esta información suele ser reflejada o sintetizada en una secuencia de movimientos, diarios de trabajo o grabaciones, claro, dependiendo de la necesidad o deseo de quien o quienes participan en ello.

“La coreografía comprende tanto los desplazamientos y gestos de los actores, el ritmo de la representación, la sincronización de la palabra y el gesto, como la disposición fundamental de los actores en escena” (Pavis, 1996, pág. 96). Es la organización de elementos que guían una propuesta, tanto al bailarín como al espectador. Llega a ser la muestra final, la búsqueda de relaciones entre cada elemento que ha sido levantado gracias a una indagación previa, estructuración de gestos, movimientos y ubicación en los espacios.

Adentrarse en la palabra lleva a caminos nuevos para recorrer. La coreografía finalmente es un sistema, una máquina con reglas y puntos determinados en los que se trabaja. Puede llegar a ser altamente determinante, si es que su director lo decide, tanto en cómo y quienes la realizan. “Observa cómo sería posible reconfigurar corporalidades desde la danza y los límites de la relación con otros a través de un ejercicio coreográfico, ejercicio que permita una reinención de los cuerpos” (Gómez, 2019, pág. 48)

La coreografía es la organización del cuerpo en el espacio, es la trayectoria marcada, que claramente contiene más elementos. Las artes escénicas tienen la complejidad de ser pasajeras, cada función siempre contiene algo distinto, ya sea por quienes observan, el lugar en el que se presenta y por quien actúa. La coreografía ayuda a que lo efímero de estas artes se contenga en lo mínimo. Pero, a pesar de ello siempre hay algo que lo hace variar.

A la vez que se construyen secuencias corporales, también se construyen acuerdos, reglas y libertades. Al momento de la función, dependiendo de la lógica de la obra, muchas veces estos trazos definidos no pueden ser realizados como se lo ha establecido. El actor – bailarín, al haber estado en el proceso entiende la lógica y tiene la capacidad de cumplir con los objetivos planteados corporalmente a pesar de encontrarse con una problemática del momento. “Los cuerpos se organizan, unifican en una celebración, y como, en tal situación se potencian particularmente para crear nuevas relaciones en su entorno” (Gómez, 2019, pág. 8).

“El movimiento, distribución, ubicación y gesto de los cuerpos en situaciones colectivas determinan la creación de espacios comunes físicos, psicológicos y políticos. Su repetición da lugar a estructuras dinámicas relacionales que se transparentan en la escena coreográfica de la danza contemporánea. Este movimiento más o menos coordinado responde a una actitud de “llamamiento” crítico que se hace comprensible en términos de territorialización y deterioración de/en lo común” (Costa, 2019, pág. 57)

Esta cita hace referencia a una coreografía política, una relación con el espectador, con quien acciona y quién responde, en un espacio público. Como nombre previamente, existe una estructura definida, a la cual es aprendida e introducida mental y muscularmente. La secuencia es la guía, al presentarla en un espacio abierto, se es consciente que va a ser afectada por todo lo que lo rodea. Tal vez soltar lo establecido y resolver la situación es un poder o un deber, para que esta lógica construida por meses no se suelte.

Las artes escénicas son efímeras. Organizar elementos levantados durante una investigación permite evidenciar una existencia, como los libros que llegan a ser los testimonios de la

historia. La coreografía llega a ser la unificación de algo existente, contenedor de relaciones, direcciones, posiciones. La coreografía es la obra, la puesta en escena, el resultado final.

Capítulo 2: Levantamiento de información histórico sensible

2.1 Entrevistas

Durante toda la indagación realizada para la creación de la obra “8.44”, se llevó a cabo un proceso específico. El primer paso y el fundamental fue la realización de entrevistas, debido a que este levantamiento de información fue el que me permitió el reconocimiento del lugar en que se llevaría a cabo el trabajo. Además, las conversaciones efectuadas no sólo recabaron datos históricos del espacio, también permitieron crear lazos más fuertes y amigables con la familia Jara, dueños y habitantes del lugar.

Las entrevistas que se llevaron a cabo fueron estructuradas, sin embargo, por sí mismas, varias de las preguntas pasaron a segundo plano debido a que las respuestas llevaron a caminos distintos a los planteados. Las preguntas se realizaron a las sobrinas del dueño del lugar, María León y Marta León. Previo a esto se pudo conversar con varios integrantes de la familia, como el esposo e hijos de las mismas.

El lugar donde se realizó la entrevista y al que se colocó como objeto de investigación fue en la casa 8-44 de la calle Gaspar Sangurima y Luis Cordero del centro de la ciudad de Cuenca.

No se tiene clara la historia de esta casa, simplemente que hace varios años esta fue un cuartel militar.

Sin una cronología exacta, actualmente esta casa le pertenece al señor Jorge Piña, quien es proveniente de Chordeleg. Desde el momento que la propiedad pasó a ser de la familia Piña León, fue utilizada para arrendar a varias familias, pues ésta dispone de varios cuartos.

María León, la madre de familia, manifiesta que ella no visitaba esta casa ni en su infancia ni adolescencia, pero al momento en el que contrajo matrimonio y tuvo a su primer hijo, este se convirtió en su hogar. A pesar de ello, varias familias seguían viviendo en este lugar y muchas de ellas siempre tenían comentarios de sentirse vistos o acompañados por una tercera persona, la ropa colgada la encontraban en el piso, muchas veces desaparecían objetos, se sentaban junto a ellos y hasta los tocaban. Sin embargo, a pesar de vivir estos acontecimientos que llegaban a incomodar a los inquilinos la señora siempre preguntaba la razón de dejar el departamento y los inquilinos nunca nombraban estos sucesos como una razón, más bien simplemente porque encontraban mejores espacios para vivir.

La señora María León cuenta una de las anécdotas que más ha resaltado durante estos 26 años de vivencia en el lugar y a la vez se ha convertido en la clave para esta investigación.

“Había una familia de cuatro, el papá era bombero, la mamá, la hija que tenía unos quince años más o menos y un bebe de máximo tres años. Nos contaron pues, que muchas veces cuando ellos estaban almorzando su bebé empezaba a jugar y reírse con alguien, sus papás no veían nada, él simplemente daba a entender que era un amiguito. No le dieron atención porque esto es común en los bebés. Hasta que este “personaje” empezó a mostrarse ante su hija. Un par de veces abría los ojos en la madrugada y le veía. Era un señor, alto con sombrero y poncho que le observaba, pero no le daba importancia. Hasta que un día ella estaba haciendo un deber y sintió que le abrazaron, la chica dijo, “papi no me molestes, pero cuando se viró no había nadie”. Ella gritó y el papá empezó a insultar a este ser, defendiendo a su hija... nosotros aquí en familia al enterarnos pensábamos que este hombre que muchas veces era nombrado por los inquilinos, se enamoró de ella... luego de algunos meses la familia se fue.”

Como nombra la Señora, este ente ha sido visto varias veces por diferentes inquilinos, muchas veces hasta por los hijos de ella. Cabe señalar que esta información fue utilizada posteriormente en la indagación y creación de la obra.

Cuando la familia Jara tenía poco tiempo de vivir en esta casa, uno de sus arrendatarios era un familiar lejano, quien contaba que, en la tarde, a una hora en específico pasaba una señora por todo el patio, esta era reconocida por sus tacos y por su particularidad al caminar.

Los hijos de esta familia, Sebastián, Mauro, Darío y Luis han sido testigos de la presencia de una niña, la cual han visto pasar varias veces por los patios de la casa.

María León relata un acontecimiento que causó mucha impotencia en su familia, sobre todo a ella: “Hace algún tiempo, empezaron a encerrarle a mi hijo Mauro en su cuarto, le ponían cerradura desde afuera. Él pensaba que mis hijos los gemelos lo hacían para molestarle y poco a poco iba perdiendo la paciencia. Una noche le encerraron, él había estado durante varios minutos gritando, pidiendo que le abran, hasta que uno de nosotros pasó por ahí. Él estaba enojado, impotente, nervioso, se le notaba en la voz y en su cara. Empezó a reclamarles a mis hijos, pero nosotros estuvimos todo el tiempo con ellos. Yo le dije “no mijo, los gemelos estuvieron viendo la televisión con nosotros, ellos no han salido del cuarto”, hubo un silencio y me di cuenta de lo que estaba pasando. Viendo como mi hijo estaba, me puse bravísima, les mande al demonio, les grite y les insulte, les dije que dejen de molestarles a mis hijos, que qué quieren, que se metan conmigo, pero no con mis hijos y que hagan el favor de no volver a molestarles más, todo eso fue gritando, yo estaba muy alterada, pero, luego de un tiempo fue a mi perro, les volví a gritar también, ahora tenemos la duda si él fue el que se encerraba solo.”

María cuenta que han realizado dos limpiezas en la casa, que consisten en “un procedimiento físico – simbólico de reequilibrio utilizado en la etnomedicina mesoamericana y amerindia... se pretende rearmar a la persona con su entorno, eliminando y expulsando elementos causantes del mal o influyentes del mismo” (Aparicio, 2009), debido a que empezaban a vivir situaciones que ya afectaba su convivencia, pero estas dos veces el padre explicó que todo es parte de la imaginación.

Durante la pandemia, después de la partida de unos arrendatarios afrodescendientes encontraron una botella que representaba brujería. En ese momento estaban viviendo una familia de venezolanos. Una de las chicas se acercó a la familia a explicarle que ella sabía del tema y podía ayudarlos. Comenta María León “Ella prendió un habano y empezó a decir algunas cosas, no se le entendía. Pero cuando yo vi ese humo pude ver a un señor, era mayor, tenía la cara larga, nariz grande y estaba con un sombrero, era su perfil”.

Es interesante observar cómo dueña de la vivienda, acepta presencias, pues ella también se ha sentido observada, pero al momento de ver esta imagen pudo reconocer de quien tanto hablan, aceptar por completo que él está siempre en su casa. “La chica también nos explicó que nos hicieron brujería, botaron tierra de muerto o de cementerio y el primero que pisó se está enfermado con lo que él o ella se murió”. La familia entendió entonces la razón por lo que su hermana Martita siempre tenía dolores, pero en los exámenes médicos que se ha realizado los resultados mostraban a una persona saludable.

La señora explica que a pesar de no haberlo visto frente a frente y de no estar segura de qué hay en su casa, ella se ha sentido observada y ha sido testigo de algunas sombras que han pasado por su patio. Poco a poco ha ido aceptando estas presencias, pero no por lo vivido, sino por lo contado. “Lo que sí le puedo decir es que a mí me encantan las flores y siempre he querido tener ruda, pero no aguanta más de cuatro días, eso sí me hace pensar algo más...”. Analizando su comentario, la ruda es una planta que es utilizada para limpiar las malas energías, alejar la envidia y cuidar hogares y negocios. Fue difícil negar que estos seres estarán presentes y serán parte del trabajo de indagación.

Muy segura con lo que sucede en su casa ella termina diciendo: “la chica que nos ayudó y yo, pensamos que si es que a mí no me han molestado ha sido porque tengo el carácter fuerte y aparte creo indudablemente en Dios... yo no tengo miedo, pero si mucho respeto.”

Martita León, la tía de la familia también fue parte de esta entrevista.

Martita León visitaba su casa desde los 18 años, para ella no había nada mejor que viajar a la ciudad con sus amigas. Durante el último mes de vida de su madre ella vivió y se hizo cargo por completo de la casa.

Se tocó el tema de las diferentes situaciones por las que han pasado los inquilinos, su cuñado e hijos, pero ella dice: “Nunca he visto ni he escuchado nada, yo les creo, pero la verdad es que no lo he vivido”.

Lo que cuenta es: “Un día estaba barriendo la calle, justo el semáforo se puso en rojo y un señor de un carro me pregunta ¿usted vive aquí?, yo le dije que sí, él me dijo, yo hace años vivía ahí, esa casa es bastante ruidosa” Esta historia fue una de las que tuvo más sobresalieron, debido a que la misma situación pasó la señora María, pero ella lo cuenta como si lo hubiera vivido en primera persona. Fue la misma situación en distintas personas y momentos.

Durante la entrevista se realizó la siguiente pregunta: Al pensar en esta casa, ¿Qué es lo primero que viene a su mente?

“Esta casa me trae tantos recuerdos, pero siempre nos ha dado problemas por lo viejita que es, en especial las goteras. Siempre tenemos que estar arreglando, yo le veo al Luis, mi cuñado como cada vez gasta, lo peor de todo que solo se puede poner solo un tipo de tejas porque esta casa es parte del patrimonio cultural y el municipio hasta multa.”

Luego de analizar las entrevistas y observar la casa en la que se va a realizar la investigación, se puede evidenciar cómo a pesar de ser antigua, tiene ciertos objetos modernos, la casa tiene varias enmiendas que le permiten de cierta manera esconder una realidad, no solo de ser contenedora de espíritus, sino a la vez, las paredes, sus huecos, los muebles, la ubicación de sus espacios, que realmente no son tan cómodos.

2.2 Levantamiento del material corporal sensible

Desde que tengo memoria ha permanecido en mí el deseo de saber qué pasa en las casas antiguas de la ciudad de Cuenca, que no han sido consideradas “importantes”, como otras que tiene una relevancia histórica como es el caso de la catedral, por ejemplo.

Siempre he querido conocer su arquitectura, su organización, los objetos que contiene y hasta la historia de las personas que habitan en ello. Las casas antiguas en especial, han llamado mi atención, sin importar el tamaño o su ubicación. Por esta razón, en el momento que hubo la oportunidad de trabajar con una casa caracterizada con los elementos nombrados

anteriormente, se realizó un trabajo acorde a un gusto cumpliendo una satisfacción creativa. Esto me llevó a trabajar en relación al Site Specific, un aporte de gran peso para la investigación.

Hubo varias opciones espaciales en las que se pudo haber realizado esta investigación en la lógica de Site Specific, sin embargo, este espacio fue el seleccionado por ser el que contiene a mi parecer, varias sensaciones y energías caracterizadas provenientes de entes que han sido vistos por personas que han vivido en el lugar, otra característica que llama mi atención, razón por la que este lugar fue el óptimo. Poder trabajar con la historia de esta casa y más aún con las características sensoriales que la misma posee, fue la razón de encaminar el proceso de investigación creación mediante el Site Specific en este espacio arquitectónico.

La disposición de los espacios en la casa es complicada e incómoda por lo que esta imagen que viene a continuación, ayudará para el entendimiento tanto de los entrenamientos, levantamiento de información y para el desarrollo de los siguientes capítulos.

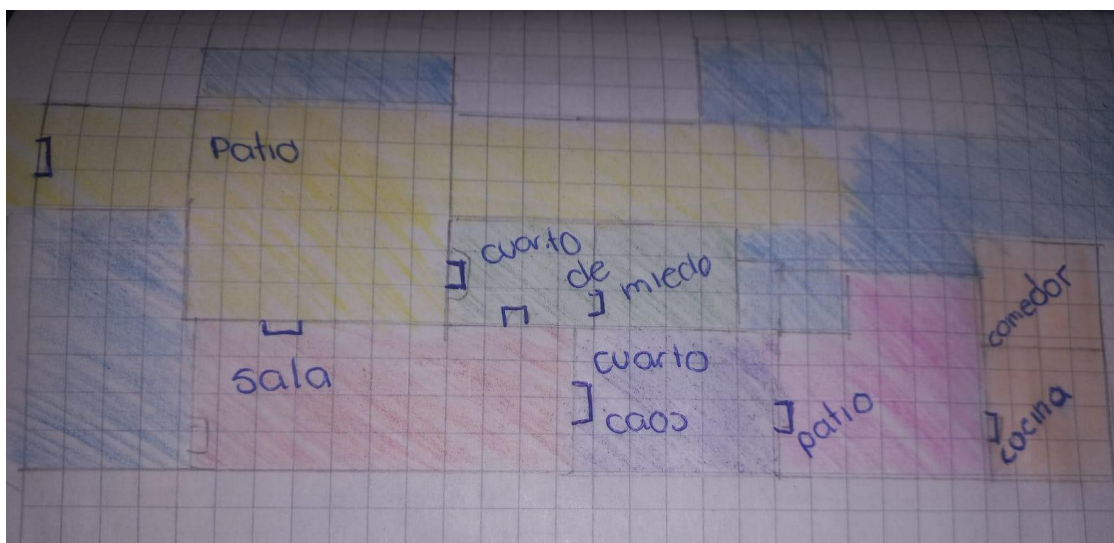


Figura 1: Organización interior de la casa 8-44. Fotografía del diario de trabajo del proceso.

Ya con el material obtenido de las entrevistas, más datos anteriormente conocidos de la vivienda, se inició organizando la forma en la que iniciaría el trabajo.

Cabe señalar que, al momento de ingresar para el trabajo físico, tanto la mente como el cuerpo sabían que estaban en un espacio completamente extraño.

El entrenamiento que se realizó durante los cinco meses de la indagación, creación y presentación de la obra "8-44" fue tomada en relación con los Principios de La Antropología Teatral, la razón de crear un training relacionado con estos principios fue que en la cátedra

de Actuación VI impartida por Mgst. Rene Zabala, se analizaron estos principios. La forma en la que el docente evidenció la manera de utilizarlos, fue a través de varios ejercicios.

Conociendo así la transformación que hubo tanto física como mental y el levantamiento de información muy potente, se lo consideró un elemento importante para el proceso, y a la vez teniendo en cuenta la necesidad de una conciencia corporal para ser capaz de reconocer qué sucede en el cuerpo de manera interna como externa en la casa.

El entrenamiento siempre estuvo definido en pasos: Meditación, articulación, abrir y cerrar, lanzar y recibir, enraizar, danza del viento, fluir, análisis de los elementos conseguidos. Esta siempre fue la base a la que se fue añadiendo o descartando información, teniendo en cuenta el objetivo de potenciar la conciencia corporal y espacial, que llegarían a ser la clave para esta creación.

En el libro “El arte secreto del Actor” (1990) se habla de un entrenamiento realizado para la activación del cuerpo, una transformación de un cuerpo cotidiano a uno extra cotidiano, lleno de energía. Realizar un entrenamiento tiene varios resultados, en este caso no solo se realizó para exteriorizar una energía distinta, un imán que llama la atención del público, para que los movimientos – acciones que se realicen tengan una intención orgánica o para que el intérprete sea capaz de reconocer qué está pasando tanto interna como externamente, en el espacio y con el espectador, para ser capaz de resolverlo al instante. Obviamente estos puntos son de gran importancia, ya que es un gran aporte al trabajo actoral. Pero, la razón por la que se buscó una dilatación de los sentidos fue para que el cuerpo del intérprete sea capaz de reconocer y convivir con cada información que vaya apareciendo durante sus ensayos. Se trata de dejarse afectar y ser consciente de ello, ¿Qué es lo que está pasando?, ¿Cuál fue mi reacción?, ¿Cómo estaba mi cuerpo antes y después de esta situación?, ¿Cuáles fueron mis pensamientos?, ¿Qué pasó internamente?, ¿Qué hice posterior a ello?, ¿Qué voy a hacer con esta información? ¿Cómo voy a reaccionar a futuro? Llegando a entender que fue una necesidad creativa la que impulsó a trabajar con estos principios. Con esto se quiere decir que, al realizar un trabajo físico utilizando los Principios de la Antropología Teatral aparece una transformación de un cuerpo cotidiano a uno extra cotidiano. Entonces, al adentrarse en un trabajo con la lógica de Site Specific, como intérprete, se considera que es necesario introducirse a ello con un cuerpo dilatado, que tenga la capacidad de reconocer que está sucediendo tanto en el cuerpo como en el exterior. Evidenciando que este training es el necesario para este modo de creación.

“Los ejercicios de entrenamiento físico permiten desarrollar un nuevo comportamiento, un modo diferente de moverse, de actuar y reaccionar: una destreza determinada.

Pero esta destreza se estanca en una realidad unidimensional si no va en profundidad, si no consigue llegar al fondo de la persona constituida por sus procesos mentales, su esfera psíquica, su sistema nervioso... El puente entre lo físico y lo mental determina una ligera mutación de conciencia que permite superar la inercia, la monotonía de la repetición. La dilatación del cuerpo físico, de hecho, no sirve si no viene acompañada por la dilatación del cuerpo mental. El pensamiento debe atravesar en forma tangible la materia; no solo manifestarse en el cuerpo en acción, sino también atravesar lo obvio, la inercia, lo que surge de por sí cuando imaginamos, reflexionamos, obramos” (Barba & Savarese, El arte secreto del actor, 1990, pág. 56)

Al exponer estas preguntas previas y al momento de tratar de responderlas, ya sea durante el entrenamiento o después de él, a partir de la experiencia uno es capaz de reconocer que la conciencia no solo se expande físicamente, también mentalmente.

“Un pensamiento es también de por sí una moción, una acción, algo que cambia: partir de un punto para encontrar otro, siguiendo caminos que cambian repentinamente de reacción. El actor puede partir del físico o del mental: no importa, siempre y cuando pasando uno a otro reconstituya una unidad” (Barba & Savarese, El arte secreto del actor, 1990, pág. 55)

Al adentrarse en una exploración tanto corporal como espacial, uno se encuentra con varios elementos sin la necesidad de buscarlos, en este caso, reconocer este trabajo mental, es una muestra de un cambio, una alteración energética.

Volviendo a lo práctico, los primeros momentos de contacto directo con el espacio se realizaron en la sala, el cuerpo estaba en un lugar completamente extraño, por lo que era bastante incómodo permanecer en él. La longitud del espacio se podría definir como “normal”, pero la sensación que emanaba era contraria. Mantenerse en él se consideró como estar en medio de una sala gigante con varios espectadores alrededor. Los músculos se contraían al momento en el que el entrenamiento comenzaba. El miedo era el que guiaba toda la situación.

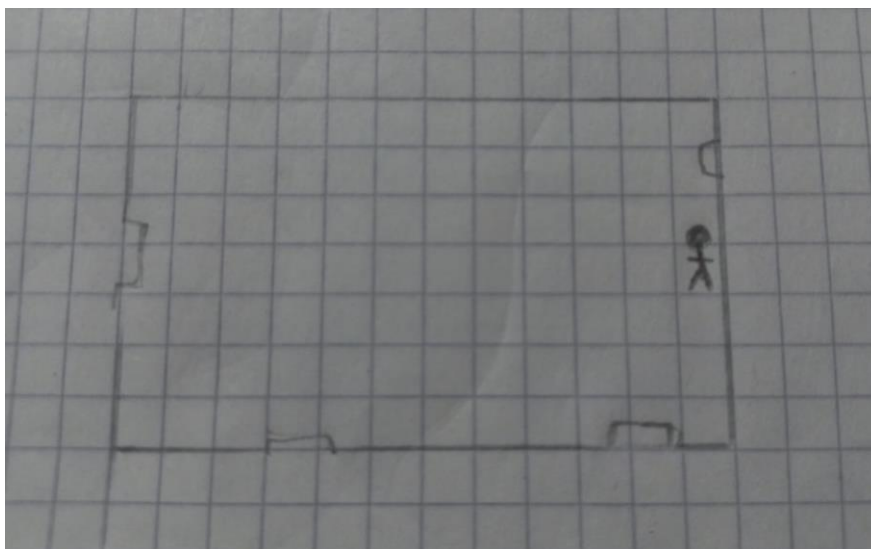


Figura 2: Sensación levantada en la sala. Fotografía del diario de trabajo del proceso.

Al empezar con el entrenamiento, la necesidad de no permanecer en el espacio estaba palpitando todo el tiempo, sin embargo, el objetivo de levantar información se adueñó de la situación. Si consideramos que la energía del intérprete radica en la capacidad de evocar e irradiar la misma en todo el cuerpo como le señala Barba (1994), se inició proponiendo un ejercicio que permita que el cuerpo comience a relacionarse con el lugar el mismo lo llamo “abrir y cerrar”. Este ejercicio consiste en trabajar consciente y perceptivamente con los movimientos del cuerpo, trabajar con extremidades, articulaciones, gestos abriendo y cerrándolos, también es el intérprete quien decide el orden y organización de los mismos, y al mismo tiempo es él el que incorporar o no una fracción de su cuerpo y del espacio. En el momento de utilizar este ejercicio para que la intérprete ponga puntos de tensión y resistencia permitiendo que exista variantes en la temperatura de la energía y en el movimiento extracotidiano.

El pensamiento del intérprete no se ve anulado, tiene un origen, así el movimiento es eficaz, por lo que al proponer este ejercicio, se evoca a Barba utilizando los fundamentos de sus principios, en donde el movimiento acciona desde el interior, sin anular el pensamiento el cual camina de la mano de la acción externa, este movimiento que se convierte en energía, Barba señala que estos principios básicos del trabajo actoral pueden ser vistos en algunas manifestaciones culturales, el manejo de los opuestos o el equilibrio.

Por ejemplo, como resultado del ejercicio señalado anteriormente, utilizando los fundamentos de los principios de la Antropología Teatral, como la tensión de las oposiciones que evoca una pre-expresividad, un cuerpo extracotidiano que exige mi proceso para la obtención de material sensible, lo que permitió un diálogo con el lugar sin olvidar o dejar a un lado de mi

memoria toda la información obtenida de las entrevistas, cómo se fueron generando partituras, las mismas que construyeron la obra. Cabe señalar que cada vez que repetía las secuencias que se iban generando, la energía cambiaba, pero fue interesante cómo esto ayudo a la variedad de imágenes que fueron componiendo a “8-44”.

Quisiera señalar como experiencia, se había planteado realizar movimientos grandes, ya que esta fue la propuesta en el entrenamiento, pero al revisar las grabaciones se encontraba con todo lo contrario. La mirada estaba centrada en el piso e involuntariamente el cuerpo terminaba apegado a la pared. Al contrario de ello, el cuerpo internamente se movía por completo, se lanzaban pensamientos sin fin, los latidos del corazón tenían gran velocidad y se sentía un trabajo psicofísico realmente fuerte. Al hablar de un proceso psicofísico me es difícil no citar a Chejov:

“El cuerpo de un actor debe absorber cualidades psicológicas, debe ser poseído y colmado por ellas hasta que los trasmuten gradualmente en una membrana sensitiva, una especie de receptor o conductor de las imágenes sutiles, sentimientos, emociones e impulsos volitivos.” (Chejov, 1999, pág. 17)

Al momento de conocer más a fondo las historias y el contenido de la casa, se empezó a sobre pensar los posibles sucesos al trabajar en el espacio. Por lo que el cuerpo empezó a reaccionar a las ideas y sensaciones más no a los sucesos que estaban pasando, en realidad no hubo la posibilidad de ser consciente de ello, la información que se levantó fue directamente con la corporalidad.

Posterior al análisis de lo sucedido en estas primeras sesiones, se planteó “permitirle ser” al cuerpo, para que explore desde su necesidad. Por lo cual se realizó una indagación con relación entre el cuerpo y la pared. Llevándola a una construcción de movimientos principalmente con este “abrir y cerrar”, utilizando niveles alto, medio y bajo, tensiones y rechazos y pues, la mirada caracterizada por la necesidad de estar, pero a la vez esconderse.

Al realizar este ejercicio, es claro que a pesar de que la pared llega a ser un lugar seguro, en donde se puede apegar, deslizar y realizar varios movimientos en sí, la musculatura del cuerpo no deja de estar presente. Con esto quiero decir que, al revisar los videos existe un trabajo con el equilibrio, la pared llega a ser la continuación del cuerpo, pero aun así no permite mantenerse en una posición en específico, ya que hasta su textura provoca movimiento. El objetivo de buscar esta relación era darle al cuerpo su necesidad de sentirse cómodo, sin embargo, inconscientemente se empezó a buscar un “equilibrio de lujo” que

dilate las tensiones que rigen el cuerpo. (Barba & Savarese, El arte secreto del actor, 1990, pág. 23)

Estos primeros entrenamientos dieron paso también a que el cuerpo y la mente se familiaricen con el lugar, adentrándose físicamente al espacio, es decir, obtener la capacidad de mantenerse en la cocina, patio y cuartos con más seguridad y cumplir con los objetivos del entrenamiento. Las imágenes que aparecían al momento de entender ese “superar el miedo” fueron: la construcción de una segunda piel, su función era atrapar la información exterior al cuerpo y mantenerla en ella hasta que el cuerpo – mente lo procesen; la segunda imagen: unos pies enraizados, cierta manera llegaban a ser una conexión con el lugar, como si yo fuera parte de esos sonidos, considerándome parte de los elementos, más no uno exterior. Permitiendo así a levantar información y saber qué hacer con ello, lo que aportó en el proceso.

En el transcurso del entrenamiento siempre estaba presente las sonoridades del espacio, como puertas, viento, tejado, la madera, el espacio público como sonido de carros y buses, de las personas que habitan en él y de sus mascotas. Este conjunto de sonoridades posibilitaba la estadía en el lugar debido a que llegaba a ser un acompañamiento, durante el proceso, por lo que poco a poco fueron parte de esta indagación hasta llegar a ser parte de la creación.

Es necesario nombrar que los entrenamientos planteados fueron realizados en cada espacio de la casa, es decir, en la cocina, comedor, patio, cuarto y sala. Zonas donde se realizaron el levantamiento de información y creación coreográfica.

Al momento introducirse en el espacio de la cocina, hubo una energía distinta al de la sala. Apareció la sensación de un techo bajo, pero era todo lo contrario, ya que esta parte de la casa contiene la parte más alta. Este espacio provocaba movimientos más grandes y fluidos, la velocidad es acelerada y aparece el deseo de adentrarse en cada rincón del lugar. En el momento del entrenamiento, especialmente en la premisa de “abrir y cerrar” apareció el deseo no solo de ocupar el cuerpo, sino también el espacio. Es decir, ya no solo se era consciente de abrir los brazos, dedos de los pies, ojos o boca, si no se encontró la manera de mover los cajones y bailar con ellos. Este momento de la indagación se enlazó el trabajo con la arquitectura y sensaciones. Debido a que, durante el trabajo físico – corporal, la búsqueda en el espacio con el movimiento se llevó el protagonismo.

Al desarrollar el material levantado en este espacio, se utilizó el principio de la danza de las oposiciones, Barba (1994) explica este principio desde dos puntos de vista. El termino japonés hippari que significa “jalar hacia ti a alguien que a su vez jala” (Barba, Canoa de

Papel, 1994, pág. 45), que llega a ser una acción realizada desde distintas fuerzas contrapuestas. En cambio, desde el punto de vista de la Ópera de Pekín, este principio significa: “cada acción debe iniciarse en la dirección opuesta a la cual se dirige” (Barba, Canoa de Papel, 1994, pág. 45)

Al establecer las secuencias en la cocina, durante el proceso se fue configurando en base a oposiciones que paulatinamente iban dando vida a esta presencia y a la vez organicidad a los movimientos. Apareció un contraste al momento de trabajar con el cajón, pues el “abrir” y buscar “relación” con el objeto denotó un significado del habitar el lugar. Al enlazar cuerpo – espacio aparece un peso significativo, el objeto es contenedor de infinitas historias. Por esta razón se fusionó el iniciar la acción desde una dirección opuesta como trabaja la Ópera de Pekín y a la vez el principio del “si mágico”, que según Barba consiste en crear una red de estímulos externos a las cuales se reacciona de manera física. Buscando un cuerpo extra-cotidiano que expresa el trabajo con un objeto de gran peso.

El comedor fue uno de los espacios con más dificultad, principalmente porque es un cuarto completamente vacío, ningún objeto con el que ayudarse. Simplemente cuatro paredes y el ejecutante. Durante varios ensayos lo único que se realizó fueron varios entrenamientos y levantamiento de sensaciones. Estas sensaciones y tensiones corporales se manifestaban a partir de estímulos sonoros, sin embargo, muchas veces no llegaban a ser orgánicos, más bien una necesidad de saber qué es lo que está pasando, algo que poco a poco sin ir a buscar, ya se sabía qué o quién era lo que sonaba.

Durante uno de los ensayos, en el momento de meditación, se comprendió esta transformación del cuerpo en el espacio. El miedo ya no es quien protagonizaba, más bien la precaución. El escuchar el exterior, a las personas que viven en la casa, era posible reconocer que no estaba sola, existían personas en donde era posible acudir y más aún, no era el centro de atención de los entes del lugar. Pero al momento de tener silencio aparecía la sensación de ingresar a otro mundo, el mundo que contiene a los personajes de los que todos hablan, este momento es acompañado por un sonido agudo que se mantenía por segundos y a la vez era el fin de este.

Después del training en el comedor, hubo un momento de silencio corporal, en posición cero. En el transcurso de posicionar la cadera, hubo un milímetro de movimiento que provocó una sensación en la mano que tensionó todo el cuerpo. Fue entonces cuando se consiguió un gesto orgánico. Que es gesto orgánico Se pudo entender pues, que “La percepción desarrollada expande sus sentidos a una mayor agudeza a través del acrecentamiento de las capacidades sensibles dirigidas tanto a lo perceptual como a lo afectivo, contando que ambos

están íntimamente relacionados” (Barba, *Canoa de Papel*, 1994, pág. 25). Este dato mencionado fue captado posterior al análisis de la posición. Pues, el momento en el que sucedieron se tuvo la sensación de haber sido acariciado por un tercero. Esta sensación fue intensa, pero después de realizar varias repeticiones, paso a paso teniendo en cuenta cada detalle, se sacó la conclusión de que simplemente fue un roce con el propio cuerpo.

A partir de este hallazgo, se empezó a trabajar con los gestos que se conseguían a partir de estímulos sonoros desde posiciones como la neutra, desequilibrio y oposiciones. Trabajar en ello no sólo permitió el levantamiento de información, sino también un entrenamiento hacia un cuerpo presente y decidido, donde como señala en Barba en los principios del entrenamiento del actor, la expansión de la energía, se convierte en energía extra-cotidiana la cual proyecta la presencia en escena del intérprete, y en el entrenamiento, despejándose de lo cotidiano y provocando una energía que se puede moldear.

Al obtener estos gestos orgánicos el trabajo no quedó ahí. Para organizar esta información se trabajó con una sonoridad preestablecida pero tomada del espacio mismo, para entender las respuestas del cuerpo ante esto. Este momento se caracterizó por un trabajo de tensión, existían niveles, pero, siempre estaba presente.

Después de ya tener tiempo trabajando con estas tensiones, muchas veces, estas que eran exteriorizadas se empezaron a volver inorgánicas. Por esta razón se realizó el siguiente ejercicio. El intérprete está ubicado en el espacio, una tercera persona es quien ejecuta acciones que llegan a ser estímulos físicos como equivalencia a los sonoros, dándole una sensación, una reacción viva. Estas respuestas tenían relación directa con tensiones de la columna, que por consecuencia se trabajaba el equilibrio precario y el juego con el peso en distintas posiciones. Existían tres momentos, esperar el estímulo, reaccionar y quietud, nuevamente el mismo proceso. En el tercer momento, a pesar de no hacer absolutamente nada, el cuerpo estaba trabajando, emanando energía. “Incluso cuando parecemos inmóviles, nos servimos de minúsculos movimientos que reparten nuestro peso entre las dos piernas... estos micro movimientos están presentes, unas veces más condensados, otras veces más amplios, unas veces más controlados”. (Barba & Savarese, *El arte secreto del actor*, 1990, pág. 22)

Posterior al análisis de este ejercicio, se pudo entender que hubo una búsqueda directa con el principio de “un cuerpo decidido”, un cuerpo con la capacidad de contener la energía que minuciosamente ha ido construyendo y a la vez la capacidad de cortar la acción e iniciar una nueva, como lo explica Barba (1994). En este caso, se utilizaron las sonoridades del mismo espacio como estímulo.

A la par de esta indagación se iban buscando sensaciones que permitan el levantamiento de información. La búsqueda de estas se realizaba con el contacto de las paredes y el piso, sin embargo, se realizó un hallazgo distinto al esperado. Las paredes siempre fueron observadas y analizadas, por lo mismo siempre se encontraba algo distinto, ya sea una hendidura, una mancha, huellas o hasta rayas con esfero o marcador. Durante todo el proceso, nunca se dejó de conocer este lugar, cada semana se observaba algo nuevo.

Uno de los ensayos más potentes fue realizado el 4 de mayo. Fue una tarde de lluvia, en el momento de meditación, aparecían varios sonidos de golpes que venían del techo, no se sabía si era la misma lluvia o el viento, o si era de la misma casa o la vecina. Esta situación creó un entorno completamente distinto. Era una cápsula situada en el centro, estaba acompañada de la casa y su historia, las sonoridades y de varias presencias más, la tranquilidad era quien guiaba esta situación a pesar de sentir la presencia justo al frente mío. El viento provocaba sonidos en el exterior, eran sonoridades ubicadas en segundo plano, bajas, lejanas lo que protagonizaba era el sentir pasividad.

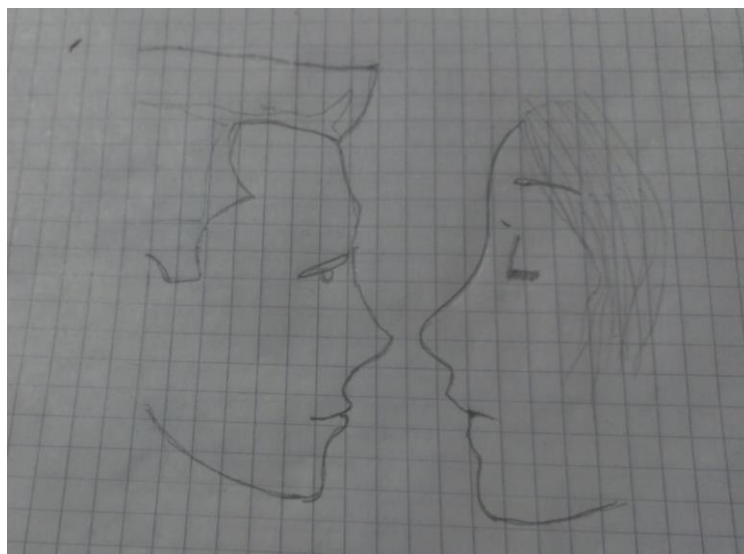


Figura 3: Sensación de acompañamiento en el patio. Fotografía del diario de trabajo del proceso.

El patio en el que se estaba trabajando, se lo definió como el contenedor de un espíritu. Pues en la entrevista, la señora María León expresó que al momento de cocinar ella siempre se sentía observada desde las rendijas de la ventana. La misma sensación se obtuvo al trabajar en la cocina. Por esta razón y la nombrada previamente, el patio fue definido como el espacio en el que el intérprete interactúa con el ente.

Al trabajar en el patio, es difícil pasar por alto el olor proveniente del mismo, por lo que provocó un recuerdo de infancia. Una niña jugando en el patio de la casa con su mascota. Estas emociones que evocan son de amor, nostalgia, vacío. En la búsqueda de relacionar estas sensaciones con el contexto de lugar se utiliza información levantada en la entrevista. Se empieza a crear la presencia del “señor” de quien se habla. Es una persona que se hacía sentir su presencia y que después de un tiempo por fin se deja ver. Es una sensación gratificante que evoca felicidad, como si se estuviera en un sueño. El sueño mismo de estar con la mascota.

Señálalo otra experiencia al proponer otro ejercicio denominado “lanzar y recibir” consiste en jugar con una pelota imaginaria que es lanzada y recibida por cualquier parte del cuerpo del intérprete, esto depende de él. Es un trabajo que va de la mano con la imaginación, que construye un cuerpo atento y decidido. Siempre, después de realizarlo, se es consciente como aparecen pequeñas tensiones como pulsaciones por todo el cuerpo.

El principio de “Si mágico” que es expuesto en el libro “El arte secreto del Actor” y posterior se adhiere al principio de “Un cuerpo decidido” en el libro “La Canoa de papel” escrito también por Eugenio Barba, llegó a ser un aporte con gran peso al momento de la construcción de secuencias en este espacio, pues de manera imaginaria aparece una relación con una tercera persona. Este “si mágico” de la mano con la utilización de la “mirada” influencia en el dinamismo físico de la intérprete. Permitiendo idealizar una relación física y emocional creando una cadena de estímulos externos que potencian a las secuencias establecidas.

Este ejercicio se realizó en el patio y en el cuarto del caos. En los dos lugares ejecutados permitió potenciar la imaginación. En el caso del patio, la mirada fue quien construyó al personaje con el que se baila. Su altura, la calidad de sus movimientos y las acciones que se realizan junto a él. “Si su mirada no está dirigida de una manera precisa, sus acciones no tienen fuerza alguna ... En este sentido puede decirse que los ojos son como una segunda espina dorsal del actor” (Barba & Savarese, El arte secreto del actor, 1990, pág. 33). En este caso, la mirada es la puerta al estímulo, tiene el papel de divisar lo que sucede y direccionar la acción. Sin el reconocimiento de la mirada, el cuerpo no llega a tener una razón para crear un movimiento o el movimiento no llega a tener un argumento para estar.

Al realizar el juego de “lanzar y recibir” en el cuarto del caos se obtuvo la sensación de una sombra que se iba acrecentando durante este proceso. Es claro que era una percepción, pero hubo un temor de ver hacia atrás y encontrar algo más.

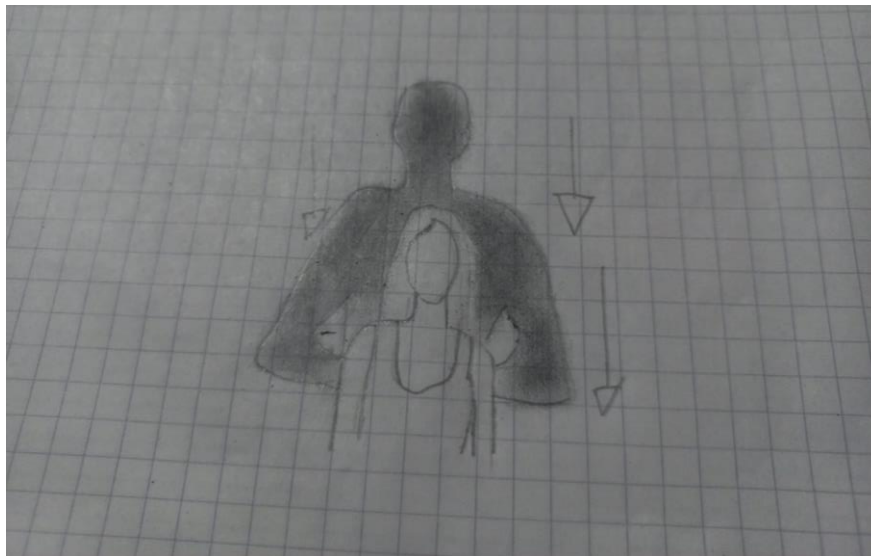


Figura 4: Sensación levantada en el cuarto del caos. Fotografía del diario de trabajo del proceso.

Después de mucho tiempo, se volvió a percibir esa pesadez, la tensión de los músculos y el miedo a ver hacia atrás. Este cuarto es pequeño, pero contiene una energía fuerte, pues es el paso entre la sala y el patio que lleva a la cocina, prácticamente desde este lugar se puede observar todo. Durante el movimiento todo se vuelve más pesado, algunas veces más grande y otras más pequeñas, pero siempre hacia abajo. Este espacio provoca incomodidad por lo que se utilizó el encierro de uno de los hijos (información entregada en la entrevista de parte de la señora María), para darle un sentido a esta historia.

El contexto de este espacio es el encierro, es el momento contrario al del patio, aquí el ente busca molestar, afectar física y emocionalmente al intérprete. Por esta razón la acción establecida fue golpear. Ser jalado, empujado, pegado, presionado contra la pared fue la característica del momento. Al realizar estos movimientos, al inicio se buscaba analizar cada uno de ellos para encontrar una organicidad. Se utilizaron las equivalencias mencionadas en el libro de Eugenio Barba (1990). “La equivalencia, que es lo contrario a la imitación, se reproduce la realidad a través de un propio sistema equivalente: la fuerza del mimo que empuja se mantiene, pero desplazada a otra parte del cuerpo” (Barba & Savarese, El arte secreto del actor, 1990, pág. 129). Este principio se utilizó para mantener la organicidad del cuerpo, entendiendo al ente como la materialidad. Los movimientos parten de estímulos imaginarios, el cuerpo es empujado de una pared al otro, un ejemplo, la intérprete es jalada

desde el pie, pero sus manos intentan no permitirlo. Existe la tensión en la pierna, pues no está suelta, pero el noventa por ciento del trabajo está centrado en la tensión de las manos, hombros y espalda.

Considero que trabajar en la lógica de Site Specific es un reto muy grande y es necesario tener claro cuáles son los objetivos y caminos para ello. En mi caso, utilicé los principios nombrados por una necesidad creativa, como lo dije previamente, pero a la vez estos aportaron al momento de realizar la muestra, que lo explicaré en el siguiente capítulo. Este espacio cotidiano fue quien permitió el diálogo directo con mi persona. Las sonoridades, muchas que no son cotidianas para gente lejana del lugar, pero habituales para las personas que viven en él, fueron la guía, sin embargo, las que permitieron una contextualización fueron las sonoridades de ellos mismo. El conjunto de todas estas, motivaron una familiarización con cada elemento perteneciente. Poco a poco y sin buscarlo, el trabajo con esta lógica llegó a crear lazos con el espacio y mi persona, dando paso a un cariño especial hasta la casa 8-44.

Capítulo 3 - Organización de los elementos

Previamente se había nombrado la existencia de algunas preguntas que permitieron y aportaron a la organización y aterrizaje de los elementos levantados durante la investigación. Llevándolos a un nivel más concreto. En este capítulo se centrará en la respuesta a estas y la razón de ello.

3.1 Sonido

El sonido es una herramienta que permite al espectador transportarse a un contexto o una situación en específico. En una obra escénica se vuelve uno de los elementos principales de ella, debido a que potencia la acción que realiza el intérprete y mantiene la lógica configurada durante la creación de la obra para que el espectador se mantenga en ella.

Posterior a una modificación en el cuerpo, la presencia corporal, existió una conciencia de cada sonoridad del espacio, dicho de otra manera, se reconocía de donde provenía la sonoridad, cuál era su estímulo, era propio del espacio, de una persona o mascota habitante del él o uno de los entes nombrados previamente. Cada uno de estos fueron acompañantes en el proceso, llegaron a ser el estímulo para el levantamiento de información con el que se trabajó. Por esta razón el sonido que se utilizó en la obra era del espacio mismo de trabajo.

Esta casa se caracterizaba por sonoridades de pasos de personas, animales, golpes en las paredes, ventanas y puertas, voces de quienes lo habitan, sonido del tráfico de la ciudad, golpes en el tejado y sonidos emitidos por sus espíritus. Estos últimos, son muy difíciles de explicar y a la vez de imaginar, pero para ello fue necesario el habitar en la casa y ser testigo de ello. Al ser consciente de cada sonoridad, el cuerpo tenía una reacción distinta, pero siempre se caracterizaba por la quietud, esperando saber de dónde proviene, después de ello, los gestos eran los elementos obtenidos.

Una vez más, para la construcción de sonoridades, se utilizaron elementos propios del espacio que ya fueron nombrados y también la canción "Tristeza" de Pepe Sánchez, partes de la entrevista tomada al inicio del proceso y la sonoridad de un piano.

Y es aquí donde aparecen las preguntas.

- ¿Dónde va a estar ubicado el sonido?

Al momento de habitar el espacio, muchos de los sonidos provienen del departamento siguiente, pero también del mismo. Por lo que, al repensar la ubicación del sonido en el espacio, se decidió que llegue de varios lugares. La casa tiene una organización difícil de comprender y a la vez no es sencillo ubicar elementos en algunos lugares, en este caso los

parlantes. Por esta razón se determinó esconderlos por varios lugares de la casa. En los cajones de la cocina, en el baño, en un pequeño espacio de una ventana un celular, una persona que reproduzca manualmente y lo ponga en un espacio abierto, pero evitar que se vea y en las tejas escondiéndolo con las plantas.

- ¿Cuáles son las sonoridades que acompañan?

Las sonoridades que se establecieron para la obra fueron las mismas que acompañaron durante todo el proceso de levantamiento de información y organización de elementos. Durante todos estos momentos siempre estuvo presente sonoridades como pasos o golpes, la razón es clara, no se puede obviar algo que sucede y con lo que se trabajó. Estos estaban presentes al igual que en la cotidianidad, manteniendo el objetivo de mostrar cada espacio de la casa y que sucede en ella.

3.2 Secuencia de movimientos

En los 5 meses de realizada esta investigación se obtuvo varios elementos gracias al trabajo físico utilizando los Principios de la Antropología Teatral. Al momento de organizar cada componente se realizaba un análisis y se le otorgaba una razón, sin dejar de lado el motivo por el que se obtuvo estos movimientos. Durante todo este momento se buscó enlazar la información obtenida en las entrevistas como la obtenida a través de entrenamientos.

Al haber levantado información de la casa, el objetivo era proporcionarlas al espectador, por esta razón se realizó un recorrido por todos los espacios en los que se trabajó. Al hablar de una secuencia de movimientos vienen ideas directamente sobre los movimientos que se definen por parte de la intérprete, sin embargo, se llegó a plantear a las secuencias también parte de la acción que cumple el espectador.

Al organizar toda la secuencia, vuelven a aparecer preguntas cuestionando lo establecido, con la necesidad de mantener una coherencia con los elementos trabajados. ¿Cuál es la razón de esta organización?, ¿Cuál es mi necesidad de llevar al espectador a esos lugares?, ¿Qué es lo que me motiva a moverme?

Lo que se realizó para responder estos cuestionamientos fue simplemente tomar toda la información obtenida y estudiar cada detalle, pues las respuestas estuvieron en ella.

- ¿Qué es lo que me motiva a moverme?

La razón por la que se plantearon estas acciones fueron las sonoridades del lugar. Como se había explicado previamente, todos los elementos levantados fueron gracias a la escucha de estos sonidos que llegaban a ser estímulos en el cuerpo y a la vez muchas veces produjeron

una ambientación en el espacio. El movimiento nace de la sonoridad, por esta razón, la motivación para los desplazamientos en el lugar son por los sonidos que se emiten.

- ¿Cuál es mi necesidad de llevar al espectador a esos lugares?

Cada lugar de la casa es un contenedor de una energía muy potente. Al momento en el que se trabajó en ellos, se obtuvieron varias sensaciones que explican la necesidad de trabajar y expandir la investigación. La necesidad de llevar al espectador a lugares en específico es para cumplir con el objetivo de provocar estas sensaciones en ellos y la necesidad de mostrar qué es lo que pasa en el lugar.

- ¿Cuál es la razón de esta organización?

La investigación se realizó de la mano con la comodidad de la intérprete. Dicho de otro modo, desde el principio hubo una incomodidad en el lugar, el miedo muchas veces fue el que guió las distintas situaciones, por lo que el ingreso del espacio fue paulatino. Mientras más confianza se iba construyendo con el espectador en la casa, más se iba adentrando en el espacio. Al finalizar la investigación el miedo se transformó en precaución, se podía mantener en el lugar.

La organización de cada componente prácticamente llegó a ser tal y como fue la interacción con el lugar. Se ingresa al espacio, los sonidos llaman la atención, afectan, provocan movimientos, tensiones. Existe una búsqueda interna en el espacio, hay una aceptación y convivencia con estos entes, también existe lo contrario, todavía no desaparecen los sustos y al final, después de toda la experiencia, se acepta la historia, los contenidos que hay y se vive con ello.

3.3 Iluminación

¿A qué hora se va a presentar la obra?, la pregunta que poco a poco va teniendo más valor al momento de afinar detalles. Ya se tenía definido que la función se iba a realizar a las siete de la noche. Por lo que, a esta hora, en el espacio no se ve absolutamente nada. ¿Todo va a estar prendido? O ¿Qué partes van a ser las iluminadas?

Colocar al objetivo en frente fue el paso fundamental para responder las preguntas que poco a poco se iban planteando. Mostrar lo que sucede en la casa y provocar las sensaciones encontradas durante la investigación fueron la finalidad. Para esto, se consideró necesario mantener cierta oscuridad pues por experiencia, estas sensaciones se potencian ahí, otra razón de ello fue para mantener la tensión de saber que está sucediendo o que va a suceder. Entonces, apareció la pregunta planteada por Mashol Rosero ¿Cómo se ilumina esta casa?,

con focos, si se va la luz con linternas o velas. Al saber que recursos se van a utilizar, empezó una nueva etapa de la indagación.

- ¿Dónde va a estar iluminado?

Al ingresar al lugar, la primera vista de la casa es el patio, un espacio con una gran cantidad de objetos que permiten reconocer un contexto. En esta casa hay una señora, puede ser la dueña de la casa, ella la mantiene, llena de flores en macetas de colores y de distintas formas. Prácticamente el patio es la presentación en general de la casa, por este motivo el lugar tiene que estar iluminado. Al ingresar, está ubicado el cuarto de miedo, este se caracteriza por ser muy pequeño y alto. Es uno de los lugares con mayor carga energética, este espacio tenía que ser parte del recorrido, por la razón nombrada, pero fue expuesta en la oscuridad, debido a que en este momento se creaban imágenes con el uso de una linterna.

Con la misma linterna se iba iluminando el recorrido hasta llegar al comedor. A pesar de que la obra inicie al momento de ingresar por la puerta principal ubicada en la calle, el trayecto oficial empezaba en el comedor. Por esto, el ingreso interno de la casa estaba iluminado únicamente por una linterna, que permitía ver el piso y seguir a la intérprete. Ya al iniciar oficialmente, poco a poco se iba iluminando el espacio, para observar con minuciosidad.

Para determinar qué otros lugares se iban iluminando, se realizó una búsqueda y reconocimiento de los nuevos elementos que se iban consiguiendo con la luz, que el principal fueron las sombras. Por ello, por medio de acciones se iluminaba el comedor y posterior la cocina. Durante la realización de acciones en la cocina, una persona externa a los espectadores encendía la luz del cuarto del caos que potenciaba a las sombras nombradas. Esta fue una de las razones de iluminar este espacio, sin embargo, otra de ellas, fue para permitir ver la acción interna del encierro, pues lo que caracterizaba esto no se centraba en la iluminación, más bien el de mantener al espectador fuera del espacio. Al momento de analizar esta iluminación, se pudo observar que también permitía ver el espacio de la sala, creando un ángulo agudo que justamente se direccionaba donde estuvo planteada la acción.

Recordando el objetivo principal, mostrar la casa tal cual es, la vista llega a ser un recurso con gran importancia para la comprensión de ella. Por lo que, al momento de mostrarla, ya con iluminación, utilizar un color o intensidad específica tiene un gran peso en ello.

Al momento de ingresar a la casa, se puede notar que es antigua al igual que sus objetos, por lo cual se buscó mantener esa energía. Al utilizar una luz amarilla, se logró mantener este ambiente, también teniendo en cuenta que el amarillo da a entender una contención de

energía, por esta razón el color que estuvo en todo el espacio fue ese. Al momento de definir las intensidades, se tomó en cuenta la acción que se realizaba en cada espacio

La linterna con luz blanca que es utilizada en el recorrido, en el cuarto de miedo creando imágenes y en el comedor, observando las paredes llega ser una equivalencia con la presencia de la intérprete, un cuerpo extraño.

En el comedor se utiliza un voltaje de 15v. Teniendo una visibilidad mínima. Es el momento en donde se empieza a relacionar el intérprete y la casa, el momento en el de conocimiento mutuo.

En la cocina se utiliza un voltaje de 40v. Entendiendo que ya es posible ver qué pasa, una relación más abierta de cuerpo-espacio.

En el cuarto de caos un voltaje de 120v. Se puede ver por completo, es decir, se entiende por completo qué pasa en el lugar, cuáles son los olores, sonidos, reacciones que pueden suceder.

El trabajo con la iluminación llega a ser un elemento que permite al intérprete como al espectador entender en qué situación está ubicado. A pesar de ello, es necesario que este al igual que otros elementos como el sonido, vestuario y el accionar de la intérprete que se entrelazan para contextualizar y cumplir los objetivos planteados.

3.4 Vestuario

A la par con la indagación y organización de los elementos ya levantados, apareció también la necesidad de definir cuál iba a ser el vestuario que se utilizaría. Al definir las acciones en los distintos espacios apareció la necesidad de saber, quien está realizando esta acción y por consecuente como realiza sus movimientos esta persona.

El primer paso para crear el vestuario fue definir quién está realizando estas acciones.

Todas estas preguntas causaron varios conflictos. Sin embargo, la que permitió salir de ellos fue ¿Qué es lo que el intérprete está haciendo en el espacio? Esta pregunta prácticamente ha sido la clave para el entendimiento y asentamiento de los elementos para la obra.

El interés por el que se está en el lugar y se realizó la indagación fue para conocer cuál es la historia de la casa, como está ubicada arquitectónicamente, las historias vividas por parte de los arrendatarios y de quienes viven en ella.

Al tener toda esta información propia del lugar y de quienes habitan en él y al haber levantado información corporal sensible, el objetivo de todo este proceso llega a ser el mostrar la casa y la experiencia vivida como tal, teniendo en cuenta que todo este tiempo se mantenía una conversación entre la intérprete y la casa sin un tercero.

Al reconocer y establecer la idea de exponer la casa desde el punto de vista de la interpretación, se responden paulatinamente las preguntas planteadas.

- ¿Cómo construyo la corporalidad de una señora, un ente con características de niña y a un joven?

La respuesta a esta pregunta se contrajo durante toda la investigación, pues quien acciona y se relaciona con el espacio y quien es la designada a mostrar lo que sucede en el espacio soy yo, Micaela. Las acciones definidas en la secuencia de movimientos fueron equivalencias, pues no estoy cocinando, pero estoy buscando de donde viene el sonido, me estoy adentrando, conociendo e interactuando con el espacio; estoy observando desde la ventana, sin ser una niña; durante la investigación fui afectada por espíritus, fui consciente de su presencia desde sonidos, movimientos, sensaciones corporales que las interprete en el encierro, todo esto sin un hombre a quien lo encerraron en su cuarto. Soy yo, exponiendo mi experiencia y la de los demás.

- ¿Cómo adecuar un vestuario para poder pasar por todos estos papeles?

Al tener claro quien dialoga con el espacio y a futuro con el espectador, aparecen ciertas necesidades que no se pueden pasar por alto. Al presentar al público la información que contiene la casa se puede ingresar varios elementos que no pertenezcan a ella, sin embargo, de esto no se trata el trabajo de Site Specific, por lo que es necesario mantenerse en la línea de la sinceridad, tanto al espacio como a la investigación. Al estar ahí, la intérprete en algún momento llega a ser parte de esta casa, de sus historias y a la vez la casa llega a ser parte de ella debido a la interacción que se va realizando día a día.

Durante la investigación poco a poco se fue ingresando en cada espacio del lugar, conociéndolo parte por parte, detalle por detalle, ingresando en sus paredes y saliendo de ellas para mostrar que contiene cada una de ellas. Al pensar en adecuar un vestuario a esta sensación, se planteó la idea de “fundirse”. Entrar y salir de las paredes para manifestar la verdad.

Como se dijo previamente, la intérprete en cierto punto, llega a ser parte del espacio. El vestuario fue un vestido, se buscaba un color que se asemeje a las paredes del, teniendo en

cuenta lo declarado, con una textura que estaba permanente en el techo del lugar. El modelo de vestido se diseñó manteniendo un modelo antiguo que tenga relación con el tiempo de la casa, pero a la vez que no llegue a tener características de un traje de noche.



Figura 5: Textura objetivo para el vestuario. Fotografía tomada en el espacio trabajado.

- ¿Qué zapatos podría usar?

Esta pregunta fue respondiéndose sola, ya que en el transcurso de la interacción del espacio – cuerpo apareció la necesidad de buscar la relación y afección desde la piel. Los pies llegan a ser un punto de contacto directo con el espacio, al momento de utilizar alguna prenda que separe esta conexión, aparece una limitación del sentido del tacto y por ende se obtendría una información distinta o una limitación en ella. Al estar descalza, la piel está expuesta al igual que la casa, es un momento de dar y recibir. Se decidió no utilizar zapatos. El vestuario consolidado representa esta comunicación con el espacio, el ingreso en él para entender y vivir las historias contadas y la salida para contar al espectador.

3.5 Espectador

Este tema está centrado en la experiencia posterior a las dos funciones realizadas a final del octavo ciclo en “La Estrafalaria”, las relaciones que se construyeron y los acontecimientos obtenidos.

Antes de iniciar, se presentó el nombre de la obra, la sinopsis y la indicación que se dio fue “Les invitamos a ver la obra desde distintas perspectivas”. Esta explicación fue realizada por Joyce, misma que sin buscarlo tomó el papel de guía al momento de dar paso a los espectadores para el ingreso al lugar. Se estableció a una persona que realice este papel

debido a que la obra no tiene una lógica habitual, es presentada en un espacio no convencional. Tener a una persona frente a espectadores que contenga esta intriga permite la búsqueda de estrategias por parte del público hacia la persona indicada, para la construcción progresiva de una lógica al momento de estar dentro de lugar.

Sin embargo, al momento en el que ingresé por el pasillo hacia el patio pude observar sus gestos de duda al no saber qué hacer mientras observaban los objetos que se hallaban en él. Al ser vista, el papel de guía se trasladó inmediatamente hacia mí, pues al iniciar con la acción establecida, pude notar que ciertos espectadores realizaron lo mismo sin la necesidad de explicarlo. Como intérprete no podría llevarme todo el crédito de decir “únicamente mi presencia dio paso al entendimiento”, pues se encontraban espectadores infiltrados, quienes aportaron al entendimiento y construcción de esta lógica.

¿Cómo logro que el público llegue y sepa qué hacer? Desde el principio se fue construyendo la necesidad de “ver” por parte del espectador, que dio paso a consolidar la acción “seguir” para entender qué sucede en cada momento.

Al moverme de un lugar a otro, el público lo hacía, al ingresar al cuarto de miedo, por ser pequeño, todos los que cabíamos en él estábamos muy cercanos, al tener a muchas personas cerca, pude escuchar y sentir su respiración, este gesto me hizo notar la intriga que se iba construyendo y esto me permitió saber que podía pasar posteriormente. Algunos se quedaron afuera, pero considero que este fue uno de los momentos que permitió entender esta lógica, pues quienes ingresaron por voluntad propia para ver provocaron a los otros a hacerlo. Entendiendo así que los espectadores deben seguir el trayecto de la intérprete durante la acción.

Al pasar por todo el trayecto de la casa e iniciar con las secuencias establecidas, se notó claramente una distancia, un miedo al acercamiento pues varios de las personas se sentaron en la puerta del comedor. Al momento de accionar en la cocina, este distanciamiento se rompió, pues mi necesidad de cumplir con lo establecido no dio tiempo a alejarse. Algunos salieron, otros se mantuvieron, sin embargo, lo que otra vez tejió esta relación fue la mirada, observar el espacio a donde me dirijo era suficiente para que me permitieran pasar. Al moverme de un lado al otro, haciéndolos levantar se escribió una nueva información, se comprendió que “sentarse” no iba a funcionar debido a que el recorrido planteado cada vez se hacía más presente.

Es muy difícil que el espectador se acerque pues siempre mantienen su distancia, por esta razón, en el momento del patio, en la primera función, por la gran cantidad de personas, todos

estaban en medio de él y previamente se esperaba que estén alrededor. Si lo hubiera pensado antes, no hubiera sabido como solucionarlo, pero en ese momento solo sucedió y hasta considero que se potenció aún más, pues el espectador entendiendo la situación en la que yo me hallaba, “buscando”, se mantuvieron en su posición, intencionalmente tapando mi vista, potenciando el momento más no prohibiendo el paso. Sin buscarlo, rompieron con el distanciamiento que se había construido.

En el cuarto del caos, se cerró la puerta y se ubicaron a ciertas personas para no dar paso al lugar, varios de los espectadores buscaron formas para observar desde la ventana. Al finalizar el momento, pude escuchar que con gran necesidad ingresaron directamente a la sala, tratando de no quedarse atrás y saber que sucede en este espacio.

El final de la obra estaba plantado en el patio, esperar a los espectadores en el lugar, decir el texto, apagar la luz y salir por el pasillo. Todo lo planteado se realizó, sin embargo, no me esperaba que alguien me siguiera, en la mitad del pasillo pude sentir que un chico estaba detrás de mí y tres segundos después al escuchar los agradecimientos, ya no estaba. Este fue el claro ejemplo del “seguir” que se construyó desde el principio y a la vez la necesidad de entender que hay algo más. Apagar la luz fue el final, y los aplausos por parte de los espectadores infiltrados potenció este momento.

No se había establecido ningún lugar en donde situar al espectador, sin embargo, si se esperaba que se ubiquen en ciertos espacios en específico. La obra se construye a la vez que se establecen parámetros, pero la obra en realidad toma vida al momento en el que el espectador está presente, pues permite nuevas posibilidades. Considero que ubicar a espectadores infiltrados fue un aporte muy grande en la obra 8-44, pues la lógica para que funcione la obra no es expuesta al momento de presentarla, más bien llegan a ser muy necesario la presencia de guías ocultos, hasta el momento de consolidar esta necesidad de seguir para saber qué es lo que sucede.

Conclusiones

Durante el pasar de los años, el cambio ha permanecido presente en la sociedad. Personalmente, en el ámbito artístico mis necesidades se han ido transformando, he ido buscando nuevas formas de creación, la indagación por nuevos estímulos de movimiento ha estado constantemente presentes, por esta razón, esta investigación fue trasladada al exterior de un escenario, hacia un espacio cotidiano, lo que por ende se dio la oportunidad de trabajar con material nuevo, obteniendo nuevas formas y una de ellas, el Site Specific

El producto “El uso de los principios de la Antropología Teatral para el levantamiento de información histórico – sensible en un espacio en específico” está centrado en la investigación teórico – práctico en relación a los referentes teóricos para la propuesta escénica. Es indispensable estar asociados con el discurso de los diferentes autores para la comprensión de sus conceptos y como estos son llevados a la práctica desde una experiencia corporal. Llegando a tener la capacidad de una organización de un training que cumple con el objetivo planteado, en este caso “un cuerpo sensible”.

En el desarrollo de este trabajo de titulación se analizan los procesos metodológicos realizados en la creación de este elemento Site Specific llevado a la construcción de partituras, utilizando principalmente los conceptos expuestos por Eugenio Barba. De esta manera es posible declarar que, a partir de este concepto y a través de la exploración de los elementos propios de la Antropología Teatral y la ejecución de estos, permitieron realizar la configuración de este desarrollo de escritura.

A partir de este proceso analítico e investigativo es posible presentar las siguientes conclusiones, reflexiones y resultados:

- Realizar una investigación escénica con la lógica de “Site Specific” consiste en relacionarse con la historia, objetos, arquitectura y las personas que habitan el lugar; cada uno de estos elementos nombrados son el único material a trabajar, la teoría lo plantea así. Sin embargo, progresivamente al asentar la información estos componentes van tomando forma por sí mismos, verificando los puntos que los relacionan por el simple hecho de permanecer en un mismo espacio. Por esta razón, al momento de dar por hecho la obra y presentarla llega a ser imposible incluir un elemento externo, cada movimiento, acción, sonoridad es parte de esta puesta y si no, puede llegar a romper su sentido.
- La obra “8-44” fue el resultado de una investigación donde se utilizaron algunos elementos de Principios de la Antropología Teatral, se decidió utilizar estos conceptos ya que trabajar con un cuerpo dilatado permite la obtención de información, mediante

el trabajo con el espacio, es decir, trabajar con una la lógica física, mental y emocional, que, al relacionarla con lo histórico y espacial de la casa, brindan material para generar la secuencia de movimientos.

- La construcción de la diversas partituras de movimiento que formaron parte del montaje, fueron concebidas mediante la ejecución de los diversos ejercicios que partieron de elementos utilizados en base a la Antropología Teatral, este cuerpo que se presenta apto para recibir toda la información que el espacio brindaba, fue para mí como interprete lo que me permitió observar y llegar de manera óptima a cumplir el objetivo que me había establecido en es este proceso, en donde el llamado "Site Specific", no solo interviene en el momento de la presentación o puesta en escena, sino que este concepto lo validé en mi trabajo ya que sin habitar este espacio se me habría sido imposible obtener información para elaborar toda mi propuesta escénica.
- Como reflexión, desde mi ingreso en la carrera, se ha comentado sobre las obras, que no se suelen considerar finalizadas, puede estar lista pero no concluida. En este momento, posterior al análisis del proceso de la obra "8-44", en la que mi papel fue de interprete creadora, puedo afirmar que lo mencionado es cierto. Este trabajo investigativo a permitido no solo ampliar mis conocimientos teóricos, además me ha permitido encontrar e imaginar nuevas formas de potenciar el trabajo corporal en relación a la espacialidad. Comprendiendo que se podría seguir con una investigación y ahondar con los distintos elementos que se vayan obteniendo.
- Para finalizar, es significativo reconocer que esta investigación realizada en octavo ciclo, fue construida paulatinamente, siendo un terreno desconocido, que evolucionó de forma adecuada gracias al material utilizado, permitiendo entender tanto el proceso como las diferentes y nuevas formas de realizarlo, siendo una experiencia que nutrió la creatividad como la nueva información adquirida por parte de la interpretación.

Referencias

- Ansaldi, F. (19 de junio de 2020). *Consejería de Cultura Madrir*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Rt7WCYTMono>
- Aparicio, A. (12 de mayo de 2009). *Agazeta de Antropología*. Obtenido de La limpia en las etnomedicinas mesoamericanas: https://www.ugr.es/~pwlac/G25_21AlfonsoJ_Aparicio_Mena.html
- Barba, E. (1994). *Canoa de Papel*. Buenos Aires: Catalogos.
- Barba, E., & Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor, Diccionario de la antropología teatral*. Bilbao: ARTEZBLAI.
- Bollnow, O. F. (1968). *Hombre y espacio*. Barcelona : Labor.
- Castillo, J. L. (10 de Julio de 2019). *Ucuenca*. Obtenido de <https://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/310/browse?type=author&order=ASC&rpp=20&value=Castillo+Y%C3%A9pez%2C+Jose+Luis>
- Chejov, M. (1999). *Sobre la tecnica de actuación*. Barcelona : Alba Editorial.
- Costa, T. (2019). Poner el cuerpo en (lo) común. Coreografía y Política . En S. Gomez, *Cartografía de las I Jornadas de Coreografía Política* (págs. 56-59). Barcelona: Quiasmo.
- Gómez, S. (2019). *Cartografía de las I jornadas de Coreografía Política*. Barcelona: Quiasmo.
- Hunter, V. (2015). *Moving Sites*. New York: Routledge.
- Kolodynski. (28 de mayo de 1970). *IDIS*. Obtenido de Site- specific: <https://proyectoidis.org/site-specific/>
- Massey, D. (2012). *Un sentido global del lugar*. Barcelona: Icaria.
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del Teatro*. Paris : Unearte.
- Pérez Royo, V. (2008). *A BAILAR A LA CALLE*. Madrid: Salamanca.
- Santos, M. (1 de mayo de 2009). *Redalyc.org*. Obtenido de Espacio y Metodo: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=169414454011>

Anexos

Anexo 1: Casa 8-44



Figura 5: Puerta principal de la casa 8-44. Fotografía tomada en el espacio trabajado.



Figura 6: Pasillo principal de la casa 8-44. Fotografía tomada en el espacio trabajado.



Figura 7: Patio externo de la casa 8-44. Fotografía tomada en el espacio trabajado.



Figura 8: Sala del espacio. Fotografía tomada en el espacio trabajado.



Figura 9: Sala del espacio. Fotografía tomada en el espacio trabajado.



Figura 10: Cuarto del caos. Fotografía tomada en el espacio trabajado.



Figura 11: Cuarto del caos. Fotografía tomada en el espacio trabajado.



Figura 12: Patio interno. Fotografía tomada en el espacio trabajado.



Figura 13: Ventana de la cocina. Fotografía tomada en el espacio trabajado.



Figura 14: Cocina. Fotografía tomada en el espacio trabajado.



Figura 15: Comedor. Fotografía tomada en el espacio trabajado.