

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El lienzo escénico:

Un análisis pictórico de la composición escénica a través de los puntos y líneas presentes en el espacio de creación

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Teatro que
presenta:

Carlo Mario Pacheco Alza

Asesor:

Jose Manuel Lazaro de Ortecho Ramirez

Lima, 2022

Resumen

La presente investigación académica analiza de qué manera cuatro componentes base de la composición pictórica – el punto, la línea, el plano y el volumen – funcionan como herramientas para la comprensión de las múltiples líneas presentes durante el proceso de creación escénica. Se utilizan dos factores: la técnica de los *viewpoints*, como entrenamiento y desde la perspectiva de Anne Bogart y Tina Landau; y la visión de Vasili Kandinsky sobre el abstraccionismo lírico para encontrar los puntos de conexión entre ambos lenguajes y así entender la composición desde estas vertientes. El objetivo de esta convergencia escénico-pictórica es reconocer al espacio escénico - el escenario - como un agente de creación activo durante la puesta en escena. Esto se debe a que, como intérprete, uno está circunscrito a un espacio físico y es importante tener conocimiento sobre este para entender sus posibilidades de creación, tanto personal como grupalmente. Se plantea que, a través del aprendizaje de las bases del dibujo, las y los intérpretes adquieren una comprensión del espacio escénico como un volumen compuesto por líneas, puntos y planos. A esta premisa se le agrega la necesidad de desarrollar y trabajar la escucha desde la perspectiva de Declan Donellan, Sanford Meisner, Anne Bogart y Tina Landau. Gracias a la realización de un laboratorio presencial, se analiza cómo cuatro intérpretes son introducidos al trabajo pictórico de la composición lineal para posteriormente encontrarse físicamente en el espacio e hilar ambos conocimientos. Así, logran desarrollar un lenguaje escénico grupal potenciado desde ambas acepciones – las artes plásticas y escénicas – que refuerza la escucha en diversas áreas: consigo mismos, entre ellos y con el espacio que los rodea. Finalmente, el espacio se vislumbra como un lienzo escénico, sobre el cual los intérpretes componen con su cuerpo como un lápiz sobre el papel.

Palabras clave: composición, dibujo, líneas, técnica de los *viewpoints*, espacio escénico, movimiento, escucha, aprendizaje, trabajo grupal

Agradecimientos

Quiero dar infinitas gracias a mis padres, María Luz Alza Vilela y Carlos Alberto Pacheco Monzón. Sin ellos, sin su amor, valentía y dedicación eterna, no estaría hoy aquí. Muchas gracias por su vida que es la mía. Quiero agradecer también a mi familia, a mis hermanos, tías, tíos, abuelos, primos, primas, ya que gracias a su compañía, paciencia y confianza he podido lograr muchos objetivos a lo largo de mi vida. Este es uno más que quiero compartirles.

Mis amigos también son parte importante de mis logros a lo largo de estos cortos años de vida. En estos veinticinco años he recibido su amor y compañía durante la etapa escolar, la universitaria (en toda su extensión), y los colegas artísticos de las diversas entidades, talleres y obras de las cuales he tenido el honor de formar parte. Aquí están incluidos mis cuatro increíbles participantes del laboratorio: Maritza, Lupe, Simón y Leonardo. Gracias por todo lo vivido y compartido.

También estoy aquí gracias a mis maestros. Tengo mucho respeto por esta profesión ya que, a mi parecer, no hay mayor honor y responsabilidad que ser profesor y compartir los conocimientos adquiridos a una nueva generación de alumnos. A todas las profesoras y profesores en mi vida, muchas gracias. Una mención especial y muy necesaria a mi asesor, José Manuel Lázaro, por su guía constante y palabras de aliento en este proceso que ha resultado muy divertido. Gracias por la ayuda, el tiempo y el acompañamiento.

Dedicatoria

Para mis tres ángeles en el cielo.

Lo logré, papá.

Redacté mi tesis, abuelo Víctor.

Terminé la universidad, tía Carmen.

No pueden acompañarme más, pero todo lo que hicieron en vida fue un acto de amor inmenso. Desearía que estén a mi lado una vez más para compartir este logro, pero sé que donde se encuentren están orgullosos de mí.

Hoy sonrío por ustedes.



Índice de contenido

Resumen	ii
Agradecimientos	iii
Dedicatoria.....	iv
Índice de contenido	v
Índice de figuras.....	vi
Introducción.....	1
Capítulo 1: Marco conceptual.....	8
1.1 El espacio escénico	9
1.2 La composición	11
1.3 La línea.....	13
1.4 La escucha.....	18
1.5 La técnica de los viewpoints	20
1.6 Importancia y justificación de los conceptos propuestos.....	28
Capítulo 2: Metodología.....	32
2.1 Herramientas de recojo de información.....	34
2.2 Etapas y desarrollo del laboratorio	38
2.3 Fases del laboratorio: desarrollo y objetivo	43
Capítulo 3: Análisis de resultados.....	55
3.1 Las expectativas del trabajo	56
3.2 Asimilación y aprendizaje de la composición pictórica	61
3.3 Comprensión del espacio como agente de creación	78
3.4 Asimilación de ambas facetas de la composición	96
Conclusiones.....	118
Referencias bibliográficas	141

Índice de figuras

Figura 1: Tres tipos de líneas.....	14
Figura 2: Las líneas presentes en el intérprete durante un movimiento	16
Figura 3: Líneas presentes en el cuerpo y su dirección	17
Figura 4: Trabajos de líneas en el espacio	17
Figura 5: Locura descabellada	30
Figura 6: Lupe y Simón a través de la cámara	36
Figura 7: Los intérpretes en el espacio	42
Figura 8: Introducción al punto y al puntillismo	46
Figura 9: Trabajo con el ritmo y la dirección	47
Figura 10: Composición integrada, por Maritza Díaz	48
Figura 11: El plano, la perspectiva y la luz	48
Figura 12: Composición con arquitectura	50
Figura 13: Puntillismo, por Leonardo Sifuentes	63
Figura 14: Valoración de puntos, por Maritza Díaz	64
Figura 15: Perpendiculares y paralelas, por Simón Vásquez	65
Figura 16: Diagonales, por Simón Vásquez	66
Figura 17: Composición integrada, por Simón Vásquez.....	67
Figura 18: El espacio vacío en puntillismo, por Leonardo Sifuentes	68
Figura 19: Líneas en ritmo dinámico, por Lupe Ramos	69
Figura 20: Introducción a la luz y a la sombra, por Simón Vásquez	70
Figura 21: Dos composiciones, por Leonardo Sifuentes	71
Figura 22: Uso de la composición, por Leonardo Sifuentes	72
Figura 23: La perspectiva, el horizonte y el punto de fuga	74
Figura 24: Perpendiculares y paralelas, por Simón Vásquez	76
Figura 25: Composición integrada, por Lupe Ramos	76

Figura 26: Confesión en la bitácora escrita por Simón Vásquez	77
Figura 27: Los intérpretes examinando los estímulos externos	82
Figura 28: El cuerpo como escenografía	88
Figura 29: Vista cenital de área de trabajo	89
Figura 30: Anotaciones en la bitácora de Maritza Diaz	90
Figura 31: Boceto de la composición en la vitrina, por Maritza Diaz	91
Figura 32: Composición en la vitrina	91
Figura 33: Bocetos del trabajo con el gesto	92
Figura 34: Simón en el aire	92
Figura 35: Boceto de la secuencia, por Leonardo Sifuentes	93
Figura 36: Patrón de piso de la secuencia, por Leonardo Sifuentes	94
Figura 37: Secuencia de movimientos en papel	95
Figura 38: La compenetración entre los participantes	95
Figura 39: Análisis pictórico del movimiento, por Leonardo Sifuentes	99
Figura 40: Traducción pictórica de una secuencia tridimensional, por Simón Vásquez	104
Figura 41: Composición de Maritza Diaz para Leonardo Sifuentes	105
Figura 42: Composición de Lupe Ramos para Simón Vásquez	106
Figura 43: Composición de Simón Vásquez para Maritza Diaz	106
Figura 44: Composición de Leonardo Sifuentes para Lupe Ramos	107
Figura 45: Secuencia de movimientos en imágenes, por Leonardo Sifuentes	108
Figura 46: Movimiento envolvente final, por Leonardo Sifuentes	109
Figura 47: Desplazamiento en boceto, por Maritza Diaz	110
Figura 48: Notas en la bitácora sobre la secuencia, por Martiza Diaz	110
Figura 49: Disposición espacial para el juego	113
Figura 50: La plasticidad en el movimiento a través del espacio, por Leonardo Sifuentes ..	115
Figura 51: La convergencia escénico-pictórica, por Leonardo Sifuentes	125

Introducción

El mundo cambió en el año 2020. Con la llegada del COVID-19, los seres humanos nos vimos forzados a detenernos, a parar. Pausa. Concepto casi imposible de comprender en nuestros tiempos, en donde el vértigo comunicativo es ley. El virus logró lo inlogable: puso en pausa nuestro agitado ritmo de vida, sí; pero también hizo que nos diéramos cuenta de nuestro componente humano primordial. Nos vimos forzados a suspender nuestros encuentros, cortamos nuestras relaciones humanas, dejamos de habitar un mismo espacio, todo por precaución. La atrocidad de privarnos el contacto físico ha sido, quizá, una de las mayores pérdidas humanas posibles.

Dos años después del inicio de esta pandemia, comprendemos que es posible recuperarlo. Vamos retomando poco a poco nuestras actividades cotidianas. Con un paso a la vez logramos combatir el virus, el cual nos ha marcado para siempre a expensas de la pérdida de nuestros seres queridos: compañeros, amigos y familiares. Quienes seguimos aquí recordamos el golpe inicial, conocemos la incertidumbre y el miedo que generó. Los que quedamos ahora añoramos un tiempo anterior, un tiempo mejor en donde podíamos relacionarnos con plenitud y habitar el mundo sin temor.

Es importante notar que es este mundo el cual, como comunidad artística, observamos constantemente para poder reflexionar y así cuestionar (lo y nos). Un mundo pasado que se puso en pausa; y que, felizmente, supimos cómo aprender a mirar desde un enfoque distinto. Las y los artistas aprendimos a ver las oportunidades en la dificultad. Siempre añoramos el regreso al escenario, a volver a tomar las calles, las plazuelas, los espacios, a enfrentarnos a un público, a compartir con más personas. Es así como decidimos, a partir de la reflexión de esta pausa, empezar a planificar el momento en donde regresaríamos sin temor, con libertad y con nuevas ideas. Nuevas propuestas, nuevos riesgos, nuevos descubrimientos que traer al teatro. Con amor, asumimos esta necesaria responsabilidad artística.

Desde un inicio las personas dentro del rubro escénico temíamos y anticipábamos la desaparición u olvido de nuestro quehacer. Quizá se pensó que dependía de alguien más impedir que el Arte desapareciera durante el confinamiento. No fue así. Fuimos nosotros mismos, las estudiantes, los apasionados a las artes escénicas, las maestras y profesionales, quienes contribuimos en conjunto al resurgimiento del teatro y de todas las expresiones artísticas escénicas. Depende de nosotros continuar y salir adelante como artistas.

Personalmente, como estudiante opté por no rendirme ni abandonar el añorado regreso al trabajo presencial. Hoy redacto este trabajo de investigación con la consciencia de que soy parte de la generación de artistas en formación a quienes nos tocó vivir estos tiempos difíciles. Mi objetivo no es brindar un reporte técnico sobre las pérdidas materiales u objetivas que provocó este virus, sino proponer un enfoque escénico de nuestro quehacer como intérpretes que se desarrolló dentro de esta circunstancia. Quiero centrarme en la posibilidad de crear, luego de la destrucción que vivimos no solo como sociedad, sino como red laboral. Yo, al igual que muchos artistas, necesito regresar al escenario.

Uno, quiero compartir la pasión que siento por este tema de investigación con ustedes. Por ello, mi escritura será más una conversación que un reporte, exceptuando las oportunidades en las cuales así deberá de ser. Dos, soy ambicioso. El deseo de regresar a la presencialidad significa para mí múltiples posibilidades para crear, junto con mis compañeros de escena, un mundo nuevo en donde podamos entender una vez más al teatro. Esta vez, propongo prestar atención al espacio en el cual estamos circunscritos, un aspecto que desarrollaré más adelante. Tres, me corresponde asumir las consecuencias de estas decisiones y celebrar con gratificación la realización de este trabajo para así culminar exitosamente mis estudios universitarios. Sin embargo, y finalmente, antes de culminar debo empezar.

El punto de partida que motiva mi investigación nace de la convergencia entre dos vertientes artísticas: las artes plásticas y las artes escénicas. A través de la técnica de los

viewpoints desde la perspectiva de Anne Bogart y Tina Landau propongo la necesidad de generar consciencia en los intérpretes a través del uso del espacio escénico. Para mí es de vital importancia comprender que mi trabajo como actor se encuentra circunscrito en un escenario, dentro del cual no me encuentro solo sino que habito junto a mis compañeros. Este trabajo apunta a descifrar el carácter creativo y sugerente del espacio escénico. Con mucho cariño y con ansias de compartir, presento el resultado de esta mezcla para realizar un análisis práctico de las líneas que se generan dentro de este espacio, líneas que trazamos los intérpretes dentro del gran lienzo escénico.

Realizo la presente investigación para optar por el grado de licenciado en Teatro en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Como intérpretes en formación, los estudiantes debemos llevar a cabo un trabajo académico que analice, problematice y genere nuevo conocimiento a partir de nuestro quehacer como artistas escénicos: la interpretación. Son varias y variadas las técnicas de actuación que existen en la actualidad y que abordan distintas áreas de esta: algunas parten desde la repetición como búsqueda de la verdad en la representación y otras apuntan el extenuante trabajo físico del intérprete para lograr una maleabilidad en el cuerpo. Como actrices y actores, debemos continuar investigando las posibilidades de entender estas técnicas, así que propongo hacerlo desde una perspectiva complementaria: las artes plásticas.

En esta ocasión, trabajaré con la técnica de los *viewpoints* propuestos y trabajados por Anne Bogart y Tina Landau a partir del trabajo de Mary Overlie, y la analizaré desde una perspectiva geométrico-pictórica. Esta se basa en el trabajo de Vasili Kandinsky como parte de la corriente del abstraccionismo lírico. Es a partir de esta mezcla de lenguajes que propongo la generación de consciencia de la cual hablé anteriormente. El uso del espacio que proponen los *viewpoints* trae una manera de trabajar específica, que puede complementarse con el lenguaje pictórico sobre el cual Kandinsky basa su obra. Me interesa estudiar esta

convergencia para poder analizar cómo los intérpretes somos capaces de agudizar los sentidos, la escucha y la respuesta a través de la comprensión de estos dos lenguajes.

Para poder abordar mi tema de investigación, he revisado trabajos académicos previos sobre las aristas de mi investigación. He notado que los estudios previos realizados a partir de la técnica de los *viewpoints* son abundantes, especialmente en inglés ya que es su lengua materna, y que van enfocados sobre todo a la creación de material escénico. Sin embargo, también en Latinoamérica se ha estudiado el uso de esta técnica, en Colombia y Chile. También descubrí que existe una línea de investigación dedicada específicamente a la relación entre las artes plásticas y escénicas. Sin embargo, la mía une ambos fenómenos de investigación desde un enfoque práctico, al utilizar la experiencia personal de los intérpretes del laboratorio para analizar el lenguaje propuesto a la hora de crear en el espacio, como las líneas que trazan los cuerpos en el espacio o la distancia que existe entre cada uno.

Es así como mi trabajo analiza la respuesta a la siguiente pregunta: de qué manera la composición pictórica funciona como herramienta para la comprensión de las líneas presentes en la técnica de los *viewpoints* de espacio de Anne Bogart y Tina Landau. En primera instancia he realizado el análisis de cuatro conceptos de las artes plásticas que en su mayoría se comparten con las escénicas: el espacio escénico, la composición, la línea y la escucha. La relación que tienen ambas acepciones dentro de la definición y uso de cada concepto será clave para el desarrollo de esta investigación ya que puede complementar de manera interesante el trabajo creador.

Mi hipótesis es que el aprendizaje, asimilación y uso práctico de los conceptos presentados aquí otorgan al intérprete la capacidad de analizar las líneas en el espacio desde una percepción que combine ambas vertientes. Quisiera precisar que me gusta utilizar el término intérprete por sobre actor o actriz porque se le puede aplicar cualquier pronombre durante la lectura. Así, encontrarás ocasiones en las cuales hablaré de los o de las intérpretes

para referirme a la totalidad de mis participantes o del universo actoral. He decidido realizar esta investigación con un enfoque desde las artes a través de un laboratorio. Este ha proporcionado como material de análisis las experiencias personales de los participantes las cuales han sido complementadas con testimonios y comentarios objetivos externos al trabajo dentro del laboratorio de artistas profesionales con una amplia trayectoria, como Alejandra Guerra, Ana Correa y Stephen Webber.

El desarrollo de esta investigación está dividido en tres capítulos. El primero aborda el planteamiento de los conceptos mencionados, a partir de diversos autores como Ubersfeld, Pavis, Bogart y Meisner. A través de sus definiciones, he analizado cada concepto para encontrar el significado necesario y preciso de cada uno para esta investigación. Además, menciono y describo de qué manera la técnica escénica propuesta trabaja sus componentes. Finalmente, este primer capítulo discierne la importancia y el uso de cada concepto, para así entender de qué manera es que cada uno está presente y cómo actúa en la creación escénica.

El segundo capítulo está referido a la metodología aplicada. Comienzo con la justificación al realizar una investigación con un enfoque desde las artes y continúo con el desarrollo del laboratorio realizado para corroborar la hipótesis planteada. Debido a la extensión y continuidad de este, se opta por explicar el procedimiento de cada fase durante el trabajo. Cabe mencionar que las sesiones de trabajo se dictaron de manera virtual y también presencial. He tomado en cuenta los requisitos de bio seguridad para llevar a cabo un trabajo práctico presencial y conversé con mis participantes para explicarles porqué trabajar así era necesario. Esto se debe a que utilizo al espacio escénico como objeto de estudio y considero impráctico el uso de sesiones virtuales enfocadas en este aprendizaje. Con el consentimiento de mis intérpretes y con los cuidados necesarios llevé a cabo el laboratorio. Un resultado que puedo compartir es que el trabajo reparó algunos lazos personales de los participantes con la interpretación que se habían perdido por la pandemia.

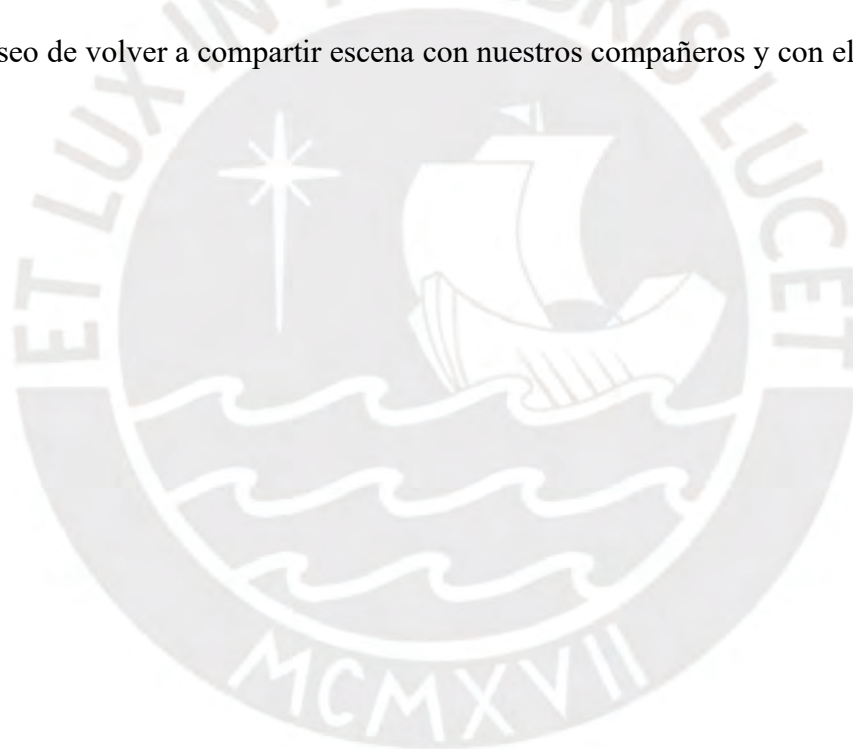
En el tercer capítulo me he enfocado en el análisis de resultados a partir de los siguientes ejes: la asimilación y aprendizaje de la composición pictórica de cada concepto; la comprensión del espacio como agente de creación a partir de la técnica de los *viewpoints* de espacio; y la asimilación de ambas facetas de la composición. También presento una arista que surge a partir de la necesidad de cuidar a mis intérpretes a lo largo del trabajo debido a los requisitos de bio seguridad. Esta es la interacción entre ellos y el espacio a partir de las restricciones necesarias.

Mi primer eje analiza de qué manera cada concepto, el punto, la línea, el plano y el volumen, repercute y se plasma en el trabajo pictórico de cada intérprete. El siguiente eje apunta a la comprensión de los conceptos que trae la técnica de los *viewpoints* y sobre todo a los que están enfocados en el espacio: la relación espacial, la forma, el gesto, la arquitectura y la topografía. Además, durante el trabajo se utilizaron *viewpoints* que refieren al tiempo, complementarios e inherentes al trabajo de la técnica en sí. Estos no serán analizados a detalle, pero sí mencionados desde su utilidad para comprender la totalidad de la técnica. Mi tercer eje está enfocado al análisis de las líneas en el espacio, su utilidad y la capacidad creativa de la mezcla de ambos lenguajes. Finalmente, el cuarto y último eje se refiere a la interacción que hay entre los intérpretes al momento de la creación y la relación que existe entre ellos con el espacio a través de líneas, espacio vacío y uso del escenario en su totalidad.

Como complemento, antes de iniciar la exposición y explicación del mi investigación como tal me gustaría mencionar que la realización del laboratorio presencial confirmó uno de los primeros aspectos del trabajo con los intérpretes. Todos estaban ansiosos y felices por empezar a trabajar en el espacio con sus compañeros y deseaban dejar de lado el trabajo remoto que se había estado dando hasta entonces. Las ansias de crear siempre estarán en nuestro trabajo como intérpretes; solo se debe escuchar y analizar qué estímulos existen en nuestra área de creación para poder tenerlos en cuenta. Quizá esta convergencia escénica

pictórica sea una posibilidad para abordar la creación una vez que sea seguro regresar a los escenarios. Quiero creer que así será y que regresaremos pronto al teatro a seguir creando.

Desde mi postura como investigador, ha sido altamente gratificante y muy emocionante presenciar este trabajo humano en acción y verlo crecer frente a mis ojos. La entrega que ha tenido el grupo de cuatro intérpretes que ha colaborado conmigo ha sido inmensa y estoy muy orgulloso de ellos y de los resultados que me han regalado. Esta investigación no solo reafirma mi hipótesis sobre la convergencia de los lenguajes que propongo, sino que refuerza mi amor hacia las artes escénicas y el trabajo creativo colectivo, que es uno de los que más me apasiona. Como artistas, no dejaremos apagar la luz que ilumina el deseo de volver a compartir escena con nuestros compañeros y con el mundo.



Capítulo 1: Marco conceptual

Esta investigación académica precisa la definición de conceptos específicos para poder empezar a ser analizada. Como mencioné previamente, este capítulo abordará la descripción y planteamiento del espacio escénico, la composición, la línea y la escucha. Estos cuatro conceptos contienen las dos facetas sobre las cuales me baso: una faceta pictórica visual y una faceta artística escénica. A través de las definiciones de diversos autores, como Ubersfeld, Pavis, Bogart y Meisner, he podido analizar cada concepto para encontrar el significado que requiere este trabajo. Además, mencionaré y describiré de qué manera la técnica de los viewpoints trabaja estos componentes, para así poder discernir la importancia y el uso de cada uno. De esta manera se entiende cómo es que cada uno de ellos está presente en la investigación desde sus dos facetas y cómo es que estos actúan en la creación escénica.

De manera inicial, me gustaría explicar brevemente cómo percibo cada uno de estos conceptos. En primer lugar, está el espacio escénico, el cual considero como objeto de estudio para esta investigación. Lo defino como un lienzo que circunscribe la escena y los intérpretes. Esta definición ha sido realizada a partir de la perspectiva de teóricos del teatro, directores y diseñadores. Luego está la composición, la cual es presentada desde un enfoque pictórico, bajo la percepción de Vasili Kandinsky, y escénico, a partir del trabajo plasmado en *The viewpoints book*. A continuación se tiene a la línea, un factor importante que explicaré más adelante. Esta adquiere un rol central como elemento dentro de la composición y es ella quien genera el vínculo entre ambas vertientes. Finalmente, como herramienta de análisis del trabajo entre los intérpretes, se utiliza la escucha. En primera instancia, se puede encontrar la escucha como un *viewpoint* presente en la técnica de Bogart y Landau en la respuesta kinestésica. Además, se presenta este concepto desde la perspectiva de Sanford Meisner y Declan Donnellan para analizarla como un fenómeno entre intérpretes y como estímulo externo de trabajo en escena.

1.1. El espacio escénico

Desde una perspectiva semiótica, Pavis (1996) en *El análisis de los espectáculos* se refiere al espacio como un “espacio vacío que hay que llenar, como se llena un contenedor, o como un medio que hay que dominar, llenar y lograr que se exprese” (p. 159). El mismo autor (1998) define múltiples términos referidos al espacio, y hace una diferencia entre espacio escénico, dramático y teatral en el *Diccionario del teatro*. El primero se relaciona directamente con el público, mientras que el segundo se concreta en la escenificación, propuesto por el texto. En ese sentido, puedo concretar que el espacio teatral contiene a las definiciones anteriores y es aún más amplio en su aproximación semiótica. Así, el espacio escénico es un medio dominable, un escenario que contiene a los intérpretes y el cual se evidencia por su relación con el público.

Anne Ubersfeld (1989) tiene la percepción de un lugar escénico, que “se construye a partir de un cierto número de códigos de representación” (p.118). Además, señala una tipología de los espacios teatrales en donde este puede estar construido en función del espectador. Desde ya, podemos observar la importancia de la perspectiva, un factor de la composición pictórica, dentro del uso y definición del espacio. Esta característica propone “una visión geométrica del espacio, una geometrización del escenario” (p. 135). Además, Fischer-Lichte (1999) percibe el espacio como el lugar en donde sucede la relación entre los actores de una obra de teatro, además de la relación que se presenta entre ellos con el espectador.

Durante la representación teatral, el espacio comprende tanto el lugar físico de la performance como el área de inclusión entre las y los intérpretes y el público. A través de códigos, el espacio juega un papel más, casi como un intérprete adicional. La codificación que puede adquirir también está determinada por los factores arquitectónicos geométricos presentes, lo cual aporta a esta lectura y brinda al espacio la característica de agente activo.

Por otro lado, y desde una perspectiva pictórica, Adolphe Appia señala la importancia de componer con tres elementos durante la representación: el ensamble de intérpretes, el escenario y la iluminación. Él mismo define lo siguiente:

El escenario es un espacio vacío, más o menos iluminado y de dimensiones arbitrarias. Una de las paredes que circunscriben dicho espacio se abre parcialmente sobre la sala destinada a los espectadores y forma así un marco rígido, más allá del cual la ordenación de las butacas está fijada de manera definitiva. Sólo el espacio del escenario espera siempre una nueva ordenación y, por consiguiente, debe ser habilitado para cambios continuos (2000, p.284).

Esto brinda un carácter orgánico y vivo al escenario sobre el cual el escenógrafo puede dibujar una idea de espacio. Estas ideas pueden ser luego materializadas en cuadros o imágenes visuales utilizando los cuerpos y las sombras. Gracias al trabajo que el escenógrafo realiza con la iluminación es que se pueden diseñar estos espacios primero en un plano para luego llevarlos a cabo en escena. Por su lado, la ilación del espacio escénico con la arquitectura teatral la realiza también Wolfgang Von Goethe. El escritor y escenógrafo alemán realizaba “dibujos de decorados imaginados donde, a veces, aparecen los personajes actuando” (Calduch & Rubio, 2017, p.166).

Es así como encuentro al espacio como un eje y una plataforma en donde se puede colocar y planificar la representación. El mismo Appia menciona que la acción escénica resulta como una boda entre el texto y su escenario, en donde el primero debe amoldarse al segundo y aceptar las características que brinda. Sin embargo, la noción del espacio como agente de creación persiste en mi investigación ya que se le tiene en cuenta desde la mirada de la escenografía. En ese caso, por qué no tomarla desde la perspectiva práctica de la actuación. Por ejemplo, Kandinsky y Appia reflejan su creatividad propia y establecen

parámetros de creación al utilizar el espacio bi y tridimensional para elaborar propuestas artísticas en donde el espectador toma toda la agencia para su decodificación.

En conclusión, entiendo al espacio a partir de la convergencia entre sus facetas geométrico-pictóricas y escénicas. Gracias a los autores mencionados, se puede entender una perspectiva del espacio escénico como signo de representación que mantiene una relación directa con el público y tiene como característica la capacidad de adaptarse, a través de la geometrización. Sin embargo, y como he mencionado antes, no podemos dejar de lado su carácter de elemento para la creación durante el proceso creativo. Esta visión se trae desde la propuesta de Bogart y Landau (2005) en *The Viewpoints Book*, en donde incluyen la composición, la cual será expuesta a continuación.

1.2. La composición

A continuación, presentaré las dos facetas de este término sobre las cuales construyo esta investigación: la pictórica y la escénica. La composición desde su faceta pictórica actúa como herramienta fundamental del dibujo, y por consecuencia de la pintura. Para hablar de esta área, quiero basarme en el trabajo de un artista visual el cual considero relevante debido a su aporte histórico en el arte y su visión con relación al trabajo de composición.

Vasili Kandinsky (2003) fue un pintor ruso quien, desde su perspectiva, definió los conceptos del punto, la línea y el plano en su libro *Punto y línea sobre el plano*. La relación entre estos conceptos se desarrolla gradualmente ya que el punto es la base y trazo inicial de cualquier composición. Mientras tanto, la línea resulta de una sucesión infinita de múltiples puntos; y a su vez, el plano es la secuencia infinita de líneas en el espacio. Los tres conceptos funcionan como piezas o bloques iniciales para diseñar o dibujar. Al estar relacionados uno detrás de otro, hace mucho más sencilla su comprensión.

Kandinsky afina *Punto y línea sobre el plano* durante su etapa como docente en la Bauhaus. Esta renombrada escuela de arte y arquitectura fue fundada en Alemania, país en

donde el artista residió y desarrolló su técnica. Es aquí donde centra su análisis hacia la geometría y la deconstrucción de sus elementos. Como mencioné durante el segmento dedicado al espacio, podemos empezar a hilar estos elementos desde su componente como estructura: a través de un diseño geométrico. Esta característica, sin embargo, no fue lo único por lo cual resaltó el pintor.

Kandinsky se consideró parte del abstraccionismo por su afinidad hacia la emotividad de una composición que utilizara específicamente el color y las líneas. A través de la posibilidad de abarcar su lienzo con una subjetividad plena, el artista encontró un punto de vista específico. Durante el desarrollo práctico de esta investigación, esta misma posibilidad brindó a los intérpretes la capacidad de crear en el espacio utilizando factores similares.

Desde la perspectiva escénica de la composición, podemos encontrarla desde una concepción espacial, implementada por Anne Bogart y Tina Landau en su entrenamiento con la técnica de los *viewpoints*. Esta es una herramienta desarrollada para el proceso de creación y ensayo de eventos escénicos, aunque principalmente se utilizaron para obras de danza, teatro y performance. Bogart y Landau (2005) definen la composición, en su libro, como un acto de escritura grupal, a través del tiempo y el espacio, utilizando el lenguaje del teatro. Los participantes de su técnica crean piezas escénicas uniendo material en bruto de una manera repetible, teatral, comunicativa y dramática. En la siguiente mitad de este capítulo, entraré más a detalle del funcionamiento de la técnica de los *viewpoints*.

Como he mencionado, la composición se complementa desde ambas perspectivas. Podría incluso llegar a decir que es un elemento, junto con el espacio, que adquiere complejidad y riqueza de significado dentro de este trabajo debido a su multiplicidad de posibilidades para crear. Por ejemplo, podría ser el proceso de creación de una obra en el cual se utilizan soluciones escénicas, una de ellas es el movimiento, tanto interno, externo y en

relación con los actores. Estos componentes simulan los bloques de creación que mencionaba al hablar de Kandinsky y el momento de empezar a componer cuadros.

Al momento de unir estas dos facetas de la composición, puedo plantear que los movimientos que señala la técnica de los *viewpoints* se realizan a través del espacio mediante líneas. Estas líneas y sus diversas características pueden analizarse desde un enfoque pictórico, como lo planteaba Appia. El movimiento de una línea en el espacio puede connotar diversos signos de acuerdo con cómo se use, y si se aplican nociones de creación escénica como la duración y el ritmo, se potencia mucho más. De esta manera, la investigación plantea un análisis de manera pictórica que se transforma con la composición escénica y genera, en el espacio, un estímulo creativo a través de las líneas de los intérpretes que puede resultar en el movimiento, la dirección de sus cuerpos y su interacción.

1.3 La línea

Como señalé en el segmento previo, la línea es parte de una sucesión creativa dentro de la composición. Elegir este concepto por sobre sus compañeros, ya sea el punto que es su precedente o el plano que es su continuación, significa para mí la etapa de transición durante el movimiento. Podría indicar también la etapa de creación, el punto medio en donde se observan los planos para continuar con la realización del diseño. A pesar de la rigidez que podría encontrarse en la concepción de una línea, resulta muy flexible en su aplicación práctica artística.

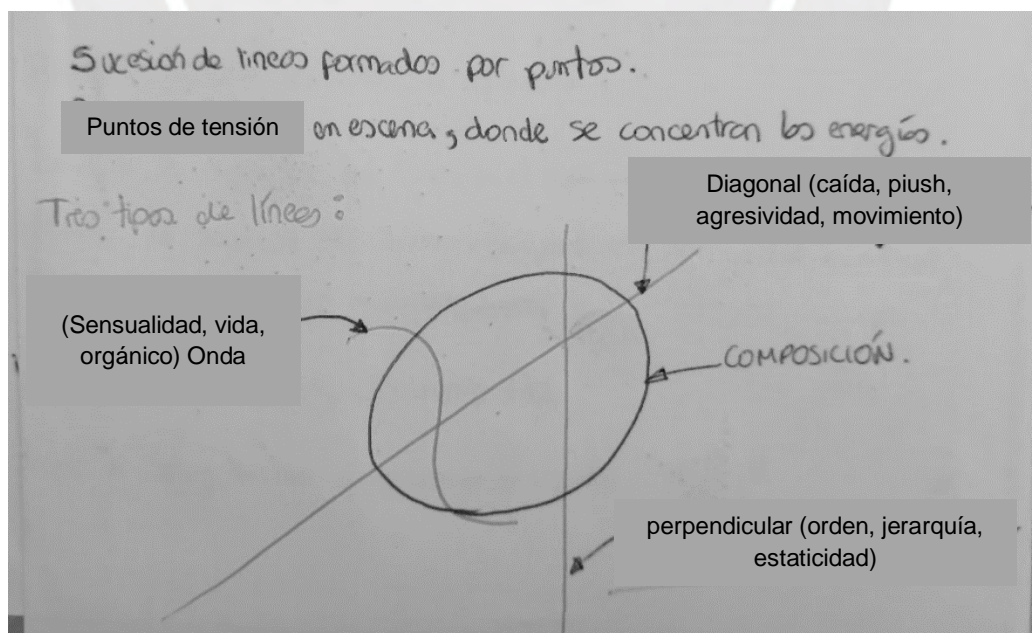
Dentro de ambas acepciones de la composición, las líneas son un elemento central. Desde el enfoque de Kandinsky, es producto de una sucesión infinita de puntos. Es este último elemento el punto de partida del movimiento y de las fuerzas en oposición. Al elegir un punto de origen y describir una trayectoria específica, utilizando una dirección y un movimiento claro, nace la acción que denominamos línea. Nótese la manera en la cual esta

descripción de línea, si bien pertenece al rubro pictórico, es posible de aplicar naturalmente en el quehacer de un artista escénico o Performer.

Kandinsky, por ejemplo, define tres grupos o clases de línea: las perpendiculares, las diagonales y las ondulaciones. Cada una de estas posee una connotación específica. La primera encarna el raciocinio y la organización. Las líneas perpendiculares y paralelas enfrascan la jerarquía y lo estático. Llegan a reflejar líneas de poder invisibles, solamente estableciendo la rigidez del trazo. La línea diagonal, por su parte, representa la agresividad, el movimiento y la acción. Esta línea es la más utilizada dentro de la composición, en cualquiera de sus aspectos y podemos verla en ese puesto debido a su carácter creativo: la diagonal irrumpe y denota vida. Por último, existen las ondulaciones o curvas, que comunican sensualidad, organicidad y fluidez. Estos tres grupos, juntos, sirven para generar una composición integrada, balanceada e interesante. A continuación, presento una primera imagen en donde se aprecian visualmente las acepciones de estos diferentes tipos de líneas.

Figura 1

Tres tipos de líneas: diagonales, perpendiculares y curvas



Nota: la autoría de este gráfico pertenece a María Guadalupe Ramos. Edición realizada por el autor.

Desde una perspectiva escénica, las líneas se plantean a partir del cuerpo como múltiples puntos imaginarios que trascienden la anatomía física del intérprete. Desde la visión de la técnica de los *viewpoints*, estas líneas se amplían en el espacio a través del movimiento, una fuerza que se extiende de manera infinita. La línea comparte esta concepción con su contraparte pictórica y es precisamente este análisis el que resulta complementario para la creación.

Durante nuestra formación, sobre todo en la etapa de introducción al movimiento de la danza, nos enseñan que la línea suele tener una rigidez natural. Si bien estos ejes, como podría evidenciarse en el trabajo de Rudolph Laban, nos sirven para mantener y entender nuestra posición en los planos; también sirven para complejizar nuestro desplazamiento una vez que esta comprensión es asimilada. Por ejemplo, el ballet resulta una actividad en donde las líneas rectas y formales predominan, sin embargo, al encontrarse en el desplazamiento por el espacio, encuentra una contraparte viva y llena de belleza. En la figura 2, por ejemplo, se muestra a un intérprete realizando un desplazamiento, en donde se evidencian las líneas generadas por su cuerpo a través del espacio.

Figura 2

Las líneas presentes en el intérprete durante un movimiento



Nota: yo soy el autor de este dibujo, realizado en el 2016.

El mismo Appia, quien percibe a la línea como movimiento y al intérprete como el hacedor de este trazo, comparte la siguiente reflexión, en donde explica que así como la luz, el actor es capaz de envolver y crear:

El cuerpo, vivo y móvil, del actor es el representante del movimiento en el espacio. Su papel es pues capital. Sin texto (con o sin música) el arte dramático deja de existir; el actor es el portador del texto; sin movimiento, las otras artes no pueden participar en la acción. Con una mano el actor se apropia del texto, con la otra engloba, como en un haz, las artes del espacio, y entonces une, irresistiblemente, sus dos manos y crea, por el movimiento, la obra de arte integral. (2000, pp. 284-285).

Por ejemplo, la cualidad de la línea de la mirada de un intérprete podría ser rígida, mientras que su cuerpo se mantiene fluido y errático. Al mismo tiempo, su desplazamiento en

el escenario podría tener una partitura geométrica definida en formas o estar delimitada por la iluminación del espectáculo. Toda esta gama de ideas y nociones pueden denotar una configuración específica que potencia la pieza, ya sea teatro, danza o performance. De la misma manera, las líneas que se entablan en el mismo elenco o grupo a través de su posición en el espacio pueden ser comprendidas en su aspecto pictórico. Aquí, una ejemplificación de lo mencionado en este párrafo, a través de las figuras 3 y 4.

Figura 3

Líneas presentes en el cuerpo y su dirección



Figura 4

Trabajo de líneas en el espacio



Nota: estas dos figuras son de mi autoría, presentes en mi bitácora personal para las clases de actuación.

1.4. La escucha

Finalmente, presento la escucha como mecanismo de análisis para el vínculo que se plantea entre ambas facetas de esta investigación. Desde el aspecto escénico, evalúo la respuesta kinestésica como propuesta misma de la técnica de los *viewpoints*. Además, la complemento con la perspectiva de Declan Donnellan y Sanford Meisner a través de la noción de la escucha, entre actores y con el espacio. Es aquí en donde los intérpretes se encuentran; y de tal manera, es pertinente analizar cómo sucede este fenómeno de representación y comunicación durante la creación.

En primer lugar, tenemos al *viewpoint* denominado respuesta kinestésica. Bogart y Landau (2005) lo definen en *The Viewpoints Book* como “una reacción espontánea a un movimiento externo a uno mismo” (p.8). Este concepto va hilado al tiempo que un intérprete se toma para poder reaccionar a determinado estímulo en el espacio. El conocimiento y aplicación de esta noción hace posible la evidencia entre un evento físico que se genera a partir de los mismos intérpretes en el escenario y el correlato en un lenguaje colectivo. Por ejemplo, si el movimiento de un intérprete provoca una reacción en cadena dentro del mismo elenco, podría decirse que el mismo elenco está escuchando a los cuerpos presentes. Esta inteligencia colectiva conlleva a la creación en grupo.

Para este trabajo, sobre todo en el área práctica, planteo que tal percepción grupal es llevada a cabo gracias a la conexión entre los intérpretes. Posteriormente, en el capítulo enfocado en el análisis de los resultados evidencio de qué manera esta consigna se logra debido a los vínculos desarrollados en el elenco durante el tiempo de los ensayos. La respuesta kinestésica, en ese sentido, también involucra un factor humano dentro de su desarrollo. Si bien la técnica desarrolla un lenguaje en colectivo para poder dialogar durante la creación, la presencia de una consciencia personal dentro del elenco potenciaría la efectividad de dicha práctica.

Para analizar el vínculo del cual hablo entre intérpretes, recurro a Sanford Meisner (2003) y a su definición de la escucha como un fenómeno natural al momento de la representación. La importancia de la compenetración y la sinceridad entre ellos es necesaria para desarrollar esta conexión en tiempo real. A través de la mirada y la conexión con el otro, uno debe recurrir a sucesos y características reales durante el momento de la exploración. Esto sucede en una capa inicial de la etapa de ensayos.

Meisner promulga, sobre cualquier pensamiento racional, la acción antes de la reacción. Un actor, en esencia y en escena, no piensa, sino actúa. De la misma manera, durante el conocido ejercicio de la repetición de la técnica del maestro, el intérprete inicialmente no recurrirá a una opinión o subjetividad, sino que atinará a evidenciar lo real y objetivo durante el proceso de ensayos. Esta visión de la escucha, real y sin filtro, es la que utilizo para posteriormente afinarla hacia una escucha compleja y llena de detalles.

Por su lado, Declan Donnellan (2004) en *El actor y la diana* se centra en los estímulos externos del intérprete. Así, este encuentra lo necesario para el desarrollo del drama en una obra de teatro a través de percepciones ajenas a él, brindadas por las mismas compañeras de escena, o el mismo espacio. Como menciono al hablar de la escucha a través de Meisner, el factor objetivo de la escucha y la presencia de la realidad en el espacio escénico prima por sobre las conjeturas que el intérprete pueda tener. Si uno de ellos avanza, es factible afirmar que los demás pueden verlo, escucharlo y percibirlo.

Así esta investigación entiende la escucha, gracias a los autores expuestos, como un fenómeno inherente a la relación entre los intérpretes en el espacio que ocurre aquí y ahora. La escucha se manifiesta de manera física y factible; y se obtiene desde un estímulo externo. En el caso de esta investigación, se percibe desde los demás intérpretes y, específicamente, a partir del espacio escénico. Todo esto se complementa con la característica esencial del hecho escénico: la comunión entre el espectador y el elenco.

1.5. La técnica de los *viewpoints*

A continuación, procederé a explicar en qué consiste la técnica de los *viewpoints* desde la perspectiva de Anne Bogart y Tina Landau. Esto es necesario para poder empezar a establecer los aspectos escénicos y pictóricos de mi investigación, ya que he decidido centrarme en esta técnica como base práctica de mi análisis. Sin embargo, antes de empezar la exposición desde la perspectiva de Bogart, es necesario hacer una introducción desde la creadora original de esta manera de trabajar: Mary Overlie.

Mary Overlie fue una coreógrafa estadounidense que desarrolló seis principios para la creación escénica: los *viewpoints*. En un inicio, ella se enfocó únicamente en la manera en la cual se podían registrar los sucesos de la creación para que pudieran ser entendidos por la totalidad de un elenco. Estos fueron los *viewpoints* de espacio, forma, tiempo, emoción, movimiento e historia, o SSTEMS por sus siglas en inglés. Cada uno de estos principios fue utilizado para poder entender desde qué aspecto los intérpretes ejercían poder dentro del escenario y cómo se configuraba la creación. Cabe resaltar que estos principios fueron inicialmente enfocados hacia la danza, y luego fueron introducidos a la creación teatral.

Durante la mitad del siglo pasado, debido a sucesos como la guerra de Vietnam, en Estados Unidos se desarrolló una crisis de significado. Esto llevó a los artistas a cuestionarse la exploración del suceso artístico desde distintos puntos de vista. En este contexto, Overlie desarrolla la técnica mencionada y comienza a aplicarla tanto en su trabajo como directora y en su labor como profesora. Esta creación trascendió en el tiempo, y eventualmente fue reconocida como una manera de creación primal entre sus alumnos y colegas. Luego de este periodo es cuando Mary conoce a Anne Bogart y se empieza a ampliar su definición de la técnica. Sobre esta conexión comenzaré a hablar más adelante, una vez establecidas las seis partes propuestas por Overlie.

El espacio, desde la perspectiva de Overlie involucra las nociones del movimiento en el escenario, así como todos los elementos presentes como la escenografía y la perspectiva de visión del público. Sin embargo, también presenta la dramaturgia corporal de cada cuerpo en el espacio, ya sea personal o grupal. El uso del espacio, en ese sentido, es un aspecto que involucra no solo factores externos sino también una percepción de dónde está colocado el intérprete sobre el escenario.

Por otro lado, al hablar de forma, se refiere a todo aquel signo que tenga una interpretación geométrica, como los cuerpos de los intérpretes o los gestos de cada uno. El vestuario y la caracterización también se encuentran en este rubro debido a la posibilidad de ser comprendidos en formas y volúmenes. El tiempo hace referencia al timing que tiene cada acción, ya sea un desplazamiento, una pausa o un movimiento en colectivo. La emoción expresa justamente eso, el resultado emocional de una acción expresada a través del cuerpo, como el enojo, la desesperación o la alegría. Al hablar de movimiento, Overlie define cualquier sensación de actividad en el espacio, ya sea externa como un desplazamiento o interna como la respiración y el bombeo de la sangre. Finalmente, la historia narra todo el suceso de entrega de información al espectador. Desde el inicio, el desarrollo y hasta el final, el público necesita asimilar todas las piezas que el elenco trae al escenario para que puedan ser decodificadas de una manera lógica.

Estos *viewpoints* reflejan una manera de trabajar, sobre la cual los y las intérpretes van explorando en el proceso de ensayos para construir a partir de hechos concisos: la presencia de los cuerpos, las formas que tienen, así como el ritmo en el cual ejecutan las acciones y la distancia de su desplazamiento. Overlie intentó ordenar, desde el proceso anárquico que suele ser el montaje de una pieza escénica, un lenguaje para poder conversar. Si bien se incita a que cada *viewpoint* sea trabajado de forma independiente, es imposible separar las funciones de cada uno sin terminar regresando de nuevo al ruedo de la totalidad del trabajo.

La construcción del montaje profesional enfocado en la danza dio paso a la creación teatral, naturalmente. Sin embargo, fue necesario que todos los miembros de la compañía desarrollaran este mismo lenguaje para poder entenderse. Así fue como nace el entrenamiento con la técnica de Overlie, sobre la cual Anne Bogart y Tina Landau comienzan a ejecutar su trabajo. Desde la perspectiva de estas artistas, las nociones de viewpoints no se limitaban, sino que, por el contrario, se expandían para dar paso a la aparición de más componentes. Incluso, propusieron *viewpoints* enfocados en la música, sobre el cual también se han realizado estudios de creación. Cuando se dio el paso a la técnica en manos de Bogart y Landau, se potenció la creación hacia una ruta mucho más compleja.

El trabajo con la técnica de los *viewpoints* es un proceso que se debe entender a través del tiempo. Durante los ensayos utilizando este lenguaje se debe entender que la realidad y el proceso real de las acciones es suficiente, y que no se necesita de nada más de lo que expresamente está ahí. Los cuerpos en el espacio, el escenario mismo, el elenco y la audiencia constituye un diálogo perfecto que no debe ser alterado, sino potenciado. Para poder entender este proceso, hay que entender de nuevo los componentes de esta perspectiva específica, sobre los cuales haré especial atención en los que he utilizado en la investigación.

Para hablar de *viewpoints* y composición, habría que preguntarse qué es realmente un *viewpoint*. Es justamente la imposibilidad de esta definición lo que complejiza la técnica. Las nociones de viewpoint son eternas ya que siempre han estado presentes en cada montaje. Lo que hicieron Bogart y Landau fue descubrir el velo que las ocultaba para que se hicieran evidentes. Sin embargo, lo que ambas proponen es un entendimiento luego de años de ejercer los estímulos en la práctica, que todavía tiene lugar para mutar y entenderse desde distintas perspectivas. Personalmente, este carácter flexible de la propuesta de los *viewpoints* fue lo que más me atrajo a estudiarlos y analizarlos desde la visión de las artes plásticas.

Los *viewpoints* son, sobre cualquier definición, una filosofía traducida a un suceso escénico. Esta sirve para entrenar intérpretes, construir un ensamble y para crear movimiento en el escenario. Como mencioné anteriormente, el trabajo en colectivo con los intérpretes implica un proceso de tiempo para poder ser asimilado. Es que esta asignación de términos como “espacio”, “respuesta kinestésica” o “gesto”, constituyen el lenguaje sobre el cual se construye: son las piezas básicas de todo el montaje.

Como toda regla del lenguaje humano, los demás deben ser capaces de entender a qué te refieres cuando hablas de un tema determinado. Así, Bogart y Landau continuaron con esta sistematización de lenguaje escénico para que, en un determinado proceso, cada intérprete supiera “a qué se refería” el otro durante el montaje. Este lenguaje es importante ya que desde la dirección del montaje es crucial poder tener esta premisa clara. Por ejemplo, Rosin (2019) comenta que una de las principales pérdidas durante el proceso de entrenamiento o montaje con los *viewpoints* es la falta de consciencia que existe entre lo que es un *viewpoint* y cómo se desarrolla en el espacio.

Lo más importante, en mi opinión, para rescatar del trabajo con la técnica de los *viewpoints* es la toma de consciencia que existe al desarrollar el trabajo en conjunto. Esta puede trasladarse a la noción de “burbujas de consciencia”. Si bien uno puede tener múltiples puntos de atención, como mencionaba con el trabajo de las dianas, es importante reconocer en qué momento está atención está fuera de uno mismo. Así, puedes encontrar los estímulos necesarios en el espacio, en el otro o incluso en la música o el público.

Esta suma de estímulos es acumulativa en esencia, y no cancela cualquier *viewpoint* que se estuviera decidiendo utilizar durante los ensayos. Es curioso porque, como mencionaba, es necesario tener consciencia de la misma toma de consciencia para no perderse dentro del trabajo y que no resulte confuso. En ese sentido, debe haber un

entendimiento de la acción escénica desde la toma de decisiones conscientes que pueden surgir desde los ensayos y las eventualidades que allí ocurren.

Anne Bogart y Tina Landau proponen nueve *viewpoints*, entre los de espacio y los de tiempo. Sin embargo, existen también los *viewpoints* vocales, referidos a la voz y al sonido. Dentro de los *viewpoints* de tiempo podemos encontrar al tempo, la duración, la respuesta kinestésica y la repetición. Dentro de los referidos al espacio, encontramos la forma, el gesto, la arquitectura, la relación espacial y la topografía.

Al hablar del tempo, las artistas estadounidenses se refieren al ritmo del movimiento que sucede en escena, mientras que la duración analiza cuánto tiempo toma dicha acción. Asimismo, la duración indica cuánto tiempo se toma el elenco en atravesar una dinámica específica, ya sea que surja en el entrenamiento o que sea asignada por el director. La repetición es exactamente lo que indica, separado en dos posibles estímulos: internos y externos. El primero hace referencia al cuerpo de uno mismo, mientras que el segundo reconoce los cuerpos y sus movimientos, presentes en el escenario.

La respuesta kinestésica, la cual he dejado para el final de este segmento, es una de mis acepciones para la escucha y funciona debido a la reacción de los sucesos durante el entrenamiento. La atención que se le debe dar a este *viewpoint* es muy importante dado a que es fácil olvidar qué acción generó la propia reacción. Es por ello que mencionaba que las burbujas de atención presentes son un reto en sí mismas, ya que el intérprete debe ser capaz de identificar a detalle la mayoría de los sucesos que suceden en el escenario. Estas respuestas pueden variar en su tamaño, ya que pueden ser muy grandes o sutiles.

Cuando se habla de *viewpoints* de espacio, sobre los cuales desarrollo la investigación, podemos encontrar a la forma, la cual significa literalmente el contorno de un cuerpo en el espacio: puede ser un cuerpo o piezas de escenografía. Lo interesante que proponen Bogart y Landau es que las formas pueden ser descompuestas entre líneas, curvas y una combinación

de líneas y curvas. Esta definición per se es idéntica a las composiciones integradas que podemos encontrar dentro del rubro escénico. Aquí, seguimos entablando este nexo pictórico escénico que está mucho más presente de lo que parece. Las mezclas de estos componentes nos dan diversas formas: rectas, angulares u oblicuas, las cuales pueden combinarse a través del movimiento y generar una composición estática o dinámica a través del espacio. Hay que recordar que, si bien la forma en un aspecto bidimensional es más fácil de observar, al trasladarse al escenario se debe tener consciencia de las formas que trazan mi cuerpo, mis compañeros y el conjunto en su totalidad.

El gesto, como ya es conocido dentro de las artes escénicas, presenta los signos que se pueden realizar con una o varias partes de nuestro cuerpo. En una manera similar a la composición en donde el plano se comprende de líneas, y de igual manera esta de puntos, el gesto es una sucesión de formas en el tiempo. La diferencia es que este gesto debe tener un principio, un desarrollo y un final. Al hablar de gesto nos encontramos prácticamente con una estructura aristotélica del movimiento. Nace desde la propia dramaturgia del cuerpo y puede ser analizada desde aspectos como los gestos de comportamiento y los gestos expresivos.

El primer rubro del gesto pertenece a nuestra actitud cotidiana, la cual brinda información sobre estados físicos, circunstancias y vestimenta, mientras que el gesto expresivo representa una emoción o deseo, un aspecto interno. La diferencia entre los dos radica en el tiempo en el cual la representación se dé: un saludo con la mano indicará universalmente la bienvenida que se le otorga a una nueva persona. Sin embargo, un gesto con desdén como un empujón o un apartamiento adquirirá más significado en los personajes dependiendo del contexto histórico. Quizá antiguamente una cachetada entre una pareja de esposos sería vista y entendida como una reprimenda válida en su contexto, mientras que hoy en día podría significar abuso físico entre las dos personas.

La arquitectura, como su nombre anuncia, indica la estructura física en donde se ejerce. Al ser esta investigación sobre el espacio escénico y cómo este puede potenciar la investigación, es un *viewpoint* al cual quisiera darle un énfasis más activo del cual podría parecer. La arquitectura va más allá de las construcciones que uno pueda percibir en el espacio de ensayos, o en el teatro en donde se actúe. Es también la textura del material sobre el cual se actúa, ya sea madera, metal o cemento. Como menciona Appia dentro de su trabajo, la luz e iluminación son grandes constructores para la narrativa de un espectáculo, en donde usualmente pueden potenciar atmósferas o incluso el mensaje de la obra. En ese sentido, si la luz juega un papel importante, su contraparte lo es igual: la sombra. La capacidad de crear un espacio a través de sombras o ausencia de luz pertenece también a la arquitectura.

Por otro lado, tenemos al color y al sonido del ambiente, que son mucho más directos: a través de estímulos visuales y auditivos, también se puede propiciar la creación en el espacio de ensayos. Al hablar de sonido, no solo debe prestarse atención a los sonidos externos de la sala de ensayos, sino incluso a los sonidos que provienen de uno mismo o se producen entre los compañeros: el latido del corazón, el ritmo de la respiración o el sonido de los zapatos en el piso son estímulos válidos. El color, de la misma manera, puede perturbar o acariciar un espacio, dependiendo de la tonalidad y la saturación: definitivamente no será lo mismo ejecutar una pieza de danza clásica en un salón rojo vivo a un salón blanco.

Cuando hablo de la arquitectura, me refiero también a la toma de todos estos aspectos y su respectiva asimilación durante la etapa de ensayos. El intérprete debe ser capaz de surcar el escenario con la consciencia de las posibilidades de creación que la rodean: desde la textura del vidrio, el color de la madera, el sonido de los demás cuerpos, la aspereza del vestuario o la penumbra que es rota por una fuerte luz cenital. Estos elementos complementan la historia que se cuenta y no es solo una pieza decorativa o estética: es arte que también juega un rol importante y activo dentro de la creación escénica. Es una manera de hacer

tangible la sensación de estar encerrado y sin salida o de sentirse flotando en medio del mar.

Todas estas piezas se unen así para darle a la arquitectura del espacio su debido reconocimiento en la pieza.

Al hablar de relación espacial, Bogart se refiere a la distancia entre objetos en el escenario, ya sea a los cuerpos entre sí, a un intérprete frente a un cúmulo de intérpretes, o a la presencia de un objeto de la arquitectura presente. Lo ideal para trabajar con este *viewpoint* es la consciencia que se desarrolla al percibir la longitud de esa distancia o la cercanía de esta. La importancia de la relación espacial en el intérprete radica en las nociones que se tiene al distribuir el escenario con objetos. Sí, es una tarea de la cual debe encargarse el director o el diseñador de escenografía; sin embargo, el intérprete puede leer este espacio y saber de qué manera relacionarse al entrenar utilizando esta técnica. Así, se puede componer en el espacio de una manera más dinámica, aprovechándose del espacio y teniendo en cuenta las posibilidades que se tiene dentro del elenco.

Finalmente, la topografía es un *viewpoint* que también puede ser nombrado patrón de piso. Se refiere al diseño que uno crea al trasladarse por el espacio y a cómo distintas áreas de un mismo espacio pueden tener diseños y configuraciones diferentes. La imagen mental que proponen las autoras es imaginar que se tiene pintura en la planta de los pies, para poder así evidenciar el diseño de tu trayectoria por el espacio. Asimismo, la cantidad de tiempo que te demores en dar los pasos perjudicará este diseño: dependiendo de la cantidad de pintura que exista en tus pies, los pasos más lentos dejarán una huella más definida, mientras que los rápidos podrán no serlo.

Esta característica de la topografía es interesante debido a que ayuda a, de nuevo, prestarle atención a los detalles a los cuales uno no suele darles la importancia suficiente: no basta solo con explorar el escenario, sino que también puede entrenarse para aprovechar estos desplazamientos para potenciar la creación. A partir de la importancia de desarrollar las

nociones de escucha y composición presentes en la técnica, continúo con el último segmento de este capítulo, enfocado en la función e importancia del estudio y análisis de estos conceptos dentro del marco académico propuesto.

1.6. Importancia y justificación de los conceptos propuestos

La investigación que propongo intenta continuar el nexo entre los aspectos escénicos y pictórico-plásticos del arte. A través del uso de los conceptos presentes, intento realizar esta dilación para encontrar de qué manera el quehacer del actor puede percibirse de manera más completa al utilizar los componentes de la composición. Mi enfoque, si bien pertenece a ambas vertientes artísticas, se centra en la técnica de los *viewpoints* para este objetivo.

En primer lugar, me gustaría resaltar la importancia de expandir a nuestros compañeros alumnos los términos aquí presentes. En muchas ocasiones, uno como alumno no logra comprender de arranque y en su totalidad términos como la escucha o la toma de consciencia que esto requiere. Desde mi experiencia personal, es complejo realizar nuestra labor como intérpretes si no tenemos el lenguaje suficiente para expresar a qué nos referimos exactamente al momento de los ensayos.

La escucha, desde la perspectiva de los autores propuestos, permanece como la definición más clara que puedo darle a este proceso: al establecer las normas del “aquí y ahora”, solo debes estar atento a los estímulos presentes del espacio, los cuales suceden en un momento determinado. Al enfocarse en un estímulo específico y real, el alumno en formación debe empezar a trabajar sus burbujas de consciencia. Este ejercicio es importante debido a que desarrolla una sensibilidad especial, la cual potenciará su trabajo desde el inicio, pero que debe ser guiada hacia un proceso que él mismo pueda entender.

Una vez analizada esta función primordial de la actuación, podemos continuar y complejizar el proceso de aprendizaje a través de términos como la composición dentro del espacio, realizada a través de líneas. Es importante desmenuzar estos conceptos en sus

componentes básicos para que así el ensamblaje ocurra dentro de la propia percepción de cada estudiante. Si bien, estos términos pueden parecer complicados, pueden ser enseñados desde otra vertiente, presente en esta investigación: el arte plástico.

Es así como paso a la siguiente faceta de la importancia de estos conceptos, ya que no están únicamente enmarcados en nuestro rubro teatral. Es necesario entender que, de no poder precisar un término desde lo que conocemos, se pueden buscar rutas alternativas para entender e incluso potenciar el mensaje que se quiere dar. Por ejemplo, al hablar de líneas de movimiento durante la etapa de ensayos, se puede alegar a la característica pictórica del término “línea”. Lo que me gustaría decir es que estos términos pueden comprenderse desde un enfoque variado, que es posible que el alumno pueda entender mejor.

En ese sentido, la composición es un ejemplo excelente. Al hablar de composición espacial, utilizar la técnica de los *viewpoints* facilita muchísimo la experiencia tanto de aprendizaje como de uso. Es que la técnica incluye de por sí un atajo para la comprensión de los sucesos escénicos: solo se deben aprender y profundizar cada *viewpoint* como si fuera un ingrediente más de la producción, que no está separado del resto, pero al cual se le puede brindar especial atención. Así, al entregarle la simpleza de la producción a un estudiante, este puede empezar a componer de manera libre entregándose a lo que la técnica señala. Evidentemente, es necesario que este estudiante o grupos de estudiantes sean guiados por un especialista que sepa cómo canalizar los impulsos creativos que surgen naturalmente.

La técnica de los *viewpoints* es una gran herramienta para la creación escénica porque involucra todo aspecto de la humanidad del intérprete. No era una exageración señalar que la técnica es también una filosofía, ya que comprende el aspecto social de un elenco, por ejemplo. Aprender a trabajar en grupo, con un mismo lenguaje, potencia la creación ya que hace explícito nuestro carácter primordial como artistas: siempre se debe tener en cuenta la presencia de alguien más dentro del espacio, con uno mismo, ya sea el compañero o el

público. Al trasladar estas nociones de trabajo en equipo fuera del espacio de ensayos, genera una compenetración saludable en el grupo de intérpretes, que de cualquier otra manera estarían presentes para ejecutar su labor y luego desaparecer del espacio de creación.

Finalmente, y como mencioné durante mi justificación, esta investigación surge debido a la necesidad de complementar la formación que adquirí como mi etapa de estudiante. Mantengo mi postura al decir que la comprensión dual de estos aspectos brinda al alumno el lenguaje necesario para poder expresar desde una perspectiva más compleja. Por ejemplo, el hecho de poder componer en un área bidimensional a través del dibujo lleva a la práctica de estas nociones para que, cuando se integre a un escenario, exista la posibilidad de potenciar los desplazamientos, los gestos y aprovechar al máximo el espacio escénico. Así, en la figura 5, uno de los participantes del laboratorio que continúa con su proceso de formación en la FARES dibuja una composición en base a lo vivido durante el laboratorio. Esta composición bidimensional puede desarrollarse y generar una creación escénica gracias a la conexión entre las disciplinas mencionadas.

Figura 5

Locura descabellada: composición vivida durante el proceso laboratorial



Nota: la autoría de esta imagen pertenece a Leonardo Sifuentes. El título fue asignado por mí.

La presencia de una estructura didáctica que se desarrolle a lo largo de nuestra formación en la FARES ya sea a través de un workshop o un curso electivo, ayudaría al alumnado a encontrar en el espacio escénico un elemento creador muy potente y que suele ser dejado de lado. Analizar las posibilidades que esta brinda es tarea no solo del director de la pieza, sino también del elenco. Incluso, el juego que se genera entre los cuerpos en el espacio es más potente cuando hay premisas que permiten libertad y que son entendidas entre la totalidad del elenco.

No podemos olvidar que el espacio escénico es un ente más con el cual se conversa, se experimenta y se crea para así enriquecer el trabajo personal. Al aplicar la técnica de los *viewpoints* con los y las compañeras de escena, se generan sucesos realmente interesantes que, de otra manera, no hubieran podido darse. Es importante resaltar el trabajo de esta técnica dentro de nuestro contexto académico latinoamericano para poder empezar a ensalzar nuestra propia potencia creadora como intérpretes completos.

Es momento de convertirnos en intérpretes activos que no necesariamente esperan la visión de la dirección para crear, sino que entienden los estímulos presentes y solo deben ser escuchados para dar pie a un sinfín de posibilidades. De esta manera, somos conscientes no solo de nuestro accionar, sino también de toda presencia que nos acompaña en el escenario, para así convertir al espacio en nuestro lienzo escénico.

Capítulo 2: Metodología

El presente trabajo académico utiliza un enfoque desde las artes para así poder analizar el nexo entre la faceta pictórica y escénica de la composición. Este trabajo se realizó a través de un laboratorio de carácter cualitativo, transversal y analítico-exploratorio, lo cual quiere decir que el proceso partió de la recopilación de información brindada desde mi perspectiva y la de los participantes del laboratorio. Cabe resaltar que la característica analítica-exploratorio está directamente ligada a la manera de visualizar la composición: desde el punto de vista pictórico, la esencia escénica encuentra un complemento para el quehacer del intérprete. Este nuevo enfoque es un elemento importante en el desarrollo del laboratorio.

Con respecto al objeto de estudio de la investigación, presento al espacio escénico. Este es investigado a través de la técnica de creación colectiva que brindan los *viewpoints*. Es a través de la lectura de los componentes básicos de la composición pictórica que el espacio escénico adquiere un carácter plástico. Así, este se ve potenciado en la medida que se convierte en un estímulo para la creación.

El objetivo principal del laboratorio es analizar y corroborar de qué manera se asimila y efectúa en la práctica el diálogo pictórico escénico mencionado previamente. Este mismo efecto se hará evidente mediante la experiencia y testimonio personal de cada participante, así como en el encuentro de sus cuerpos en el espacio. A partir de esta premisa es que me veo en la necesidad de realizar el laboratorio de manera presencial. Sin duda la virtualidad a la cual nos hemos adaptado brinda características muy interesantes a la creación; sin embargo, la lectura de los cuerpos en un mismo espacio es un suceso que desde mi punto de vista solo puede ser analizado en la presencialidad. Con esta cuestión en mente, decidí trabajar de manera presencial para encontrar una respuesta satisfactoria.

Para que este encuentro se diera de manera responsable, se realizaron los siguientes protocolos de seguridad, limpieza y de distanciamiento necesarios para evitar el contagio del COVID-19. En primera instancia, los cuatro intérpretes participantes fueron comunicados que el laboratorio sucedería de manera presencial. Ante su respuesta positiva, se informó que los requisitos a seguir sería la desinfección constante de ropa y calzado, al entrar y salir del espacio de trabajo. Además, se brindó un espacio de desinfección sanitaria para el rostro y las manos de cada participante. El espacio de trabajo fue mi propia casa, en un patio amplio al aire libre para evitar estar en un ambiente cerrado que propiciara un posible contagio. El espacio fue desinfectado antes y después de cada sesión con la finalidad de proteger la salud de cada persona involucrada. Finalmente, se acordó bajo consenso general que el uso de la mascarilla sería opcional durante el trabajo en el espacio, pero una vez que saliéramos de este retomáramos su uso. El contacto durante el trabajo fue consensuado de acuerdo con la disposición de cada uno. Cabe mencionar que de los cuatro participantes dos se encontraban completamente vacunados al momento de iniciar el trabajo con el laboratorio.

Quiero comentar brevemente el lugar de enunciación que ocupé durante el desarrollo del laboratorio, el cual cambió de acuerdo con las necesidades de este, junto con un recorrido sintetizado de las etapas del laboratorio que expondré más adelante. En mi plan de tesis estaba estipulado que ocuparía distintos roles, y las medidas que surgieron debido a la pandemia reforzaron esta característica. Previo al inicio del trabajo en el laboratorio, me encargué de contactarme con cada intérprete y explicar el plan de trabajo. Durante la sesión de introducción al trabajo práctico, orienté las dinámicas de integración que se prepararon. Esto consistió en una presentación virtual de cada uno, con las siguientes preguntas: ¿quién soy yo? ¿qué me define como artista? ¿de dónde viene mi *background* artístico? Finalmente, les pedí que presentaran una imagen que reflejara la esencia de cada uno.

Luego, fui el encargado de explicar y enseñar los conceptos de la composición pictórica a trabajar a través de la visión de Vasili Kandinsky en su libro *Punto y línea sobre el plano*. Gracias al conocimiento académico previo que adquirí en la Facultad de Arte y Diseño, pude guiar esta etapa con los participantes. A partir de la siguiente etapa, enfocada en la aplicación de la técnica de los *viewpoints*, asumí el rol de observador bajo la supervisión de Josue Castañeda. Fue él quien se encargó de esta fase del laboratorio, gracias a su desarrollo como director y al uso práctico en su trayectoria de la técnica en cuestión. Mi rol como observador junto a Castañeda me permitió entender el trabajo de la técnica y así pude asumir una última postura como director de mis cuatro intérpretes. El proceso culminó con el ensayo y grabación de ejercicios desarrollados a lo largo del trabajo presencial, bajo mi dirección y la asesoría de Castañeda.

2.1. Herramientas de recojo de información

A lo largo del laboratorio utilicé múltiples herramientas de recopilación de información. En primera instancia utilicé bitácoras de registro personal para cada intérprete, de las cuales he tomado el 99% de las figuras presentes en este documento; y además conté con registro audiovisual y fotográfico de cada sesión virtual y presencial. Además, cuento con información de los cuestionarios virtuales que realicé con los participantes del laboratorio con el objetivo de recoger información objetiva. Asimismo, cuento con las entrevistas virtuales que realicé a Ana Correa, Alejandra Guerra y Stephen Weber, tres artistas escénicos profesionales a fin de conocer a profundidad el trabajo y la importancia de la composición en la creación.

En primer lugar, contemplo el uso de las bitácoras personales como el principal registro subjetivo de los intérpretes. Antes de comenzar con las sesiones presenciales, realicé la compra y entrega de cuatro bitácoras A5 de hojas blancas para cada uno de mis participantes. El objetivo de estas bitácoras es concreto: ser un registro físico práctico, un

diario de trabajo personales, en donde se ha almacenado el conocimiento de las sesiones, así como las percepciones e interrogantes que han surgido a lo largo del laboratorio. El medio de registro que opté por utilizar fue la escritura y el dibujo a mano, dado que considero que es una experiencia única y personal. Este trazo a mano, para mí, refleja la unidad que tiene cada intérprete con su diario de trabajo y fomenta el lazo a la creación.

Durante la primera parte del laboratorio, se realizó la siguiente dinámica para incentivar el registro: al finalizar cada sesión los participantes anotaron una palabra o realizaron un pequeño dibujo que englobara la percepción de dicha sesión. En las siguientes fases del laboratorio, tuvieron un tiempo determinado para desarrollar sus ideas en las bitácoras para que se mantuvieran al día. Sin embargo, también tuvieron la posibilidad de llevárselas a casa para complementar sus percepciones diarias. Para poder realizar el análisis de resultados recogí todas las bitácoras y aseguré a los participantes que podrán recibirlas luego de haber culminado la escritura y sustentación de mi investigación.

En segundo lugar, conté con registro audiovisual y fotográfico de las sesiones. Para las sesiones en donde tuvimos encuentros virtuales mediante Zoom, utilicé la función de grabación de reunión para tener el registro. Sin embargo, durante las sesiones presenciales en mi casa, utilicé una cámara grabadora semi profesional para obtener lo necesario. Esta fue posicionada en un trípode, en donde grabó las sesiones desde distintos ángulos. Esto se alineó con el contenido trabajado en el laboratorio, dado que una premisa para la creación fue la perspectiva y el juego de ángulos. En ese sentido, la cámara también jugó como agente de esta composición al momento de grabar las sesiones y los ejercicios. Otro objetivo de la grabación fue registrar aspectos que yo pude dejar pasar por alto, debido a este juego de ángulos. En conclusión, la cámara ayudó a brindar un ojo externo a mi posición como investigador, como puedo mostrar en la siguiente figura, que logró captar las imágenes necesarias desde mi perspectiva.

Figura 6

Lupe y Simón a través de la cámara



Nota: el fotógrafo de esta imagen fui yo. En ella, Lupe Ramos y Simón Vásquez indagan la relación espacial en sus cuerpos.

El registro fotográfico del laboratorio se realizó con la misma cámara semi profesional. Durante la etapa guiada por Josue Castañeda, fui yo quien llevó el registro fotográfico; sin embargo, durante una sesión conté con ayuda externa para tomar fotografías de la sesión y de los ejercicios. El objetivo de estas fotos es ser un registro pictórico de los

avances de los intérpretes, ya que serán evidencia de la composición pictórica que ellos estarían utilizando en cuadros determinados del uso con el espacio escénico.

Con respecto al uso de los cuestionarios virtuales, fueron una manera de medir el avance y comprensión de cada participante con respecto a temas específicos del laboratorio. Los cuestionarios fueron desarrollados por mí al finalizar las diversas fases que se dieron y se realizaron a través de la plataforma de Google Forms ya que esta brinda la posibilidad de obtener el análisis de resultados de manera ordenada. También opté por esta opción ya que quise guardar el anonimato de las respuestas entre compañeros y así poder incentivarlos a responder de manera sincera a cada pregunta.

El primer cuestionario que realicé estuvo referido a las expectativas del trabajo realizado, sobre todo enfocado al uso de la composición en las dos facetas que presento en esta investigación. También conté con preguntas referidas a la comprensión y uso del espacio escénico como agente de creación grupal. Los siguientes dos cuestionarios estuvieron referidos a las percepciones objetivas con respecto al trabajo y a lo que denominé convergencia escénica pictórica de la composición. El último cuestionario estuvo enfocado en la percepción del trabajo finalizado el laboratorio y cómo su conocimiento y expectativas se habían visto satisfechas o complementadas. Adicionalmente a estos cuestionarios virtuales, conversé directamente con mis intérpretes para obtener preguntas puntuales sobre aspectos de la convergencia que me interesaban explorar a fondo. Estas fueron el uso de determinados conceptos o ejercicios durante el laboratorio y de qué manera había influenciado su bagaje como intérpretes.

Finalmente, las entrevistas que realicé a los tres artistas escénicos profesionales mencionados estuvieron centradas en la importancia del movimiento durante la creación, el trabajo en el espacio para una temporada y la composición durante la creación y el entrenamiento. Lo que busqué fue encontrar profesionales que centraran su trabajo en una

línea de trabajo con estos enfoques, que tuvieran una formación o estudio acerca de la técnica de los *viewpoints*. Las personas entrevistadas fueron Ana Correa, Alejandra Guerra y Stephen Weber. Las dos primeras maestras brindaron sus perspectivas como directora y actriz, respectivamente. Fue interesante escuchar cómo a lo largo de sus trayectorias ambas pudieron encontrar este símil escénico pictórico de manera práctica y en la marcha. Mi conversación con Stephen estuvo enfocada en su trabajo como intérprete y director quien ha entrenado con la técnica de primera mano. Además, compartió sus opiniones sobre mi trabajo de tesis, las cuales fueron muy alentadoras y analíticas. Las tres entrevistas fueron grabadas para poder tener registro y la posibilidad de citarlas.

2.2. Etapas y desarrollo del laboratorio

Como mencioné al inicio de este capítulo, tuve la necesidad de corroborar la investigación propuesta a través de la experiencia de un grupo de intérpretes en el espacio escénico. Dado que este suceso significaba para mí el encuentro de los cuerpos en un mismo lugar, decidí realizar un laboratorio presencial y así poder recoger las piezas correspondientes. Sin embargo, también tuvimos determinadas sesiones virtuales para poder salvaguardar, en la medida de lo posible, nuestra integridad y la salud de todas las personas involucradas.

A continuación, detallaré los siguientes aspectos del laboratorio, los cuales me parecen importantes de resaltar debido al mismo carácter colectivo al cual apunta la investigación. En primer lugar, describiré a los participantes del laboratorio, tanto intérpretes como agentes complementarios a su desarrollo, para luego detallar los aspectos necesarios para su realización: el espacio de ensayos, los objetos utilizados, las medidas y protocolos de seguridad que se tomaron, para finalmente describir cada fase del laboratorio.

Con respecto a los participantes del laboratorio, empezaré describiendo y enlistando a los intérpretes que me acompañaron durante este arduo proceso. Como dato complementario,

quisiera decir que el ambiente de trabajo que se desarrolló dentro del laboratorio fue uno de unidad y confraternidad; el cual, estoy seguro, se debe al respeto que conllevó tratar a nuestro colectivo desde la pluralidad y el respeto a su identidad personal.

Los intérpretes que acompañaron este proceso laboratorial fueron cuatro estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas que actualmente cursan el tercer y cuarto año de la carrera de Teatro: Actuación. Decidí trabajar con un grupo mixto y variado que hayan tenido la misma formación académica, en artes escénicas, que yo. Sin embargo, elegí también a participantes que tienen una formación complementaria en áreas diferentes a la actuación. Esto generó que el trabajo en el laboratorio fuera percibido desde múltiples aristas artísticas, que en ocasiones permeó y cuestionó de manera productiva el planteamiento de distintas premisas de creación.

Los integrantes fueron los siguientes: Maritza Alexandra Diaz Allca, María Guadalupe “Lupe” Ramos Mendoza, alumnas de octavo ciclo al momento de iniciar el trabajo del laboratorio; Leonardo Sifuentes y Simón Vásquez de Velasco, alumnos de quinto ciclo de la carrera, también al momento de iniciar el laboratorio. Dentro de la formación artística complementaria que mencioné anteriormente destaco el estudio en improvisación teatral y formación en teatro físico de Diaz; el entrenamiento y trabajo constante en danza contemporánea y el estudio del movimiento a través de múltiples maestras de Ramos; el desempeño y trabajo intuitivo del dibujo y la composición visual de Sifuentes; y el entrenamiento y desempeño físico así como el desarrollo del lenguaje audiovisual del *stop motion* que trajo Vásquez de Velasco.

Además de la destreza y la técnica adquirida a través de la formación en la FARES y de formación complementaria, todos los integrantes supieron aportar desde sus perspectivas únicas al trabajo del laboratorio: Maritza desde una visión colectiva, la cual rescató de la improvisación, así como desde el análisis del cuerpo y el movimiento. Este último aspecto

estuvo constantemente presente desde Lupe Ramos, quien compartió su perspectiva a través de la danza y la coreografía de una partitura escénica del movimiento. Por su lado, Leonardo y Simón percibían los estímulos pictóricos del laboratorio, desde la mirada del dibujante y el camarógrafo respectivamente, para contribuir mediante el análisis reflexivo.

Con respecto a mi presencia como integrante del laboratorio, la cual he mencionado anteriormente, me gustaría hacer especial mención al porqué decidí asignarme dictar una de las etapas del laboratorio. Si bien, no soy un artista plástico profesional, la formación académica que recibí en esta área durante dos años en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP me convertía en un candidato para guiar esta porción del laboratorio. Opté por hacerlo debido a que conocía qué aspectos de la composición pictórica eran los más precisos para compartir e instruir para potenciar mi hipótesis. En ese sentido, consideré que mi presencia como guía podía aportar directamente al conocimiento de mis intérpretes dado que sabía qué elementos trabajar y proponer para desarrollar el inicio de esta convergencia escénica pictórica.

La siguiente persona que monitoreó una parte importante del laboratorio fue Josue Castañeda, egresado de la misma FARES y actual magíster en Dirección por la Universidad de Columbia en Nueva York. Castañeda orientó y dictó a los participantes el trabajo referido al uso y desarrollo práctico de la técnica de los *viewpoints*. Opté por trabajar con Castañeda debido a la experiencia previa que él tiene con respecto al uso de la técnica, dado que en su trayectoria como director él emplea este mecanismo de construcción escénica. Además, dentro de su formación como magíster, trabajó directamente en el desarrollo práctico de la técnica de la mano de Anne Bogart, lo cual lo posiciona como el más indicado para enseñar esta etapa. Asimismo, Castañeda y yo mantuvimos una comunicación enfocada en los objetivos de la convergencia a lo largo del laboratorio que facilitó el entendimiento de mi parte hacia la técnica.

En conjunto, el grupo humano que se desarrolló para el trabajo del laboratorio estuvo lleno de preguntas y cuestionamientos sobre nuestro trabajo no solo como artistas sino como posibles directores y creadores de piezas escénicas. Esta creación se vio enfocada primordialmente hacia el colectivo y hacia la comprensión de los componentes de la composición pictórica para dar fruto a los ejercicios prácticos escénicos que desarrollamos.

Con respecto al espacio utilizado en el laboratorio, se utilizó mi domicilio, en un patio amplio al aire libre con 5.30 metros de largo por 3.70 metros de ancho. Esta decisión se tomó debido a la necesidad de contar con ventilación constante en el área de trabajo como un protocolo de seguridad para la presencialidad. Además de ello, el espacio en cuestión proporcionó un entorno adecuado para el trabajo con la composición escénica debido a su tamaño. Dado que la arquitectura del piso delimitaba el espacio escénico, ayudó a los intérpretes a trabajar el concepto de puntos y líneas al momento de ocuparlo. Este último detalle se tuvo en cuenta para el momento de evidenciar las múltiples posibilidades de movimiento a través del escenario por parte de los intérpretes.

Los objetos utilizados durante el desarrollo del laboratorio fueron variados y con distintos objetivos utilitarios. En primera instancia, se trabajó con la compañía de un equipo de sonido para ambientar los ejercicios y estimular la creación a través de las distintas connotaciones de movimiento de las líneas. Este símil auditivo y espacial se reforzó sobre todo en la etapa de desarrollo de la técnica de los *viewpoints*. Durante los ejercicios desarrollados, se utilizaron cuatro sillas en el carácter de utilería, pero también como arquitectura. En este mismo sentido, se complementó la arquitectura del lugar con un colchón y una alfombra. Estos cuerpos y texturas diversas resultaron estimulantes para la creación escénica y la comprensión de los planos a nivel pictórico. Adicionalmente, para evidenciar y delimitar las líneas mencionadas en el estudio, durante el laboratorio se aplicaron elementos

como cintas y papeles de dibujo. Estos hicieron visibles las líneas invisibles de los traslados y la composición escénica grupal.

Figura 7

Los intérpretes en el espacio



Nota: autoría propia. En la imagen, de izquierda a derecha: Leonardo Sifuentes, María Guadalupe Ramos, Simón Vásquez y Maritza Díaz

Un factor necesario durante el desarrollo del laboratorio fueron los protocolos de seguridad que se aplicaron para poder reunirnos durante la pandemia. Previo al trabajo presencial, me reuní virtualmente con cada participante para explicarles el proceso del laboratorio y conversar sobre lo necesario para la virtualidad. De mis cuatro intérpretes, dos se encontraban completamente vacunados al momento de iniciar el proceso, lo cual fue un gran alivio y aporte a ensayar de manera presencial con tranquilidad. Sin embargo, todos estuvieron dispuestos a trabajar en un mismo espacio bajo la premisa de la creación colectiva y la necesidad del encuentro de sí mismos y sus cuerpos físicamente. Durante la etapa presencial del laboratorio, fueron recibidos en mi domicilio con alcohol en gel y diluido para realizar la desinfección de calzado y ropa. Antes de entrar al espacio de trabajo, los

intérpretes mantuvieron una distancia prudente entre ellos para poder posteriormente enfocar el encuentro y la cercanía dentro del espacio de trabajo. Poco a poco, cada uno describió su preferencia sobre esta proximidad humana y se acordó que trabajaríamos con la premisa del contacto entre los cuerpos siempre y cuando este fuera consensuado. Josue Castañeda reforzó esta necesidad gracias a un potente ejercicio de consentimiento físico.

La proxemia de cada uno se utilizó al momento de la creación y fue un detalle de comunicación que se resaltó a través del trabajo espaciado entre los intérpretes.

Definitivamente, la necesidad de estar junto a otra persona primó durante la realización de los ejercicios, pero siempre se respetó la distancia entre los cuerpos que cada uno plasmó en cada sesión. Cabe mencionar que, para la investigación, este encuentro en los cuerpos y de los mismos en el espacio fue un detalle muy interesante e importante el cual ahondaré en el capítulo referido al análisis de los resultados.

A pesar de la distancia mantenida entre los participantes, conmigo y con Castañeda, durante la etapa del laboratorio referida a la convergencia escénico-pictórica, una de las fases finales, Lupe Ramos nos comunicó que había estado expuesta a una persona que dio positivo en un descarte de COVID. Inmediatamente, las sesiones presenciales se detuvieron y retomamos la virtualidad. Pasadas las dos semanas de espera y luego de una prueba de descarte, Lupe Ramos dio negativo al virus y los ensayos se retomaron con normalidad. Comento esta experiencia dado que trabajar de manera presencial suponía la posibilidad de un posible contagio y fue un proceso de adaptación difícil. Felizmente, no fue el caso y la situación fue informada y conversada para tratarse de la mejor manera posible.

2.3. Fases del laboratorio: desarrollo y objetivo

El laboratorio de tesis estuvo dividido en siete etapas, las cuales tuvieron una extensión variada de acuerdo con su objetivo específico. A continuación, detallaré cada etapa, su desarrollo y el objetivo. Por ejemplo, la primera y la última etapa estuvieron destinadas a

un proceso más enfocado en el material social humano que el resto del laboratorio. Lo que quiero decir es que el inicio y presentación, así como el cierre y agradecimiento del laboratorio fueron considerados como sus propias etapas ya que para mí la manera de trabajar con el colectivo humano también amerita su propio enfoque.

La primera etapa se denomina “los participantes” y fue una sesión de tres horas en modalidad virtual a través de Zoom con todos los participantes. Esta se dio previa al trabajo específico del laboratorio, como una sesión introductoria al proceso. Como menciono en el título, el enfoque fueron los participantes, que se conocieran y que supieran de dónde viene cada uno para entenderse un poco más al momento de trabajar en el espacio.

La interacción social, a pesar de su característica remota, es importante debido a que, como Anne Bogart y Tina Landau describen en su libro, la técnica de los *viewpoints* es un acto de escritura grupal. En ese sentido, que cada uno de los participantes se presente genera un ambiente de trabajo en donde se puede compartir desde un mismo nivel de entendimiento. Además, considero que la mejor manera de trabajar en grupo es tener una consciencia del factor humano con el cual se comparte el espacio. La toma de consciencia es un aspecto que está presente a lo largo de esta investigación, y es un factor que está totalmente presente en la técnica. En ese sentido, es lógico que este acto también sea parte del trabajo desde la presentación de cada uno.

Para iniciar e incitar la compenetración en el grupo se realizaron dinámicas de interacción virtual, como la presentación personal. Esta consistió en realizar un material audiovisual que se pudiera compartir con el resto de los participantes en donde comentaron quiénes eran. Las premisas fueron las siguientes: presentarse con nombre, edad, *background* artístico y personal, cuál era su conocimiento y/o acercamiento con las artes pictóricas, y compartir una imagen que les represente. Cada uno presentó algo único y que los diferenciaba, al mismo tiempo que se podían ver las uniones entre sus maneras de presentarse

y de pensar. Cada vez que uno terminaba su presentación, los demás anotaban en sus bitácoras las impresiones que habían tenido de su compañero. Fue realmente interesante ver el mundo interno de cada uno ya que el bagaje personal y el artístico demostraban un entendimiento de nuestro quehacer desde distintas aristas, el cual mencioné previamente y desarrollaré a fondo durante el capítulo enfocado al análisis de resultados. Puedo adelantar que la perspectiva de la danza que traía Lupe Ramos aterrizaba los conceptos trabajados en el laboratorio, y cómo la habilidad de Leonardo Sifuentes para dibujar traía reflexiones puntuales sobre cómo el dibujo cobraba vida en escena.

Al finalizar esta sesión, los participantes llenaron la primera encuesta virtual para poder tener un mapeo de su trabajo previo y las expectativas que traía cada uno con respecto al trabajo del laboratorio. De esta manera, poco a poco se iban acostumbrando al trabajo del registro a mano en la bitácora, para así poder explayarse en las demás etapas. Además de sus conclusiones, invité a los participantes a utilizar sus bitácoras como cuaderno de trabajo y ensayo durante el desarrollo del laboratorio. Poder tener estos registros durante la redacción me brindó una apertura a sus pensamientos, ya que pudieron compartir cómo se sentían durante el proceso, así como la asimilación del trabajo.

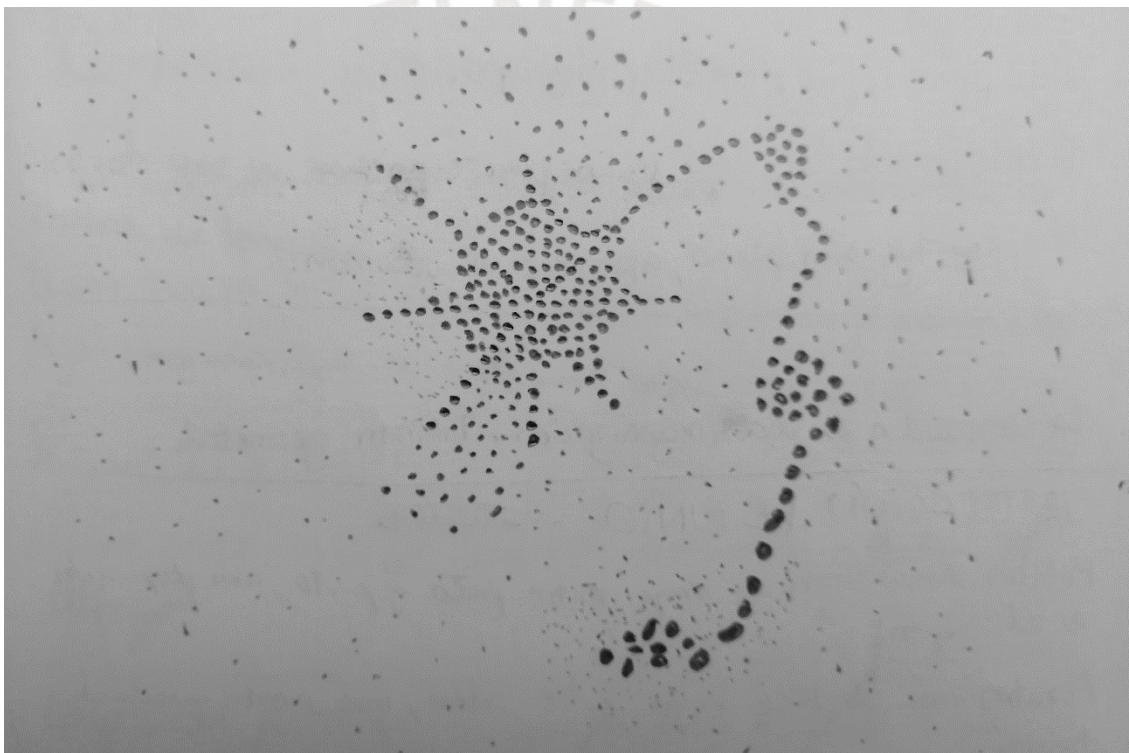
La siguiente etapa del laboratorio se denominó “la composición pictórica” y se desarrolló de manera virtual por reuniones de Zoom a lo largo de cuatro sesiones de tres horas. En esta siguiente etapa comenzamos el desarrollo práctico del laboratorio y estuve encargado como guía. El objetivo de esta etapa fue que los participantes aprendan, identifiquen y utilicen los conceptos de composición pictórica bajo la noción de Vasili Kandinsky. Esto se desarrolló a través de presentaciones audiovisuales, premisas de trabajo y el dibujo realizado en las bitácoras de cada uno en sus casas.

Se comenzó el trabajo intentando definir en conjunto términos como dibujo, composición, punto y línea. El primer ítem, el punto, fue definido entonces como la unidad

mínima básica para el dibujo. A través del puntillismo, la primera sesión introdujo las características del trabajo con la composición pictórica, la calidad del trazo, la valoración de línea y la aglomeración de los puntos en el papel. En la figura se expone la aproximación gráfica de Lupe Ramos hacia el concepto del punto y del puntillismo. El trabajo fue asimilado de manera amena por los participantes, dado al carácter práctico de las sesiones, y proseguimos con los siguientes encuentros.

Figura 8

Introducción al punto y al puntillismo

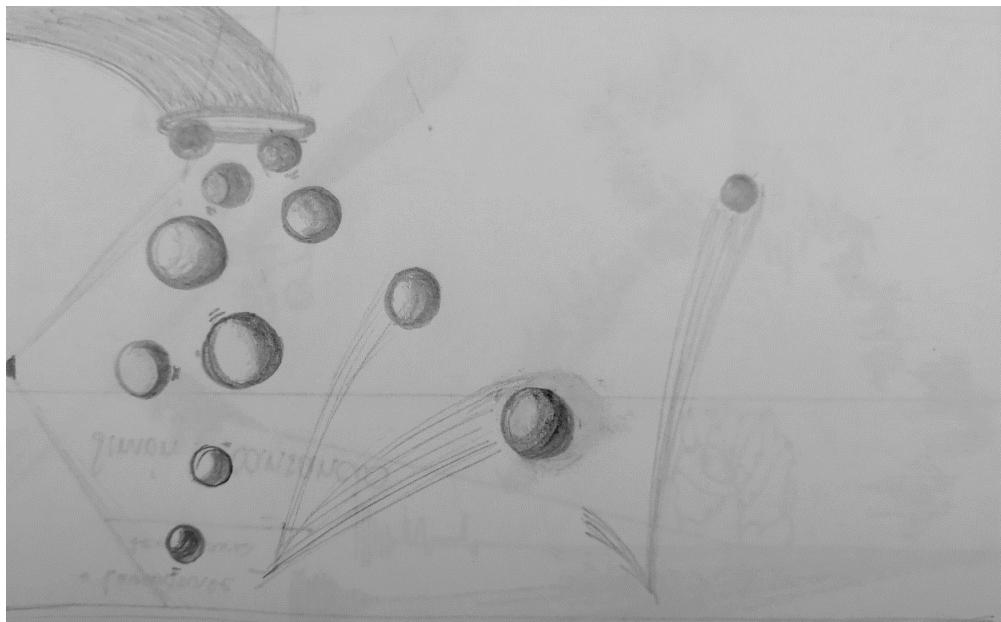


En las sesiones posteriores se trabajó el concepto de la línea, como sucesión infinita de puntos, las características de esta y su utilidad dentro de la composición pictórica. A través de ejercicios de dibujo guiados por mí, los participantes empezaron a componer y dibujar utilizando estos componentes y sus características. Finalmente, se trabajó con los tipos de composición y el plano que ocupaban en el espacio. Por ejemplo, se implementaron las nociones de ritmo, dirección y puntos de contraste al momento de componer (ver figuras 9 y 10), características que cada uno aprendió a identificar y utilizar en sus composiciones

personales. De manera complementaria, se presentó y analizó el uso de la luz dentro del plano para generar el volumen de los cuerpos en el plano (ver figura 11). Estas nociones acompañaron, iniciaron y potenciaron las múltiples composiciones bidimensionales que se desarrollaron para poder luego plasmarlas a un espacio tridimensional. Las figuras a continuación son una demostración visual de los productos de los intérpretes.

Figura 9

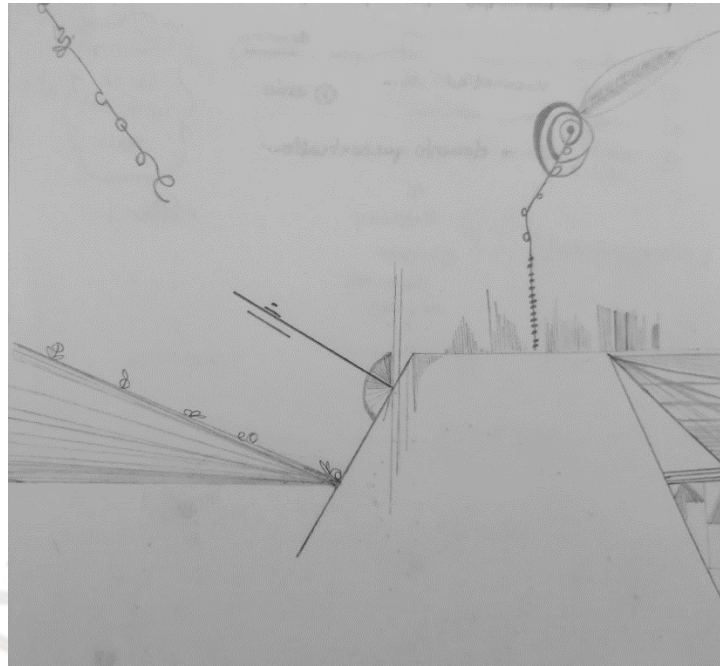
Trabajo con el ritmo y la dirección



Nota: la autora es Maritza Díaz. Para esta composición se indicó trabajar con tamaños de puntos, dirección y uso de la luz. En este dibujo, Díaz juega con las variaciones de los puntos, llevándolos en múltiples direcciones usando un foco de luz desde la izquierda.

Figura 10

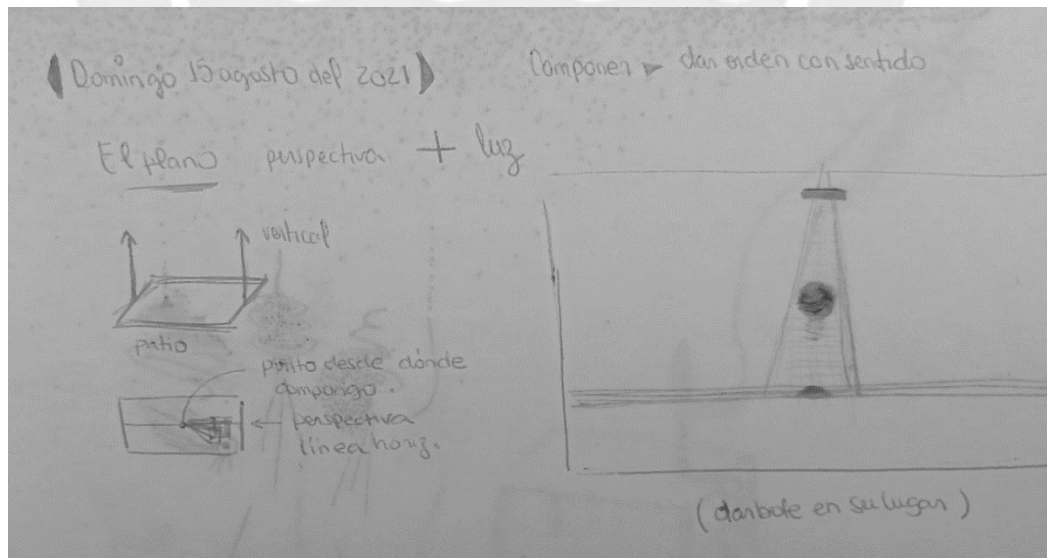
Composición integrada de Maritza Diaz



Nota: en esta composición, Diaz utiliza los tres tipos de líneas aprendidas para componer de manera integrada en su bitácora.

Figura 11

El plano, la perspectiva y la luz



La tercera etapa del laboratorio estuvo denominada como “la técnica de los *viewpoints*” y estuvo guiada por Josue Castañeda. A partir de esta etapa, se inició el trabajo presencial en el espacio mencionado. Durante seis sesiones de tres horas cada una, Castañeda

introdujo el trabajo práctico de la técnica a los participantes. Durante esta etapa, fueron introducidos al espacio escénico después de una larga ausencia de práctica presencial, por lo cual fue una de las más esperadas. Antes de empezar con el trabajo de la técnica, Castañeda nos brindó un breve repaso histórico de los *viewpoints*, cómo estos fueron desarrollados originalmente por Mary Overlie como una manera de sistematizar la improvisación de la danza teatro y cómo eventualmente Bogart y Landau contribuyeron al trabajo con la técnica a través de una destilación de sus componentes.

Durante el inicio de las sesiones, Josue desarrolló junto a los participantes el ejercicio del consentimiento del movimiento, el cual, si bien, no influye en la realización de esta investigación, considero de vital importancia hoy en día. El ejercicio consiste en preguntar y constatar constantemente que el compañero de trabajo se sienta cómodo con respecto al movimiento que ejerce y los cuales son ejercidos sobre él. En parejas, cada uno se turnaba para proponer premisas de contacto básicas a su compañero, como, por ejemplo: “¿puedo tocar tu brazo con mi mano?”. A esta propuesta, se podía responder de dos maneras: afirmativamente, a lo cual se ejecutaba el movimiento, o se podía negar. Al realizar esta última decisión, obligatoriamente se debía realizar una contrapropuesta de lo que el primer compañero sí podía realizar. Por ejemplo, “no puedes tocar mi brazo con tu mano, pero podemos agarrarnos de las manos”. Este ejercicio sirvió como calentamiento y así Castañeda prosiguió a trabajar en el espacio con los participantes en cada sesión.

Se trabajaron los *viewpoints* de espacio que la técnica menciona: forma, gesto, relación espacial, arquitectura y topografía, en cada sesión para así empezar a comprenderlos en su totalidad. Si bien existen *viewpoints* de tiempo que son indispensables para el desarrollo de la técnica, se dio prioridad al espacio debido al objetivo de la investigación.

Progresivamente, los participantes empezaron a diferenciar y aplicar los distintos *viewpoints*. Ahondaré más en este proceso durante el capítulo de análisis de resultados, aunque puedo

comentar brevemente cómo en un inicio Castañeda les pidió realizar dinámicas de introducción a la técnica utilizando sillas. En estas, los participantes debían sentarse al mismo tiempo, o quizá uno después de otro, dando la espalda o situándose al costado de estas. Con este objeto, los participantes eran introducidos al concepto de arquitectura, ya que se relacionaban con el espacio entre ellos y con la silla.

Figura 12

Trabajo de composición con elementos de arquitectura



A través del ritmo y la pausa, se profundizó el trabajo con el gesto. Esto se hizo al sentarse rápida o lentamente, para generar diferentes efectos en el espectador, o entrar y salir en un momento determinado y de una manera específica. También, gracias a la utilería presente como las sillas, la alfombra y el colchón se pudo explorar positivamente el trabajo de la arquitectura. Esto se dio ya que cada uno de estos elementos tenía una textura, tamaño y relación diferente. Presentes en la figura 12, se ve que las sillas eran sillas pequeñas de plástico azules, mientras que la alfombra tenía una dimensión de 3 metros por 2.5 metros de color rosado y afelpada. Por su lado, un colchón de 2 plazas brindó la posibilidad de rebotar en él, cargarlo, moverlo y definir así el espacio. La relación espacial, por su parte, se vio

reforzada a través de las indicaciones que Castañeda daba: si los participantes veían que uno de ellos se acercaba, debían estar pendientes de qué les generaba. El sonido externo, como gaviotas, sonidos de construcción o las mismas pisadas de los demás eran estímulos válidos para tomar una pausa o una decisión sobre el accionar propio.

La siguiente etapa del laboratorio fue la principal, denominada “convergencia pictórico-escénica”, y estuvo enfocada en la combinación de ambas facetas de la composición. Durante seis sesiones de tres horas de manera presencial, tomé el liderazgo de los intérpretes para encontrar y definir los lazos que surgían entre los elementos de la composición. En ese sentido, los intérpretes aplicaron el conocimiento de las herramientas de la faceta pictórica al trabajo escénico de la técnica de los *viewpoints* a través de sesiones de improvisación grupal, teatral, sesiones de movimiento y análisis de su cuerpo, juegos didácticos y la creación de secuencias personales y grupales.

Empezamos con la transposición de un área de dos dimensiones como sus bitácoras a las tres dimensiones del patio. Les pedí que se visualizaran a ellos mismos como el lápiz que habían estado utilizando para dibujar. El lienzo era el mismo, solo cambiaban los materiales de uno inanimado a uno orgánico. Así, comenzamos a dibujar en el espacio con los mismos conceptos: ellos eran las puntas de los lápices y lapiceros en el papel, sus extremidades marcaban el aire como si tuvieran tinta en la punta de sus dedos. Se dieron cuenta que podían adaptarse al cambio de lienzo rápidamente, y así fuimos compartiendo los conceptos en un área escénica: les pedía que realizaran una composición de puntillismo con sus extremidades, que pensarán en aglomeración y dispersión de elementos a través de ellos mismos en el espacio. Todo esto era realizado con el fin de vincular las dos acepciones que conocían para ver cómo cada uno resolvía este intercambio de lenguajes. El objetivo de esta etapa fue encontrar una respuesta tentativa a la pregunta de investigación, la cual desarrollaré en mi siguiente y último capítulo. Vale la pena mencionar que los resultados arrojaron una especial

atención en la escucha, un factor nato del trabajo con la técnica, y al uso de los puntos como componente especial de la creación.

Durante cada una de las sesiones, los intérpretes fueron encontrando los símiles entre el punto, la línea y el plano aplicado al trabajo. De manera colectiva, empezaron a entender cómo la percepción escénica también puede ser determinada desde los factores pictóricos presentes dado a que existe un símil. Ellos se dieron cuenta de que los elementos de composición eran sus cuerpos, sus manos, dedos, piernas y demás. Con ellos empezaron a trazar sus desplazamientos y a componer en el espacio en conjunto, aunque no era lo único que utilizaban. El orden de cada factor presente también era tomado en cuenta: quien se desplazaba, quién empezaba, quién decidía ser el punto de contraste en la composición, quién era el ojo externo por momentos, o incluso cómo complementar lo sucedido a través de la inacción. La presencia de las distintas energías de cada uno también otorgó una calidad especial al trabajo, que se complementó con mi visión como espectador y director, ya que tenía una perspectiva de afuera del espacio. Con el trabajo de los ejercicios realizados en esta etapa, se prosiguió a las siguientes dos etapas: la preparación antes de y la grabación.

La etapa de preparación para la grabación consistió en definir el material producido en la fase anterior para poder ser registrado de manera audiovisual. Estos ejercicios consistieron en secuencias personales, dúos y trabajos grupales en el espacio y con el trabajo de la luz. La naturaleza de cada secuencia es muy primaria y sin mucha intención de creación a gran escala. Con esto me refiero a que se prefirieron las secuencias básicas que se trabajaron, sin necesidad de pensar en un producto final pulido como una obra de teatro o un cortometraje audiovisual. Estos ejercicios estuvieron determinados por cada uno, de acuerdo con el trabajo realizado con la composición bidimensional que fue traída a la tridimensionalidad, y con el trabajo en conjunto durante el laboratorio.

La grabación fue la penúltima fase del laboratorio, en donde se registró en video el material rescatado y pulido. Estos ejercicios básicos en proceso de desarrollo fueron constituidos por los cuerpos y el trabajo con el espacio de los intérpretes. La naturaleza de las secuencias fue lúdica, exploratoria y dramática, en el sentido que había presencia de dos fuerzas en pugna. Si bien la técnica de los *viewpoints* aborda por naturaleza la creación de un espectáculo en un tiempo determinado, opté por no apresurar el desarrollo de una y enfocarme en lo ya existente. Así se presenta, por sobre el resultado de una muestra de carácter espectacular, el trabajo pulcro y grupal dirigido por mí.

En esta etapa, asumí la dirección de esta grabación, con la ayuda de la cámara para poder registrar. También, es importante mencionar que se optó por grabar en el mismo lugar en donde se había estado llevando a cabo el laboratorio para que los intérpretes asuman y transformen un espacio habitado ya conocido. A través del contacto y el reencuentro con los cuerpos, los intérpretes y el espacio se logran comunicar gracias a la convergencia de la composición ya trabajada. También estuve a cargo de la edición del video final, dado que consideré necesaria primar la convergencia ya mencionada que estuvo presente en este producto.

Finalmente, se dio una última etapa de agradecimiento y despedida del laboratorio. Como mencioné al inicio de esta presentación, el factor humano es importante para mí debido a la entrega realizada durante el trabajo. Una vez finalizada la grabación de las secuencias, se invitó a los participantes a un compartir alimenticio con el objetivo de narrar y comentar sus percepciones personales. Esta experiencia subjetiva de cada uno complementa el trabajo realizado en el laboratorio. Además, luego de esta sesión se pasó a realizar el cuarto y último cuestionario virtual en donde se compararon las expectativas que tuvieron con respecto al trabajo y la realidad de la percepción personal. Este último momento de confraternización fue, sobre todo, para agradecer el trabajo realizado.

El laboratorio, de esta manera, se desarrolla como un mecanismo de investigación en donde se concentran los intérpretes, su conocimiento y percepción de la composición pictórica aplicada a la técnica de los *viewpoints*. Los resultados que logré recopilar fueron variados y muy interesantes, sobre todo con respecto a la convergencia pictórica escénica. En el siguiente capítulo desarrollaré a fondo cada arista presente en la recopilación de información para así pasar a las conclusiones obtenidas. De no haber sido por el trabajo de mis cuatro increíbles participantes, este producto no se hubiera dado, por lo cual quisiera reforzar mi agradecimiento hacia cada uno de ellos. Gracias Maritza, Lupe, Simón y Leonardo.



Capítulo 3: Análisis de resultados

Luego de haber realizado el laboratorio práctico que amerita esta investigación me corresponde ahora analizar los resultados que he obtenido tras haber trabajado con los intérpretes. En este último capítulo de la investigación procedo a revisar a detalle las sesiones del laboratorio, así como las bitácoras que sirvieron de registro para los participantes. Esta actividad es importante para poder corroborar y contrastar mi propia percepción como guía en relación con el desarrollo de cada uno.

El criterio de análisis para estas bitácoras se centró en el vínculo entre las facetas de la composición y de qué manera este ha aportado en su desarrollo dentro del espacio escénico al realizarse de manera práctica. Se utilizó esta misma premisa para los cuestionarios virtuales que se realizaron durante el laboratorio. Además, se consideraron las percepciones y experiencias personales escritas en sus diarios-bitácoras a lo largo de cada sesión para entender la subjetividad de cada integrante. Esto es importante dado que la percepción personal podría contrastarse con la teoría existente de la composición, tanto pictórica como escénica, ya que se podría entender la utilidad que esta herramienta logra dentro del desarrollo escénico.

Por otro lado, el registro audiovisual ha sido enviado junto con este documento con el propósito de recopilar una visión objetiva del laboratorio y así denotar en qué momentos de los ejercicios se evidencia el uso del espacio escénico como un lienzo de composición. Esto podría relacionarse directamente a los testimonios escritos en sus diario-bitácoras.

Adicionalmente, he recopilado la información más relevante sobre las entrevistas que realicé a Alejandra Guerra, Stephen Weber y a Ana Correa. El testimonio y visión de estos tres intérpretes profesionales funcionaron como contraste externo, ya que su trayectoria y experiencia sobre el uso del espacio ha sido necesaria para alejarme de mi subjetividad como investigador con el trabajo.

La corroboración de esta percepción ajena es importante para el trabajo ya que confirma, niega o abre más puertas a esta convergencia pictórico-escénica a partir de la propia experiencia en actuación, dirección y experiencia de los artistas entrevistados. Finalmente, con la escritura del presente trabajo de investigación culminó con el análisis, evaluación, comparación y sistematización del puente trazado. De esta manera, he podido entender cómo estas herramientas, tanto las desarrolladas en el laboratorio como las que han recogido la información, han apuntado a complementar la formación de los intérpretes como artistas y como compositores dentro del espacio escénico.

3.1. Las expectativas del trabajo

Previo al inicio de las sesiones de trabajo del laboratorio, los participantes tuvieron una sesión de introducción en donde se conocieron y presentaron al resto. En estas exposiciones personales, cada uno expuso dos facetas de su personalidad: el área artística y su faceta personal. Esto involucraba las experiencias que cada uno había tenido con el arte, de qué manera se había acercado a él previamente y en qué momento de su etapa artística se encontraba. Por otro lado, su faceta personal nos permitía conocer a cada uno por su nombre, breve historia familiar y aspectos privados de su personalidad.

Esta primera sesión de introducción permitió que dentro del grupo se genere una comprensión de cada uno que fue creciendo con el pasar de las semanas. Es importante mencionar esta sesión de introducción debido a que considero que la mayor parte de los logros en el laboratorio se dio gracias a que los participantes se sintieron a gusto trabajando juntos. Como mencioné durante mi explicación de la técnica de los *viewpoints*, lo primordial para el trabajo efectivo utilizando este entrenamiento es la comprensión grupal de una premisa. En ese sentido, el hecho de haber compartido un espacio no solo de trabajo sino de cúmulo de artistas y personas permitió que las sesiones se desarrollasen de una mejor manera y esto se vio evidenciado en su trato y el progreso del laboratorio.

Posteriormente a esta exposición personal, los participantes realizaron una encuesta virtual en la cual respondían las seis preguntas que presentaré a continuación. Cabe mencionar que, como contestaron por separado, no estuvieron al tanto de cómo los demás estaban asimilando las preguntas o las respuestas que brindaban. Las seis preguntas estuvieron divididas en dos subgrupos, las tres primeras referidas a las expectativas personales y las últimas tres hacia el trabajo con el espacio escénico.

La primera pregunta fue qué expectativas tenía cada uno ante el trabajo del laboratorio. Con mucho agrado, recibí las respuestas de los participantes en donde comentaban que tenían altas expectativas, ya que esperaban recibir nuevas herramientas de creación para su trabajo como intérpretes. Un participante comentó específicamente sobre cómo estaba interesado en trabajar en grupo ya que trabajar junto a más personas en una época como la que estamos viviendo le parecía muy necesario. Finalmente, otro participante comentó que la apertura que había experimentado durante las exposiciones le ilusionaba para poder realizar un trabajo respetuoso y en un ambiente acogedor.

A través de estas respuestas, se puede percibir que el tema propuesto para los intérpretes les llamaba la atención. Uno incluso comentó que la mezcla entre el arte plástico y el escénico le emocionaba mucho. En ese sentido, antes incluso de comenzar con las sesiones de trabajo, todos los participantes estaban prestos a aprender sobre estos conceptos y listos para entender cómo poder aplicarlos a la actuación. Además, la sensación de grupo se estaba gestando ya desde el primer encuentro, e incluso se estaba deseando habitar el mismo espacio. Así, me doy cuenta de que fue un acierto realizar esta investigación de manera presencial y no únicamente virtual.

La siguiente pregunta en el cuestionario estuvo referida a qué les gustaría aprender y/o reforzar de su trabajo como intérprete en el laboratorio, a lo cual respondieron que estaban interesados en reforzar su manera de crear a través de una mirada práctica y concreta. Un

participante mencionó que la creación desde el aspecto físico, sobre todo dentro del grupo, le llamaba la atención. Dentro de sus habilidades actorales, los participantes mencionaron estar pendientes de poder mantener el cuerpo y la mente centrados en lo que está sucediendo. Finalmente, una participante mencionó que estaba dispuesta y emocionada por trabajar con la auto percepción de su cuerpo en el espacio a partir del dibujo.

Estas respuestas me dejan ver que, al inicio del laboratorio, ya los participantes contaban con requerimientos específicos: si bien, la mayoría estaba lista para entender y aplicar los términos de la composición, había una noción de consciencia que se estaba gestando. Como mencioné al hablar de la escucha, es importante tener prestas estas burbujas de atención y así poder canalizar los estímulos que encontramos durante el trabajo. Así, se puede notar cómo ellos tenían también la predisposición de empezar a trabajar con estos conceptos desde una manera más intuitiva.

La tercera pregunta de las expectativas personales fue de qué manera consideraban que lo propuesto por esta investigación potenciaría su labor como intérpretes, a lo cual respondieron que quisieran que el trabajo les brinde nuevas herramientas, así como una perspectiva nueva para poder mirar el quehacer escénico desde las artes plásticas. También respondieron que la posibilidad de tener múltiples conocimientos es importante para las y los intérpretes ya que, con la experiencia, cada uno va perfeccionando su propia caja de herramientas personales y va utilizando las que más le sirven. Una de las herramientas que mencionaron fue la percepción del trabajo personal, dentro de un grupo, lo cual me lleva a entender mejor qué es lo que busca cada uno.

Si bien, me hubiera encantado poder brindar un espacio de asesoría personal a cada participante, la metodología de encuesta aplicada no me permitiría realizar esta actividad a cabalidad. Sin embargo, lo que sí me permiten ver sus respuestas es la necesidad de estos participantes por enriquecer su propia caja de herramientas actorales. Este concepto me

parece peculiar porque, como todo intérprete, siempre utilizas una técnica como la de los *viewpoints* o una estrategia adecuada y precisa para resolver diferentes situaciones o problemas escénicos. Empezar a ver estas distintas herramientas personales como la técnica Meisner, el trabajo de la máscara neutra de Lecoq o la composición a través de *viewpoints* dentro de una caja de útiles personales me gusta porque brinda la posibilidad de intercambiar este conocimiento con los demás y permite responder a distintos estímulos de acuerdo con la disponibilidad de cada intérprete y su bagaje.

Con respecto a la siguiente ronda de preguntas, enfocadas en el trabajo con el espacio escénico, se preguntó qué entendían los participantes por este término dentro de su labor como intérpretes. Respondieron que era una dimensión o una extensión, una realidad configurable, y una estructura. Mencionaron que la acción dramática tiene lugar dentro de este, argumentando que para ellos todo resulta en espacio o que todo puede ser un espacio. Además, comentaron que es un área habitable, que existe cuando ocurre algo adentro. También, comentaron que estaba delimitado para así poder componer a partir de las circunstancias durante la creación.

Es interesante que los participantes comiencen a percibir al espacio como un lienzo en blanco que da las posibilidades de transitar y escuchar los estímulos presentes. El hecho de pensar que es una extensión o dimensión fuera de la realidad me hace notar que existe la consciencia de estar dentro y fuera de él. Si bien, los participantes tienen diferentes percepciones, no se alejan mucho de mi propia visión como investigador e incluso le brinda un enfoque particular. Otro aspecto que resalta es el conocimiento de los límites de un lugar en el cual están circunscritos. Así, empieza una relación y consciencia espacial no solo con los compañeros sino también con el lugar de representación o ensayo.

Al preguntarles qué entendía cada uno por "espacio escénico", las respuestas arrojaron que este se devela ante su mirada como un artificio elaborado por el artista y el espectador.

Lo definieron como el espacio de trabajo, juego, exploración y disciplina; que se comparte y en donde se condensa la energía de lo que sucede. Así, puedo entender que diferencian “un” espacio de “el espacio” en donde ocurre la representación o el ensayo. Adicionalmente, comentaron que es el lugar donde sucede la acción, brindado una definición compartida por los autores previamente.

Finalmente, les pregunté si consideraban importante el trabajo grupal durante el desarrollo del entrenamiento y de qué manera ellos dialogaban con sus compañeros en el espacio. Un primer participante comentó que era necesaria la dinámica grupal puesto que el quehacer artístico siempre es un vínculo y requiere de diálogo. Se necesita ejercitar constantemente la escucha desde el respeto para poder nutrirse en conjunto. Esta primera percepción evidencia la necesidad de trabajar a través de la comunicación y el acto base para iniciar este proceso es la escuchar y el diálogo.

Otra participante comentó que complementaba el trabajo grupal desde sus posibilidades, dando y recibiendo los estímulos existentes. Otra confesó que se sentía muy cómoda probando distintas exploraciones para conocerse entre los compañeros y conocer el espacio. El hecho de poder estimularse desde acciones concretas y reales potencia la propuesta en el laboratorio ya que se basan de la escucha entre ellos y el espacio. Finalmente, un último participante comenta que le parece importante el trabajo grupal ya que siempre se trabaja con el otro, y que la acción se realiza sobre el otro. Al trabajar primero reconociendo el cuerpo y energía ajena, disfruta luego del contacto directo. Así, se pueden explorar los distintos estímulos que puedan formarse a partir del vínculo. Estas nociones me permitieron establecer claramente la perspectiva de los participantes y entender que estábamos alineados.

A través de esta primera sesión y cuestionario, los intérpretes me expresaron sus expectativas, las cuales me dejaron muy contento y dispuesto a empezar con el trabajo. Esto se debió a que, en ese momento, estaba convencido que el trabajo les brindaría una

herramienta necesaria para la comprensión de la composición escénica. Sin duda, el proceso que ocurrió a continuación fue muy valioso tanto para ellos como para mí, y procedo a analizar fase por fase lo acontecido en el laboratorio.

3.2. Asimilación y aprendizaje de la composición pictórica

Durante la siguiente etapa de trabajo del laboratorio, asistí a los participantes en cuatro sesiones virtuales con el objetivo de introducirlos a los conceptos de la composición pictórica. Estas sesiones dieron lugar a preguntas y cuestionamientos de su parte que posteriormente serían probadas en el espacio y trabajadas de manera práctica. A continuación, procederé a hacer una síntesis de las sesiones y de qué manera se cumplió el objetivo establecido por sesión.

El objetivo de la primera sesión fue presentar y definir los conceptos a trabajar durante las cuatro sesiones posteriores, establecer la conexión entre los elementos básicos de la composición y empezar a trabajar de manera práctica con las herramientas aprendidas. En primer lugar, comenzamos definiendo el dibujo, a través de primeras impresiones. Para todos, el dibujo quedó definido como una forma de lenguaje; y además como el arte que posee la habilidad de plasmar objetos, conceptos e ideas sobre un plano bidimensional. El dibujo puede interpretarse de manera subjetiva; sin embargo, para nosotros los intérpretes, resuena mucho la noción de trazar movimiento por el espacio. Quedé bastante sorprendido con esta última preconcepción, ya que significaba una noción dimensional muy interesante.

A continuación, se procedió a definir en conjunto al punto, la línea y el plano. Se realizó de esta manera ya que, como mencioné anteriormente, estos tres conceptos están concatenados en el sentido que se desprenden uno del otro: el punto es la unidad base de la composición, una sucesión infinita de puntos forma una línea, y una cantidad infinita de líneas forma un plano. Esta visión directamente relacionada hizo que la enseñanza de los términos fuera muy sencilla.

Los participantes, al notar esta característica de los conceptos, me brindaron una perspectiva interesante con respecto al punto: al ser la base de la creación para los siguientes dos conceptos, catalogaron al punto como una célula, una semilla o un pixel. Esta connotación resultó brillante, dado que es una alusión a la calidad vital del dibujo, del movimiento y del teatro. La célula, dentro de nuestro organismo, está viva a pesar de ser minúscula e imperceptible y cumple la misma función que el punto en el dibujo. Así como nuestros organismos trabajan para prolongar nuestra vida, se avistaba un buen porvenir.

Un comentario interesante dado por un participante fue que, al pensar al punto como la semilla o el punto de inicio, cada intérprete podía reconocerse como un punto en el espacio al trazar un movimiento o realizar un desplazamiento. Si bien esta percepción era correcta, y estaba enfocada en el objetivo de mi investigación, opté por no apresurarnos ni saltar a conclusiones para poder así resolver estas cuestiones dentro del espacio. Así, la noción del punto inició su recorrido en el transcurso de nuestro laboratorio, para dar paso a los siguientes ejercicios.

Al hablar de línea, encontramos una noción más cercana a nuestro quehacer como artistas: dentro de nuestra formación nos suelen indicar el desplazamiento en líneas, durante la creación de nuestros personajes nos han mencionado las llamadas “líneas de fuerza”, e incluso en la introducción al movimiento de la danza nos mencionan las líneas como extensiones de las extremidades. Es decir, la línea no resultaba un concepto desconocido. Lo que fue novedoso fue mencionarles que existen distintos tipos de línea y distintas características que pueden aprovechar para componer no solo en el dibujo sino en el espacio escénico.

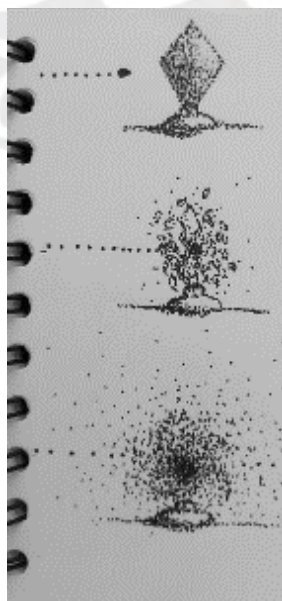
Al hablar de espacio, sin duda lo relacionamos con nuestro propio espacio de trabajo: el escenario de representación o la sala de ensayos. Para los participantes, el espacio quedó definido como un lugar delimitado y compuesto por una infinidad de puntos en donde pueden

ocurrir desplazamientos. Asimismo, el espacio puede delimitarse a través de la perspectiva, una línea imaginaria utilizada en el dibujo para hacer una referencia de la posición y cercanía de los objetos en el encuadre. Al hablar de este último término, un participante hizo la referencia a que cada hoja de las bitácoras de trabajo era en realidad un nuevo lienzo. A esta aclaración, contesté que es cierta: cada espacio delimitado por un borde denota una nueva posibilidad de espacio de trabajo.

En ese momento, comenzamos con el primer ejercicio práctico: el uso del puntillismo. Este está referido al arte de realizar dibujos de objetos y composiciones utilizando únicamente puntos, ya sea de color o en blanco y negro. Para trabajar con el puntillismo, les enseñé características de la composición que eran importantes ir teniendo en cuenta: los puntos a realizar en este ejercicio serían ejercidos a través del lápiz sobre el papel, y en ese sentido presentaban las siguientes posibilidades. Durante esta composición, podría aplicarse valoración al punto, distribución a través de la aglomeración y dispersión y se podría jugar con el tamaño de los puntos. A través de estas premisas, sin saberlo o quizá intuyéndolo, los participantes comenzarían a componer en sus bitácoras.

Figura 13

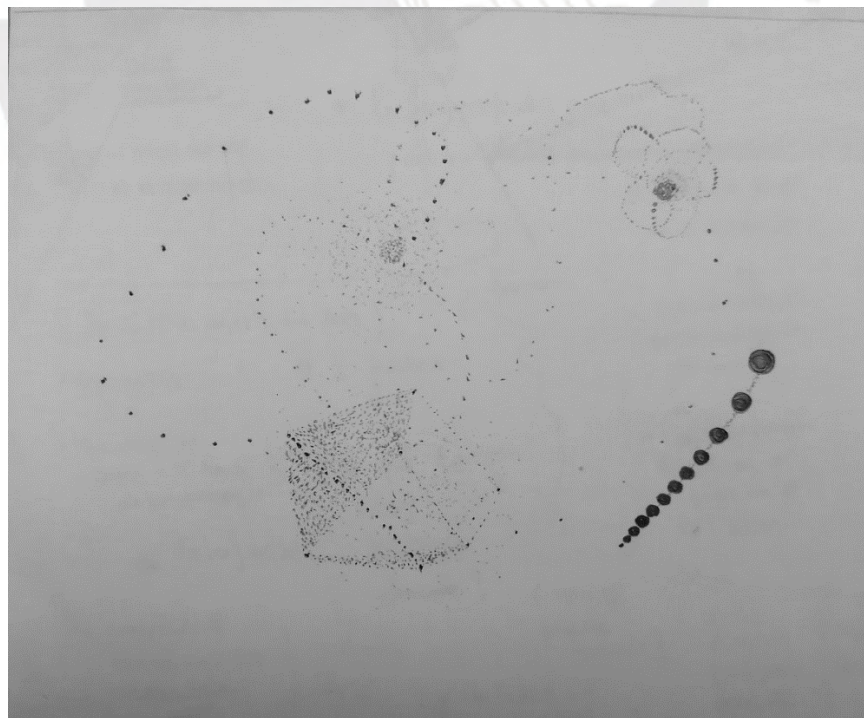
Trabajo de puntillismo de Leonardo Sifuentes



Hablar de valoración de punto hace referencia a la intensidad con la cual uno presione el lápiz sobre el papel. Quiere decir que a menor presión ejercida, el trazo será más delgado y transparente; mientras que a mayor presión, el trazo será más grueso y opaco. Esta premisa de valoración se aplicaría eventualmente también a la línea. Al hablar de la distribución de los puntos en sus cuadernos de trabajo, se entienden dos conceptos: aglomeración y dispersión. Como sus nombres indican, la aglomeración hace referencia a la cercanía que existe entre puntos y mientras más cercanía exista entre dos y más puntos, más nítida será la imagen por trazar utilizando esta técnica. En oposición, la dispersión brindará más ambigüedad dentro de la silueta del objeto y proveerá un acabado desenfocado. Finalmente, como se puede apreciar en la figura 14, la premisa de utilizar distintos tamaños de puntos está hilada a la valoración de los puntos: mientras más ligero sea el trazo, se realizará un punto más pequeño y viceversa, como se aprecia en esta figura.

Figura 14

Valoración de puntos de Maritza Diaz



Una vez terminado este ejercicio, continuamos con una introducción más explícita hacia la composición: los tipos de composición lineal en el espacio. Existen tres tipos de

composición lineal, más una cuarta producto de la suma de las tres anteriores. El tratamiento de líneas perpendiculares y paralelas denota jerarquía, orden, estatus y simetría. El uso de las composiciones de esta índole está relacionado con la arquitectura, la construcción y los esquemas de organización. Una característica de estas composiciones es la rigidez, la estaticidad y el aburrimiento. Por otro lado, tenemos las composiciones de líneas diagonales. Estas denotan agresividad, acción y dinamismo. Dentro del teatro, por ejemplo, se prefieren estas líneas para el desplazamiento debido a las características que atribuyo aquí, ya sea una línea perpendicular o una diagonal.

Figura 15

Composición de líneas perpendiculares y paralelas de Simón Vásquez

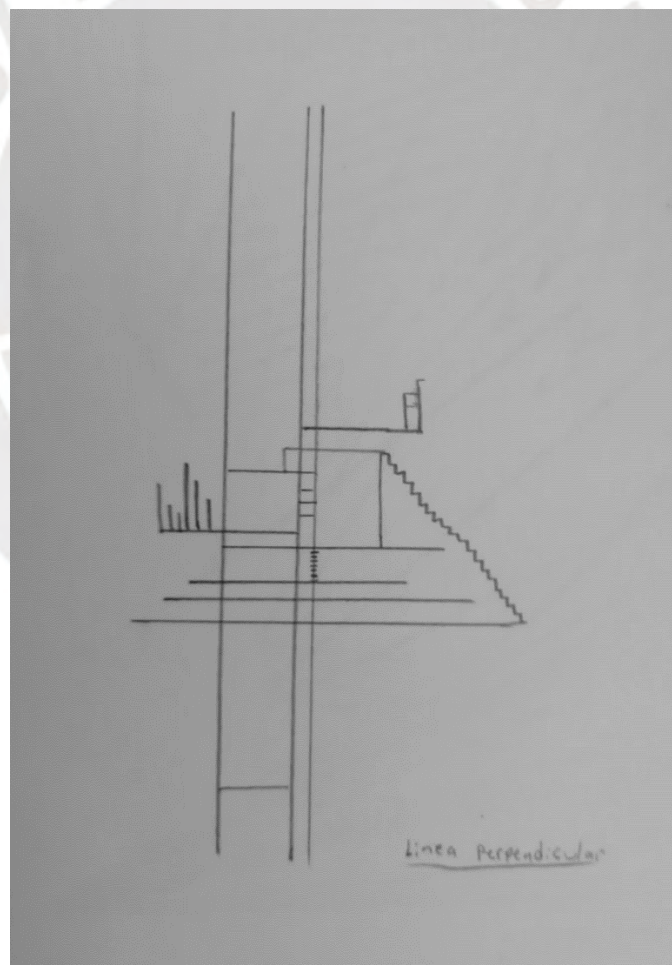
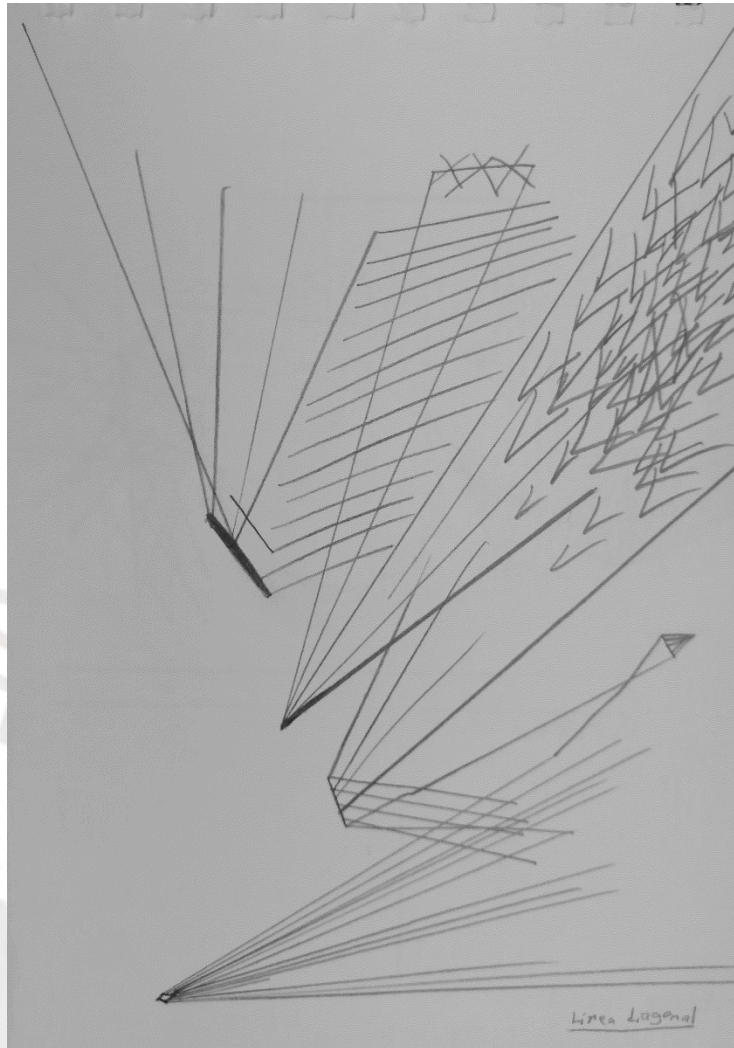


Figura 16

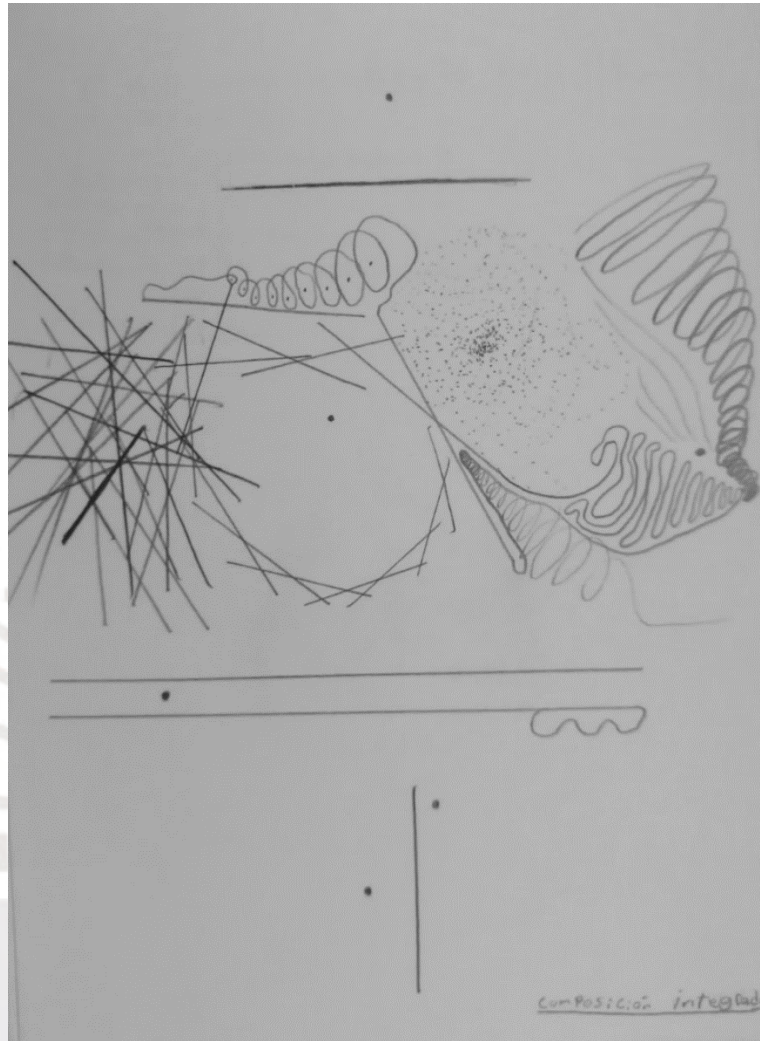
Composición de líneas diagonales de Simón Vásquez



Las composiciones de envolventas, ondulaciones o curvas representan el aspecto orgánico, la vida y la sensualidad. El factor errático de estas composiciones recuerda el movimiento del viento, del agua o de la danza, y representan alegría, elasticidad y diversión. Estos tres tipos de composiciones lineales se juntan para dar paso a las composiciones integradas, aquellas que combinan las características de las tres anteriores para representar el balance, el equilibrio y la organicidad. Dentro de nuestra vida, es más común encontrar composiciones integradas, dado que en la naturaleza se juntan aspectos sensuales como las envolventas, tediosos y erráticos como las diagonales y jerárquicos como las horizontales y verticales.

Figura 17

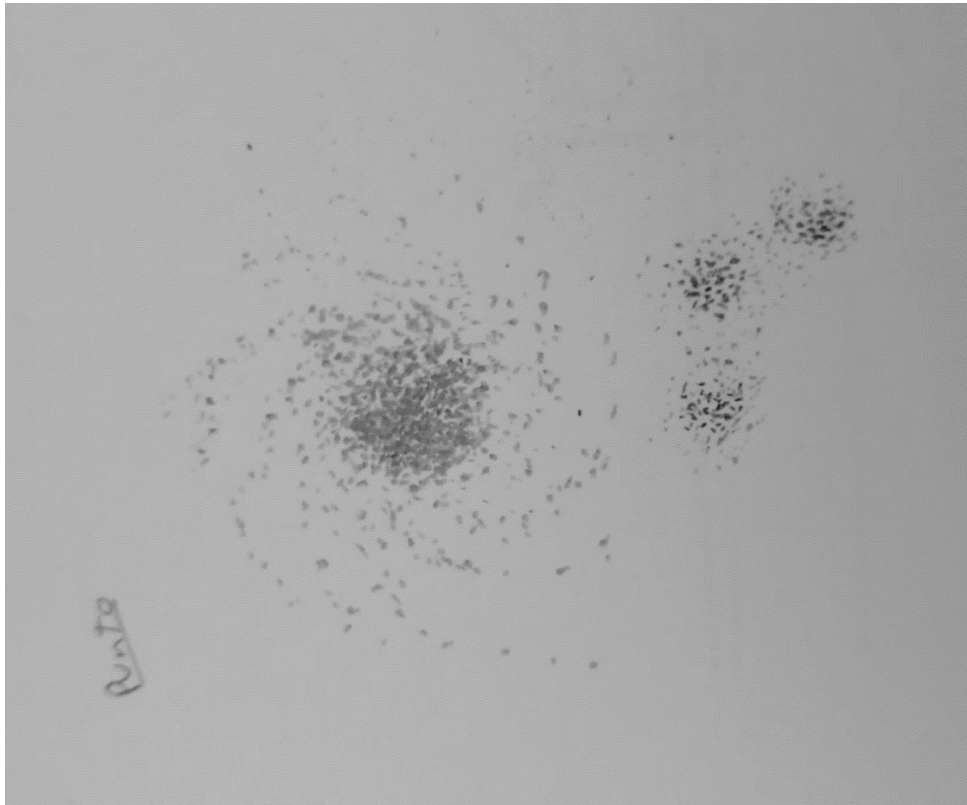
Composición integrada de Simón Vázquez



Los participantes procedieron a realizar cuatro composiciones lineales, una por cada tipo descrita aquí y tuvieron esta vez más premisas para tener en cuenta. Adicionalmente a la valoración de línea, que funciona igual que para el punto, la distribución y la intensidad, añadimos la consciencia de la dirección, el uso del espacio vacío, el ritmo y la presencia de un punto de contraste. La dirección y el uso del espacio vacío van juntas, ya que están referidas a la distribución de los objetos dentro del espacio: si un objeto es dibujado en el centro de una hoja de papel, no tiene una dirección establecida y esto es potenciado por el espacio no utilizado a su alrededor. En este sentido, el objeto en cuestión estaría inerte, flotando o estático dentro de su espacio.

Figura 18

Uso del espacio vacío – composición en puntillismo de Leonardo Sifuentes

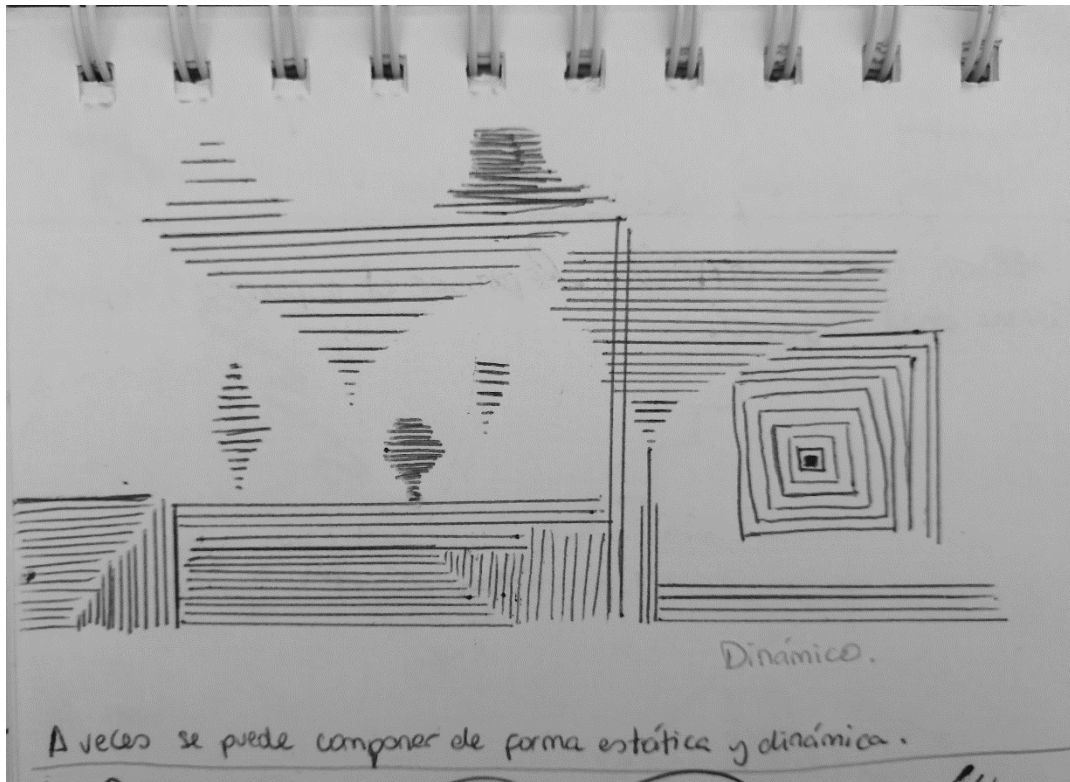


Nota: la indicación para esta composición fue dibujar un núcleo principal con tres núcleos adyacentes. Aquí se puede ver cómo estos flotan en el espacio ya que han sido colocados al centro. Se puede apreciar también la diversidad en el tamaño de los puntos.

Para enfatizar la dirección de sus elementos, los participantes aprendieron a utilizar la dirección y el espacio vacío a su favor. Para representar un objeto caminando hacia la derecha del papel, lo dibujaron en esa área para así potenciar la composición con un mayor espacio vacío del lado izquierdo. Este concepto puede ser utilizado dependiendo de la dirección que adquiera la composición. En ese sentido, mientras más ágil resulte esta composición, tendrá un ritmo dinámico. La explicación brindada en este párrafo sería característica de una composición dinámica hacia la derecha. En contraposición, el ritmo estático correspondería a la descripción del párrafo anterior en donde el objeto se encontraba inerte al centro de la hoja de papel. Así, el ritmo hace referencia a la agilidad de una composición y los elementos que la conforman.

Figura 19

Composición lineal con ritmo dinámico de Lupe Ramos



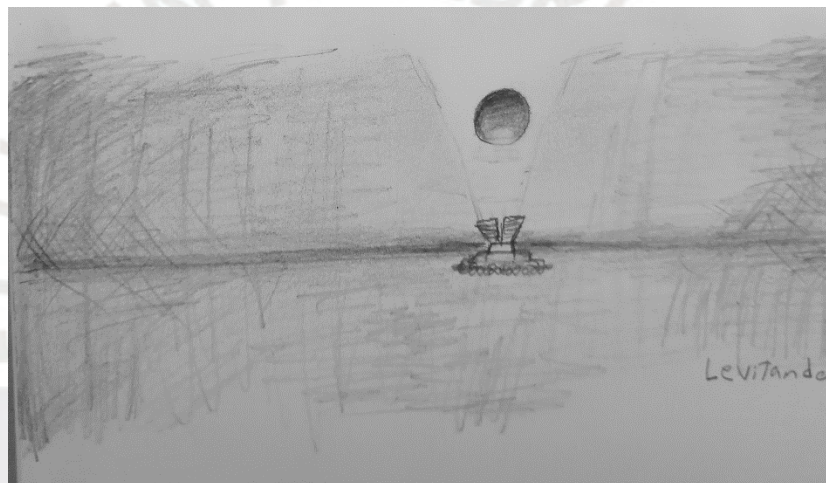
Finalmente, el punto de contraste es el aspecto que diferencia a la composición propia del resto de composiciones con la misma premisa. Es posible que al dar la indicación a dos dibujantes de realizar una composición de líneas diagonales que presente valoración de línea, posea aglomeración en un área, sea dinámica y con dirección descendente, obtengas resultados muy similares. Sin embargo, cada uno de ellos poseerá un punto de contraste diferente en la composición: quizá uno de ellos preste más atención a la aglomeración de las diagonales y es el aspecto más resaltante de su composición; mientras que otro se centró en el ritmo dinámico brindado por la indicación. El punto de contraste es el aspecto más interesante de la pieza, la cual brinda especial atención a uno o dos detalles de la composición para brindar un aspecto personal y diferencial.

Una vez realizados estos ejercicios prácticos, finalizamos la primera sesión con la mención de los últimos conceptos complementarios: el volumen, la luz y la sombra. El volumen, como era lógico, está formado al unir una infinidad de planos en el espacio

tridimensional. Esta última característica es enfatizada a través de la luz, y su respuesta natural: la sombra. Al agregar la luz a una composición bidimensional, adquiere la característica tridimensional y brinda un aspecto de volumen. Utilizando estos componentes, continuamos hablando del espacio y cómo se puede construir atmósferas para la representación utilizando solo estructuras e iluminación. Estas conversaciones con los participantes brindaban percepciones muy puras del dibujo y su uso práctico en el teatro, ya que los puentes de ilación estaban bastante presentes: solo faltaba realizar ese nexo.

Figura 20

La introducción a la luz y la sombra, de Simón Vásquez



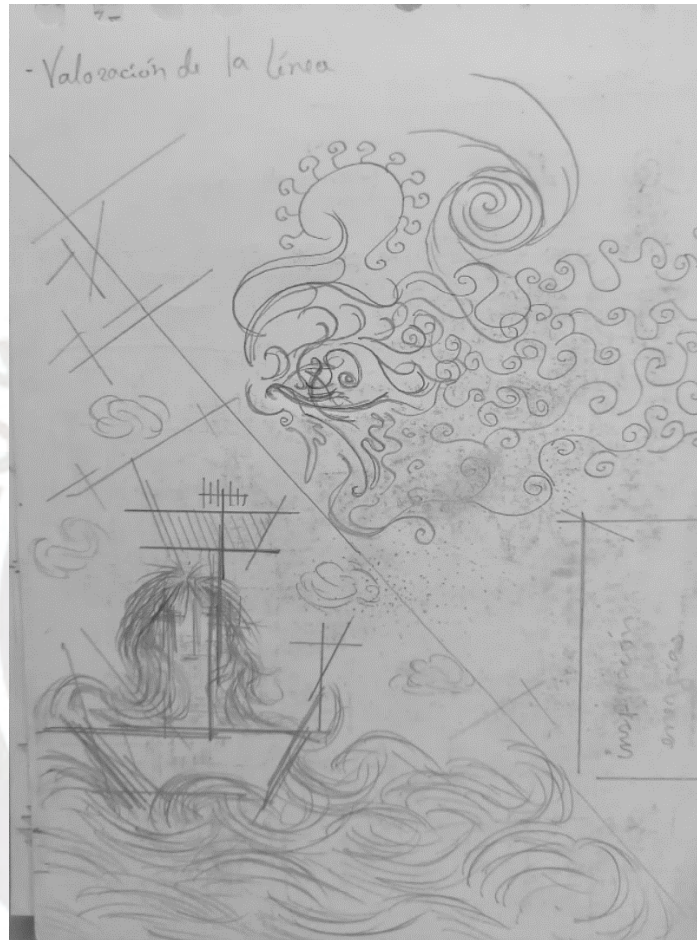
Nuestra siguiente sesión comenzó con el repaso de los términos de composición que habíamos aprendido en la sesión inicial: repasamos la noción del punto como unidad mínima de creación, la línea como ente creador con distintas características, el plano como espacio delimitado en donde poder componer y el volumen potenciado por la presencia de la luz. Una reflexión de inicio de sesión que me pareció muy conmovedora fue la siguiente: un participante comentó que el punto es cada uno de ellos y la línea es el movimiento. A través de estas reflexiones, fui cayendo en cuenta de los posibles vínculos pictórico-escénicos que se desarrollarían en una siguiente etapa del laboratorio.

Para comenzar con el aspecto teórico práctico de la sesión, repasamos también el estilo de arte que habíamos trabajado y las nociones que habíamos encontrado en cada uno de

ellos. De esta manera, pudimos repasar teóricamente en qué consistía el puntillismo y las composiciones lineales, así como las características de estas: la valoración de punto y línea, la intensidad, la distribución, la dirección, el espacio vacío, el ritmo y el punto de contraste.

Figura 21

Dos composiciones: una ondulante y una integrada, de Leonardo Sifuentes



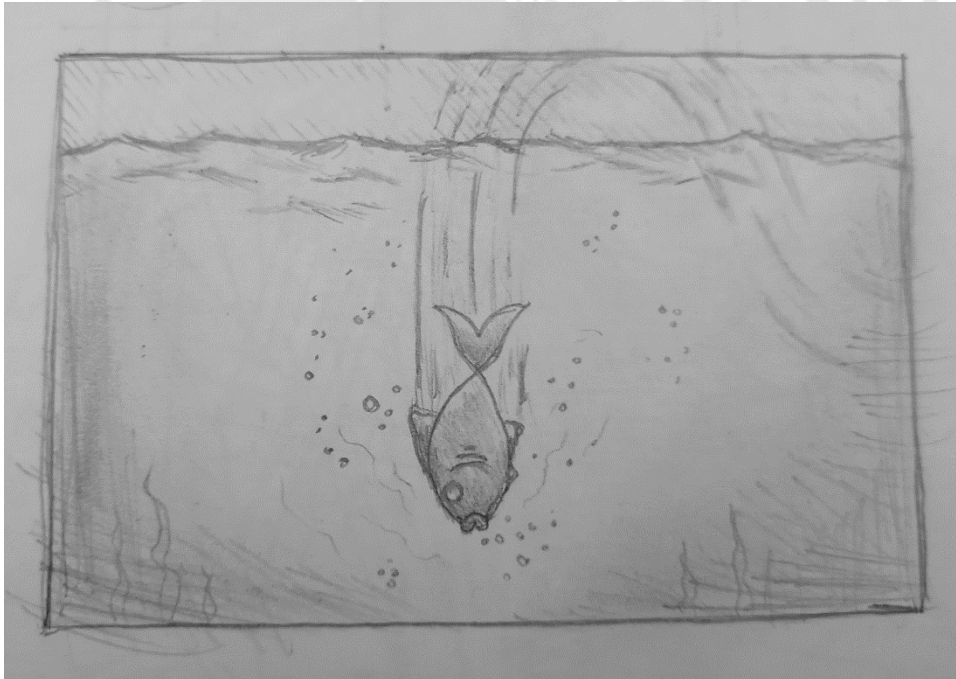
Luego de realizar un dibujo para cada uno de estos estilos de arte (puntillismo, composiciones perpendiculares, diagonales, envolventes e integradas) me enfoqué en el objetivo de la sesión: una introducción hacia la composición bidimensional a través de la organización de los elementos y la perspectiva lineal. Primero les pregunté qué significaba para ellos componer, a lo cual respondieron que era ordenar y organizar diversas variables presentes. También llegamos a definir la composición como el acto de brindar sentido a algo

que pareciera no tenerlo a través de una perspectiva propia. Fue aquí donde, sin querer, los participantes habían hilado los objetivos de la sesión sin habérselo propuesto.

En primer lugar, les compartí que la composición es una organización exacta, en forma de tensiones que delimita las fuerzas vivas de los conceptos presentes. Les pedí también que, así como lo estuvieron haciendo en la sesión anterior, empezaran a darse cuenta de que sus propias distribuciones en el papel ya eran composiciones en potencia. Esas hojas y bitácoras representaban ahora su espacio de trabajo. La composición está ligada estrechamente a la distribución de los objetos y a la consciencia de todas las nociones que habíamos estado repasando: valoración, ritmo, dirección, intensidad y contraste. Fue interesante, de nuevo, que me dijeran que tenía mucha relación con la dirección de una obra de teatro. Finalmente, el trabajo de un director podría también definirse de esta manera.

Figura 22

Uso de la composición, de Leonardo Sifuentes



Nota: en esta composición se solicitó dar una dirección al objeto central del dibujo utilizando solo la posición en el plano.

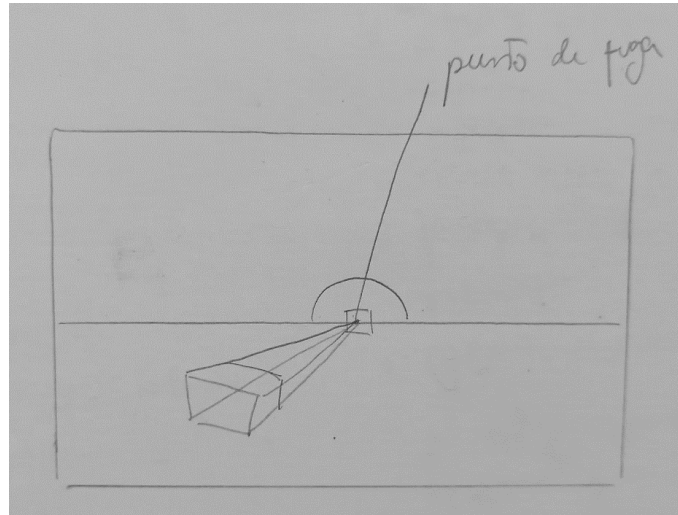
Lo crucial era relucir un aspecto que habían mencionado también: la presencia de la perspectiva. Qué significaba entonces la perspectiva, nos preguntamos. El grupo respondió que era una visión específica, un imaginario singular y una cualidad del ser humano por naturaleza. Es cierto, el punto de vista de cada persona varía desde su formación, bagaje y experiencia personal al momento de dar una opinión, por ejemplo. Sucede de manera similar dentro de la composición pictórica. Al momento de dibujar, la perspectiva señala desde qué ángulo el artista está percibiendo los objetos en el espacio.

Para comprender la perspectiva de manera teórica es necesario entender que está delimitada por un punto en el horizonte. El horizonte es una línea imaginaria plasmada a la altura de los ojos, o comúnmente señalada como la línea en donde el cielo y el mar se encuentran. Como el horizonte es una línea, y nosotros habíamos aprendido que la línea es una sucesión infinita de puntos, podemos definir a la perspectiva como un punto proyectado desde nuestros ojos hacia el infinito. Este punto (de vista) es específico y corresponde al lugar en donde uno se ubica en el espacio para observar y dibujar. Esta perspectiva no es fija, puede cambiar, y con ella cambia dicha percepción mencionada: por eso se dice que todo es cuestión de perspectiva y depende desde dónde se esté mirando.

Dentro del dibujo, este punto llamado perspectiva, es también conocido como punto de fuga. La explicación es la misma, solo recibe este nombre debido a la consciencia tridimensional de este aspecto bidimensional. Así, cada punto en el espacio trasciende, viaja, fuga hacia el horizonte prolongando una sucesión infinita de puntos. Todos los objetos presentes en una composición poseen su propio punto de fuga, delimitado por todos los puntos por los cuales está compuesta dicho objeto.

Figura 23

La perspectiva, el horizonte y el punto de fuga



Un participante reflexionó que si la perspectiva es un punto tridimensional en el espacio esta vendría a ser una línea. Al ser revisada desde la paralela, la mirada como punto de vista podría ser segmentada, en todo caso. Eso sucede al parpadear, por ejemplo, nuestra perspectiva se quiebra por unos instantes. Esta visión fragmentada le remitió al arte del stop motion, en donde un cúmulo de imágenes en sucesión son editadas para simular el movimiento de una pieza. Esta conclusión es muy acertada dado que la perspectiva de dicho objeto cambio al momento de ser movido. Lo que no cambia es la posición de la cámara, por ejemplo. Así, llegamos a la definición que nuestros ojos actúan como una cámara estática al momento de componer: captura cada imagen desde una posición determinada y así brinda el punto de vista deseado al momento de dibujar.

Esta percepción estuvo ligada también a la consciencia del movimiento en el espacio y cómo estas líneas presentes en el cuerpo trazan su recorrido de acuerdo con las nociones compartidas por estos aspectos pictóricos. A partir de esta consciencia, se continuó con el trabajo pictórico enfocándose esta vez hacia el trabajo de la perspectiva y la composición. En el momento en el cual los participantes empezaron a trazar en las bitácoras los ejercicios correspondientes, se empezó a complejizar el trabajo del dibujo.

A través de una forma geométrica, como el cubo, se ejemplificó cómo cada objeto en el espacio posee puntos de fuga que se dirigen hacia el horizonte. De esta manera los participantes empezaron a comprender el volumen y cómo la luz empezaba a afectar su representación. Una vez más, la cercanía o la lejanía de un objeto hacia el foco de luz podía potenciar la composición que los participantes optaban por realizar. Si bien la premisa podía ser realizar una composición con un objeto o dos, el uso de la luz y la sombra ayudaba a aclarar el mensaje que querían plasmar.

El primer paso para realizar esto es definir desde dónde proviene la luz en el dibujo. Uno puede optar por decidir que la luz atraviesa el espacio de manera frontal o si proviene de una esquina, ya sea superior o inferior. De esta manera, el objeto adquiere la sombra directamente contraria a la fuente de luz: si el foco de iluminación proviene de abajo, la sombra en el objeto de la composición se obtendrá arriba. Este principio aclara que a más cercanía con la luz, más claro es el objeto y viceversa.

Esta sesión culminó con los participantes realizando múltiples ejercicios prácticos en sus bitácoras para repasar estos conceptos. Si bien, algunos tuvieron dificultad al momento de comprender el foco de luz y la manera en la cual la sombra estaba relacionada, poco a poco se fue repitiendo para poder así aclarar las dudas. Hacia el final, acompañé a cada participante en el proceso de definir y potenciar sus composiciones con la luz.

Nuestras siguientes, y últimas, dos sesiones estuvieron enfocadas en el reforzamiento y la práctica de las nociones que habíamos estado trabajando. Si bien eran sencillas, la cantidad de premisas a ser tomadas en cuenta hacía de la composición un aspecto complejo. Esta naturaleza permitía que los participantes intentasen múltiples creaciones en sus bitácoras que les brindaron un lenguaje inicial con el cual entablar una conversación entre sus dibujos. A continuación, presento un par de resultados finales en las siguientes figuras. Estas composiciones poseen un carácter interesante debido al conocimiento aprendido.

Figura 24

Composición lineal de perpendiculares y paralelas, por Simón Vásquez

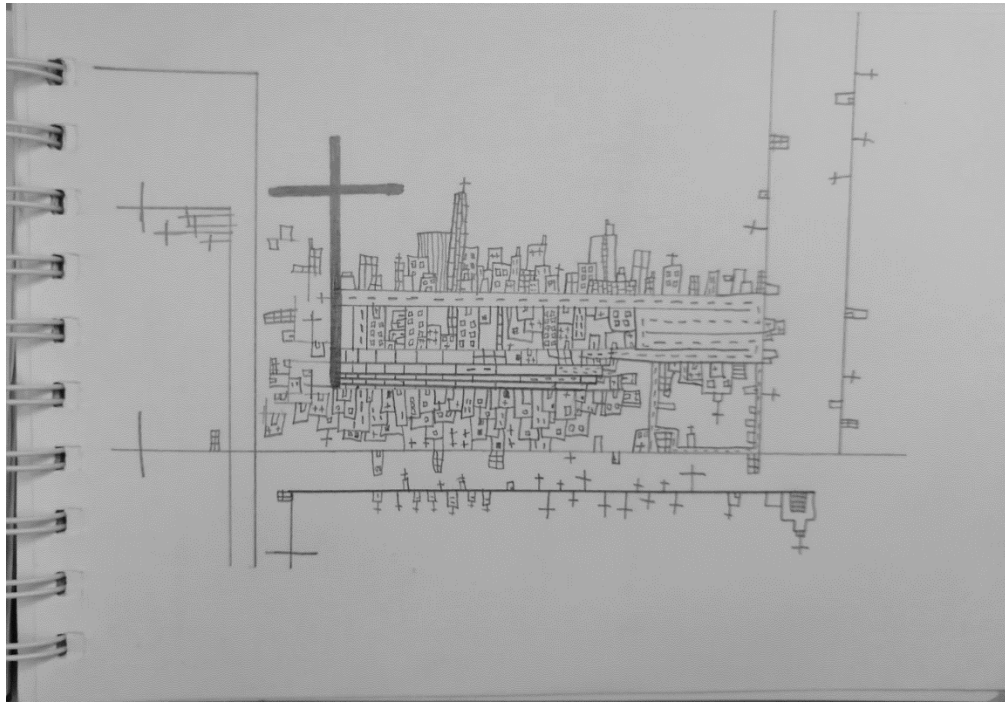
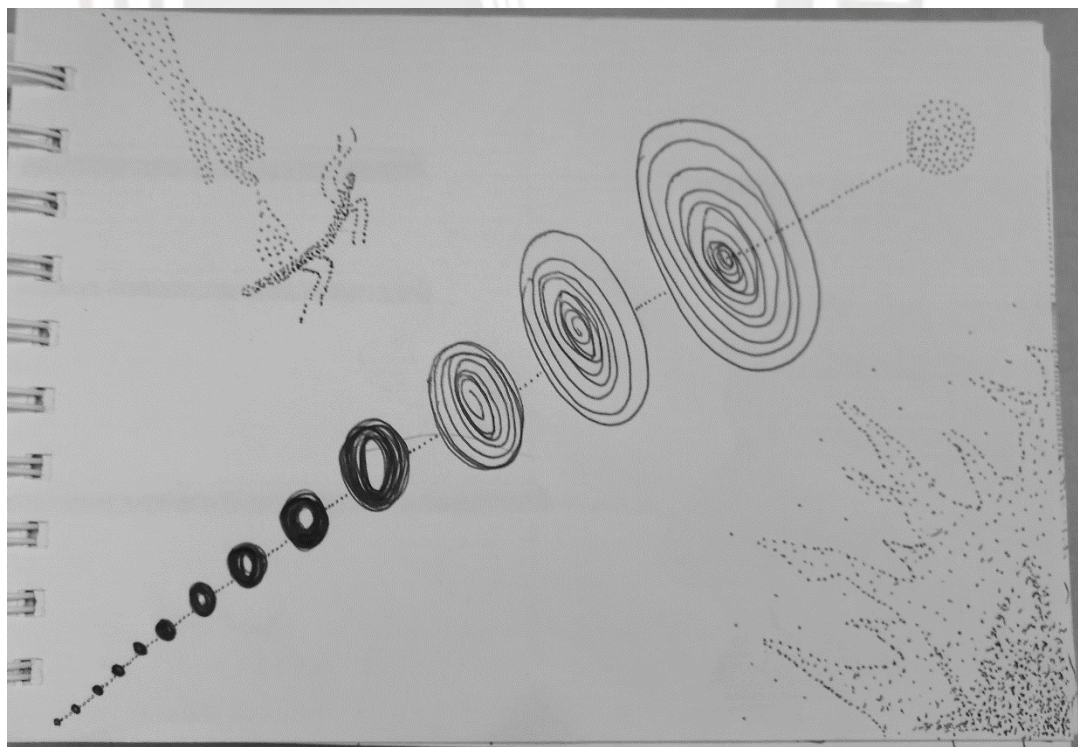


Figura 25

Composición integrada, de Lupe Ramos



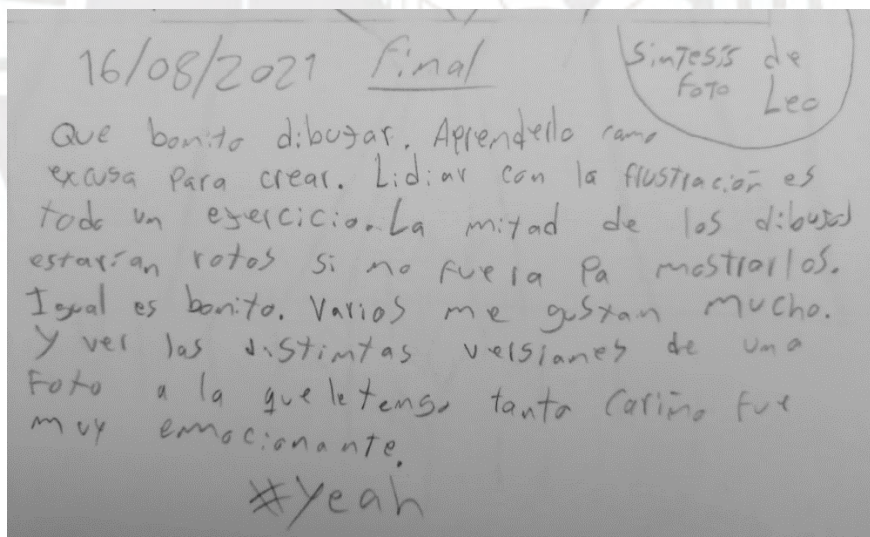
Al finalizar esta etapa, los participantes respondieron un cuestionario enfocado en la asimilación de los conceptos vistos para que pudieran responder en sus propias palabras lo

que habían aprendido. Realicé este cuestionario de esta manera ya que para mí el proceso de aprendizaje se ve asimilado de una mejor manera en el instante en que el participante sepa utilizar lenguaje establecido para definir un concepto y que sepa la diferencia entre lo que se le enseñó y lo que retiene. Este final de etapa me dejó satisfecho, dado que entendí que los participantes habían comprendido y definido con sus propias palabras lo presentado.

El cuestionario arrojó las definiciones que habíamos estado trabajando: percibir el punto como una semilla o núcleo desde donde se parte; la línea como la unión infinita de células que puede delimitar el espacio y brindar direcciones; el plano como el recipiente en donde se encuentran estos puntos; y el volumen delimitado por los objetos, la luz y la sombra. Esta perspectiva pictórica se vio complementada con los conceptos del trabajo con el puntillismo, las composiciones lineales y el trabajo de composición realizado.

Figura 26

Confesión en la bitácora, escrita por Simón Vásquez



Todos los elementos aprendidos potenciaron la noción de composición pictórica, desde la valoración del punto y la línea, la intensidad del trazo al presionar el lápiz, la aglomeración o dispersión de objetos en el encuadre, la dirección que tomaban dichos objetos al contraponerlos con el espacio vacío, el ritmo que esta composición adquiriría y la

consciencia de un punto de contraste dentro del trabajo. Una vez asimilados y comprendidos estos conceptos, fue momento de introducir a los participantes al trabajo escénico.

3.3. Comprensión del espacio como agente de creación

La siguiente etapa del laboratorio estuvo enfocada en la asimilación y trabajo con la técnica de los *viewpoints* de espacio, establecidos por Anne Bogart y Tina Landau. Para estas sesiones se contó con la presencia y dirección de Josue Castañeda Campos, egresado de la FARES en la carrera de Teatro y magíster en dirección teatral por la Universidad de Columbia en Estados Unidos. Castañeda, al haber recibido formación especializada en la dirección teatral, y trabajado con la técnica de los *viewpoints* previamente de manera práctica, fue el adecuado para enseñarla a los participantes del laboratorio.

Durante las sesiones enfocadas en el trabajo con la técnica de los *viewpoints* se dio un ambiente lúdico en el cual los participantes regresaron a la presencialidad dentro del espacio de ensayos. Como mencioné anteriormente, este lugar fue mi propia casa, la cual cuenta con un patio al aire libre en donde se desarrollaron las sesiones. Una vez tomadas las medidas de seguridad sanitaria necesarias, se procedió a trabajar. Como primera medida, se comunicó que dos de los participantes a la fecha del inicio de esta etapa estaban completamente vacunados. Por ese motivo, optaron por retirarse la mascarilla durante el desarrollo de los ejercicios. Castañeda optó por mantenerla puesta.

Previo al trabajo en el espacio, Josue nos brindó información referente a la historia de la técnica de los *viewpoints*. Originalmente, la técnica nació de la coreógrafa Mary Overlie durante el auge de la danza contemporánea en Nueva York en la década de los setenta y ochenta. Esta fue una manera para repensar la danza desde sus bases, desde el movimiento y el desplazamiento. Una vez que se instauraron los *viewpoints* como una deconstrucción del hecho escénico, artistas como Ping Chand y Robert Wilson se sumaron al movimiento. Inicialmente, el trabajo de la técnica se dio únicamente en el entrenamiento, y así artistas

como Tadashi Suzuki obtuvieron una visión complementaria a su propio bagaje con la cual potenciar la técnica.

La manera en la cual Overlie percibía la representación era a través del espacio y el tiempo, por lo cual denota los seis *viewpoints* principales: forma, gesto, historia, movimiento, tiempo y emoción. Sin embargo, al buscar otras formas de dramaturgia, Bogart decide ampliar el número de *viewpoints* para así desmenuzarlo aún más y traerlo hacia el teatro. Bogart se vio influenciada, a la vez, por Tadashi, del cual adoptó la rigurosidad del entrenamiento físico para la realización correcta de la técnica. Posteriormente, junto a Tina Landau (2005) escriben *The Viewpoints Book*, sobre el cual apoyo la investigación también.

Josue nos incitó a visualizar nuestro quehacer escénico desde sus componentes base: la escucha, la auto percepción, la comunicación y la consciencia. Estos detalles son sumamente importantes dado que potencian mi propia investigación. Es por eso que elegí trabajar con la técnica de los *viewpoints*, ya que, si bien brindan una posibilidad de creación dramática muy concreta, también exigen de quienes la practican una entrega total al trabajo, desde la visión psicofísica del entrenamiento hasta el factor social. Esta mezcla de componentes hizo que el trabajo práctico se desarrollara de manera poderosa para potenciar lo ya existente dentro del espacio y complementarlo con la perspectiva de cada intérprete en el espacio.

Josue inició la primera sesión con un ejercicio de consentimiento físico, el cual quiero darle su respectivo lugar dentro de la investigación ya que me parece una manera ideal de emprender cualquier proceso de ensayos. Así, cada participante establece límites de contacto y comprende los límites del compañero durante el trabajo. Adicionalmente, el trabajo con este ejercicio desarrolló una secuencia posteriormente sobre la cual los participantes pudieron crear de manera consciente y responsable, una vez comprendidos estos límites personales.

El director les pidió a los cuatro participantes del laboratorio que se colocaran en pareja para realizar este ejercicio. Una vez hecho esto, les pidió que se miraran fijamente, en primer lugar para establecer una conexión directa y personal. Luego, les indicó que se turnarían para preguntarle a su pareja qué acción, movimiento o desplazamiento estaban dispuestos a realizar o recibir de ellos mismos. Esto implantó en los participantes una sensación de curiosidad, ya que previamente nadie había realizado este ejercicio con ellos. Es por esta presencia de respeto que el ejercicio me parece ideal para implementarse.

Por ejemplo, un participante podría preguntarle a su pareja si podía sostener su mano por un tiempo corto. A cada propuesta que su compañero hacía, la pareja tenía dos opciones de respuesta: afirmar diciendo que sí se podían sostener la mano por un tiempo corto, o negar la propuesta del compañero. En este último escenario, la pareja estaba obligada a proponer una acción que sí estaba dispuesta a realizar. En el escenario descrito previamente, la pareja del compañero podría responder que no estaba dispuesta a sostener sus manos por un tiempo corto, pero que sí podían acariciarse mutuamente las mejillas.

Este ejercicio potenciaba dos aspectos importantes. En primer lugar, brindaba el respeto necesario para interactuar con otro ser humano, luego de esta gran ausencia de conexión humana fruto de la pandemia. Sin embargo, también obligaba a los participantes a estar conectados en el presente. Es decir, debían estar conectados al máximo con la realidad, el espacio y sus compañeros, para así poder leer la respuesta de una manera positiva. Esta generación de consciencia fue muy interesante ya que me remitió al ejercicio de repetición de Sanford Meisner y cómo este se ancla a lo existente.

Una vez que los participantes terminaron este ejercicio introductorio al contacto humano, Castañeda empezó a implementar nociones necesarias a desarrollar en la técnica. Les pidió que comenzaran un calentamiento desplazándose a través del espacio. Al mismo tiempo, los incitó a tomar consciencia sobre todos los aspectos de su calentamiento, desde el

desplazamiento hasta la ejecución de sus movimiento. De esta manera, los participantes empezaron a desarrollar la consciencia necesaria para el entrenamiento a través de la técnica.

Luego, Castañeda les pidió prestar atención a múltiples estímulos. El primero de ellos fue el movimiento. El director pidió que se tomase atención a dos facetas de este, el externo y el interno. El primero de ellos estuvo referido a la caminata o desplazamiento que se podía realizar en el espacio de ensayos, ajeno a cada uno de los participantes. Esta percepción fue la más clásica y conocida, por lo cual los intérpretes agudizaron la vista para así poder definir los movimientos externos a ellos que podían decodificar en el espacio. Sin embargo, la segunda noción del movimiento resultó un reto más grande e interesante.

Castañeda les pidió ser conscientes de los movimientos internos del cuerpo, aquellos referido a la masa muscular, ósea y líquida que estaba presente durante el desplazamiento. Instantáneamente, los participantes empezaron a percibir las tensiones del cuerpo, el peso de su masa corporal y el latido de su corazón como posibilidades de movimiento. Esto significó para ellos agudizar más de un sentido, sobre todo el tacto ya que a través de esta propiocepción del cuerpo se encontraban con más estímulos. El calentamiento entonces se convirtió en un minucioso análisis de cómo nuestro cuerpo está en constante movimiento y de qué manera nosotros podemos ser conscientes de ello.

Esta percepción fue ejemplificada por el director como si se tratase de una resonancia magnética en donde cada uno se imaginaba cómo desde la mirada, así como un escáner, se atravesaban los tejidos del cuerpo desde afuera hacia adentro. En la primera capa se encontraba el tejido óseo, luego el tejido nervioso, el muscular y así sucesivamente. Esta perspectiva del cuerpo, no solo desde una mirada externa sino visceral, resulta necesaria para entender cuánta energía se debe invertir en el mismo para que se produzca la actividad deseada y se genere la conexión cuerpo-mente necesaria para el movimiento. De esta forma, los participantes trabajaban activamente la noción de escucha no solo en el espacio sino con

ellos mismos a través de la conversación con su cuerpo. Las burbujas de atención de las cual hablaba se empezarían a activar desde este punto, para así potenciar la creación en grupo.

Un estímulo adicional que Josue pidió tomar atención fue el equilibrio para saber en qué momento los participantes entraban en su eje de movimientos y en cuales se rompía esta línea totalmente. El proceso de retomar y salir del eje era el objetivo de este ejercicio, ya que se debía desarrollar la consciencia de los momentos en los cuales el peso del cuerpo mutaba a través del espacio. El traslado del peso, entonces, adquiere un foco interesante en el trabajo con los intérpretes, en donde se debe señalar cuándo y cómo se trasgrede o se mantiene en equilibrio el eje corporal.

Figura 27

Los intérpretes examinando los estímulos externos



Además, el trabajo anatómico anterior se complejizó en el sentido que el director pidió ser conscientes de la tensión muscular, específicamente. Si bien, no se debían saber los nombres de los músculos involucrados en determinado movimiento, la necesidad de saber a qué área del cuerpo pertenecían y cómo es que se estiran o contraen era el objetivo de tener esta consciencia. Los participantes empezaron a desarrollar sus movimientos tomando en

cuenta las indicaciones brindadas por el director y de esta manera poco a poco una secuencia de movimientos fue tomando forma. Dentro de esta pequeña secuencia, se estaba practicando la toma de consciencia de una manera práctica y lúdica.

Cada uno de los participantes luego procedió a mostrar las secuencias al director y a mí. Entre todos, reflexionamos sobre cómo este ejercicio nos brindaba la noción específica para decodificar nuestros movimientos. Se remarcó que, así como Anne adquirió de Tadashi las herramientas del entrenamiento, nosotros debíamos de perfeccionarlas en nuestro trabajo.

A través de estos ejercicios de imaginación y visualización, como el de imaginar su cuerpo a través del escáner tridimensional explicado anteriormente, el director pudo activar los sentidos de los participantes para introducir el siguiente estímulo. Josue luego prosiguió a trabajar la escucha. Esta, de nuevo, se evidenció en más de un sentido. Si bien la conocemos desde un sentido bastante particular a través de la realidad presente en la escena, se les pidió literalmente escuchar los alrededores del espacio de ensayos. Al ser un espacio abierto, estaban expuestas a una atmósfera sonora predominante.

Por un lado, estuvieron atentas a la manera en la cual sus propios cuerpos transitaban en el espacio. La consciencia anatómica de sus cuerpos despertaba la energía que debían manejar para efectuar distintas actividades y los participantes empezaban a prestarle atención. De la misma manera, estuvieron prestas a ver y analizar los movimientos de los demás compañeros. Finalmente, tenían el entorno del mundo cotidiano para poder escuchar también: desde el sonido de las aves pasando, las construcciones aledañas, la vida cotidiana de otras casas, y demás estímulos altamente sonoros. Sin embargo, Josue incitó la escucha de la respiración, la propia y del compañero, el roce de las zapatillas contra el piso, la fricción de las piezas de ropa entre sí o alguna articulación surcando el aire.

Así, Josue les confió la definición de una escucha móvil. Si bien los participantes podían estar al tanto de un estímulo específico, debían adquirir la capacidad de intercambiar

los valores de su atención. Por instantes, podían percibir claramente el sonido de un martillo en alguna construcción cercana, e inmediatamente podían pasar a reconocer su propio latido como estímulo. Prestarle atención a cada una de estas posibilidades de estímulo remite a la escucha presentada desde Donnellan, y lo que más rescato de este símil es que los intérpretes solo deben de reconocer lo ya existente en la realidad. No es necesario imaginar la fuente de estos estímulos ni la manera en la cual se escucharía un sonido falso, sino que se concentran en la realidad para poder así verse afectados en su entrenamiento.

Este proceso de conexión entre el factor interno y externo fue descrito por uno de los participantes como la apertura a un trance. El pasaje de esta escucha y las burbujas de atención que cada uno debía desarrollar evidenciaba una sensibilidad particular a los detalles. Es la presencia de estímulos afuera y adentro del propio intérprete lo que rescato de lo trabajado con Castañeda en beneficio de la investigación. Los participantes se quedaron con las dudas sobre a qué le debían prestar atención, a lo cual podemos responder que es al detalle que los estimule más, del cual puedan sacar un factor creativo potente. Si bien pueden elegir múltiples veces, lo importante es decidir. El acto de tomar una decisión marca, en ese sentido, el estímulo al cual uno decide seguir durante el proceso de la escucha.

Una vez que los participantes tuvieron esta definición y consciencia de la escucha a través de la realidad, Castañeda introdujo el timing a la mezcla de conceptos. Primero, les hizo cuestionarse por el momento en el cual estaban optando en tomar estas decisiones. Sí, si bien cada intérprete elegía qué decisión tomar, era necesario poder leer en qué momento las tomaban, si venían después de la respuesta de alguien más o si desataba un mar de estímulos para los demás. El timing pasó a ser entonces el foco de nuestra atención, lo cual trajo el *viewpoint* de relación espacial también.

Al introducir el tiempo y la importancia que este tiene dentro de la mezcla, podemos hablar de la velocidad en la cual suceden las acciones y cómo cada uno puede reaccionar a

esto. Estas acciones y respuestas, que aparentemente no tienen orden, empezaban a tomar forma gracias al timing. Una vez más, los participantes se adentraban a la composición de manera práctica y sin avisarles que se estaba realizando un ejercicio como tal. En ocasiones, la actitud práctica del trabajo libera la percepción cuadrículada que se puede tener al querer transmitir la teoría al pie de la letra. Así, el trabajo con Josue los estaba llevando a diseñar su propia sinfonía u orquesta, como él mismo lo expresó, para componer no solo con los movimientos sino también con los sonidos. La consciencia empezaba a tomar más forma y peso dentro del trabajo con la técnica.

La relación espacial es un *viewpoint* que fue trabajado de esta manera para poder brindar a los intérpretes la naturalidad de poder responder a los estímulos que los rodeaban. Si bien todos estos detonadores se encontraban presentes, el tiempo que se tomaban estaba directamente relacionado con la respuesta que obtenían del movimiento. Castañeda, así, incorporó el uso de la técnica a una actividad tan sencilla como la decisión del momento en el cual uno puede reaccionar.

La primera sesión continuó con múltiples ejercicios para reforzar los conceptos de escucha y timing. Por ejemplo, los participantes se colocaron en una línea que debía avanzar en simultáneo. Para ello, debían ser conscientes de sus movimientos y dar el primer paso juntas, así como llegar al mismo tiempo a su objetivo. El desarrollo de esta dinámica evidenció la necesidad de siempre estar atentos a los sentidos; incluso aunque no se pudieran ver completamente podían escucharse y sentir sus cuerpos para tomar una decisión. Esta actividad se complejizó luego al darles la indicación de, una vez llegado al punto final, se debía dar una vuelta y regresar al punto inicial. Eventualmente, y gracias al reto propuesto, los participantes trabajaron en equipo para poder lograr su cometido.

Esta introducción al trabajo grupal, traída por Castañeda y basada en el trabajo de la técnica de los *viewpoints*, dejaba ver constantemente los puntos en donde los participantes

empezaban a hilarlo con los conceptos de composición pictórica. Al mencionarles que la unión de las reacciones aparentemente aleatorias del ejercicio previo era dar un orden específico, un participante evidenció la característica de lo que habíamos definido como composición. A lo largo de la sesión, se estuvieron probando instintivamente las nociones que habíamos estado trabajando en la etapa previa sin mencionarlas explícitamente.

La musicalidad, la tensión entre los cuerpos, el ritmo y velocidad de las reacciones, la consciencia de un eje y de la ruptura de este, entre muchos estímulos más, llevaron a los participantes a concluir que eran muchas dianas a las cuales prestar atención. Con una sonrisa, Castañeda confirmó que, si bien los ingredientes para la cocina estaban presentes, no debíamos dejarnos intimidar por el tamaño del platillo final. Siempre es válido regresar a la base y destripar toda actividad en su esencia: se podía regresar a escuchar los estímulos sonoros externos, a respirar y asumir este valor con tranquilidad, a detenerse dentro de todo el movimiento y ser así el punto de contraste, observando. Nos dimos cuenta luego que Castañeda nos estaba entrenando para tener esta perspectiva externa del área de trabajo.

A partir de la segunda sesión de esta etapa, Josue precisó cómo la atención a estímulos externos de uno mismo e incluso los internos a la anatomía quitaban la presión antropocentrista que solemos tener en el teatro. No todo proviene de nosotros, no todas las decisiones provienen de un razonamiento frío y premeditado. Podemos y somos capaces de percibir nuestro entorno para crear, sobre todo porque ya existe y está a nuestro alcance. Si bien las decisiones que tomamos son cerebrales, son producto de la estimulación externa.

Castañeda optó por unificar el trabajo de los *viewpoints* en una sola dinámica para no separar los componentes que la caracterizan. En ese sentido, no tuvimos sesiones específicamente dedicadas a trabajar con un *viewpoint* de forma, sino que los vimos en conjunto. De la mano con el director, pudimos establecer rutas de creación bastante satisfactorias para esta investigación. A través de conceptos como la arquitectura corporal, la

presencia de escenografía, el trabajo del espacio como estímulo de creación y la puesta en práctica a través de una secuencia grupal ayudaron a desarrollar el aprendizaje.

En primer lugar, los participantes trabajaron con la arquitectura del lugar para desarrollar los estímulos que veían en el espacio. Pasaré a describir el espacio de ensayos brevemente para que se tenga una idea de dónde vienen las imágenes que presentaré. El patio en donde se desarrollaron los ensayos tiene un área rectangular de 3.70m de ancho por 5.50m de largo. Está cercado por dos paredes que cubren una de las caras más largas y una de las cortas. En lugar de pared en la segunda cara más larga del rectángulo, existe una mampara con puertas de vidrio que van del piso al techo. En la última cara más corta solo hay media pared con una puerta que da un espacio interior.

Es aquí en donde los participantes jugaron a encontrar las posibilidades ya presentes. Como en las paredes también había múltiples faroles, una de ellos imaginó la situación en donde este farol se ubicaba en la calle. Otro se centró en la puerta que daba al interior de la casa para recrear la escena de una abducción alienígena. Hubo dos imágenes muy potentes que se desarrollaron en el espacio: en una, una participante había descubierto que el reflejo en la mampara componía con ella a través del vidrio. En otro caso, una participante propuso una gravedad imaginaria sobre la cual empezó a caminar en la pared, con el piso como una vertical. Estas dos posibilidades brindaron a la exploración el factor de re imaginar la arquitectura en favor de nuestra propia percepción al basarnos en formas concretas para crear una nueva realidad.

Otro ejercicio consistió en el uso de cuatro sillas para cada uno de los participantes, así como la adición de una alfombra de peluche que se colocó en el suelo. En esta dinámica, Castañeda incitó a jugar con el *viewpoint* de la arquitectura, para poder descubrir cómo la escenografía presente se mezclaba también con los cuerpos de los intérpretes. Durante el trabajo, los participantes fueron retados a encontrar imágenes sentadas en la silla, despegando

su centro de fuerza de la base de esta. Poco a poco, se fue comprendiendo que los cuerpos prolongaban la escenografía y se convertían también en formas y volúmenes. Desde distintos ángulos, los cuerpos de los intérpretes empezaron a cobrar vida.

Figura 28

El cuerpo como escenografía



Con respecto al uso de la alfombra, Josue nos pidió pensar en la textura que esta tenía. Un factor importante dentro del estímulo de la creación puede ser este, dado que distintos materiales brindarán diferentes propuestas de acuerdo con la sensibilidad del intérprete. En caso se decida ensayar sobre piso de madera, la sensación, textura e incluso la calidez del material hará que el intérprete adquiera distintas percepciones y tome decisiones concretas. Caso contrario, en un lugar público hecho con cemento, acero o vidrio, las posibilidades aumentarán de acuerdo con lo que es posible de percibir desde su perspectiva.

El espacio utilizado durante los ensayos permitía tener una visión cenital del trabajo, la cual fue utilizada para potenciar las composiciones que los intérpretes realizaron en la alfombra. Uno por uno, se turnaron para explorar el movimiento dentro de esta nueva área texturizada. Castañeda incluso redujo o amplió el espacio escénico disponible doblando la

alfombra. Una última indicación hizo que los participantes asumieran el piso como una vertical donde podían recostarse, mirando a la cámara que los grababa desde el cenital. Así, se hizo explícito este juego de perspectivas del cual tanto estábamos hablando. Desde arriba los veía la cámara, pero ellos debían ser conscientes de sus movimientos desde el piso.

Figura 29

Vista cenital de área de trabajo



Para finalizar este ejercicio, se puso en el espacio la alfombra acompañada de las cuatro sillas. La premisa de Josue fue escucharse, decidir en qué momento los cuatro entraban al espacio, cuándo se usaba la alfombra con textura y en qué momento se recurría a las sillas para sentarse o componer en relación con lo que estaba ocurriendo en el espacio. De arranque, los participantes se sumergieron al sinfín de posibilidades que estas premisas proveían. Sin embargo, debían ser conscientes de cuándo y cómo entrar al espacio, que era un factor igual de importante al desarrollo de los ejercicios.

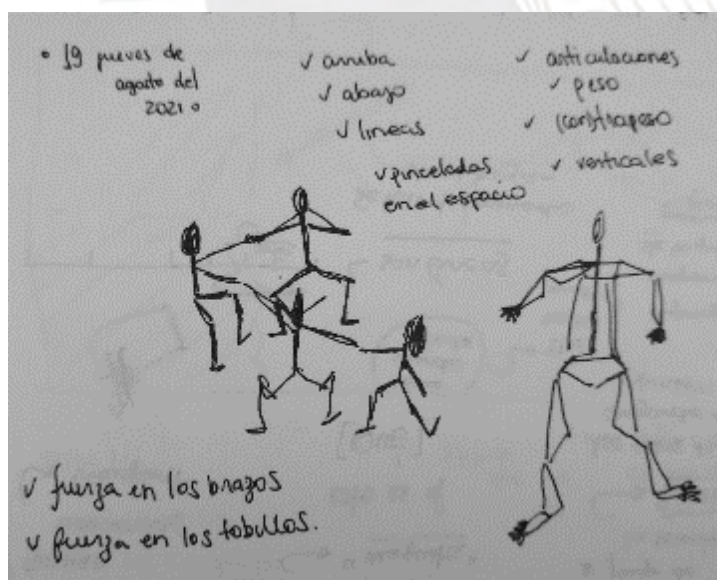
Como se mencionó antes, resulta sencillo perderse o atosigarse por la cantidad de estímulos presentes al entrenar con esta técnica. Por eso Castañeda brindó la opción de concentrarse solo en una opción por momentos, incluso salir de escena. También les propuso

observar desde afuera todo lo que sucedía, para así tener una idea más clara de cómo componer o contribuir siquiera a lo que sucedía dentro del espectáculo.

El ejercicio resultó muy productivo para ellos, quienes anotaron en sus bitácoras que había que estar atentos, no se podía perder la atención o concentración un instante porque podías perder la posibilidad de encontrar un estímulo interesante. También comentaron que las líneas trazadas por el cuerpo a través del desplazamiento por el patio serían interesantes de ver desde la perspectiva de arriba, la cenital en donde en su momento estuvo la cámara. Allí se puede apreciar en una mejor escala los cuerpos en el espacio. Construir de esta manera, comentan, es un gran ejercicio de conexión grupal y de humildad, en donde uno puede liderar una porción de la exploración, pero también puede parar y retirarse del espacio para observar. Empezaban a visualizarse como piezas de un rompecabezas y ahí fue cuando inició definitivamente su instinto creador.

Figura 30

Anotaciones en la bitácora de Maritza Diaz



Castañeda finalizó la sesión creando seis imágenes que debían generar en los intérpretes los suficientes estímulos como para terminar de pulirla por su cuenta. Dentro de las imágenes, Castañeda tocó el *viewpoint* de gesto pidiendo que se usara un solo gesto

socialmente legible. Las opciones que brindaron fueron de afirmación, subiendo un pulgar, abriendo la boca en sorpresa y negando con la cabeza. El director pidió que explicaran de qué manera el gesto les movilizaba, a lo cual respondieron que surgía de los propios movimientos que los demás estaban realizando. Durante el trabajo, el viewpoint de gesto fue el menos utilizado dado que su función estaba relacionada más a la historia que eventualmente se desarrollaba en escena. Sin embargo, una vez que se desarrollaron las secuencias hacia una trama más detallada, el gesto adquirió más presencia y poder.

Figura 31

Boceto de la composición en la vitrina, por Maritza Díaz

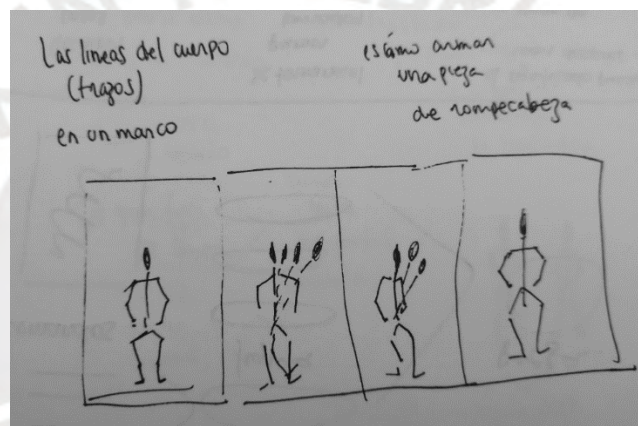


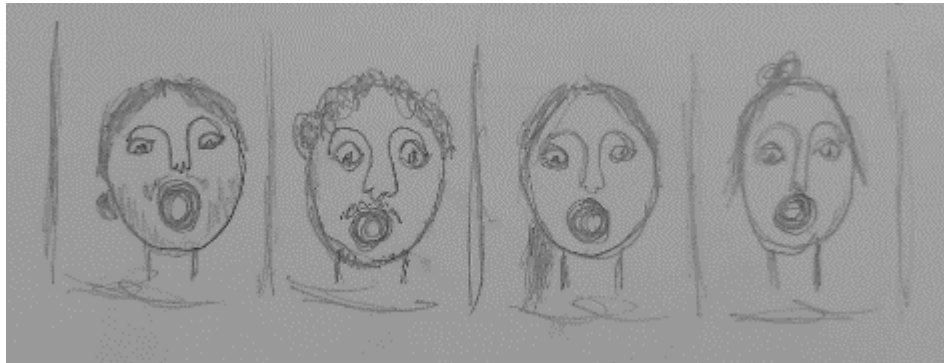
Figura 32

Composición en la vitrina



Figura 33

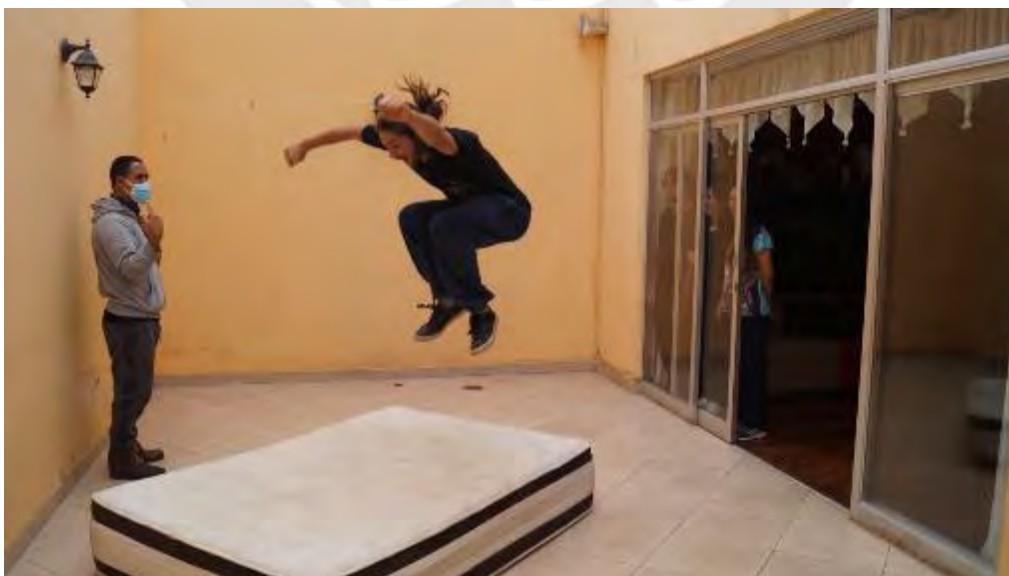
Bocetos de trabajo con el gesto, por Leonardo Sifuentes



La secuencia creada por Josue en conjunto con los intérpretes incluyó todos los aspectos que se habían estado trabajando hasta el momento con la técnica de los *viewpoints*. Las imágenes comenzaban con ellos como los puntos de la composición, en relación con el espacio en su totalidad. Se incluyó el uso de una pieza de escenografía: un colchón blanco. Esta textura y volumen les ayudó a crear imágenes interesantes las cuales profundizaron con la repetición de la secuencia. En sí, las imágenes no contaban una historia particular explícitamente, aunque, luego de una visión de dirección enfocada en un montaje escénico, con seguridad podría volverse una pieza más pulida.

Figura 34

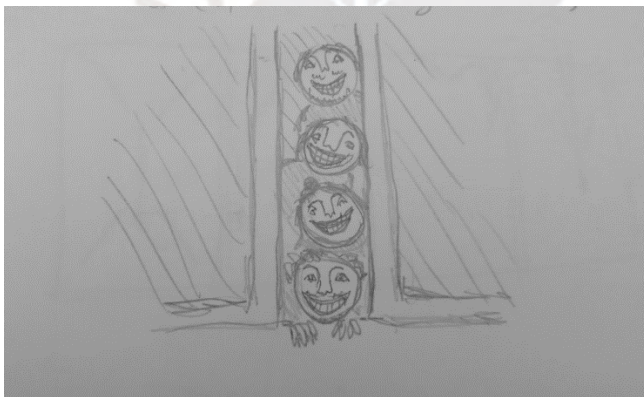
Simón en el aire, exploración con la arquitectura



La performance con el colchón se concentró en el desplazamiento de los intérpretes en líneas rectas, moviéndose en el instante en el cual los demás realizaban actividades diferentes. Se utilizaron las posibilidades del espacio al contar con la transparencia de las puertas de la mampara para poder reflejarse al momento de hacer sus gestos. Finalmente, utilizaron los ejercicios de peso y contrapeso para la creación de una imagen que daba cierre a toda la secuencia. Dentro del material audiovisual adjunto se puede encontrar la grabación de esta performance bajo mi dirección, en la cual añadimos conceptos de composición pictórica. La realización de esta y demás piezas serán analizadas y explicadas en la siguiente sección del capítulo.

Figura 35

Boceto de la secuencia, por Leonardo Sifuentes



Durante las siguientes sesiones enfocadas al trabajo de la técnica, Josue se dedicó a pulir los conceptos presentados. Nos hizo conscientes de pensar primero en los estímulos reales que existían, desde nuestra respiración hasta el sonido de dos cuerpos chocando en el espacio. Advirtió que el trabajo con el timing estaba relacionado con la toma de decisiones concretas, para que así la relación espacial adquiriera sentido: hago determinada acción porque obtengo la reacción de determinado estímulo. Los cuerpos de los participantes funcionaron como volúmenes y formas que atravesaban el espacio, los cuales eran capaces de reproducir gestos claramente legibles.

Finalmente, trabajó con los intérpretes la potencia de la creación a través del escenario provisto. La textura y temperatura de un espacio, así como la escenografía presente entregan estímulos que no deben pasar desapercibidos. La concentración está en los detalles, en el encuentro de las imágenes que surgen solas y gracias al trabajo grupal. El significado de lo que se encuentra puede venir después, lo importante es encontrar el estímulo y la composición que se decida realizar en grupo. La batuta del equipo era llevada en simultaneo, aunque podían existir líderes o lideresas que llevasen la creación por un camino determinado. Josue Castañeda nos brindó las herramientas para poder componer a través de un lenguaje que requiere atención, concentración, humildad, decisión y armonía para poder trabajar en equipo y poder crear una performance escénica.

Figura 36

Patrón de piso de la secuencia, por Leonardo Sifuentes

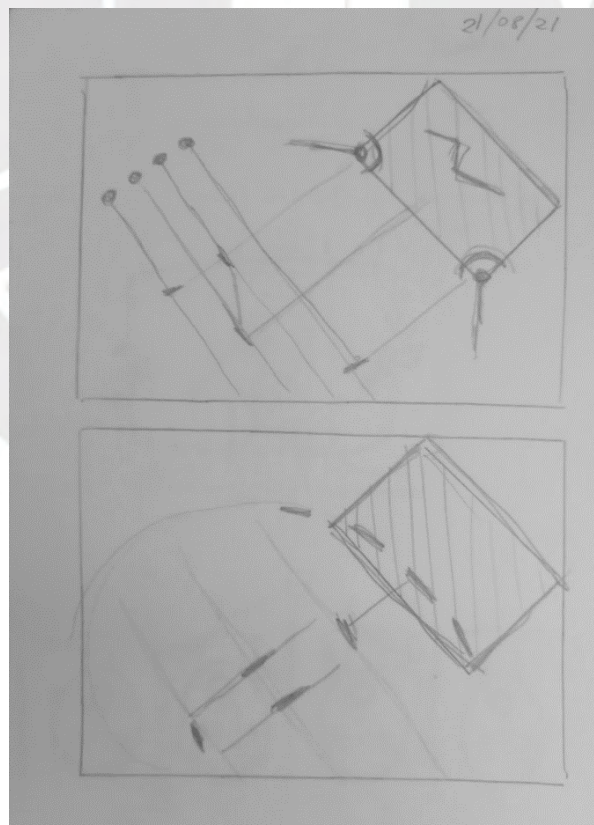
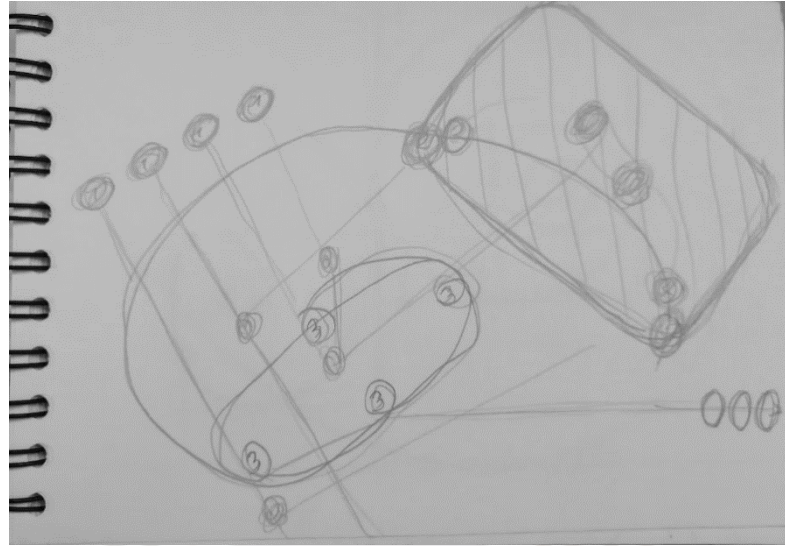


Figura 37

Secuencia de movimientos de la secuencia, por Leonardo Sifuentes



Eventualmente, las sesiones con Josue llegaron a su fin, pero el trabajo concreto recién empezaba. Gracias a este lenguaje escénico, el grupo estaba cada vez más conectado y dispuestos a crear, por lo que decidí continuar con la siguiente fase del laboratorio. Es aquí en donde encontraríamos la manera de unificar los conceptos presentados y potenciar la creación a través de la técnica de los *viewpoints* con la composición pictórica. Era momento de realizar la convergencia escénico-pictórica.

Figura 38

La compenetración entre los participantes



3.4. Asimilación de ambas facetas de la composición

Esta fue la etapa más importante de mi laboratorio. Fue aquí en donde se combinaron las perspectivas pictóricas y escénicas para dar fruto a la respuesta para mi hipótesis. Los participantes del laboratorio habían atravesado ya ambas facetas, era momento de unificar sus conocimientos para entender qué es lo que podría pasar y ver cómo se potenciaban una con la otra. Para este segmento del laboratorio, Josue Castañeda no nos acompañó más. A partir de este momento, tomé las riendas de la dirección y junto con mis participantes emprendimos el camino hacia la recta final.

Las sesiones de trabajo comenzaron siempre de manera grupal. En todas las sesiones se realizó un calentamiento segmentado y guiado por un integrante del grupo cada vez. De esta manera, los cuatro podrían nutrirse mucho más de las nociones de todos. Por instantes, uno tomaba la batuta para guiar el calentamiento hacia un estado más físico; y por otros momentos, una participante introduciría un juego o dinámica lúdica para desestresar el ambiente de trabajo. Hacia el final de las sesiones de trabajo, incorporé la meditación al calentamiento para así predisponerlos en un estado creativo consciente y activo.

Inicié las sesiones de esta etapa enfocándome en el desarrollo de la consciencia durante la totalidad de un movimiento. Esto se logró gracias a un término denominado Jo-Ha-Kyu, en su idioma original del japonés y que es aplicado en el teatro No. Jo-Ha-Kyu significa inicio, medio y final, y se aplicó de manera práctica para evidenciar en qué momento el movimiento iniciaba, se desarrollaba y llegaba a su final. La limpieza de movimientos demostraba que el intérprete comprendía el eje y la esencia de su desplazamiento. Así, a medida que los participantes analizaban su propio movimiento desde esta noción, iban desarrollando la capacidad de segmentar estos impulsos.

Opté por aplicar esta consciencia dentro de un ejercicio trabajado con Castañeda: el ejercicio de consentimiento físico. Se formaron dos parejas entre los cuatro participantes y se

procedió a realizar el ejercicio, detallado previamente. Una vez que trabajaron por diez minutos con esta dinámica, les pedí que cada uno recordara tres movimientos que les parecieran interesantes. Cuando los escogieron, les pedí que los repitieran para así tenerlos definidos claramente. Los participantes eligieron los movimientos que eventualmente se desarrollarían en una secuencia de trabajo, aunque en ese momento no lo sabían.

Luego de un momento repitiendo esta dinámica, les pedí que se detuvieran para poder introducir este nuevo término: Jo-Ha-Kyu. Les expliqué que debían desarrollar la consciencia de la totalidad de su movimiento, identificando en qué momento nacía el impulso creador para llevar a cabo la acción. A partir de ese momento, debían entregarse al movimiento o acción escogida con total plenitud, experimentando todos los estímulos que ofrecía, para eventualmente llegar a un cierre concreto. Esta secuencia, que imita la vida, hacía explícita la característica finita de las cosas, al decidir vivir el momento de manera plena.

Los participantes procedieron a trabajar con esta nueva consciencia, la cual les pareció interesante ya que escribieron en sus bitácoras que se daban cuenta que los traslados y movimientos adquirían nuevos significados al darles la atención debida. Una expresó que el acto de vivir en el proceso, la mitad de la secuencia era también un acto de humildad y de desligue de nuestra propia agencia sobre el otro. Me pareció importante que vayan descubriendo también la humildad presente en nuestro oficio para poder conectar con otro y experimentar el momento a momento de esta secuencia.

Cuando cada movimiento de la secuencia estuvo analizado desde la perspectiva del Jo-Ha-Kyu, les incité a verbalizar las sílabas del término mientras atravesaban los momentos de su secuencia. Pensé que esto ayudaría a que se dieran cuenta de cómo evolucionaba el movimiento al darle esta atención, y no estuve equivocado: poco a poco, iban encontrando nuevos estímulos a pesar de estar repitiendo la misma acción. Los incité a pensar no solo en el desplazamiento que realizaban sus manos o sus piernas, sino a darse cuenta de la dirección

en la mirada; la posición de los cuerpos entre la pareja; a escuchar la respiración del otro y la de uno mismo; y a la duración de cada momento. Esencialmente, les pedía que pensar en lo trabajado con Josue, para empezar a relacionarlo con la composición pictórica.

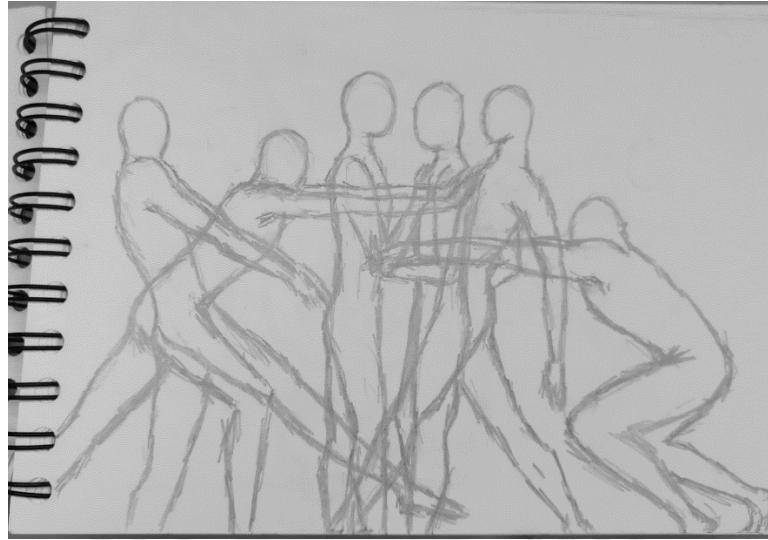
Les pedí que se detengan, para así recordarles lo que habíamos estado trabajando en la primera etapa del laboratorio. Les comenté de qué manera sus manos, pies y dedos eran como nuevos puntos en el espacio, y que al surcar el aire o desplazarse en el espacio, empezaban a formar nuevas líneas. Asimismo, las extremidades empezaban a componer líneas, invisibles, pero líneas finalmente. Incluso la mirada empezaba a desarrollar una dirección e intensidad, factores que habíamos revisado durante el trabajo con la composición pictórica.

El rostro de los participantes entonces se iluminó con nuevas posibilidades. Si bien podría resultar extraño pensar al cuerpo como un volumen segmentado compuesto por puntos, estos participantes manejaban el lenguaje indicado para poder empezar a desarrollar una premisa como las que estaba indicando. Se pusieron a trabajar con esta nueva premisa, bajo la cual estaban ya realizando esta convergencia pictórico-escénica de manera básica.

Cada pareja optó por trabajar por su cuenta, para así poder analizar estos movimientos escénicos desde la mirada de las líneas en el espacio. Les recordé que distintos tipos de líneas tenían significados diversos: las líneas rectas y perpendiculares representaban jerarquía y orden, las diagonales incitaban a la acción y las envolventes denotaban vida, organicidad y sensualidad. Al recordarles esta premisa, sus movimientos adquirieron nuevos sentidos: a través del timing y el ritmo, las parejas realizaban sus movimientos uno después del otro de manera ondulante primero, luego de manera segmentada, como un cúmulo de líneas paralelas. Cada movimiento tomaba importancia dentro de la secuencia y podía ser analizado desde una perspectiva del dibujo. En la figura 39, Leonardo Sifuentes hace explícito el patrón de movimiento que compartió con Simón Vásquez durante su secuencia.

Figura 39

Análisis pictórico del movimiento, por Leonardo Sifuentes



Finalmente, les comenté que era momento de componer esta secuencia entre ellos y con el espacio. Se turnaron para utilizar el patio y así, les pedí que tomaran consciencia de un factor más: plasmar su secuencia dentro del espacio de trabajo. Sus cuerpos, como habían descubierto, funcionaban como puntos, que debían tener un inicio, un desarrollo y un final. La posición en la cual empezaban el ejercicio, o si decidían entrar al espacio y ser un punto en movimiento desde arranque, también debía ser premeditada. Nada podía estar colocado al azar dentro de este nuevo dibujo tridimensional.

Las parejas entonces tomaron decisiones con respecto a la composición de sus secuencias. Probaron empezar dentro del lienzo escénico, aquel compuesto por los puntos que ellos eran y comenzaban a trazar. En ocasiones, intentaban salir y entrar del espacio al inicio o al final, a lo cual comenté que significaban cosas diferentes. Así como lo vimos durante el dibujo, salir o entrar a escena significaba jugar con el espacio vacío de la composición. De qué manera podíamos potenciar nuestro mensaje a través del uso del espacio: en caso de que quisiéramos salir de él, por dónde era mejor y a través de qué línea, quizá una diagonal o una perpendicular. La misma consciencia y pregunta se aplicaba a la salida. Dentro de toda la secuencia que componían, el espacio se iba llenando de sus propios trazos.

De esta manera, se completaba el ciclo de acciones escénicas a través de una mirada pictórica. Comenzamos con una secuencia traída para adecuarnos a la presencia de otro, ante la cual debíamos accionar y reaccionar. Una vez que se tuvo el consentimiento físico, se empezaron a elegir los detalles de esta secuencia, a través de la repetición y orden de los movimientos. Luego introducimos la consciencia del inicio, desarrollo y final de cada movimiento, para poder componer desde el dibujo. Finalmente, llevamos esta pieza al espacio, en donde cada pareja finalizó su composición al darle un inicio y final a la propia pieza. La performance realizada tenía una secuencialidad básica, pero que debía comprender la vía de composición pictórica para entenderse en su totalidad.

Para continuar con este vínculo y practicar la convergencia, decidí aplicarlo a nuestros calentamientos. Durante la siguiente sesión de trabajo, cuando estaban calentando les pedí caminar por el espacio. Les hice notar que al caminar también estaban dejando líneas al pasar, como si fuera una energía invisible que entregaban al espacio. Si bien esta energía no podía medirse, uno podía ser consciente del trazo que dejaba al observarlo desde una perspectiva cenital. Como mencionaban Bogart y Landau en su libro, al pensar que las suelas de nuestros zapatos tienen pintura, podemos dibujar mentalmente un patrón de piso.

Así, incorporamos al calentamiento la consciencia del *viewpoint* de topografía y el de relación espacial. Les pedí que dejaran el eje de dos puntos de apoyo para pasar a los cuatro puntos de apoyo o incluso sostenerse en uno. A esta indicación, los participantes fueron añadiendo el ritmo, la duración y el timing que percibían del espacio. Una vez que transitaban por el espacio con esta consciencia de líneas dibujadas, les pedí que le prestaran atención al grosor de la línea que dibujaban. De qué manera podía uno trazar una línea delgada, o gruesa, e incluso una línea punteada en el espacio. Los cuerpos de los participantes reaccionaron a esta indicación dando más peso a las pisadas, jugando con la velocidad extremadamente rápida o lenta, y se aventuraron a trasladarse de manera fragmentada.

Al mismo tiempo, ocurrió un suceso interesante. Uno de ellos se detuvo. Durante este sinfín de trazos realizados, un lápiz dejó de andar, lo cual resultó en una posibilidad más de creación. Recordamos aquella salvaguarda que nos había dado Josue: si en algún momento la sinfonía de movimientos resultaba hostil, siempre se podía regresar a la inactividad. Y fue lo mejor que pudo pasar. Al salir del espacio, uno de ellos era parte de la perspectiva que tenía yo como observador y guía. Esto hacía que notara aspectos de sus demás compañeros para así poder complementar o potenciar mejor la creación en grupo.

Al finalizar este ejercicio, les confesé que las posibilidades que habían estado trazando dentro del lienzo de trabajo me parecían muy interesantes. Cada vez que eran conscientes de los ejes de su cuerpo, de cómo su traslado afectaba al de otro, de cómo un movimiento generaba una gama de posibilidades en alguien más, se iluminaban las puertas hacia la creación. Todavía no habíamos llegado a ese lugar, y tampoco era nuestro objetivo, pero ver que poco a poco iban asimilando las posibilidades de creación me hacía dar cuenta que el proceso no solo estaba siendo gratificante para mí.

Un factor que señalé fue la presencia de aquel que se detuvo durante el calentamiento. Fue brillante, ya que brindó el punto de contraste dentro de la composición que estaban realizando. Ese factor diferencial, que observaba la dinámica desde un ojo externo se volvía parte también de la composición. Los participantes comentaron que no era sencillo estar pendiente del total de estímulos presentes, pero que sí potenciaba mucho a encontrar la viada creativa al concentrarse en uno específicamente. También me comentaron que la visión del eje como línea se asemejaba mucho al ballet, en donde las líneas del cuerpo debían estar bien definidas. Esto fue interesante, ya que brindaba otra perspectiva al uso de las líneas dentro de mi investigación y cómo esta consciencia podría no solo beneficiar al teatro sino también a la danza. Por sobre todo, fue un ejercicio retador que empezó a resolver algunas preguntas que se habían realizado durante la primera etapa del laboratorio.

Para continuar encontrando la ilación dentro de la convergencia pictórico-escénica, a lo largo de las siguientes sesiones decidí realizar ejercicios que involucraban directamente lo aprendido durante las sesiones de composición pictórica. En una ocasión, durante el trabajo en el espacio que trabajábamos posterior al calentamiento, les pedí que volvieran a tener la consciencia de su cuerpo y eje como líneas en el espacio. Los participantes empezaron a trabajar de acuerdo con los conceptos vistos, hasta que le pedí a un participante que tomara su bitácora y se colocase fuera del área de trabajo.

A continuación, le pedí que dibujara, mediante los elementos vistos del dibujo, lo que estaba sucediendo frente a sus ojos. A pesar de tener dudas sobre cómo registrar lo que observaba, le indiqué que, sin separar el lápiz del papel, podía trasladar las líneas que notaba en y entre sus compañeros al papel. El participante me comprendió y procedió a realizar composiciones integradas utilizando como referente todos los estímulos frente a él: la forma de los cuerpos de sus compañeros, el desplazamiento que estos realizaban en el espacio, la velocidad a la cual desarrollaban estas acciones y la cantidad de personas que podían visualizarse desde el ángulo del dibujante.

Le pedí a cada participante, por turnos, que saliera e hiciera el mismo ejercicio. Esta perspectiva externa, plasmada en papel fue un paso significativo para el trabajo dentro del laboratorio. A través del lenguaje adquirido, como la valoración de la línea, del punto, la intensidad, aglomeración y dirección del dibujo, la realidad tridimensional del espacio estaba siendo trasladada a la bidimensionalidad. Los participantes estaban siendo capaces de dialogar con dos lenguajes a la vez para transmitir un mensaje.

Cuando les comuniqué estas percepciones al grupo, me confesaron que lo más importante durante este proceso de entender la acción escénica desde una perspectiva pictórica era repetir constantemente las premisas de trabajo en su cabeza. Además, empezaban a percibir la realidad desde aspectos tridimensionales vistos como si fueran un

dibujo: uno de los participantes me comentó que le parecía increíble cómo la mirada terminaba siendo como un láser de luz, una línea con forma cilíndrica muy fina que se extendía desde sus ojos hasta el infinito. La posibilidad de brindar características como valoración o dinamismo a esta línea de la mirada empezaba a estar presente.

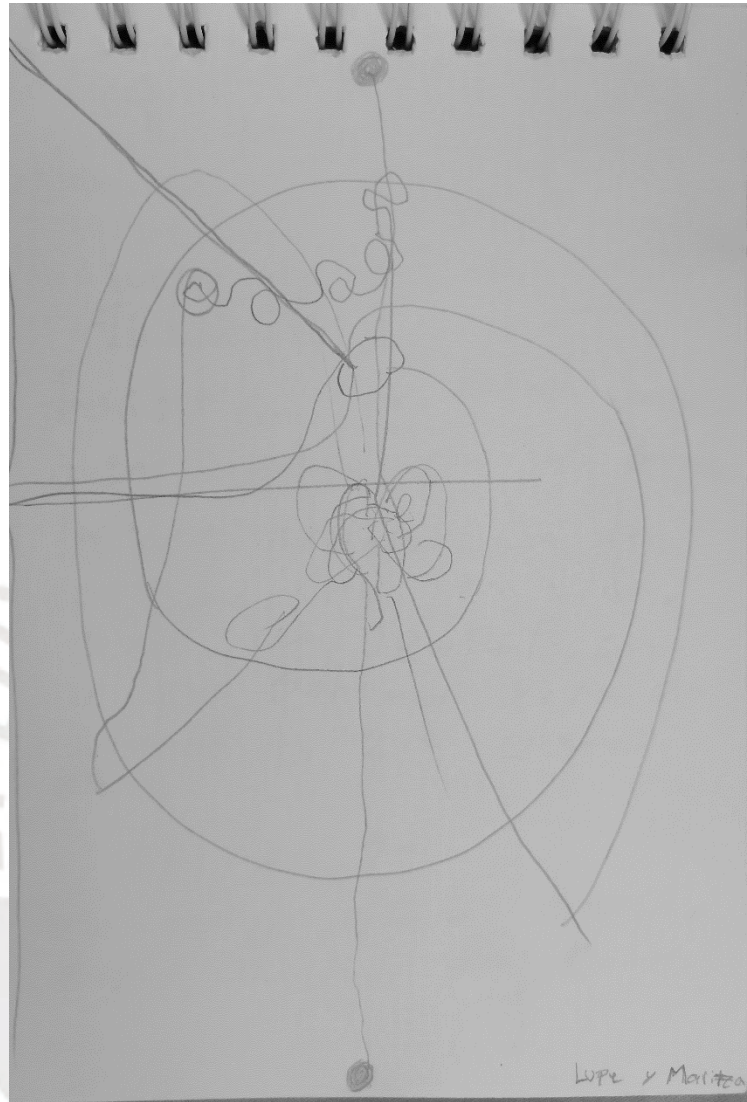
Para seguir trabajando esta noción, les pedí regresar al espacio de trabajo. Allí, les pedí formar las parejas con las cuales habían trabajado y desarrollado la secuencia basada en el ejercicio de consentimiento. Les di tiempo de la sesión para recordar y repasar la secuencia trabajada y luego les dije que presentarían la secuencia en turnos. Así, cuando la primera pareja estuvo lista en el espacio, le pedí a la segunda que tomara sus bitácoras para empezar a registrar el trabajo. En la mirada de los participantes, supe que sabían qué planeaba hacer.

Le indiqué a la pareja de dibujantes que tenían que plasmar la secuencia de sus compañeros intérpretes en la hoja de su bitácora. Debían utilizar las herramientas que habíamos aprendido y que habíamos aplicado en el ejercicio anterior. Para hacerlo, también podrían ubicarse en dos perspectivas, frontal o lateral al espacio de trabajo. Así, cada integrante de la pareja de dibujantes se colocó en un lado del rectángulo y comenzó a dibujar la secuencia de los intérpretes en el espacio. Una vez que ellos terminaron, les pedí intercambiar de roles y realizar el mismo ejercicio.

Los participantes concluyeron que este ejercicio les ayudaba a traducir los lenguajes de un idioma a otro: la rapidez con la que uno realizaba un movimiento hacía que la línea en el dibujo fuera más gruesa, o quizá la fluidez del desplazamiento durante la secuencia hacía que la composición de la pareja dibujante optara por tener líneas ondulantes. Finalmente, los dibujos de las secuencias eran una percepción desde el lugar en donde se habían posicionado, y la misma secuencia vista desde dos perspectivas podían no parecerse, pero venían del mismo estímulo. Así, el grupo fortalecía las dos facetas de composición que aprendían a utilizar cada vez más dentro del espacio escénico.

Figura 40

Traducción pictórica de una secuencia tridimensional, por Simón Vázquez



Una vez que terminamos con este ejercicio, decidí realizar el mismo proceso de forma inversa. Esta vez en la siguiente sesión, después de haber realizado nuestro calentamiento habitual, les pedí que en sus bitácoras realizaran a lápiz una composición integrada. Debían prestarles atención a los conceptos trabajados, sí, pero también podían optar por darle mayor importancia a uno de ellos dentro de la composición. Al final, teníamos cuatro composiciones diferentes entre sí. Les comenté que el ejercicio consistiría en realizar una secuencia física utilizando los dibujos como referentes; sin embargo, no utilizarían sus propios dibujos, sino la composición hecha por el compañero que tenían a su derecha.

Los participantes procedieron a intercambiar bitácoras para poder observar el dibujo realizado. Si bien podía haber dejado que cada uno plasmara su composición tridimensionalmente, decidí intercambiar los dibujos para que su capacidad de lectura pictórica realmente fuera puesta a prueba. Podría ser sencillo plasmar la personalidad de uno mismo de manera inconsciente a través del dibujo, utilizando patrones de composición, líneas o direcciones que uno suele realizar siempre. Esto último sería motivo de una investigación aparte. Lo que quería demostrar intercambiando sus dibujos era la capacidad que habían adquirido dentro del laboratorio y cómo era plasmada en esta nueva secuencia.

Figura 41

Composición de Maritza Diaz, entregada a Leonardo Sifuentes

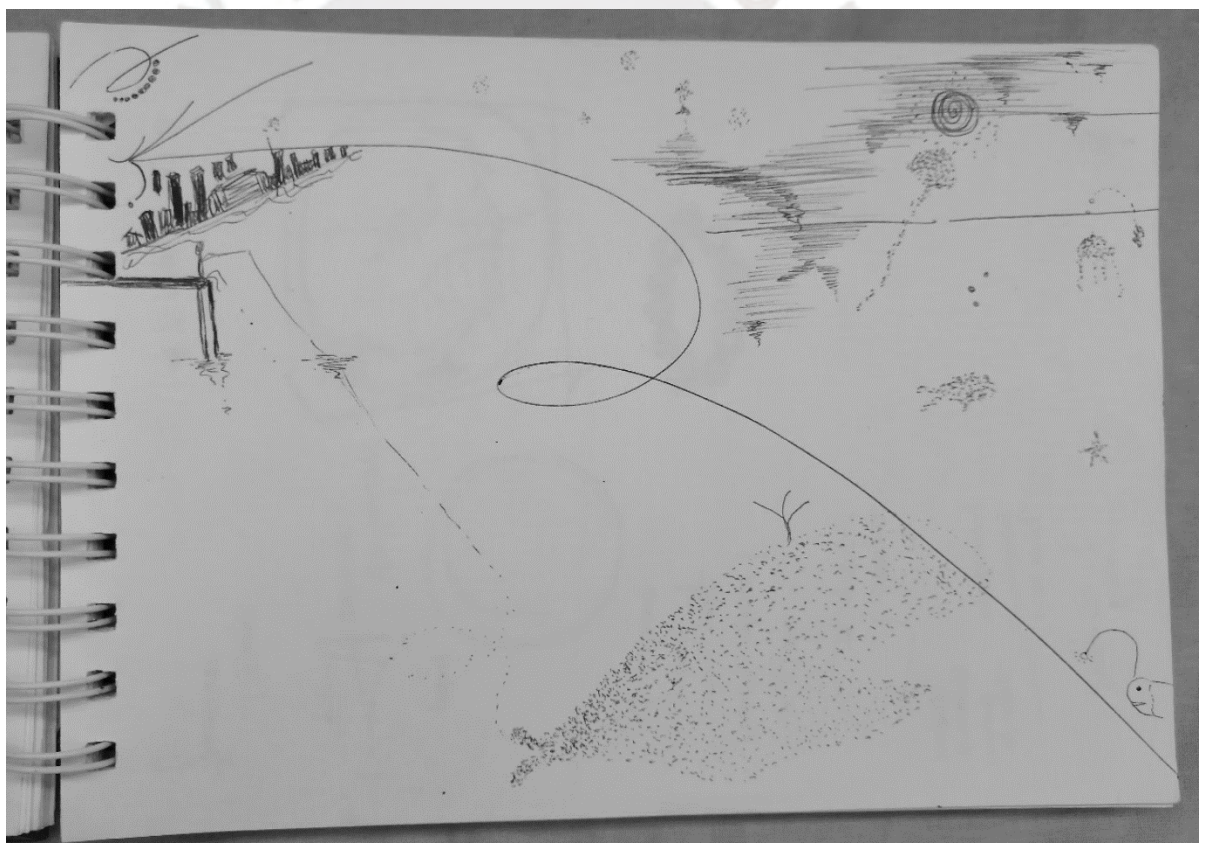


Figura 42

Composición de Lupe Ramos, entregada a Simón Vásquez

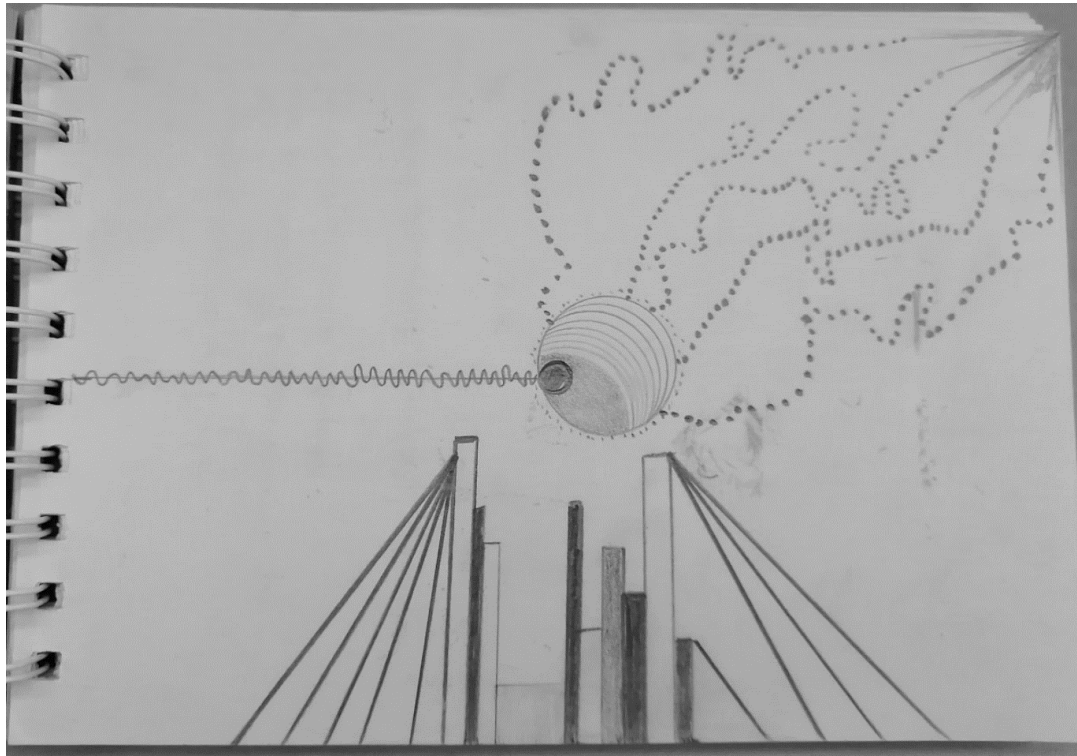


Figura 43

Composición de Simón Vásquez, entregada a Maritza Diaz

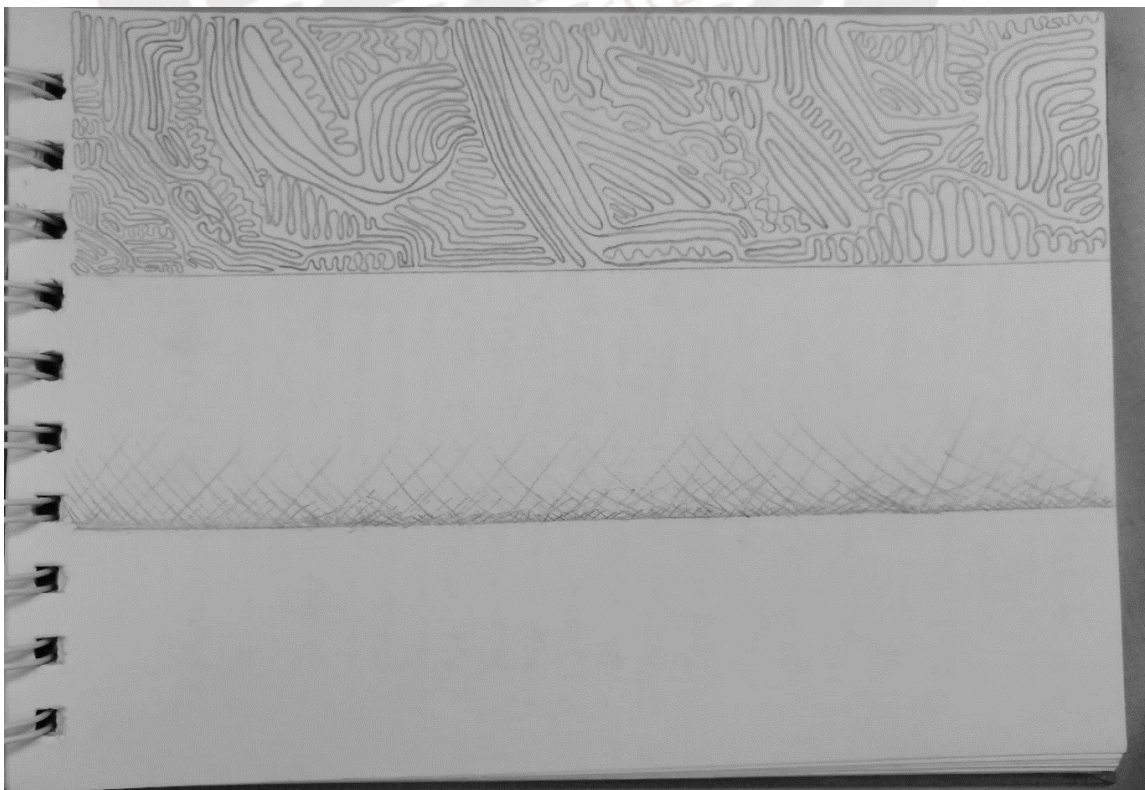
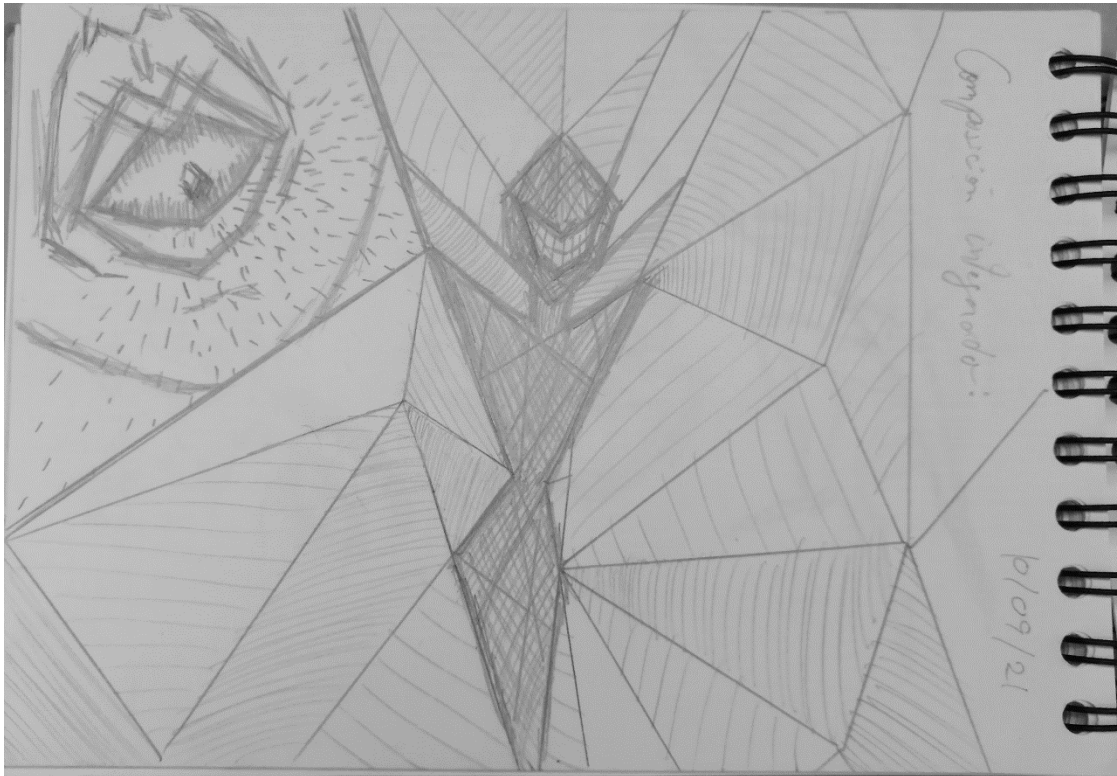


Figura 44

Composición de Leonardo Sifuentes, entregada a Lupe Ramos



Los intérpretes se turnaron para utilizar el espacio disponible y empezaron a leer las composiciones pictóricas para entender cómo traducirlas al lenguaje escénico. Esta vez, no recibieron mucha ayuda de mi parte, ya que por su cuenta pudieron realizar todo el planteamiento de las secuencias. Estos primeros borradores sirvieron como material de registro, adjunto en la grabación de esta investigación, para luego ser pulidos a través de indicaciones propuestas desde mi visión de director.

Una primera secuencia fue realizada por Lupe Ramos, quien había recibido la composición de Leonardo Sifuentes. Lupe realizó una secuencia plagada de las diagonales presentes en el dibujo, no solo en movimientos, sino también dentro de su desplazamiento y en sus gestos. Dentro del rubro de gesto, utilizó una mueca perturbadora y grotesca en el rostro, fruto de lo que podía percibir de en el dibujo. Además, utilizó las nociones de fragmentación del movimiento para potenciar su secuencia: mediante la repetición tajante de movimientos, tradujo esta sensación a su secuencia. Finalmente, incorporó la imagen presente

en el dibujo de Sifuentes como el gesto de una persona lista para tomar el arco y la flecha. La secuencia de Ramos estuvo plagada de agresividad y determinación, factores que habíamos aprendido a decodificar de las composiciones con diagonales.

Por su lado, Leonardo Sifuentes había recibido la composición de Maritza Diaz, la cual presentaba objetos dibujados en puntillismo y tenía una atmósfera surrealista y acuática. Sifuentes utilizó esta imagen para traducirla como un pescador en medio del mar que luego se sumergía en las profundidades. A través de movimientos fragmentados, Sifuentes logró captar la sección perpendicular de la composición de Maritza y así continuó con la secuencia. Transformó la sutileza y gracia que le transmitió la distribución de la composición en un cisne que eventualmente se convertía en una licuadora de sables. Sifuentes interpretó las espirales del dibujo como una hoz cortante y finalizó sus movimientos erráticos en el piso.

Figura 45

Secuencia de movimientos en imágenes, de Leonardo Sifuentes

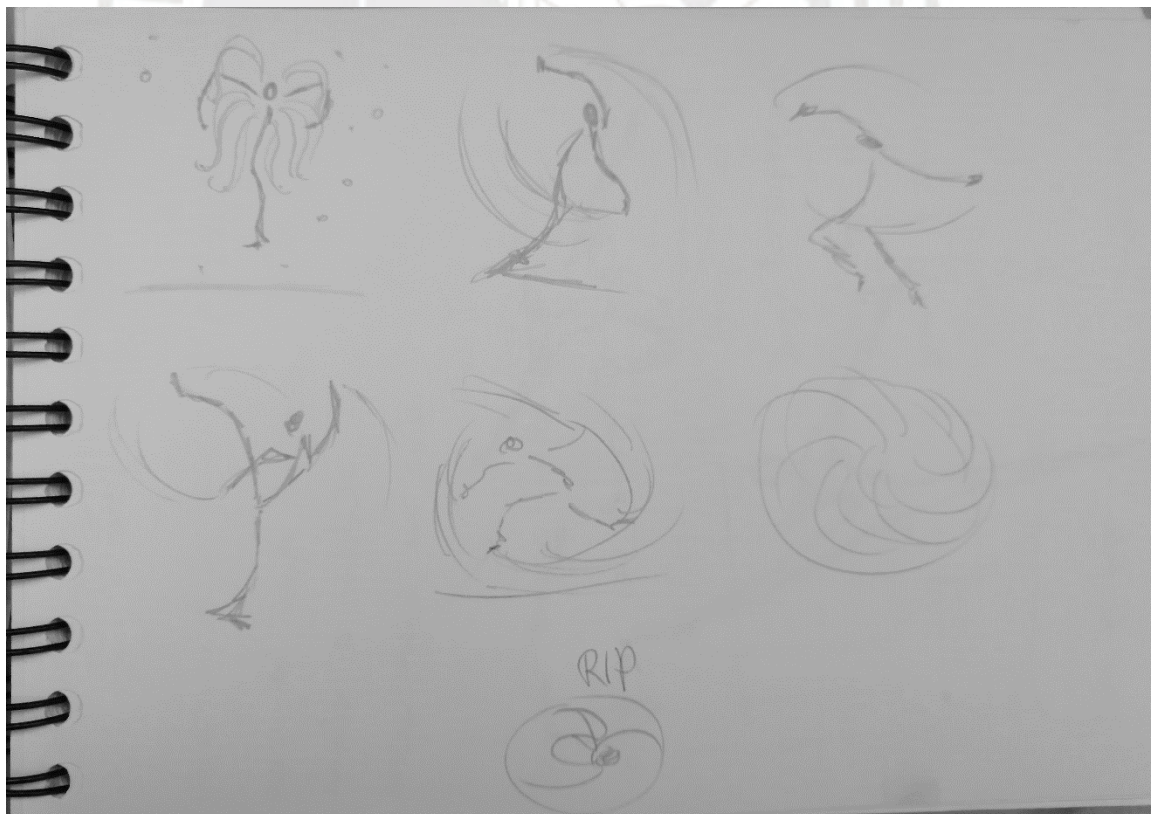


Figura 46

Movimiento envolvente final, de Leonardo Sifuentes



Maritza Díaz recibió la composición de Simón Vásquez. Su composición consistía en tres rectángulos a través del papel: uno de ellos vacío, el otro plagado de líneas diagonales y el último lleno de formas circulares y con bordes suaves. Díaz utilizó esta división por rectángulos para desplazarse a lo ancho por el espacio y se inspiró en las formas dentro de los otros dos romboides para darle calidad a su movimiento. Durante un primer traslado, Maritza se desplazó utilizando movimientos envolventes que surgían desde sus caderas y la movilizaban hasta las muñecas. Al llegar a un extremo del espacio, súbitamente cambiaba de calidad de movimiento para sucumbir ante arrebatos de cortes diagonales realizados con los brazos y con el cabello. La secuencia finalizaba con un decrescendo de su respiración y la inmovilidad total.

Figura 47

Desplazamiento en boceto, de Maritza Diaz

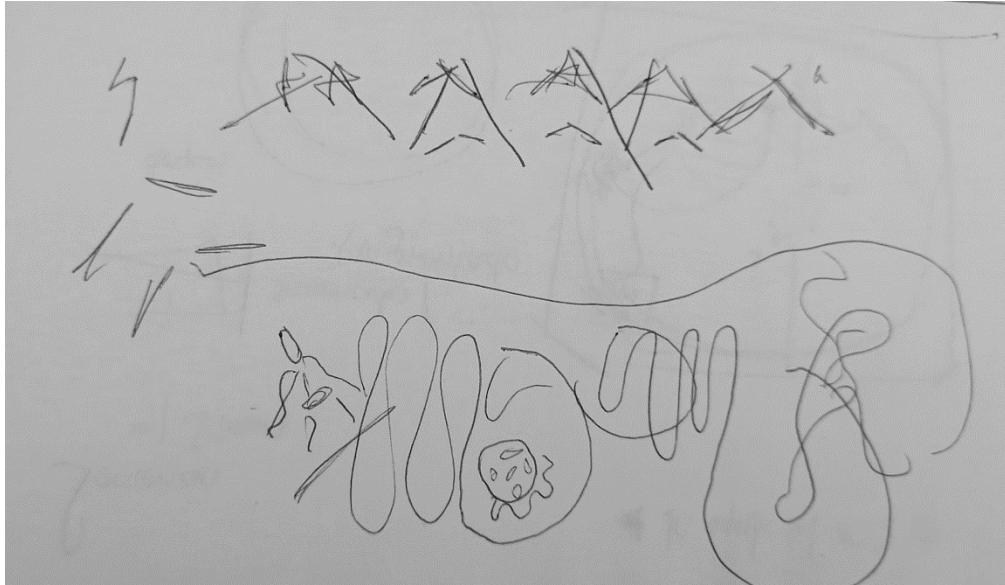
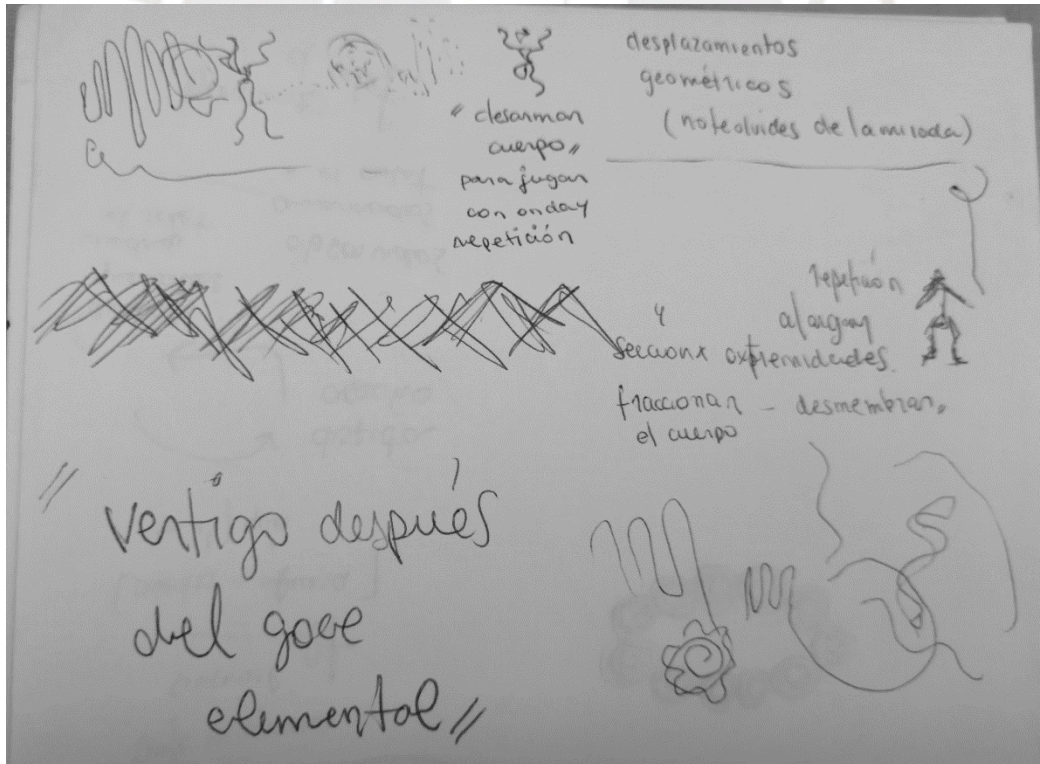


Figura 48

Notas en la bitácora sobre la secuencia, de Maritza Diaz



Finalmente, Simón Vásquez recibió la composición de Lupe Ramos. Dentro de la composición, el elemento que más resonó con Vásquez fue un círculo lleno de varios círculos al medio del papel. Simón interpretó esto como una bola de energía y un rayo que empezaba

a cargarse. Inició entonces con la preparación para llegar a esta imagen, trasladándose por el espacio con ligereza, inspirado en la composición etérea de la pieza de Ramos. Una vez que llegaba a un punto específico, Vásquez comenzaba a agitar los brazos como tratando de tragar el aire con todo su cuerpo para simular este cañón de energía. La secuencia finalizaba con Simón disparando la energía acumulada en línea recta, chocando con la pared y sucumbiendo al piso a través de un péndulo perpendicular. Estas últimas nociones estuvieron inspiradas en las columnas que Ramos había colocado debajo de su composición.

Como mencioné, estas secuencias nacieron en esta sesión y fueron puliéndose con el pasar de las sesiones, bajo indicaciones más y del resto de compañeros. Esta visión grupal potenció las secuencias, incluso más allá de las nociones que únicamente yo podía brindar. Debo dar crédito a Sifuentes, Díaz, Ramos y Vásquez por, en conjunto, potenciar también la creación que realizaron utilizando los dibujos. Definitivamente, el lenguaje había permeado en ellos y ahora eran capaces de transmitir la bidimensionalidad en el mundo real y viceversa.

En otro aspecto de la investigación, utilicé una sesión nocturna para ayudar a los participantes a comprender de qué manera la luz jugaba un papel importante dentro del trabajo con el espacio. Como nos encontrábamos hacia el final de las sesiones de convergencia pictórico-escénica y los participantes demostraban una asimilación bastante clara de los conceptos, decidí llamar a una participante sorpresa al laboratorio. Sol Nacarino Bardales, alumna de 10mo ciclo de la carrera de Actuación en la FARES, nos acompañó por una única sesión para jugar con la luz y la sombra en el espacio. En esta sesión, respetamos las reglas establecidas con anterioridad, y Nacarino optó por no retirarse la mascarilla para trabajar en el espacio. Así, comenzamos con el trabajo de volúmenes, luces y sombras.

Durante esta sesión nocturna, mi objetivo fue analizar de qué manera los participantes podían comunicarse con un integrante que no había llevado el mismo entrenamiento que ellos. Si bien Nacarino no había llevado una formación en la técnica de los *viewpoints*, sí

había sido partícipe de un laboratorio de tesis en donde se trabajaron. Este fue el de María Alejandra Del Águila y Evelyn Olivares. Gracias a este conocimiento, Sol no estuvo perdida durante la sesión, aunque no conocía de los términos que estábamos aplicando para comunicarnos en el espacio.

Además de este pequeño experimento, introduje la luz y la sombra como elementos físicos a nuestro entrenamiento. A través de una luz LED, pudimos pintar el espacio a nuestra manera. Los participantes se adaptaron rápidamente a ambos estímulos nuevos, tanto a la presencia de Sol como al foco de iluminación. Las secuencias que trabajamos fueron las mismas que realizábamos durante el día, con el añadido que ahora también podíamos tener en cuenta las sombras que proyectaban los participantes en la pared. De esta manera, se podía evidenciar a los cuerpos de los intérpretes como arquitectura viva, así como sus sombras.

Uno de los ejercicios que trabajamos consistió en componer en el espacio bidimensional de la pared utilizando las sombras. Las participantes jugaron con la perspectiva de sus cuerpos, componiendo imágenes física y anatómicamente imposibles como sostener a uno de ellos en la palma de la mano o aparentar ser gigantes. Esto se logró gracias al principio de cercanía y lejanía que habíamos estado trabajando con la luz: los objetos más cercanos se iluminaban más y generaban una sombra más grande y menos definida. Lo opuesto ocurría si uno de ellos se alejaba de la luz y caminaba hacia la pared, ya que su sombra se hacía de tamaño normal y adquiría más definición.

Junto con Nacarino, el grupo encontró distintas maneras de componer utilizando conceptos como la cercanía, el timing y la respuesta kinestésica. Esta sesión demostró que el entrenamiento de la técnica también resulta bastante amable para los intérpretes que se integren al trabajo, y además resulta lúdica para poder componer y crear las imágenes a oscuras. Fue muy interesante ver cómo la atmósfera de sus composiciones cambiaba de acuerdo con si iluminaban por completo el espacio o si decidían perturbar el haz de luz con

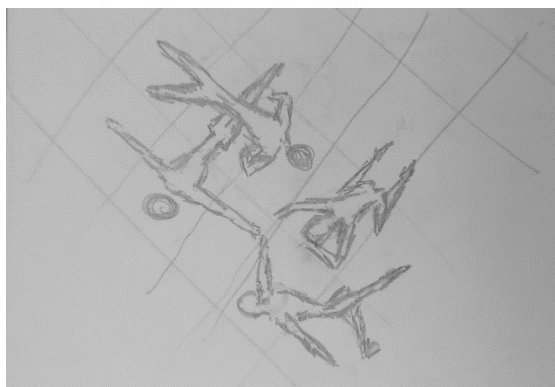
las manos o lo tapaban con las bitácoras. Finalmente, la sesión concluyó con los participantes dispuestas a seguir creando y mucho más conscientes del trabajo de la arquitectura y los volúmenes y atmósferas creados por la luz.

Esta última etapa del laboratorio llegaba a su fin, con el objetivo de pulir el material trabajado para poder ser grabado. La grabación sustituiría la muestra final que suele tener una investigación como esta, así que trabajamos arduo para pulir el uso de las líneas en el espacio y los conceptos de composición pictórica y escénica que ya teníamos. Un último ejercicio enfocado en la composición grupal consistió en un juego que inventamos durante las sesiones, que tenía como objetivo potenciar la escucha y la respuesta kinestésica.

Cada uno de los cuatro intérpretes tomaría una esquina del rectángulo que ocupábamos como espacio de trabajo y estaría en una competencia con quien estuviera directamente opuesta en una diagonal. El objetivo del juego era llegar al otro lado movilizándose solo una extremidad por turno. La dificultad consistía en que no podían moverse si alguien más estaba en movimiento, por lo cual debían esperar y escucharse para que pudieran llegar a su objetivo. En caso alguno se moviera al mismo tiempo, ambos intérpretes debían retomar a su posición original. Esta regla no aplicaba para quienes no se habían movido, y podían continuar con el juego siempre y cuando no rompieran la regla del movimiento en simultáneo.

Figura 49

Disposición espacial para el juego mencionado



De esta manera, a través de un juego, los participantes afinaron su sentido de la escucha y de trabajo grupal, ya que la única manera en la cual podían avanzar era si permitían que se moviesen en turnos. Si bien en algunos momentos uno intentaba monopolizar sus desplazamientos, siempre retomaba la consciencia de permitir que alguien más pudiera moverse. El juego resultó ser gratificante ya que no solo afinaban esta medida, sino que también decidían componer con sus desplazamientos las líneas de un dibujo. A medida que avanzaban, les pedía que se detuvieran en su lugar, observaran el cuerpo de sus compañeros y lo complementaran con una forma diferente. Esto hacía que, si bien estaban jugando, no dejaran su entrenamiento de lado. Una vez que todas asumían una nueva posición, el juego continuaba y finalizaba con un ganador o ganadora cada vez.

Adicionalmente a este nuevo juego, retomamos el trabajo que se había desarrollado con Josue Castañeda. La secuencia basada en las imágenes que propuso se vieron complementadas con las nociones que ahora los propios intérpretes tenían de la composición. Junto con algunas observaciones más, terminamos de pulir esta dinámica para poder ser grabada. La consciencia de los participantes era mayor ahora: se centraban en cómo se veía la composición desde una perspectiva cenital, unificaban los gestos sin siquiera mirarse, estaban mucho más atentos a los movimientos que se realizaban para responder de manera orgánica y a tiempo. Poco a poco, su noción de composición se había ido afinando y fue muy gratificante observar cómo se convertían en intérpretes activos.

Fue así como decidimos prepararnos para el cierre del laboratorio. Decidimos trabajar con el calentamiento grupal que habíamos desarrollado y la consciencia de las líneas y puntos; las secuencias basadas en el consentimiento y potenciadas con el Jo-Ha-Kyu; las secuencias personales basadas en los dibujos de composición integrada; el juego de composición cenital y la secuencia empezada con Castañeda. Opté por tener sesiones personalizadas con las parejas de las secuencias de consentimiento, en donde también

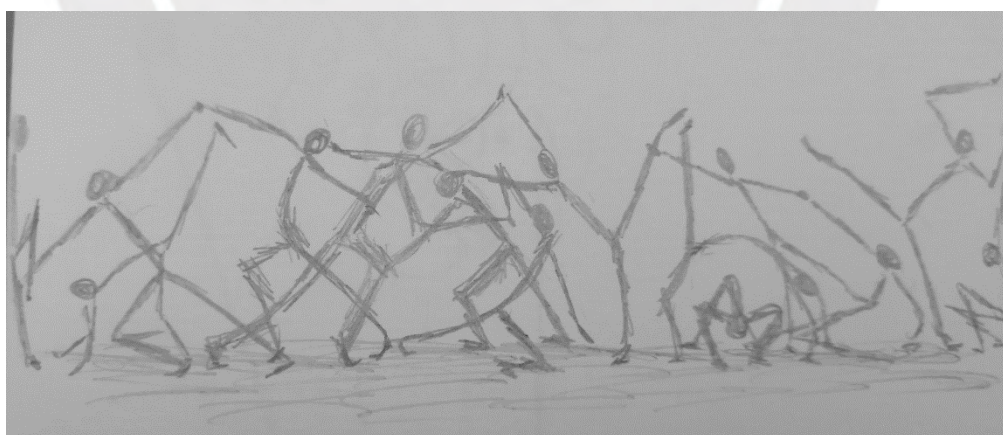
revisamos sus secuencias personales, y durante las sesiones previas al día de grabación trabajamos en el material grupal.

Un aspecto que pude percibir con bastante agrado fue el ambiente de trabajo que se había gestado dentro del grupo. En un inicio, no todos se conocían entre todos; sin embargo, gracias al trabajo de la técnica, pudieron compenetrarse de una manera que como mencioné antes era necesaria para el funcionamiento óptimo del trabajo. Esto se debe a que continuamente estaban siendo expuestos a no solo los estímulos externos sino también los que surgían desde la observación de los demás cuerpos en el espacio.

El trabajo con la técnica, si bien presenta un carácter de creación grupal, exige del grupo de intérpretes una predisposición hacia la creación de arte humilde. No existían líderes ni lideresas durante los entrenamientos, más que una ocasional guía de mi parte. Los intérpretes habían aprendido a utilizar los conceptos como un lenguaje más, como si del español se tratara. Ver este proceso de compenetración traducido a sus cuerpos fue sublime.

Figura 50

La plasticidad en el movimiento a través del espacio, de Leonardo Sifuentes



Uno como espectador podía notar que los cuerpos presentes se encontraban en sintonía y estaban presentes en el momento, escuchando sobre todo al compañero y lo que su propio cuerpo tenía para contar. La noción grupal que se había gestado en el laboratorio llegó a ser tal que las secuencias en pareja se tornaban en pequeñas puestas en escenas mudas.

Tengo la certeza que, de trabajarse a profundidad estas piezas, podían llegar a ser escenas de texto dramático o incluso escenas de teatro físico. Lo mismo ocurrió con las secuencias personales. Dado a la experiencia que fue trabajar en grupo, las secuencias personales se notaban más enfocadas como si se tuviera a alguien más. Es que sí había alguien más cuando se encontraban solos: dialogaban con el espacio.

El proceso de percibir al espacio como un agente de creación se fue desarrollando conforme los participantes se introducían más en el trabajo. En un inicio, todavía se percibía como un contenedor para ellos; sin embargo, con el pasar de las sesiones se transformó en el lienzo escénico que menciono. Los participantes, al empezar a tomar las decisiones necesarias para la creación, utilizaron el espacio vacío, el ritmo y la dirección de sus secuencias para potenciarlas en el espacio. Se convirtieron en un punto de contraste para el espacio, en donde comenzaban a formar parte de un montaje en potencia.

Debo recalcar que, si bien en un inicio había tomado las riendas de la dirección en esta parte final del laboratorio, me encontré gratamente sorprendido al ver que cada uno había desarrollado una buena consciencia de su trabajo desde una perspectiva escénica. Quizá aporté más desde un punto de vista pictórico dado que tenía más experiencia que ellos en este ámbito. Aun así, el trabajo que resultó del laboratorio fue producto del grupo, entre los intérpretes y conmigo mismo.

Percibir este crecimiento, no solo personal entre los intérpretes, sino de ellos mismos como artistas y yo como investigador director fue muy gratificante. Había sido gracias a ellos y a su disposición que el laboratorio había tomado forma. A partir de sus propias habilidades pictóricas habían dado a luz secuencias que no podrían haber nacido de otra manera; así como consciencia grupal para componer en tiempo real y con una escucha bien trabajada. Definitivamente, al ir cerrando las sesiones me pregunté si este trabajo podría aplicarse a

profundidad para generar una obra o pieza artística y me parece que tiene todo el potencial para serlo. Solo tendría que enfocarse en esa dirección para lograrlo.

El día de grabación transcurrió gracias a un cronograma de trabajo para tener el material ordenado y así poder realizar todas las tomas necesarias para capturar desde más de un ángulo el material. Luego de una jornada de ocho horas, terminamos la grabación y dimos por finalizada la experiencia del laboratorio de tesis. Agradecí mucho esta labor, dado que permitió que los participantes desarrollaran la consciencia de creación que había estado promulgando, además de la comprensión del lenguaje pictórico aplicado hasta una secuencia escénica. Expresé mi agradecimiento a mis participantes, dado que me permitieron siempre seguir acompañándolos y recordándoles los diversos conceptos que habíamos estado trabajando, así como ser un guía y profesor por momentos. Con todo este trabajo, finalizó la sección más importante de mi tesis, con una respuesta mucho más clara de cómo trabajar la técnica de los *viewpoints* con una perspectiva pictórica.

Conclusiones

Como última etapa de este proceso quiero presentar las conclusiones obtenidas. El objetivo principal de este trabajo ha sido analizar de qué manera el punto, la línea, el plano y el volumen, conceptos presentes en la composición pictórica, han funcionado como herramientas para la comprensión de las líneas presentes en la técnica de los *viewpoints* de espacio de Anne Bogart y Tina Landau. Para realizar este análisis, se ha necesitado desmenuzar el proceso de aprendizaje y asimilación en distintos factores.

Estos corresponden directamente a los objetivos establecidos al inicio del documento. Dentro de este análisis, primero explico brevemente en qué consiste la técnica de los *viewpoints* para encontrar el símil dentro del trabajo. Luego he analizado de qué manera la perspectiva escénica enseñada se complementa con el análisis pictórico de los conceptos presentados en el espacio escénico. Así, he procedido a evaluar la relación espacial que se genera entre los intérpretes al analizar este componente pictórico dentro del espacio escénico. Luego he comparado la relación espacial que se genera entre ellos frente a este una vez que se ha analizado el componente pictórico de las líneas. Adicionalmente, comento cómo se ven afectados los intérpretes en estas relaciones espaciales a raíz de las medidas de distanciamiento necesarias y analizo de qué manera el espacio escénico influye en la creación a través de esta nueva relación espacial. Finalmente, procedo a sistematizar la manera de trabajar con los *viewpoints* de espacio luego de haber sido analizados desde una perspectiva pictórica. Para realizar estas conclusiones he trabajado con el material de registro, las bitácoras de trabajo, las encuestas virtuales y las grabaciones audiovisuales; así como con la hipótesis señalada en el plan de tesis de esta investigación. Esto se ha realizado para poder determinar la funcionalidad del proceso de aprendizaje, así como las ventajas y desventajas que se han encontrado en el trabajo escénico.

En esta etapa final, se ha decidido incluir los testimonios y la perspectiva de tres intérpretes profesionales con trayectoria nacional e internacional, Ana Correa, Alejandra Guerra y Stephen Weber. Seleccione a estos artistas debido a su trabajo con el uso del espacio y de la aplicación de la escucha dentro de la interpretación de Correa y Guerra, así como el entrenamiento y formación en *viewpoints* de Weber. Además, ambas actrices han incursionado en la dirección de montajes y en la pedagogía teatral. De esta manera, adquieren un perfil que se complementa con lo visto dentro de esta investigación: la asimilación y aprendizaje de conceptos, el uso del espacio escénico, y la creación grupal de un lenguaje escénico para la creación.

Primero, debo recordar los componentes de la ecuación matemática que presento en esta investigación: la composición pictórica y la técnica de los *viewpoints*. Para conseguir el primer componente, identifiqué el hecho de que mi bagaje personal como estudiante de las Facultades de Arte y Diseño y de Artes Escénicas en la PUCP potenciaron mi vocación artística como actor. Fue ahí que decidí centrarme en las bases de aquella formación plástica previa: la comprensión del punto como unidad base del dibujo y la manera en la cual este forma la línea, el plano y el volumen. Al aplicar estos componentes de manera particular en un lienzo se podía componer y así fue como inicié mi trabajo como artista plástico, dentro del marco de la composición lineal y lo que eventualmente se puede traducir hacia cualquier arte del dibujo. Serían estos componentes y su aplicación práctica, lo que utilizaría para iniciar el rumbo de la investigación.

Posteriormente, adquirí un nuevo conocimiento escénico, traído a través de Josue Castañeda en las sesiones de entrenamiento del grupo teatral al que ambos pertenecemos: La Maldita Compañía. En este espacio, Castañeda nos introdujo a la creación de momentos escénicos diversos que podían darse gracias a determinados principios: timing, duración, relación espacial, arquitectura, entre otros. Fui introducido al entrenamiento a través de la

técnica de los *viewpoints* de manera muy básica, pero que marcó un antes y un después para mí. Inmediatamente, observé cómo los componentes de esta técnica resonaban en mí como parte de mi formación artística-plástica. Es así como obtuve los dos primeros componentes de la ecuación matemática que representa el tema de mi investigación: de qué manera el punto, la línea, el plano y el volumen podrían funcionar como herramientas para la comprensión de las líneas presentes en la técnica de los *viewpoints*.

A la mezcla se añadieron y profundizaron los conceptos de composición, desde la perspectiva de Vasili Kandinsky y la misma Bogart; la escucha vista como la atención de estímulos reales y presentes que se dan en el aquí y el ahora de la circunstancia de la interpretación, traídos desde la mirada de Declan Donellan y Sanford Meisner. Finalmente, incorporé el conocimiento y trabajo del espacio escénico, la luz y la sombra traído desde la escenografía de Adolph Appia para encontrar el recipiente perfecto para la investigación.

Procedo entonces a recordar al lector brevemente el trabajo con el entrenamiento escénico mencionado y cómo este se desarrolló durante el trabajo del laboratorio. La técnica de los *viewpoints*, desde la perspectiva de Ane Bogart y Tina Landau, se desarrolló como un medio de comunicación escénico. Dentro de este, un grupo de intérpretes podría crear piezas escénicas vivas e interesantes al prestar atención a diferentes componentes presentes en el trabajo. Estos podían ser clasificados dentro de dos rubros: tiempo y espacio. Esta manera de enfocarse en el quehacer escénico adquirió el nombre de *viewpoint*, de los cuales Bogart y Landau especifican nueve: cuatro de tiempo y cinco de espacio. Dentro de los *viewpoints* de espacio se encuentran la forma, el gesto, la relación espacial, la topografía y la arquitectura.

Durante el trabajo del laboratorio se prestó atención a este último grupo de *viewpoints*, con la adición no profundizada en algunos *viewpoints* de tiempo. Esto se dio así ya que el entrenamiento con la técnica no diferencia los conceptos entre sí, sino que aplica la totalidad de su ejecución en simultáneo. Los intérpretes que entrenan con esta técnica desarrollan una

consciencia global de lo visto en el trabajo con los *viewpoints*, el cual no fue el caso dentro del laboratorio. Este aprendizaje fue guiado por Josue Castañeda, quien, así como presentó este trabajo durante nuestra formación hizo lo mismo con los participantes de mi laboratorio. Castañeda optó por presentar los conceptos de tiempo y duración, *viewpoints* de tiempo, a la par que los *viewpoints* de espacio para así poder complementar la asimilación del trabajo. Los participantes, inicialmente, estuvieron receptivos a los conceptos que trajo el director y lograron ejecutar sus indicaciones sin mayor inconveniencia. Concluyo que la formación en la FARES nos ayuda a poder asimilar múltiples conceptos a la vez durante el trabajo, dado que la labor del intérprete lo demanda.

Fue luego, durante la incorporación de más *viewpoints* de espacio, que los participantes comentaron sobre la dificultad que estaban teniendo para prestarle atención a todos los estímulos presentados: el trabajo con cada uno, la escucha personal, la grupal y el estímulo espacial. Esta reacción es completamente normal dado que no son intérpretes formados para trabajar con la técnica, aunque su desempeño estaba siendo bastante bueno. A pesar de este comentario, aplaudo su trabajo dado que pudieron asimilar los conceptos escénicos y ponerlos en práctica. La formación recibida en la FARES, entonces, les sirvió hasta un punto determinado en el proceso, luego del cual fue necesaria la ayuda de Castañeda dada su experiencia.

El director brindó una salvaguarda muy amable y necesaria: en caso de la sobre estimulación y la pérdida de la noción específica del trabajo, siempre se podía regresar a las unidades básicas de trabajo. La respiración, la entrega a la percepción con los cinco sentidos y la pausa fueron premisas que Castañeda utilizó para sopesar este sobrecalentamiento de términos. El trabajo con la técnica de los *viewpoints*, de esta manera, quedó grabada para los participantes y para mí como un entrenamiento altamente demandante, no solo a nivel físico sino a nivel mental.

Desde la perspectiva del intérprete, el trabajo con la técnica involucraba un compromiso de la psiquis personal para estar conectado con la realidad del momento. La lectura de los compañeros también resultó interesante, sobre la cual me explayaré más adelante. El entrenamiento con los *viewpoints* demandó la atención a estímulos externos, internos y a la toma de decisiones conscientes sobre la creación grupal. Si bien el objetivo del laboratorio no era terminar con un material escénico específico, en múltiples ocasiones fue sencillo reconocer cómo los intérpretes se inclinaban hacia este acto. Finalmente, el trabajo con la técnica resultó viable, gracias a la compañía de Castañeda, y al rigor de los participantes, dadas las circunstancias del entrenamiento.

Además del trabajo escénico que los participantes realizaban, se les había presentado previamente el trabajo con los componentes básicos de la composición. Esta etapa del trabajo estuvo guiada por mí, gracias a la formación artística que he mencionado anteriormente. Dentro de estas sesiones, les presenté los conceptos básicos de la composición, qué significaba la composición pictórica y cómo utilizarla de manera bidimensional. Para hablar sobre esta parte, quiero brindar los conceptos desde la perspectiva de mis participantes, quienes respondieron una encuesta virtual hacia el final de esta fase para reforzar y reconocer sus conocimientos. Menciono que esta encuesta fue realizada con el acompañamiento de sus bitácoras de registro, por lo cual este pseudo examen no fue de carácter memorístico, sino meramente expositivo. Me interesó más que pudieran definir los conceptos con sus palabras antes que cualquier definición brindada por mí.

Ellos definieron el punto como una célula, un pixel que corresponde a la unidad base de la composición. La línea quedó plasmada en sus mentes como la sucesión infinita de puntos que determina un espacio y tiene características: puede ser recta, diagonal o curva, dependiendo de su posición en el espacio. El plano es el recipiente dentro del cual habitan estos puntos y líneas, en donde se pueden movilizar estos componentes y está delimitado

también. Finalmente, el volumen es un cuerpo tridimensional plasmado en un plano de dos dimensiones a través de la sucesión infinita de planos. Este concepto va acompañado del uso de la luz y la sombra dentro del dibujo para poder definir su existencia y adquirir su característica tridimensional.

Con estos cuatro conceptos iniciales, procedieron a utilizarlos dentro de la composición pictórica. Juntos logramos definir la composición como el proceso para establecer un orden dentro de factores que aparentemente no tendrían uno. Este está ceñido a una perspectiva personal, desde la cual el compositor genera su diseño. Dentro de una composición, los participantes encontraron determinados elementos a los cuales prestar atención: el ritmo de la composición, la dirección, la aglomeración o dispersión de los elementos, la valoración brindada a estos, el uso del espacio vacío para complementar lo diseñado y también la existencia de punto de contraste que terminara de brindar una perspectiva interesante a la composición.

En este momento de la reflexión, quisiera compartir el mayor aporte que obtuve de mi conversación con Stephen Weber. Luego de exponer mi tema de tesis junto con el objetivo de toda la investigación, me sentía inseguro sobre la utilidad de esta nueva herramienta y perspectiva interdisciplinar artística. Sin embargo, Stephen comentó que le parecía fascinante el hecho de poder reforzar los dotes plásticos de un intérprete. Me señaló que Mary Overlie, quien originalmente diseñó la técnica, veía al trabajo del intérprete como lo veía yo: en conjunto, con aristas escénicas y plásticas a la vez. Este comentario reafirmó mi objetivo y vigorizó mi ánimo hacia mi propia investigación: el artista debe ser un artista completo, que sepa apreciar distintas áreas del Arte, que pueda entregarse a los estímulos presentes. Saber dibujar y componer en papel, puede llevarte entonces a traducir este lenguaje en escena.

Luego de haber realizado la precisión de los conceptos pictóricos mencionados pude analizar la manera en la cual nuestra perspectiva escénica puede ser complementada con la

visión pictórica de estos mismos dentro del espacio. El punto, irónicamente como punto de partida, hace referencias a diversos aspectos dentro del rubro escénico: puede ser el lugar inicial desde el cual nos desplazamos en escena, pero también podemos identificar la mirada como un punto que traza una línea: nuestra visión. Son puntos también nuestras muñecas, las puntas de nuestros dedos, los codos, las rodillas y cada lugar en donde nuestro sistema óseo puede unirse. La columna, en ese sentido, es una línea curva compuesta por grandes puntos, las vértebras. Finalmente, el punto termina siendo ese foco de atención al cual utilizas como estímulo para desplazarte. La mirada y el horizonte también son puntos que delimitan el espacio sobre el cual tomamos injerencia. Podemos observar que, desde este lugar, esta célula está presente en muchos aspectos internos y externos a nosotros mismos.

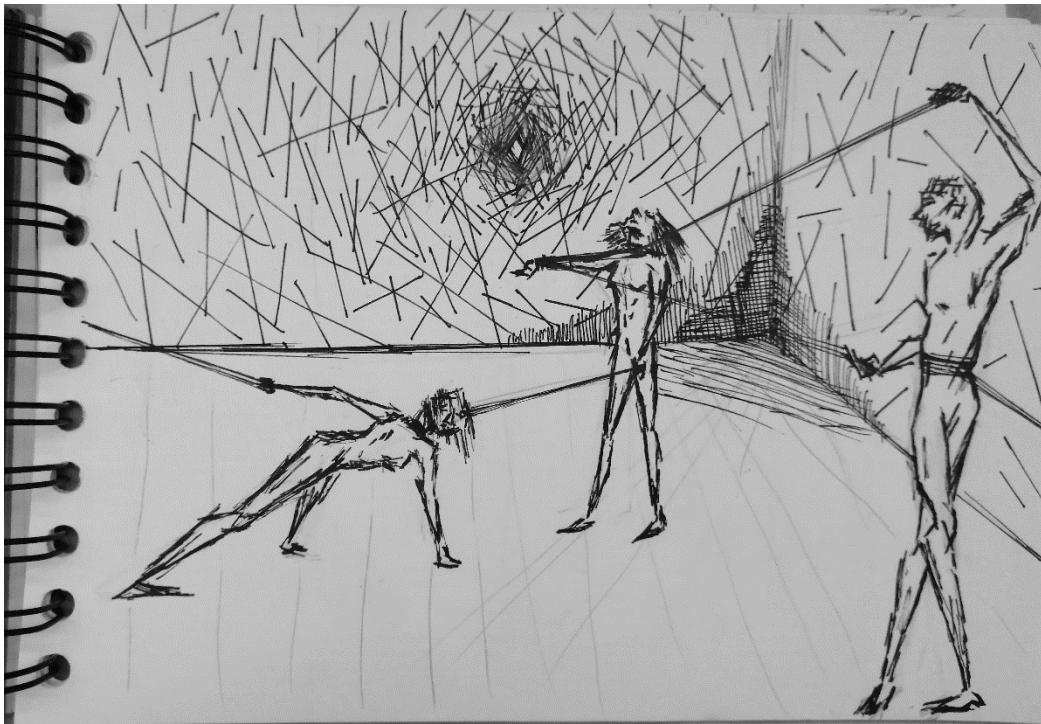
Dentro del trabajo de interpretación desarrollado en el laboratorio los participantes tuvieron la posibilidad de brindar a todos estos puntos las características que encontraron en la composición: pudieron darles a los puntos en sus cuerpos una dirección, en ocasiones múltiples direcciones a la vez; y pudieron brindarle la valoración necesaria a cada uno a través de la intensidad de su propio trazo. En ese sentido, su mirada podía ser tenue o áspera, como si se trazara con un lápiz. Así, aprendieron a aglomerar los puntos en sus cuerpos para darle un sentido, o a esparcirlos en la medida de lo posible por el espacio. Encontraron los puntos que componen las líneas de sus ejes para romperlas o componer con un valor de línea diferente.

Continuando con este análisis, enfocado hacia el uso de las líneas, fue interesante ver cómo los desplazamientos trazados en el espacio también se permeaban de estas características pictóricas. Durante su movimiento, los participantes dibujaban con distintos tipos de brocha por el aire, dando así una intensidad y valoración diferente. Por momentos sus movimientos simulaban gruesas brochas de pintura, para luego convertirse en delicados y finos pinceles. La velocidad delimitaba el grosor de estas líneas, dado que un desplazamiento

ágil podía transformar esas líneas como dibujadas por un delgado lapicero o un plumón grueso. La línea de su mirada también adquiría estos valores, tanto como rayos de luz o como un cable de acero; así, los participantes jugaban con las posibilidades plásticas de sus movimientos para componer.

Figura 51

La convergencia escénico-pictórica, o El trabajo de los intérpretes, de Leonardo Sifuentes



Ana Correa comentó en la entrevista que le realicé que darles significado a los desplazamientos era una característica presente en la cosmovisión andina. Dentro de su trayectoria como actriz aprendió, por ejemplo, que tenía un significado diferente el girar hacia la izquierda que hacia la derecha. El primero correspondía un giro hacia la vida, ya que iba en contra de las manecillas de un reloj; mientras que el segundo aludía el camino a la muerte siguiendo la concepción horaria establecida. Esta aplicación brinda una perspectiva específica a su público, dado que dota a la representación de un significado diferente. Quien conozca estas acepciones, podrá identificar el desplazamiento correcto, dado que será parte del llamado espectador secreto que estableció Barba. Para Correa, el transitar desde un punto

específico hacia otro también está determinado por significados diferentes, como lo son los puntos cardinales. Estos declaran ocho posibles movimientos, los cuales ella combina con la técnica de Meyerhold para brindar drama y composición a su desplazamiento. Resulta realmente interesante observar cómo una actriz reconocida aplica, quizá sin conocer teóricamente el concepto, la composición pictórica en su ejecución.

Me corresponde ahora continuar con el análisis evaluando la relación espacial que se genera entre los actores al ser conscientes del componente pictórico de estos conceptos y cómo este conversa con el espacio. Una vez que los participantes empezaron a darse cuenta de que podían trasladar los conceptos de la composición que vimos al trabajo escénico, lo siguiente fue aplicar el restante de estas características dentro del espacio. En ese sentido, empezaron a darse cuenta de la dirección de los cuerpos en su totalidad. Dentro de las cuatro personas presentes, se formaban duplas que eran conscientes tanto de su exploración como de la pareja opuesta. Por momentos, les pedía pausar para que pudieran respirar y para que observaran en dónde se ubicaban ellos con relación a los demás cuerpos. De esta manera les proponía mapear el espacio desde una cenital, con la consciencia de que cada cuerpo era un punto y su desplazamiento una línea dentro de nuestro lienzo escénico.

Las relaciones espaciales entre ellos se fueron haciendo mucho más explícitas dado que comenzaban a verse como puntos en el espacio. Esta noción fue compartida por un participante en su bitácora, y me hizo llegar a la conclusión que la convergencia escénico-pictórica de la cual estaba hablando había surgido. Al verse como elementos de composición, había empezado el trabajo de traducción entre un lenguaje y el otro. Otro aspecto interesante dentro de esta realización fue el uso del espacio vacío.

Comúnmente, los intérpretes solemos desarrollar la noción de equilibrar el espacio en beneficio de una composición armoniosa. Lo que esta investigación arrojó fue que, al visualizar el espacio como un dibujo, los intérpretes empezaban a hacer caso a esta noción, y

posteriormente comenzaron a romperla. Al distribuir los elementos del escenario de manera equilibrada, se deja un espacio vacío entre ellos, el cual los participantes empezaron a utilizar en su beneficio. Esta distribución de elementos podía trasladarse a una composición bidimensional en puntillismo, sobre la cual podía aplicarse la aglomeración o la dispersión de puntos para encontrar una definición más clara del objeto.

Así, el elenco utilizó el espacio vacío dentro de sus composiciones, en ocasiones atiborrándolo con sus cuerpos, aglomerándolos en un determinado lugar y dejando todo el espacio vacío. Por otro lado, podían dispararse en múltiples direcciones dejando trazados sus desplazamientos por todo el papel que era el piso. También tenían la opción de parar. La detención total también marcaba el ritmo estático de su desplazamiento. La composición entonces adquiría una dualidad interesante: los participantes estaban quietos en el espacio, distribuidos de manera equidistante, pero en su mismo eje, estaban en movimiento. Lograban realizar, entonces, una composición grupal estática y dinámica al mismo tiempo.

La manera en la cual estas nociones conversaban con el espacio también era importante. A lo largo del laboratorio se desarrolló la consciencia de no solo el desplazamiento dentro del espacio, sino también de la importancia de brindar significado a la entrada y salida de los elementos al lienzo. La posición desde la cual los intérpretes entraban daba un mensaje, así como el lugar por donde salían, además de la manera en la cual lo hacían. Era diferente trazar una línea delgada y temblorosa al entrar, que irrumpir el espacio con fuerza y trazar como utilizando un rodillo la salida. El grosor e intensidad de la línea estaba delimitado por la decisión de los intérpretes, pero ahora tenían un lenguaje que ponía de manera física una noción verbal como entrar o salir a escena.

Una vez más, Ana Correa aporta a este análisis desde un ejercicio inventado por ella denominado el cuadrado de la sinceridad. Este ejercicio está permeado de su conocimiento de la biomecánica de Meyerhold, así como de la significancia de los traslados adquirida por las

danzas folclóricas que la maestra ha estudiado. El ejercicio del cuadrado de la sinceridad consiste en delimitar el espacio de trabajo a un cuadrado en el espacio, con cuatro líneas que atraviesan esta figura: de norte a sur, este a oeste y en cada diagonal. De esta manera, los intérpretes solo pueden caminar por el borde del cuadrado, inicialmente. Luego la maestra les indica que pueden atravesar las líneas paralelas a los bordes, para dirigirse de norte a sur o de este a oeste. Finalmente, los intérpretes pueden habitar las diagonales del cuadrado y desplazarse con libertad en todas las direcciones posibles.

Este ejercicio tiene el objetivo de brindar al intérprete la noción completa del trabajo que puede realizar en su espacio. Sin importar el tamaño del cuadrado, uno puede descubrir qué áreas disfruta de habitar más: puede ser el cuadrante superior, o las diagonales, o incluso los sub cuadrados y triángulos que se forman en el espacio. Visualizar el espacio desde esta geometría me aporta en esta investigación para reconocer y reforzar los lazos que este tiene con la acción escénica. Uno, como intérprete, puede tener la certeza de que el espacio que habita en el escenario ha sido revisado a detalle y no se pierde de ninguna posibilidad creativa cuando lo ocupa o ensaya en él.

Una vez que he analizado cómo los participantes fueron conscientes de las relaciones que se gestaban entre ellos, me corresponde comparar estas relaciones con el trabajo dentro del espacio mismo. Los participantes, desde la mitad del transcurso del laboratorio en adelante, pudieron percibir sin indicación externa en qué momento debían prestar atención al espacio para componer. Si bien yo estaba presente recordándoles la importancia de su respiración y de la consciencia espacial grupal, ellos evidenciaron en sus bitácoras el sentir colectivo que nacía al estar atentos al colectivo. Por ejemplo, uno de los participantes describe cómo el hecho de compartir la experiencia de una exploración en pareja le resultó más amena cuando empezó a relacionarse a la distancia con la otra dupla. En esa ocasión, las

duplas cambiaron de pareja a lo largo del entrenamiento y pudieron desarrollar otro lenguaje de comunicación entre ellas.

La manera en la cual los intérpretes se adueñaban del espacio era variada: inicialmente habitaban un plano medio en su eje, con la consciencia de un desplazamiento lineal y moderado. Sin embargo, una vez que entablaban conexión con algún otro compañero, rápidamente abandonaban el eje erguido para trasladarse en cuatro puntos de apoyo, entrando así a un plano medio. Los movimientos y las líneas de sus desplazamientos adquirían calidades diferentes, como he mencionado, pero también se adueñaban del espacio. Podían estar reunidos en pareja, caminando como si la pared fuese el nuevo centro gravitatorio, o podían utilizar el piso como si fuese una jungla en donde dos animales salvajes se encontraban y se comunicaban.

El espacio cambiaba de acuerdo con lo que ellos diseñaban, ya que podían sumergirse en un mundo ficticio a través de los factores reales que podían percibir de sus compañeros. Aquí se evidenciaba la lectura de un comportamiento escénico desde una perspectiva pictórica. Cuando un intérprete proponía un trazo ligero, su compañero lo veía. Lo decodificaba, entendía y podía responder con la misma calidad de energía o tomar la opción de ser el punto de contraste dentro de su dupla y devolver el estímulo con un brochazo intenso. Esta consciencia, de ser y buscar el punto de contraste en la composición, se desarrolló más durante las exploraciones.

Al trabajar en el espacio de ensayos, les pedía estar atentos a los estímulos, sí, pero también podían leerlos para decidir ir en contra de la composición grupal. En caso los desplazamientos se realizaban en un ritmo veloz, errático y curvo, uno de los intérpretes decidía ser la calma y caminar lentamente, o incluso se detenía. De esta manera se generaba una composición desde la contradicción, en donde un elemento singular sobresalía del resto. Brindaba así un enfoque interesante, ya que no saturaba el código utilizado y lo

complementaba. Los participantes aprendieron entonces a ser este punto de contraste, a buscar la posibilidad de seguir la línea de trabajo o de romperla con una decisión consciente. Esta estaba sustentada desde lo aprendido en el dibujo, pero se aplicaba también al escenario.

Quisiera ahora comentar el testimonio de Alejandra Guerra, actriz y docente de la Facultad de Artes Escénicas, con quien mantuve una entrevista para esta investigación. Coincidentemente, ella acababa de realizar una temporada en Colombia del unipersonal “La terapeuta”, obra en donde la intérprete encarnaba a una mujer narrando a su padre una sesión de yoga en un penal de máxima seguridad. Conversando con Guerra, se dio la maravillosa casualidad que esta puesta en escena habría sido el proceso con el cual ella habría estado más vinculada al espacio escénico. Gracias al testimonio de esta actriz reconocida, puedo entender más el rol que cumple el escenario dentro de la representación y los estímulos que este puede brindar dentro de una obra profesional.

Como mencioné, Alejandra confesó que esta obra ha sido la más espacial en la cual ha trabajado. Esto se debe a que la totalidad de la obra se desarrollaba con ella en escena, acompañada de un músico tocando una guitarra. Para la actriz, fue de vital importancia contar con la guía de su directora para utilizar al máximo el uso del espacio, ya que diferentes estímulos en el escenario construían la dramaturgia de acciones de la obra. Por ejemplo, uno de los primeros fue la escenografía, ya que ella entraba a escena con una maleta, dentro de la cual sacaba la utilería restante para diseñar el espacio. Poner los dispositivos, minas falsas, requería de una posición específica la cual estaba ligada con la acción de la obra: en cierto modo, poner estos explosivos era una manera de mapear también su propio recorrido. Esto es importante dado que, junto a su directora, estableció un patrón de piso definido que le ayudaría a desplazarse por el escenario en cada función.

Un estímulo importante que me compartió Guerra fue el uso de la iluminación. Gracias a la luz, ella definió los múltiples personajes a los que se dirigía o que interpretaba

dentro de la obra. Muy aparte de la interpretación de cada uno de estos, el plano de luces y la dirección utilizada fue importante para que ella supiera en qué momento estaba conversando con qué persona, o el instante en el que un personaje podía invocar poder y autoridad sobre ella. Esta última premisa funcionaba más con el personaje del padre de la terapeuta, el cual realizaba un símil con una figura maligna importante en la historia. Alejandra se apoyó en el diseño de luces para su dramaturgia espacial, ya que este era un detonante para cada proceso y además resultó una ayuda para que ella no se perdiese en la obra.

Finalmente, el uso del mismo espacio como detonador fue el factor más importante sobre el cual ambos pudimos coincidir. Guerra se encontraba sola en escena. Su única compañía era el músico mencionado tocando una guitarra, el cual la actriz interpretó como su propio personaje: la música de las cuerdas era una manifestación de la terapeuta que encarnaba. Con solo la melodía de compañía, Alejandra tuvo que sostenerse del único otro compañero de escena presente, además del público: el escenario. Delimitado por un cuadrado rojo, Guerra entraba y salía del espacio a lo largo de la representación; se dejaba afectar por el significado que había delimitado para cada lateral del escenario; y además vivía intensamente la historia contada. Dentro de su interpretación, aprendió a trasladarse de una manera específica, escuchando el ritmo de la música, pero también un ritmo interno y personal. El espacio cobró vida para componer con ella, fue su compañía y su estímulo. Alejandra, incorporando todos sus dotes de intérprete y gracias al arduo proceso de dirección del montaje, diseñó el espacio a través de decisiones conscientes, escuchó lo que este mismo le decía y compartió con él la creación de un espectáculo.

Es interesante notar que ambas actrices, tanto Ana como Alejandra han logrado establecer una conexión con el espacio escénico que trasciende la comunicación verbal. A través de un estímulo geométrico, como el cuadrado de la sinceridad para Ana y un escenario delimitado por cinta roja y montículos de tierra falsos para Alejandra, las actrices pudieron

descubrir el espacio de una nueva manera. Siempre acompañadas de un director o directora, pero con la consciencia de habitar un área determinada que está viva y que escucha, propone y acepta las decisiones de interpretación. Agradezco los testimonios de mis maestras ya que refuerzan lo que planteo en esta investigación desde un aspecto profesional y en escena.

En esta última parte del análisis me corresponde precisar tres aspectos dentro de la investigación: incorporar estas perspectivas y relaciones espaciales dentro de la situación de salud actual por la cual atravesó el laboratorio, es decir las medidas de distanciamiento necesarias; el análisis de cómo el espacio escénico ha influenciado en la creación a través de esta nueva realidad; y finalmente proceder a sistematizar la manera de trabajar con los *viewpoints* de espacio luego de haber sido analizados desde una perspectiva pictórica. Cabe mencionar que la realización de este proyecto de investigación dentro de las restricciones de salud nacionales se dio con los protocolos necesarios, establecidos previamente, y con la información necesaria brindada a los participantes.

Al inicio del laboratorio, dos de los cuatro intérpretes del laboratorio se encontraban totalmente inmunizados, lo cual fue un factor que me incentivó a continuar con el desarrollo planeado. En primer lugar, decidimos si utilizaríamos las mascarillas o no dentro del espacio de ensayos. Debido a lo señalado al inicio de este párrafo, y el consenso general del grupo, se optó por prescindir de la pieza. Ahora que el proceso ha finalizado, puedo concluir que no utilizar la mascarilla fue beneficioso para la compenetración y la creación de las relaciones sociales dentro del grupo. Sin embargo, hay un factor no presente en el proceso que hubiera sido interesante de añadir.

Actualmente, esta prenda correspondería a otra capa de significado dentro de la interpretación. Si bien no estábamos acostumbrados a su uso previo a esta pandemia, la obligación de tránsito personal nos obligaba a llegar al ensayo con ella. Implementar el uso de la mascarilla como un viewpoint de gesto adicional hubiera sido muy interesante: en

esencia, esta prenda quita la lectura clara del rostro total e indica parcialmente el mensaje que este transmite. Aun así, esta traba hubiera sido interesante de analizar dado que los intérpretes hubieran tenido que añadir la decodificación de las intenciones gestuales de sus compañeros dentro del proceso del laboratorio. Si bien la mascarilla representaba un obstáculo de comunicación, la intención de creación no se hubiera detenido y confío que hubiera sido un nuevo reto para los intérpretes. Como se ha venido desarrollando en las clases virtuales de la facultad, el uso de la mascarilla seguirá presente por un par de años más; por lo cual me atrevería a proponer una investigación futura que aborde cómo esta prenda de vestir afecta la creación de personajes y la performance dentro del escenario, virtual y presencial.

Con respecto a las relaciones espaciales durante el desarrollo del laboratorio, debo decir que el regreso a la presencialidad fue lo más esperado y abrazado por los participantes del laboratorio. El grupo aprendió a conectar sus diversos lenguajes a través del proceso, siempre con la disposición de aprender de las herramientas brindadas y de los demás, para así seguir creciendo como artistas. Desde la primera sesión, el contacto físico fue buscado y explorado con mucho placer dentro de los ensayos. Los participantes confesaron que volver a trabajar en grupo, así como volver a ocupar un espacio y realizar actividad física juntos les traía buenos recuerdos de procesos de creación previos. En ese sentido, el estado anímico siempre estuvo en un cien por ciento presente dentro de las relaciones entre ellos.

Además de este suceso particular, expresaron curiosidad por indagar los elementos pictóricos dentro del espacio. Hubo preguntas durante nuestra fase virtual que buscaban ser respondidas en la etapa presencial, las cuales arrojaron resultados interesantes: se descubrió que los ejes de sus cuerpos eran múltiples, por ejemplo, ya que podían pensar en las líneas trazadas de manera sagital así como las extremidades superiores e inferiores. Asimismo, la velocidad de los movimientos les ayudó a definir y diseñar una trayectoria marcada por el grosor y la intensidad de la línea dibujada en el espacio. Finalmente, supieron cómo trasladar

las nociones de puntillismo, composición lineal e integrada, y de aplicación de luz y volumen al espacio de ensayos, ideas que habíamos debatido en teoría podían hacerse realidad y cobrar forma tridimensional. El espacio se transformó en una posibilidad de creación, en un lienzo escénico como me gusta llamarlo, para acoger estos nuevos elementos de composición: a los intérpretes.

De esta manera puedo concluir que si bien entre agosto y octubre del 2021, meses en los cuales se llevó a cabo el laboratorio de tesis, tuvimos restricciones nacionales de salud, como artistas supimos respetar estas normas para lograr un buen desarrollo. Hubo una probabilidad de que, hacia el final del laboratorio, una de las participantes estuviera contagiada del virus. En ese momento, se suspendieron las reuniones presenciales virtuales por tres semanas, para poder esperar un descarte. Una vez que este fue negativo, se decidió esperar para poder retomar nuevamente las sesiones y no correr riesgos. Dentro del espacio de ensayos, se brindaron elementos de desinfección para que los intérpretes estuvieran protegidos y se incentivó el uso de los servicios higiénicos para realizar el correcto lavado de manos.

He realizado estas precisiones para dar un breve informe a la facultad sobre cómo se desarrollaron las medidas dentro del laboratorio y exponer que se tuvo el cuidado necesario para evitar un contagio del COVID-19. No dudo que nuestra animosidad por regresar al espacio de ensayos nublara nuestra perspectiva de salud en algún momento, pero sabíamos que debíamos de respetar las normas para no preocupar a la facultad. Agradezco mucho la confianza de la realización de este laboratorio ya que estoy seguro de que de haber sido realizado de manera virtual, hubiera podido cambiar los objetivos propuestos pero no hubiera tenido el mismo resultado que el que se ha logrado en la presencialidad.

Con respecto a la sistematización de cómo trabajar con los *viewpoints* de espacio de Bogart luego de analizarlos desde una perspectiva pictórica, presento las siguientes fases.

Uno como monitor debe preparar al intérprete para luego introducirse en el contexto de este nuevo lenguaje. Esto quiere decir que la traducción de un lenguaje a otro solo ocurrirá una vez que el participante haya asimilado y comprendido los dos lenguajes en su totalidad. En cierta manera, este proceso de enseñanza convierte a su practicante en bilingüe, capaz de decodificar los factores pictóricos dentro de la composición escénica y nombrarlos adecuadamente. Además, es consciente de las posibilidades de composición tridimensional dado a su conocimiento de la distribución de elementos dentro del dibujo. Así, el participante puede entender la técnica de los viewpoints como un mapa de creación y utilizar los componentes básicos de composición pictórica como una leyenda para poder leerlo.

En primer lugar, concluyo que se debe enseñar el arte del dibujo al intérprete, separándolo en ingredientes principales para su realización. De acuerdo con esta investigación, se pueden utilizar el punto, la línea y el plano como conceptos primarios. El trabajo con el punto debe emplear la noción de su existencia, las características expuestas y el trabajo de composición que se puede realizar solo con los puntos, como el puntillismo. Una vez realizado este proceso, se debe avanzar hacia la línea, con las mismas nociones de trabajo. Sin embargo, a partir de aquí se puede presentar el término de composición. De esta manera, se puede componer de manera lineal como se ha expuesto en este trabajo.

Al hablar de composición, se puede explicar el concepto del plano. En este caso, el plano actúa como recipiente de los demás componentes, por lo cual brinda especificidad al momento de organizar una composición bidimensional. Es necesario que en esta parte del proceso se trabaje y refuerce continuamente el trabajo del punto y la línea como componentes dentro del plano, para así dar paso al volumen. Es ideal que el intérprete comprenda esto primero para avanzar paso a paso en el arte del dibujo.

Luego, se procede a explicar y aplicar la noción de volumen. Ya que estos conceptos están directamente relacionados, haber ejercitado al intérprete con los conceptos previos hará

que esta bienvenida sea gradual y pueda realizarse de la mejor manera. Se debe complementar la introducción del volumen con la consciencia de la luz y la sombra, dado que estos van de la mano dentro del desarrollo de la tridimensionalidad. El participante, a esta altura del aprendizaje, es capaz de identificar los componentes dentro de la totalidad de su trabajo. La composición, así, se vuelve un ejercicio práctico en donde el dibujante hace uso de las herramientas brindadas para plasmar conceptos e ideas dentro del área de trabajo. Estos conceptos, tal como he presentado aquí, tienen una amplia gama de aplicaciones, dentro de los cuales he destacado el ritmo, la valoración, el uso del espacio vacío, el punto de contraste, la aglomeración y dispersión, la intensidad y la dirección de la composición. Debe notarse que, a esta mezcla de conceptos no se ha introducido el color, dado que eso correspondería a una fase más avanzada de la comprensión del participante. Estos cuatro conceptos son importantes y suficientes para proceder a analizar la técnica de los *viewpoints*.

En segundo lugar, y una vez que se ha desarrollado la percepción pictórica del dibujo delimitada anteriormente, se puede introducir al participante al entrenamiento con la técnica escénica. De manera similar a este laboratorio, se recomienda contar con un artista profesional que sepa cómo trabajar con los *viewpoints*. Se debe empezar estableciendo las reglas a cumplir dentro del trabajo, ya que la construcción de un lenguaje en común para la creación es el objetivo de esta herramienta escénica. Debido a su naturaleza, se propone trabajar con la totalidad de los *viewpoints* a lo largo del entrenamiento; sin embargo, se observaron mejores resultados cuando estos fueron introducidos en sesiones específicas. Así como en el caso de la composición pictórica, se incentiva a los participantes a asimilar, procesar y aplicar el conocimiento brindado a través de la repetición y el aprendizaje guiado, antes de continuar con el trabajo.

Si bien el trabajo de la técnica de los *viewpoints* es un entrenamiento en sí mismo, y la comprensión de los conceptos pictóricos depende del ritmo de cada alumno, es mejor si se

desarrollan y refuerzan a lo largo de varias sesiones. Una noción para reforzar en el desarrollo del laboratorio presente es que se debió de manejar más sesiones enfocadas en ambas fases de la composición. Por un lado, observé cómo los participantes estaban deseosos de más sesiones enfocadas al dibujo y a la composición en papel. En el momento que comprendí que habían captado la manera de trabajar con el dibujo, di paso a la siguiente etapa del laboratorio. Como auto evaluación, debí brindar un par de sesiones virtuales más para jugar con los mismos conceptos, ya que terminaríamos haciendo lo mismo en el escenario y quizá así la exploración hubiera arrojado más estímulos durante la creación.

De igual manera, el trabajo con la técnica de los *viewpoints* brindó a los participantes una herramienta de composición que no habían utilizado a profundidad antes. La técnica es conocida dentro de los artistas contemporáneos, lo cual no necesariamente significa que se tenga un manejo de sus requerimientos escénicos. Para lograr aclimatar a los participantes de una mejor manera, propongo instaurar clases de preparación física. Esto se debe a que el trabajo a desarrollar es altamente demandante, y considero que si bien ellos lograron sintonizar con esta demanda, de haber tenido sesiones previas de introducción a la mezcla de los *viewpoints* su rendimiento hubiera sido aún mejor.

Estas observaciones puedo realizarlas ahora que el proceso ha terminado ya que, de manera personal, me gusta ver cómo cada intérprete va encontrando su camino hacia cada concepto presente en la investigación. Añadiría más tiempo de trabajo a cada etapa para realmente desarrollar una propuesta pedagógica que englobe estos dos universos, tanto el elemento pictórico y escénico de la composición. Sin embargo, el tiempo brindado para el laboratorio, casi dos meses y medio, dio excelentes resultados por lo cual también debo agradecer el grupo humano con el que tuve la oportunidad de trabajar.

Como última etapa de esta sistematización propongo el uso de la bitácora de trabajo como herramienta fundamental para realizar la convergencia escénico-pictórica de la

composición. Si bien como intérpretes tenemos la habilidad de decodificar comandos pertenecientes a nuestro rubro, la bitácora ayuda mucho en el proceso de traducción dado que registra una evidencia palpable de nuestro nuevo lenguaje. Por ejemplo, dentro de la grabación se encuentran las secuencias físicas de los participantes basadas en las propias composiciones realizadas. La bitácora cumple un rol importante ya que significa para el actor lo mismo que el lienzo al dibujante: se trazan las líneas y se le dan características a la composición para lograr armonía (o no) dentro del gran caos que conlleva una decisión. Como actrices y actores, estamos plagados de esta toma de decisiones constantemente y tener un registro realmente ayuda a recordar, evaluar y decidir los pasos que te han llevado a donde te encuentras.

Los participantes, de no ser por esta ayuda física y palpable, probablemente habrían tenido una gran dificultad para expresar los términos del dibujo hacia la escena. Si bien podían traducirlos instintivamente con su cuerpo y el desplazamiento, el registro a mano les ayudó a comprender(se) al momento de proponer y componer. Así, cada una de las decisiones escénicas, como desplazarse, mantenerse en silencio, realizar una breve pausa, atravesar el espacio corriendo, realizar un gesto o acercarse a la arquitectura del espacio de representación, puede quedar plasmado por un dibujo o composición. Estos mensajes, aparentemente crípticos para quien no posee la consciencia del dibujo, pueden ser resueltos con la adquisición del lenguaje pictórico para poder potenciar la comunicación grupal y, por ende, la creación escénica.

De esta manera, finalizo el proceso de sistematización de la perspectiva escénica y pictórica, bajo el cual hemos visto que intervienen múltiples factores: la asimilación y aprendizaje de los conceptos específicos, de ambas vertientes; la disposición al trabajo y compenetración dentro de un grupo de intérpretes; la habilidad para permear y dejarse vulnerar a través del ejercicio activo de la escucha; la percepción del espacio de trabajo como

un lienzo, uno escénico a gusto personal, que también cumple el rol de compañero de escena; y el trabajo de traducción que todo esto conlleva, ya sea a través del registro físico en bitácora o de la creación grupal, en este caso aplicada a través de la técnica de los *viewpoints*.

Quisiera culminar las conclusiones de este documento, y por ende de este trabajo escrito académico, con la revisión y complemento de la hipótesis planteada al inicio del proceso. Inicialmente sostuve que los intérpretes podrían adquirir una comprensión del espacio escénico como un volumen compuesto por líneas, puntos y planos en escena. Esto se dio debido a que la asimilación de los conceptos de la composición pictórica propuestos puede complementar el aprendizaje de las líneas presentes en los *viewpoints* de espacio de Bogart y Landau. De esta manera, al utilizar esta técnica, los intérpretes serían capaces de descubrir al espacio escénico como estímulo de creación y tendrían la habilidad de analizar las líneas pictórico-espaciales que trazan sus compañeros. Todo esto realizado gracias a la capacidad de escucharse a ellos mismos, entre ellos y al espacio.

Puedo comentar que este proceso de aprendizaje efectivamente brindó a los participantes la comprensión del espacio desde sus componentes célula, así como a analizar cómo la creación escénica se ve permeada con estos mismos conceptos. Es sencillo trazar las semejanzas en ambos planos, pictórico y escénico, salvo que ahora se puede desarrollar un diccionario práctico y grupal a través del registro. Los intérpretes pudieron no solo descubrir al espacio como ente creador, sino utilizarlo a su beneficio para así poder componer de manera interesante. Además, no solo pudieron analizar las líneas pictórico-espaciales de sus compañeros sino que supieron como complementar lo existente y real, a través de la escucha, para no imponer un resultado y que de esta manera diera paso a una creación viva.

Finalmente, mi última apuesta fue que todo este proceso conduciría a los intérpretes hacia la generación de una composición interesante dentro del espacio escénico, lo cual lograron con mucha capacidad luego de la entrega de las herramientas brindadas y el arduo

proceso que tuvimos. El espacio, menciono, se constituiría como un lienzo sobre el que se crearía en el proceso de un montaje teatral, lo cual también puedo afirmar como cierto, ya que supieron cómo interactuar con él desde una perspectiva personal y grupal. Los intérpretes aprendieron a observarse a ellos mismos, a sus compañeros y al espacio gracias a la noción de escucha trabajada, en donde la realidad forma parte muy importante de la creación. No olvidemos que, de por sí, la técnica de los *viewpoints* trae una herramienta de percepción interesante en la respuesta kinestésica. Solo se debe analizar, como se ha hecho aquí, con otros ojos para encontrar la perspectiva adecuada.

El trabajo que se realizó en este laboratorio de tesis ha aportado mucho a mi noción de creador y artista, gracias al trabajo realizado por los participantes, Castañeda, la facultad y mi asesor. Esto se dio ya que no solo me permitió juntar las dos pasiones artísticas que tengo, sino que pude comprender mejor el aspecto escénico de la interpretación a través de la revalorización del espacio, y de cómo este siempre está presente para ser tomado en cuenta. Propongo tomar estos espacios, para aprender a no tenerles miedo y adueñarnos de su significado. Asimismo, debemos saber que en algún momento tendremos la oportunidad de enfrentarnos de manera solitaria a él y que lo mejor que podemos hacer en ese caso es abrazar a este viejo amigo. El resultado de esta investigación está permeado de conocimiento, de conceptos, una propuesta de trabajo y de vanguardia escénica; factores que me brindan, así como a los queridos participantes, la posibilidad de trazar una nueva composición sobre el escenario. Frente a nosotros yace el lienzo escénico, en donde lápiz, tinta y estilógrafo son y serán siempre bienvenidos, y el cual está deseoso de observar cómo realizamos el primer trazo hacia una nueva composición.

Referencias bibliográficas

- Appia, A. (2000). *La música y la puesta en escena, La obra de arte viva*.
Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Bogart, A., & Landau, T. (2005). *The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. Theatre Communications Group, Inc.
- Beacham, R. C. (1993). *Adolphe Appia: Texts on Theatre*. Routledge
- Calduch, J., & Rubio, A. (2017). Los dibujos para escenografías de Goethe. *Expresión gráfica arquitectónica*, 22(31), 162-171. <https://doi.org/10.4995/ega.2017.8872>
- Donnellan, D. (2004). *El actor y la diana*. Editorial Fundamentos.
<http://books.google.com.co/books?id=wCNUcqtngAC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Fischer –Lichter, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Arco/Libros, S.L.
- González, A. (2019). Vassily Kandinsky y el Arte Abstracto, una respuesta a una necesidad. <https://moovemag.com/2019/01/vassily-kandinsky-y-el-arte-abstracto/>
- Kandinsky, V. (2003). *Punto y línea sobre el plano*. Paidós.
- Meisner S. & Dennis L. (2003). *Sobre la actuación*. La Avispa (Ed.).
- Pavis, P. (1996). *El análisis de los espectáculos*. Paidós.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Catedra/Universidad de Murcia