

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El laboratorio de imágenes: una investigación sobre la presencia de la imagen en la creación escénica, a partir de un texto dramático, mediante las técnicas de Eugenio Barba y Michael Chejov

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

Franco Enrique Silva Roncal

Asesor:

Jorge Juan Carlos Armas Gheresi

Lima, 2022

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo desarrollar un laboratorio de creación escénica sobre el uso de las imágenes como medio que articula la creación de una puesta en escena expresionista. Para ello, tomo como herramienta base para la creación, el texto dramático de mi autoría *La última vez, en el pasado*. Esta obra contiene dos monólogos, cuya extensión me permite identificar los diversos momentos por los que pasan los personajes, con el fin de recopilar las imágenes que contiene cada momento. El resultado de este laboratorio servirá como sustento para la exploración de una futura puesta en escena del texto dramático mencionado. Considero que esta investigación es relevante pues existen escasos recursos académicos del uso de la imagen como principio para abordar la escena, así como registros audiovisuales académicos que basen su búsqueda en el mismo; lo cual es contrastante con el uso masivo que tiene este término dentro del teatro peruano, tanto a nivel educativo como profesional. Por otro lado, el objetivo de la creación es adaptar el texto dramático con las premisas del *Teatro Expresionista*, para lo cual nos alejamos de una representación mimética de las imágenes escritas en el texto y las reinterpretemos en un sentido poético. Para profundizar en estos lineamientos, nutro el trabajo de creación a partir de la premisa de *la alteración del equilibrio* de Eugenio Barba detallada en *El arte secreto del actor* (1990), sobre la cual ahondo en la estructura de movimiento de las actrices. Adicionalmente, trabajo con la *imaginación creativa, las atmósferas y las cualidades de movimiento* de la técnica de Michael Chejov, detallada en *Sobre la técnica de la actuación* (1953) con el fin de transformar las imágenes en el espacio. El resultado de la investigación concluye con la muestra del laboratorio y las conclusiones de todo el proceso.

Palabras clave: imagen, expresionismo, alteración del equilibrio, imaginación creativa

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todas las personas que me apoyaron de alguna manera a llegar a este momento. El camino no fue fácil pero nunca estuve solo, me acompañaron personas maravillosas que creyeron en mí, apostaron por mí y me impulsaron cuando sentía que no podría lograrlo.

Primero quiero agradecer a mi familia, a mis padres: Manuel Silva y Virginia Roncal por su apoyo incondicional; incluso en un sueño tan diferente y lleno de retos como el mío. A mis abuelos, mi “Paco” y mi “Mama Vicky” que son como mis segundos padres y que siempre estuvieron apoyándome en lo que necesitara. A mi hermana Sandra, que aunque somos muy diferentes en carácter y personalidad, me quiere y me protege como si todavía siguiera siendo ese pequeño hermano menor al que cuidaba. Y al resto de mi familia por apoyarme y creer en mí.

También quiero agradecer a todas las personas que hicieron posible esta investigación. A mi compañera en el arte y amiga Grecia Isabelle por ser mi asistente de dirección, por ayudarme a organizar el laboratorio, ordenarme y lograr mis objetivos pese a las dificultades que se presentaban. A mis participantes Dayana García y Romina Farfán, que apostaron por este proyecto y me permitieron aprender con sus exploraciones. Muchas gracias chicas por toda la entrega brindada.

Por último y no menos importante, a mi asesor de tesis Jorge Armas Ghersi, por ayudarme a encaminar esta investigación, por creer en mí y sostenerme en los tiempos difíciles en la realización de la misma. Muchas gracias Jorge porque, tal como fuiste mi primer guía en mi primera clase de actuación en la Facultad de Artes Escénicas, hoy me acompañas en la última parte de mi etapa universitaria.

ÍNDICE

RESUMEN	II
AGRADECIMIENTOS	III
ÍNDICE DE TABLAS	VI
ÍNDICE DE FIGURAS	VII
ÍNDICE DE ANEXOS	X
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. PLATEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN	9
1.1. Tema	9
1.2. Motivación personal	9
1.3. Justificación	10
1.4. Preguntas y objetivos de la investigación	11
1.4.1 <i>Pregunta principal</i>	11
1.4.2 <i>Preguntas específicas</i>	12
1.4.3 <i>Objetivo principal</i>	12
1.4.4 <i>Objetivos específicos</i>	12
1.5 Hipótesis	13
CAPÍTULO 2. MARCO CONCEPTUAL	15
2.1 Imagen teatral	15
2.1.1 <i>La imagen teatral en el trabajo con el cuerpo</i>	18
2.1.2 <i>La imagen teatral en la composición de la escena</i>	20
2.2 El Expresionismo en el teatro	23
2.2.1 <i>El Expresionismo Alemán</i>	23
El Cine Expresionista Alemán	27
2.2.2 <i>El expresionismo en el teatro</i>	29
Representante del Teatro Expresionista: Bertolt Brecht.	32
2.3 Eugenio Barba y la alteración del equilibrio	33
2.3.1 <i>Pre-Expresividad</i>	35
2.3.2 <i>Principio De La Alteración Del Equilibrio</i>	37
	IV

2.4 Michael Chejov y la imaginación creativa	39
2.4.1 <i>La imaginación creativa</i>	41
Cualidades De Movimiento.	42
Atmósferas	43
Capítulo 3: El laboratorio de imágenes	45
3.1 Introducción y objetivos del laboratorio	45
3.2 Recojo de información	47
3.3 Diseño del laboratorio	48
3.4 Integrantes	48
3.5 Participantes	49
3.6 Proceso del laboratorio	50
3.6.1 <i>El texto dramático y sus imágenes</i>	50
3.6.2 <i>La búsqueda de un lenguaje poético de representación mediante la exploración corporal y la premisa de la alteración del equilibrio</i>	53
3.6.3 <i>Los ejercicios de cualidades de movimientos en la unión de la voz con la estructura corporal</i>	54
3.6.4 <i>Los ejercicios de atmósfera en la búsqueda de la escena expresiva</i>	55
CAPÍTULO 4. RESULTADOS DEL LABORATORIO	56
4.1 Laboratorio	56
4.1.1 <i>Primera parte: Del texto a la imagen</i>	56
4.1.2 <i>Segunda parte: De la imagen a la poesía del cuerpo</i>	63
4.1.3 <i>Tercera parte del laboratorio: De lo poético a lo expresivo</i>	112
4.1.4 <i>Cuarta parte: La escena expresiva</i>	123
4.3 La Muestra	131
4.3.1 <i>La encuesta</i>	133
4.4. Las participantes	141
CONCLUSIONES	142
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145
ANEXOS	150

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Ejercicio de la soga	64
Tabla 2. Exploración corporal (puntaje) : Dayana	97
Tabla 3. Exploración corporal (puntaje) : Romina	111
Tabla 4. Hallazgos personales del ejercicio 2: irradiar	113
Tabla 5. Hallazgos personales del ejercicio 3: moldear	114
Tabla 6. Hallazgos personales del ejercicio 4:flotar	114
Tabla 7. Hallazgos personales del ejercicio 5: volar	115
Tabla 8. Exploración vocal: Dayana	117
Tabla 9. Exploración vocal (puntaje) : Dayana	119
Tabla 10. Exploración vocal: Romina	121
Tabla 11. Exploración vocal (puntaje) : Romina	123
Tabla 12. Ejercicio de Atmósferas	124
Tabla 13. Exploración con las atmósferas (puntaje) : Dayana	130
Tabla 14. Exploración vocal (puntaje) : Romina	132
Tabla 15. Pregunta 2	133
Tabla 16. Pregunta 3	134
Tabla 17. Pregunta 4	135
Tabla 18. Pregunta 5	136
Tabla 19. Pregunta 6	137
Tabla 20. Pregunta 7	138
Tabla 21. Pregunta 8	139

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Autorretrato como soldado	26
Figura 2. Carousel	51
Figura 3. Laberinto sin salida	52
Figura 4. Caída libre	52
Figura 5. Exploración del ejercicio de la soga	65
Figura 6. Manzana roja	66
Figura 7. Exploración corporal: Manzana roja	67
Figura 8. Música de tensión	67
Figura 9. Exploración corporal: Música de tensión	69
Figura 10. Manos estrechándose	69
Figura 11. Mesa llena de comida	69
Figura 12. Isla desierta	70
Figura 13. Exploración corporal: Desde siempre	71
Figura 14. Una gran fiesta	71
Figura 15. Exploración corporal: Solo las dos	72
Figura 16. Carrusel en movimiento	73
Figura 17. Exploración corporal: Juego	74
Figura 18. Ciclo vital	74
Figura 19. Exploración corporal: Costumbre	75
Figura 20. Exploración corporal: Rutinario	77
Figura 21. Nubes	77
Figura 22 Exploración corporal: Nubes	78
Figura 23. Manzana prohibida	78
Figura 24. Exploración corporal: Prohibido	79
Figura 25. Precipicio	80
Figura 26. Exploración corporal: El ultimátum	81
Figura 27. Zambullirse	81
Figura 28. Exploración corporal: Atrapada	82

Figura 29. Baldazo de agua	82
Figura 30. Exploración corporal: Mierda	83
Figura 31. Dolor de cabeza	84
Figura 32. Exploración corporal: Lo normal	85
Figura 33. Calle abarrotada	86
Figura 34. Exploración corporal: Camino a tentación	87
Figura 35. Exploración corporal: Remolino súbito	88
Figura 36. Tobogán	88
Figura 37. Exploración corporal: Confrontación	89
Figura 38. Montaña rusa	90
Figura 39. Exploración corporal: Montaña rusa	91
Figura 40. Exploración corporal: Ansiosa	92
Figura 41. Explosión	92
Figura 42. Exploración corporal: Ilusión	94
Figura 43. Luna llena	94
Figura 44. Exploración corporal: Deseo	95
Figura 45. Bomba atómica	95
Figura 46. Mancha de sangre	95
Figura 47. Exploración corporal: Bomba atómica	96
Figura 48. Carritos chocones	97
Figura 49. Caída de agua	98
Figura 50. Exploración corporal: Un perrito en un laberinto sin salida	99
Figura 51. Puerta	99
Figura 52. Exploración corporal: Expulsión	100
Figura 53. Tagadá	100
Figura 54. Exploración corporal: Un balde de agua fría	100
Figura 55. Puente colgante	100
Figura 56. Exploración corporal: Vértigo	101
Figura 57. Hielo	101

Figura 58. Exploración corporal: Escarapelar	102
Figura 59. Exploración corporal: Una caricia	105
Figura 60. Penumbra	105
Figura 61. Goteo	105
Figura 62. Encierro	106
Figura 63. Exploración corporal: Roja muchedumbre	107
Figura 64. Despegar	107
Figura 65. Cielo oscuro	107
Figura 66. Exploración corporal: Dejarse sostener	108
Figura 67. Explosión multicolor	109
Figura 68. Pájaro enjaulado	109
Figura 69. Exploración corporal: Un pájaro tratando de escapar de su jaula	110
Figura 70. Fin de la exploración corporal	111
Figura 71. Exploración vocal: Dayana	119
Figura 72. Exploración vocal: Romina	122
Figura 73. Exploración con atmósferas: Dayana	125
Figura 74. Exploración con atmósferas: Romina	127
Figura 75. Escenografía 1	128
Figura 76. Escenografía 2	129
Figura 77. Maquillaje 1	129
Figura 78. Maquillaje 2	130
Figura 79. Fotografía final en conjunto	131
Figura 80. Gráfico de edades	133

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1. Texto dramático: “La última vez, en el pasado”	150
Anexo 2. Asignación de imágenes	162
Anexo 3. Preguntas para las participantes sobre su proceso en el laboratorio	171
Anexo 4. Grabación de la muestra del “laboratorio de imágenes”	178
Anexo 5. Correo de invitación a la muestra final	179
Anexo 6. Encuesta para el público asistente a la muestra del “laboratorio de imágenes”	180
Anexo 7. Bitácora de la participante: Dayana	182
Anexo 8. Bitácora de la participante: Dayana	184



INTRODUCCIÓN

Al inicio de mi búsqueda sobre el contenido de esta investigación, me pregunté en algún momento ¿Qué aspectos del teatro me motivan? ¿Qué propuestas teatrales actualmente admiro? ¿Qué aspectos del teatro deseo trabajar tanto como actor, director y dramaturgo? Todas estas preguntas que rondaban mis pensamientos intentaban a su paso definirme como creador escénico. El camino no fue sencillo, sin embargo, encontré varios referentes que me ayudaron a descubrir y potenciar mi labor artística. Por un lado, me motivaba la construcción de los personajes, la composición de las escenas y el riesgo en las propuestas. Por otro lado, recuerdo estar maravillado con el trabajo que desempeñan dos compañías teatrales. La primera es la Compañía de Teatro Físico. Recuerdo haber visto una función de la obra *Los regalos*, una puesta en escena bastante interesante y particular. En ella, los personajes no tienen diálogos textuales. Sin embargo, el movimiento expresivo de sus cuerpos y las acciones que realizan en escena cuentan la historia. También, me interesó el uso que esa obra le daba a las proyecciones visuales, a las máscaras que llevaban puestas y a la escenografía. De alguna manera, sentía que estaba espectando en una especie de caricatura o pintura que cobraba vida y que, a su paso, enternecía al público con su historia. En cuanto a la segunda compañía, me atraieron las imponentes propuestas realizadas por el Teatro Cinema de Chile. Tales propuestas son bastante ambiciosas en cuanto a su ejecución. Esta compañía utiliza proyecciones de video en el montaje, junto con las actuaciones de actores y actrices en escena. De esa manera, permite que los personajes puedan transitar entre los diversos momentos por los que pasa la obra. La proyección puede volverse su escenografía, su atmósfera, su pensamiento. Incluso, pueden proyectar otros personajes que dialogan con los intérpretes que están físicamente en escena. Algo que exhiben magistralmente en sus obras como *La contadora de películas*, *Historia de amor*, *Gemelos*, entre otras. Otra característica

que también poseen estas propuestas es el uso del cuerpo expresivo. Tal como se puede ver en *Historia de amor*, una obra de teatro que usa en sus proyecciones un estilo cercano al cómic para crear la atmósfera de la historia. En el extracto audiovisual de dicha obra (Teatro Cinema, 2013, min 0:53-1:02), la proyección cambia para denotar la furia de parte del personaje femenino, la cual expresa con una modificación bastante amplia de su cuerpo. El personaje se abalanzaba sobre el otro personaje masculino y en un momento dado, sus movimientos se dilataban como si estuvieran en una cámara lenta. En la siguiente imagen, la intérprete se mantiene quieta en una sola posición expresiva mientras se proyecta sobre ella una viñeta puntiaguda que expresa su gran ira; un recurso filmico llevado al teatro, lo cual requiere la mayor expresividad posible del cuerpo de los actores y actrices en escena. En ese momento, me di cuenta de la relación que comparten la propuesta corporal y expresiva de la Compañía de Teatro Físico y la propuesta cinematográfica del Teatro Cinema de Chile, la cual está relacionada con el uso de la imagen. En ambas compañías, se usan y crean imágenes en diferentes formas; como por ejemplo, en el movimiento del cuerpo, en la composición escénica, como objeto o como protagonista. Ya sea de manera imitativa de una realidad o de forma poética y subjetiva, la imagen transita en sus puestas en escena; lo cual evidencia su relevancia y uso en el quehacer teatral. Sin embargo, su significación en el teatro aún es un campo difuso.

Al encontrarme con este primer concepto en común, necesitaba conocer lo que se entiende por este término en el teatro; sin embargo, el concepto de *imagen* no fue fácil de definir. El significado que este obtiene comprende una mayor complejidad que solo una única definición. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, la *imagen* se entiende como “figura, representación, semejanza y apariencia de algo” (Real Academia Española, definición 1, 2021). Estos términos suponen que la imagen es percibida como una representación visual de la apariencia de un “algo” real o una manifestación de una creación

imaginaria. Por otro lado, la imagen no es solo descrita en forma de representación, sino que hay otro tipo de imágenes que van más allá de lo material, pero que sí son entendidas como tales. Estas son llamadas desde los estudios psicológicos como *imágenes mentales*, las cuales tienen como base la percepción de formas, colores, sonidos, etc. (Ocanto, 2009). Esto sucede de forma interna en la mente de las personas y permite evocar una “idea” que se entiende como imagen. Teniendo en cuenta estos primeros acercamientos, en el teatro también se detallan estos conceptos para definir la imagen que, en un primer acercamiento, también se ciñen a un objetivo representacional a través del cuerpo del actor o actriz al dar un significado establecido. Por su parte, Patrice Pavis resalta cómo la actividad teatral contemporánea comprende nuevas búsquedas en cuanto al concepto de imagen, ya no solo en su labor mimética, sino que lo lleva más allá en las maneras que se pueden construir escénicamente esos momentos (Pavis, 2003, p. 306). Incluso, menciona que las nuevas búsquedas intentan ubicarse en una atmósfera más cercana a las imágenes mentales, pues estas buscan una profundización “fantástica y desmaterializada” (Pavis, 2003).

Al recoger estos primeros conceptos teóricos, mi investigación empezó a solidificarse. De esta manera, decidí aproximarme a nuevas formas de representación que se alejaran de una sola interpretación realista de las cosas y que, por otro lado, explorarían nuevos lenguajes poéticos materializados en los movimientos, el uso de texto y la voz en la creación escénica.

Para emprender esta búsqueda decidí basarme en uno de mis textos teatrales que contiene una historia con circunstancias explícitamente dramáticas, caóticas y, en ciertas partes violentas, pero también contadas desde un enfoque fuera de lo real. El hecho de tener monólogos narrados en tercera persona me hizo preguntarme ¿Cómo representaría esta obra? ¿De qué manera tendría lógica lo que he escrito? Es ahí donde me di cuenta de que el camino que debía seguir no pasaba por una representación naturalista de las cosas, sino que debía encontrar una corriente artística que se amoldara a las circunstancias que propone la obra. El

contenido dramático, la violencia, el dolor, el amor son algunos de los elementos me llevaron a buscar su equivalencia en el arte. Es de esa manera que llegué a la pintura expresionista. No me había acercado antes al expresionismo; sin embargo, al ver su representación en el arte plástico, pude entender y reconocer algunas premisas que también había visto en el teatro. Descubrí que el expresionismo en el teatro y el cine tiene una larga trayectoria en la representación del arte escénico. Sus principios se encuentran vigentes en la formación de los actores y actrices y en las perspectivas con que se representa un montaje. De tal manera, que me pareció necesario usar este concepto en la puesta en escena de mi obra.

Al investigar sobre el expresionismo, pude notar que este surge de distintas variantes históricas. El término fue acuñado, en un primer momento, para definir a las “novísimas direcciones en el arte francés” (Berh, 2000, p. 7) y de esa manera diferenciarlo de la tendencia de artistas impresionistas. Sin embargo, el término en Alemania obtuvo su propia definición influida en gran parte por la Primera Guerra Mundial. (Berh, 2000). Este término es complejo de definir, sin embargo, en el capítulo de Vicente Sanchez Biosca, *El expresionismo: hacia una relectura de las vanguardias*, se aproxima a darle algunas características que se acercan a este movimiento artístico. Él define el término *expresionista* como “Un nombre sin cuerpo o infinitos” que se opone al naturalismo y a la mimesis de una realidad cotidiana. Adicionalmente, deforma la representación externa de un “algo” para mostrar el sentimiento interior del mismo. (Sanchez, 1987). Prueba de ello es la famosa pintura *El grito* de Edvard Munch, que se considera una de las máximas representaciones del expresionismo en la pintura. Contiene una deformación de la realidad, seguida por colores rojizos intensos y sombríos en el cielo, azules opacos en la representación del fiordo¹ y un rostro espectral que esboza un grito bastante intenso. El mismo Munch escribió en su diario la

¹ Fiordo: “Golfo estrecho y profundo, entre montañas de laderas abruptas, formado por los glaciares durante el período cuaternario” (Real academia española, definición 1, 2021)

concepción de la misma pintura y detalló su percepción de un recuerdo en el cual sintió un “cielo color sangre”, “un fiordo azul oscuro” y “un gran grito atravesó la naturaleza” (Young & Finn, 2014).

Con esta información pude notar que el objetivo del expresionismo busca representar de maneras más poéticas una realidad. Esto implica reinterpretar la misma y encontrar nuevas maneras de representación. Lo cual resulta adecuado para integrarse a la creación de la puesta en escena de mi obra. Aun así, en mi propuesta aún requería definir en qué forma se iba a abordar el expresionismo. Tomarlo solo como una propuesta estética del resultado del laboratorio me parecía una imposición negativa en cuanto a la dirección de la obra y eso no me permitiría poder reinterpretar las imágenes y explorar un sentido poético mencionado por los objetivos expresionistas. Por ello que emprendí mi búsqueda por una técnica que me ayudara a intervenir el cuerpo de las intérpretes con el fin de explorar un lenguaje poético. En ese marco, me acordé de mis primeros ciclos en la facultad de artes escénicas. La clase de entrenamiento corporal impartida por la profesora María Luisa de Zela, contenía ciertas premisas en los ejercicios que modificaba el cuerpo tanto de mis compañeros como el mío. Ella mencionaba que aquellos conceptos se utilizan con el objetivo de alejarnos de nuestro cuerpo cotidiano, de esa manera el cuerpo extra-cotidiano será más presente y estaría alerta en escena. Además, cuando explorábamos el peso de manera individual o junto a un compañero o compañera, mencionaba algunos lineamientos para ejecutar el movimiento sin lastimarnos como, por ejemplo, la *base*. Este ejercicio nos permitía una mayor estabilidad cuando nos movíamos o hacíamos una “cargada”. Estar en *base* hace trabajar el *centro*, el cual nos servía para sostener el movimiento aún si este no se encontraba en una posición de equilibrio. Un ejemplo de ello es que, al pararnos de manos o de cabeza, lo que permitía sostenernos en el aire era ajustar el *centro*, pues al hacerlo, se sostenía el cuerpo de forma más sólida y esto evitaba que no cayéramos y podamos bajar cuando lo requeríamos. Estos principios, fueron

aplicados a lo largo de sus clases. Cuando nos enseñaba la teoría de estas premisas, el nombre de Eugenio Barba era constantemente mencionado. Es por ello que, cuando estaba buscando la manera de basar la exploración corporal de las imágenes en un sentido poético, este autor fue uno de los primeros que revisé. Su técnica trabajaba con el cuerpo transformándolo de manera expresiva. Al leer *El arte secreto del actor*, pude notar la relación que tiene Barba con la danza. Incluso, él concibe a los actores como “actores-bailarines”, pues basa sus premisas en diferentes danzas del mundo, con el objetivo de lograr un cuerpo expresivo (Barba & Savarese, 1990). Una de las características que manifestaba que tenían en común las danzas del mundo era la alteración del equilibrio, pues para poder expresarse, tenían que alejarse del cuerpo cotidiano y manejar un “equilibrio en acción” (Barba & Savarese, 1990, p. 23), lo cual se refiere a sostener el equilibrio a pesar de que la posición del cuerpo se encuentre alterada. Esta premisa me hizo pensar en mi propuesta de investigación con las imágenes. Al desequilibrar el cuerpo de las intérpretes en la exploración con las imágenes podría ser beneficioso para lograr un cuerpo más expresivo. El objetivo de este trabajo con la técnica de Eugenio Barba consiste en alejar a las actrices de los movimientos corporales cotidianos y explorar lo poético de los movimientos para que de esa manera se llegue a reinterpretar las imágenes provistas por el texto hacia lo sumamente expresivo.

Al poder encontrar un primer referente de trabajo corporal de las intérpretes, sentía que mi búsqueda cada vez se apoyaba en un terreno más sólido. Tenía una noción hacia dónde quería llegar con el movimiento, pero en esos momentos también me preguntaba sobre la construcción de la escena misma. Una de las preguntas que me hice en ese momento fue ¿Cómo componer desde la escena expresionista? La catástrofe, el deseo, el amor no correspondido, entre otros. Esos elementos que detalla el texto dramático también debían ser representados junto con el cuerpo de las intérpretes. Al pensar de qué manera abordaría estos momentos, recordé el tiempo estuve en el laboratorio de tesis de Daniel Carranza. Este

laboratorio se basaba en dos técnicas actorales, la técnica de Sanford Meisner y la técnica de Michael Chéjov. Esta última técnica trabajaba la imaginación creativa y proporcionaba imágenes fuera de un ámbito realista. En este laboratorio Daniel nos enseñó dos conceptos que, a mi parecer, pueden ser bastante útiles para abordar la escena: las atmósferas y cualidades de movimientos. Estos conceptos que forman parte de la técnica de Michael Chejov contienen imágenes de fantasía, que van más allá de lo real y que asemeja a un espacio onírico. Por ejemplo, cuando estábamos trabajando un ejercicio de las atmósferas y él mencionó que íbamos a trabajar la atmósfera de algodón de azúcar. Lo él intentaba trabajar era la suavidad del momento y los movimientos de los que pasábamos por ese momento. El hacer uso de esa imagen nos permitió transportarnos hacia la suavidad melosa que la compone sin ir a la literalidad de solo movernos de manera suave. Ese ejercicio en específico caló en mí a la hora de pensar en cómo abordar la escena. Considero que el trabajo con las atmósferas podría ser un recurso bastante útil para dialogar con los momentos del texto. Por otro lado, las cualidades de movimiento ayudarían a profundizar el movimiento de las actrices pues, al tener una característica como la de violencia, sensualidad o alguna otra, podría ayudar a profundizar la forma en que se da el movimiento físico.

De tal manera que, con estos conceptos, ya tenía una idea estructurada para empezar a trabajar este proceso de investigación, por lo cual me aventuro a explicar de forma más detallada en el primer capítulo de mi investigación; la cual está destinada al planteamiento de la investigación. En esta, abordo el tema, la motivación personal y la justificación que me llevaron a formular esta tesis. Adicionalmente, inserto las preguntas y los objetivos que se van a exponer y resolver en los siguientes capítulos, para finalmente aventurarme a desarrollar una hipótesis de esta investigación.

En el segundo capítulo expondré el marco teórico. Este se sostiene sobre cuatro ejes temáticos. El primero, el uso de la imagen en el teatro, el cual tiene como objetivo precisar

los usos que se le da a este término en el quehacer teatral. El segundo es el expresionismo en el teatro, que detalla los orígenes históricos del término, su definición y su conexión con el teatro y con la investigación. El tercer eje temático se dedica a exponer la trayectoria y el método de trabajo de Eugenio Barba, el cual tiene una gran importancia en el uso del cuerpo y la poesía del mismo. Por último, el cuarto eje temático se dedica a desarrollar la trayectoria y técnica de Michael Chejov, el cual tiene un gran acercamiento a las imágenes expresivas por medio de la *imaginación creativa*.

En el tercer y cuarto capítulo se detalla el planteamiento de un laboratorio de creación de una puesta en escena expresionista; que es abordada mediante las imágenes en todo el proceso, y la realización del mismo. En una primera parte del proceso, dividiremos en momentos los monólogos de mi texto dramático pues cada uno de esos momentos contienen imágenes que serán usadas en la exploración corporal. Más adelante, estas serán objeto de exploración junto con la premisa de la alteración del equilibrio para la creación de una secuencia corporal. En una segunda parte, profundizaremos en la creación de una escena expresionista nutriéndonos de las atmósferas y las cualidades de movimiento de la técnica de Michael Chéjov. Al finalizar el laboratorio, se hará una muestra virtual del trabajo con los monólogos. El cual servirá para el análisis de los resultados y las conclusiones que se desprendan de este proceso investigativo.

Finalmente, esta tesis espera tener un registro del trabajo con las imágenes pues, al no encontrar muchas investigaciones que tomen a la imagen como eje de exploración en la escena, puede ser un recurso útil para futuras investigaciones. Además, este tipo de abordaje puede ser aplicado en la formación actoral pues, parte de este proceso de creación, está sostenido en la experiencia de las actrices. Por tanto, su perspectiva y hallazgos en este laboratorio serán útiles para la investigación académica.

CAPÍTULO 1. PLATEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Tema

La exploración y manifestación de imágenes en el proceso de creación de una puesta en escena expresionista, mediante la técnica de Eugenio Barba sobre la alteración del equilibrio y la técnica de Michael Chejov sobre la imaginación creativa.

1.2. Motivación personal

Lo que me impulsa a realizar este trabajo nace de mi afinidad por propuestas teatrales que exploren la convergencia entre el cine y el teatro y cómo estas son capaces de crear espacios “imposibles”. Me motivan obras de teatro que exploren con la imagen y puedan llevarlas hacia la expresividad y la poesía. Por ejemplo, *Los regalos* de la Compañía de Teatro Físico es una obra que trabaja con una representación bastante diferente de los personajes, de las imágenes, del tiempo, los movimientos, además de la introducción de una proyección hecha como una caricatura. Todos estos elementos, potencian y unen la historia; al mismo tiempo, permite que se abra un espacio diferente en la representación, que a su vez se ve enriquecida por un amplio trabajo corporal que sostienen los actores en escena.

Otro punto que me motiva en esta investigación es poder profundizar el trabajo realizado en mi propio texto dramático; el cual escribí para la clase de Dramaturgia 2 y desde ahí la he ido perfeccionando constantemente. Fue uno de los textos ganadores del primer concurso de dramaturgia LGBT+ organizado por el FIAED y ahora me interesa indagar en la construcción escénica del mismo. Particularmente, me interesa trabajar los monólogos de la obra, pues considero que, dentro de lo escrito, se encuentran múltiples imágenes que pueden ser usadas y reinterpretadas en el marco de la exploración.

Por último, me motiva abordar las técnicas de Eugenio Barba y Michael Chéjov pues, en el caso de Barba, durante varias oportunidades en mi formación actoral, fui instruido a

partir de sus conceptos. En las clases de entrenamiento corporal, la premisa de *la alteración del equilibrio* fue clave en el desarrollo mi formación. Me permitió ver la posibilidad que tiene esta técnica en ampliar el manejo corporal, en las diversas formas que puede tomar el cuerpo sin necesidad de caer en una sola manera de construir el cuerpo del personaje o tomar de manera literal las circunstancias dadas por un texto. Por otro lado, mi interés por la técnica de Michael Chéjov parte de mi participación en la tesis de licenciatura de Daniel Carranza, en la cual investigó una propuesta de un entrenamiento actoral basada en las técnicas de Sandford Meisner y Michael Chéjov. En esta pude darme cuenta de que dentro de los ejercicios que proponía Daniel, los cuales tenían como punto de inicio la técnica de la *imaginación creativa* propuesta por Chejov, contenían imágenes expresionistas las cuales creaban un proceso de entrenamiento diferente.

1.3. Justificación

El concepto de *imagen* en el teatro tiene un uso bastante regular entre las creaciones escénicas. No es un término exclusivo del teatro, ni tampoco tiene una sola definición en el arte en general. Sin embargo, a pesar de que es tan común en la labor teatral, su uso en las investigaciones académicas se ha limitado, en la mayoría casos, a su empleo como objeto de representación visual tanto físicas como mentales; dejando de lado su cualidad como herramienta para abordar el trabajo actoral en la escena. Dentro de la carrera de Teatro de la especialidad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en los primeros ciclos, nos enseñan el método de Konstantín Stanislavski, el cual nos brinda una valiosa base para enfrentarnos a la construcción tanto de la escena como de los personajes. Esta técnica se sustenta en gran parte sobre el análisis de las acciones y las circunstancias que posee un texto dramático, con el objetivo de enriquecer el conocimiento que tiene el actor sobre su papel (Stanislavski, 1997). Mi investigación, a diferencia del trabajo con las

acciones detalladas por Stanislavski, busca el análisis y uso de las imágenes desplegadas en el texto dramático, como impulso para la creación y exploración de la escena. Esto sugiere que se tome como principio de todo el proceso a la imagen en sus diferentes manifestaciones.

Esta investigación tiene como objetivo, interpretar la obra desde las características del *expresionismo*. Lo cual induce a deformar la realidad con el fin de mostrar el mundo interior de los personajes. De esta manera, se reinterpretan las imágenes con el afán de mostrar un resultado más expresivo. Esto tendrá una incidencia en el trabajo corporal de las intérpretes debido a que llevaremos a cabo las exploraciones bajo un riesgo controlado de sus cuerpos para alejarlas de su cotidianidad en el movimiento, en búsqueda de imágenes corporales expresivas y poéticas. Lo cual será parte de la creación de las secuencias de movimiento. Además, tomaré la estética del *expresionismo* para la construcción del mismo montaje. De tal manera que, junto al trabajo corporal, se pueda visualizar la reinterpretación de las imágenes detalladas en el texto dramático, en toda la escena.

Este proceso de investigación concluye con una muestra virtual del resultado del proceso antes explicado, el cual tiene como objetivo tener un registro de uso de la imagen como premisa que articule el proceso de creación de una obra expresionista. A su vez, toma en cuenta el proceso personal de las actrices sobre esta forma de abordar la escena. Considero importante investigar cómo es que este proceso creativo puede aportar al trabajo actoral. De manera que el objetivo no solo radica en tener un registro del proceso de creación de la puesta en escena, sino que puede servir para la formación académica de las actrices y actores.

1.4. Preguntas y objetivos de la investigación

1.4.1 Pregunta principal

¿Cómo influyen las imágenes en un proceso de exploración física de una puesta en escena expresionista a partir de la técnica de Eugenio Barba sobre la *alteración del equilibrio*

y la técnica de Michael Chéjov sobre la *imaginación creativa* para la búsqueda de imágenes expresionistas?

1.4.2. Preguntas específicas

- ¿Cómo se define el concepto de *imagen* en el teatro, en la búsqueda desde un lenguaje poético?
- ¿Cómo se aborda el *expresionismo* en todo el proceso de realización de la puesta en escena?
- ¿De qué manera la *alteración del equilibrio* de la técnica de Eugenio Barba contribuye a la reinterpretación de imágenes en la práctica teatral?
- ¿De qué manera los ejercicios de *imaginación creativa*, de la técnica de Michael Chéjov contribuyen en desarrollar un cuerpo expresionista?
- ¿Cómo influye la premisa de la exploración con imágenes en el trabajo de las actrices?

1.4.3 Objetivo principal

- Analizar el uso de la imagen para la construcción de una puesta en escena expresionista, explorados con las técnicas de Eugenio Barba y Michael Chejov y la repercusión en la interpretación de las actrices.

1.4.4 Objetivos específicos

- Analizar el uso de las imágenes del texto dramático y profundizar en las características del cuerpo expresionista para conseguir imágenes que devengan de un lenguaje poético.
- Analizar la implicación de las características expresionistas en todo el proceso de construcción de la puesta en escena.

- Analizar el impacto que tienen las técnicas de Eugenio Barba y Michael Chéjov en la exploración de una imagen y la búsqueda de un lenguaje poético
- Analizar la repercusión que tiene en la interpretación de las actrices, la exploración con imágenes.

1.5 Hipótesis

Esta investigación evidencia la relevancia del uso de la *imagen* para la creación escénica como pieza que estimula y estructura cada momento detallado por el texto dramático. Además, la premisa de la *alteración del equilibrio*, las *atmósferas* y *cualidades de movimiento*, ayudan a profundizar en la corporalidad de las actrices en la búsqueda de un movimiento poético y expresivo.

El uso de imágenes como premisa para la creación dentro de la escena, es un recurso productivo para la composición de la misma y la exploración del trabajo corporal del intérprete. A partir del trabajo con las imágenes, las actrices pueden desarrollar una perspectiva particular personal sobre el significado de estas. Ante ello, la influencia del *expresionismo* en la exploración profundiza las propuestas y las eleva a un espacio de movimientos e interpretación que traspasa las barreras de la representación realista. De esa manera, se reinterpretan las circunstancias planteadas en un texto dramático y crean nuevas representaciones corporales expresivas, movidas por un lenguaje poético. Dicho esto, las premisas de la alteración del equilibrio sugieren que la posibilidad de movimiento del cuerpo apueste por propuestas más arriesgadas y extra-cotidianas al momento del hacer teatral. Al tener un punto de desequilibrio en el movimiento de las actrices, las aleja de movimientos cotidianos y puede aventurarse por una expresividad en el cuerpo que trabaje con ese desequilibrio.

De esta manera, el movimiento físico propuesto por las actrices explora el lenguaje poético de las imágenes e incentiva la imaginación creativa en cuanto a la forma de interpretar un texto dramático. Por otro lado, lo planteado inicialmente por el texto dramático, obtiene una mayor profundidad pues la exploración de las actrices reinterpreta lo escrito y le da otro punto de vista, nutrido de los lineamientos del *expresionismo* y las técnicas de Eugenio Barba y Michael Chejov. Además, las actrices potencian su expresividad en la escena al estar estimuladas por imágenes que trabajan como una partitura de momentos.



CAPÍTULO 2. MARCO CONCEPTUAL

2.1 Imagen teatral

El término *imagen* es un concepto ampliamente utilizado en el quehacer teatral. Su uso se extiende sobre diferentes escenarios en donde se lleve a cabo una creación escénica. Desde la formación actoral, en el trabajo con el director de una obra profesional, entre actores y actrices, hasta su empleo de manera más analítica en críticas teatrales, programas de mano, entre otras; el término *imagen* es un concepto bastante consolidado dentro de las bases de la práctica teatral mundial. Su manejo en el trabajo teatral se sostiene a partir de dos grandes maneras de utilizar el término como objeto de exploración; las cuales son utilizadas en su forma material o imaginaria. A continuación, detallaré de manera más precisa, cada uno de estos dos usos.

En cuanto a su uso como objeto, por un lado, las imágenes como recursos tangibles y materiales poseen una representación determinada de un “algo” específico. Sin embargo, no está limitado necesariamente a recrear una mimesis del mismo, sino que la representación también puede ser explorada de diferentes maneras poéticas; las cuales explicaré más adelante.

Por otro lado, existe otra manera de utilizar este concepto y es mediante las *imágenes mentales*, las cuales se aplican en la percepción de cada creador. Cuando hablo de *imágenes mentales* me refiero al punto de vista que tiene el creador sobre las cosas, los colores, la música y demás. Este concepto está acompañado de la imaginación, la memoria y sobre todo, de la subjetividad. Tal que, para los actores y actrices, este puede ser un recurso útil para la construcción de la escena o del personaje. En ese sentido, en base a las características que puede proponer un texto, se puede evocar una imagen vocal, una postura, el movimiento del rostro y otros elementos que salgan de la imaginación de los creadores.

Ambas formas de usar la *imagen* como objeto de exploración son piezas esenciales para la creación escénica, sobre todo para el trabajo con obras que muestran nuevas formas de representación. Una de las obras más significativas que utiliza estos recursos es *Antígona*, del grupo teatral Yuyachkani, dirigida por Miguel Rubio e interpretada por Teresa Ralli. En el desmontaje de la obra, Teresa comenta su proceso de creación de todos los personajes que sostiene la versión del poeta José Watanabe sobre la obra de Sófocles. En este proceso se nutre de diferentes imágenes estimulantes que improvisa en la construcción escénica. Es por ello que quisiera tomar algunos extractos de la grabación del desmontaje de *Antígona* para explicar el uso de la imagen en el teatro. Para lo cual, empezaré contando brevemente el argumento de *Antígona*, lo que me ayudará a profundizar en el contexto de la creación de los personajes.

Antígona es una mujer joven, hija de Edipo y hermana de Ismene, Etéocles y Polinices. Después de que se cumpliera el destino de Edipo y fuera expulsado de Tebas, los dos hermanos varones batallan por el poder de Tebas en ausencia de su padre. Como resultado de ese enfrentamiento, ambos mueren. Creonte, el tío de ambos asume el poder y ordena sepultar a Etéocles pero no a Polinices, pues considera que este ha traicionado a Tebas. Dentro de esa premisa, aparece la historia de *Antígona*, la cual se opondrá al poder de su tío para intentar enterrar el cuerpo de su hermano. (Watanabe, 2000)

En el desmontaje de *Antígona*, Teresa explica el proceso de creación de esta obra. Para ello menciona un término que emplea su grupo teatral para nombrar a la primera parte de la creación: *La acumulación sensible* (Yuyachkani, min 00:16:40 - 00: 17: 58). Este término se refiere a que, en un primer momento de exploración, en el grupo buscan diferentes estímulos para nutrir la creación. Por ende, no construyen desde algo preestablecido, como puede ser la estructura de un texto, sino que prefieren investigar en los estímulos que recopilan a lo largo de su investigación. Toda información, pinturas, elementos, sonidos,

libros, sensaciones, “todo ello que nos impacta” como lo dice Teresa, son partes necesarias para iniciar el trabajo de creación. *La acumulación sensible*, detalla el acercamiento a la imagen material.

Por otra parte, en el proceso de creación de *Antígona*, Teresa manifiesta haber tenido diferentes maneras de trasladar las imágenes al cuerpo. Una de ellas es mediante el ejercicio del animal. Este ejercicio, requiere elegir a un animal que represente al personaje que queremos interpretar. Para ello, se deberá investigar sus características físicas como su caminata, su formación corporal, su mirada, etc. Esta investigación será utilizada para recrear físicamente al animal y luego humanizarlo. Teresa utiliza la imagen de un cervatillo para convertirse en Antígona (Yuyachkani, min 00:18:38). Al hacerlo, ella cuenta que se imaginó la caminata “débil y casi sin rastro” que evocaba el animal. Además, las patas traseras del cervatillo la llevaron a imaginar la cadera cerrada y “virginal” que poseía Antígona. En esa declaración se puede notar cómo es que Teresa interpreta subjetivamente la imagen y las características físicas del animal. De manera que llega a justificar el argumento de la obra, en la forma que construye su movimiento corporal. Prueba de ello es cuando menciona que la caminata frágil del cervatillo se debe a que Antígona debe ser cautelosa en su manera de caminar para no ser descubierta a la hora que intenta levantar el cuerpo muerto de su hermano. Otro ejemplo de ello es cómo cambió su imagen del cervatillo sostenido sobre sus cuatro patas a sostenerse en dos patas mientras mutaba su percepción de la investigación con el animal (Yuyachkani, min 00:19:10 - 00:21:15). Todo ello manifiesta la lectura personal que le da Teresa a las estímulos con las que trabaja. Estos, son nombrados como *imágenes mentales*, por estudios psicológicos como el de Isidoro Arroyo, que las identifica en su función visual e interna (Arroyo, 2003).

En conclusión, la imagen trabaja tanto como una representación fija pero también como un estímulo subjetivo en el creador o espectador. Además, estos usos se aplican en

diferentes ámbitos. Por ejemplo, en la creación de un personaje, en la organización de la escena, en la agrupación de los cuerpos en escena, en la escenografía, entre otros. La *imagen*, en cualquiera de estos usos, es un recurso útil para la representación escénica.

2.1.1 La imagen teatral en el trabajo con el cuerpo

Como anteriormente lo detallé, el concepto de *imagen* en el teatro, es usado para trabajar en dos ámbitos, el material y el mental. Sin embargo, su práctica excede a su empleo como objeto de exploración. El término *imagen* en el teatro también es referido cuando se habla de la forma en la que se mueve el cuerpo del intérprete en escena o cómo se organiza en la misma. Como lo mencionaba Patrice Pavis en su diccionario teatral, el uso de este término ha sido históricamente utilizado en su labor mimética de las circunstancias detalladas en el texto dramático (Pavis, 2003). Lo cual incide en la creación corporal de un personaje y el movimiento que realice en el espacio teatral. Sin embargo, las recientes búsquedas contemporáneas de representación, heredadas del teatro físico, encuentran nuevos lenguajes en la forma de expresarse. Creadores como Vsévolod Meyerhold, el cual es autor de la técnica de la biomecánica (Meyerhold, 1992), o como Jerzy Grotowski, el cual es autor y fundador del teatro laboratorio (Grotowski, 1970), creían en la posibilidad creativa y expresiva que tiene el cuerpo, más allá de una representación realista. Sobre todo, Grotowski manifestaba que, aún si las propuestas se deshicieran de elementos como el vestuario, el maquillaje, el escenario o del mismo texto, todavía quedaría una forma de representar y esa forma sería mediante el cuerpo en escena (Grotowski, 1992). Estas enseñanzas teóricas sobre el trabajo del cuerpo en escena labraron el camino para investigadores teatrales como Eugenio Barba, el cual, toma ciertas premisas trabajadas por Meyerhold y Grotowski y las compone en su investigación sobre la antropología teatral (Barba, 1994).

Estas investigaciones evidenciaron la estrecha relación que sostienen el cuerpo y la imagen. De hecho, Nicolás Perrone lo profundiza y cuestiona la definición semiótica que se

le da a la relación entre la imagen y el cuerpo en el teatro; pues, la considera incompleta. Lo primero que él detalla es que el teatro es un espacio de presencias materiales, en donde los creadores exponemos nuestro trabajo en base a la presencia del cuerpo en escena. “Lo propio de la teatralidad es la presencia de materialidades; por ello, la *imagen teatral* se inscribe en las corporalidades que se presentan durante la realización escénica. Es decir que el cuerpo es la superficie de registro de la imagen” (Perrone, 2019, p. 36). Tradicionalmente, el uso del cuerpo en las obras teatrales se ha expresado en una manera ceñida al consentimiento de un texto dramático, tanto para la creación de un personaje o la creación de la misma escena. Además, en esta autoridad que ejerce el texto teatral, lo que se requiere es hacer una representación fija e identitaria de las circunstancias dadas por el autor de la obra, mediante imágenes referenciales que pueden ser imitadas de la realidad. Sin embargo, Perrone sostiene que la manera en que se trabaja con el cuerpo del intérprete en el teatro excede a su definición semiótica de representación pues el mismo cuerpo puede convertirse en una imagen en sí misma como presencia material.

Lo que cuenta son los cuerpos en tanto materialidades presentes. Éstos no tienen un referente determinado porque no están pretendiendo representar algo, sino hacer valer en sí la presencia material. De este modo, los cuerpos producen la realidad que presentan y eso es lo que define la realización escénica y su performatividad (Perrone, 2019, p. 43)

Con la cita anterior el autor hace referencia hacia el cuerpo antes de asumir un signo que representar. Eso quiere decir que el cuerpo en sí mismo puede convertirse en una presencia material indistinta, que no represente algo específico como un personaje o algo en concreto. Perrone se basa en las investigaciones de creadores como Grotowsky, Barba y sobre todo en Antonin Artaud para explicar cómo es que el cuerpo puede llegar a convertirse en imagen mediante el concepto de un *cuerpo sin órganos*. Este concepto se define como:

El CSO es aquel que deshace la organización del organismo. Esto quiere decir que el cuerpo no es opuesto a los órganos, sino a la organización (Deleuze, 2009: 51). Es posible que el cuerpo se corra de las jerarquías que lo configuran con determinada forma y produzca el nacimiento de otro cuerpo. Éste ya no es la imagen de una determinación fija, sino que se define por la presencia temporal o provisoria de órganos indeterminados. Esto quiere decir que el cuerpo no representa nada, sino que es intensivo (Perrone, 2019, p.37)

Lo que el autor quiere decir es que el cuerpo del intérprete puede eludir toda fijación corporal simbólica mediante la exploración. Lo importante de ello es el resultado que emana del despojo de la imagen corporal cotidiana del actor, del personaje y de toda imagen externa ajena a un trabajo de improvisación de movimiento. En esta búsqueda se intenta conectar con la poesía en el trabajo corporal. Un trabajo que salga de una esfera naturalista de representación lógica y que, por otra parte, tome la exploración como guía para un nuevo tipo de representación que tome otras formas poéticas de encarnar una imagen que sostiene más imágenes en sí misma, o que no lo haga sobre algo en específico; y que a su vez, pueda emitir diversas imágenes subjetivas en el espectador. De esta manera, el cuerpo se distancia de una fijación simbólica y se transforma en una presencia en sí misma. Algo que, como se ha mencionado antes, es heredado de la exploración física teatral, la danza y la performance.

2.1.2 La imagen teatral en la composición de la escena

El concepto de imagen en su necesidad representacional es utilizado también al trabajar la escena en conjunto. Anteriormente, cité a Grotowski para brevemente comentar su trabajo con el *Teatro pobre*, el cual es un concepto dirigido a simplificar la escena y reducirla hasta lo esencial (Grotowski, 1992). En este libro, el autor dejaba expuesto que lo único que no se puede simplificar en el teatro es el cuerpo del intérprete, lo cual me ha servido para explicar su relación con la imagen. Sin embargo, en la práctica teatral mundial, comúnmente

se acostumbra a que la escena se nutra de diversos elementos que la compongan; los cuales pueden ser, las luces, el escenario, los objetos, el vestuario; en sí, todos los elementos que habitan y crean en el espacio escénico². Esta materialización en conjunto, ha sido colocada dentro de las prácticas teatrales naturalistas como un recurso decorativo, pues en su labor mimética, intenta recrear de manera cercana la realidad cotidiana. No obstante, retomando las propuestas contemporáneas de representación, los elementos que componen la escena, tienen un empleo diferente al puro uso pictórico o escenográfico. En la tesis doctoral de Jose Luis Raymond, él comenta la posición que ejerce ahora la imagen en la composición escénica. Raymond menciona lo siguiente:

Los demás elementos que conforman el espacio escénico, como son luz, sonido, indumentaria, forma, color, audiovisuales, etc. también son los originarios y protagonistas de la acción, y de esta manera pueden organizar las líneas dramáticas que se proponen en la escena. Esto quiere decir que se abren otras formas de comunicación donde se conciben nuevos escenarios de reflexión y representación, dejando el desarrollo y progresión de las historias textuales relegados a un segundo plano (2017, p. 64).

Esto significa que el rol que cumplen dichos elementos en el espacio escénico es puesto y utilizado con la intención de complementar la escena de manera activa y presente y con ello formar imágenes en composición con los demás elementos. Un ejemplo de ello es el uso de la proyección en la obra *Historia de amor* de la compañía de Teatro Cinema de Chile o el uso de la silla en la puesta en escena de *Antígona* del grupo teatral Yuyachkani. Para abordar mejor el ejemplo del uso de la imagen en la composición escénica, tomaré un extracto de la obra *Búnker*, de la compañía chilena Cuerpolímite. En este registro de la obra,

² “Espacio escénico: O espacio perceptible en escena: es el espacio representante en el cual evolucionan los personajes y las acciones” (Pavis, 2003, p. 242).

se evidencia cómo los objetos, luces, sonido, la voz, el texto y el cuerpo, trabajan de manera dialogante y expresiva. Esta obra cuenta la historia de una familia conformada por un papá, una mamá y tres hijos, los cuales deciden vivir en un Búnker (Fajardo, 2013). Uno de los momentos que presenta el empleo de elementos como potenciador de la línea dramática es cuando la familia se instala en el Bunker (Cuerpolímite, 2015, mín 00:06:28 - 00:10:45). En esta primera parte, los intérpretes empiezan a tomar elementos como las maletas o la mesa. Estos elementos mencionados, mutan en su significado dado que los actores y actrices en escena, los toman activamente y de maneras no convencionales. Por ejemplo, las maletas forman parte de una secuencia de movimientos, en los cuales los intérpretes dejan caer su peso, las mueven por el piso, entran en ellas como si entraran a un cuarto diferente. De alguna manera, las maletas son parte de una coreografía que junto a la música, la iluminación y el movimiento corporal, son parte de una representación poética del acondicionamiento en el Búnker. Adicionalmente, el uso del texto no se elimina, sin embargo, se utiliza brevemente en varios momentos en la puesta en escena para acompañar a los elementos que conducen el argumento de la obra. Además, el uso de la voz se emplea en su mayoría para emitir sonidos que acompañan el movimiento corporal y la propuesta escénica en conjunto. Es como lo mencionaba Jose Luis Raymond cuando decía que “la textualidad como protagonista dejaba paso a la visualidad como eje de creación de espacios de pensamiento” (Raymond, 2017, p.67).

En ese sentido, el uso de la imagen en la práctica teatral influye tanto como objeto de exploración dentro de la creación o como la forma en que se exhibe la representación. En ambas formas de uso, las imágenes se pueden plasmar de manera mimética y fija o poética y subjetiva. Las dos maneras coinciden en formar imágenes o reproducir varias de ella en una presencia material; las cuales pueden ser los cuerpos de los intérpretes o los otros elementos necesarios para la representación.

En conclusión, en base a todo lo expuesto en esta sección, puedo evidenciar que lo que se refiere a la imagen en el teatro remite tanto a una representación material de las cosas perceptibles en el mundo, como a la interpretación subjetiva de un estímulo. Por ejemplo: un sonido, un sentimiento, el sabor de la comida, una fotografía, una forma, etc. Todo aquello que puede ser recogido e interpretado por nuestros sentidos es una imagen en sí misma. Esta puede ser usada en el quehacer teatral como mimesis de una realidad o como estímulo para la creación. Adicionalmente, el cuerpo del intérprete puede ser despojado de su labor representacional para ser puesto como una presencia material indistinta que evoque diferentes signos ante el espectador sin necesidad de fijar su identidad.

2.2 El Expresionismo en el teatro

2.2.1 El Expresionismo Alemán

El *expresionismo* es un término bastante complejo de definir. En medio del proceso histórico en el que se creó, fue adquiriendo significados y mutando a través del tiempo. Su empleo, a comienzos del siglo XX, estuvo ligado a la pintura, al cual servían como figura contrapuesta al *impresionismo* (Berh, 2000, p. 7). Sin embargo, su origen es aún bastante confuso. Como término, ha sido usado ampliamente en Alemania, lugar en donde se formó el movimiento expresionista. Este abarcaba más ramas artísticas que solo la pintura, habiendo profundizado en las artes plásticas y escénicas; así como en la literatura, la filosofía y demás. No obstante, el movimiento expresionista alemán como tal, será abordado como consecuencia de la Primera Guerra Mundial (Barreto, 2006, p. 15). Sin embargo, antes de ello, varios historiadores le dan al término diferentes orígenes. Por una parte, Donald Gordon sostiene que el término ya se había mencionado anteriormente en el círculo artístico francés. Para ello, menciona al pintor Henri Matisse, quien había usado y definido el término

“expresión” en su libro *Notas de un pintor* de 1908 (Berh, 2000, p. 7). En el texto de Berh, se introduce la siguiente cita sobre la definición de expresión:

En *Notas de un pintor*, Matisse sostenía que la “expresión” no constituía reflejo de la pasión “sobre un rostro humano o traicionada por un gesto violento” sino una cuestión formal “la total disposición de mi cuadro es expresiva...la composición es el arte de colocar, de modo decorativo, los diversos elementos que se hallan a disposición del pintor para la expresión de sus sentimientos” (2000, p. 7).

En esta cita anterior, Matisse se aproxima a definir su concepto de *expresión*, dándole un empleo decorativo y emocional, como si fuera un estilo de pintura. Lo cual, más adelante, será cuestionado y desechado por otros creadores expresionistas como el noruego Edvard Munch que definirá al arte expresionista como “las cualidades expresionistas, que no radican tanto en medios formales innovadores para la descripción del mundo físico, sino en la comunicación de una percepción del mundo particularmente sensible, incluso ligeramente neurótica, que va más allá de las meras apariencias” (Bassie, 2008, p. 7). Con esto, se empieza a divisar las premisas que forman el movimiento expresionista, que, aunque no son exactas en una definición, comparten puntos de partida similares.

Regresando al nacimiento del término *expresionismo*, otros historiadores cuestionan lo sostenido por Donald Gordon al afirmar que el término *Ausdruck*³ ya se había utilizado en Alemania antes que en Francia, para diferenciarlo del arte impresionista.

En su editorial de 1907 para la revista *Der Kunstwart* (El conservador de arte), Ferdinand Avenarius definió la *Ausdruck Kultur* (Cultura expresionista) como aquella que constituye una “armonía de esencia y apariencia” y la que cultiva

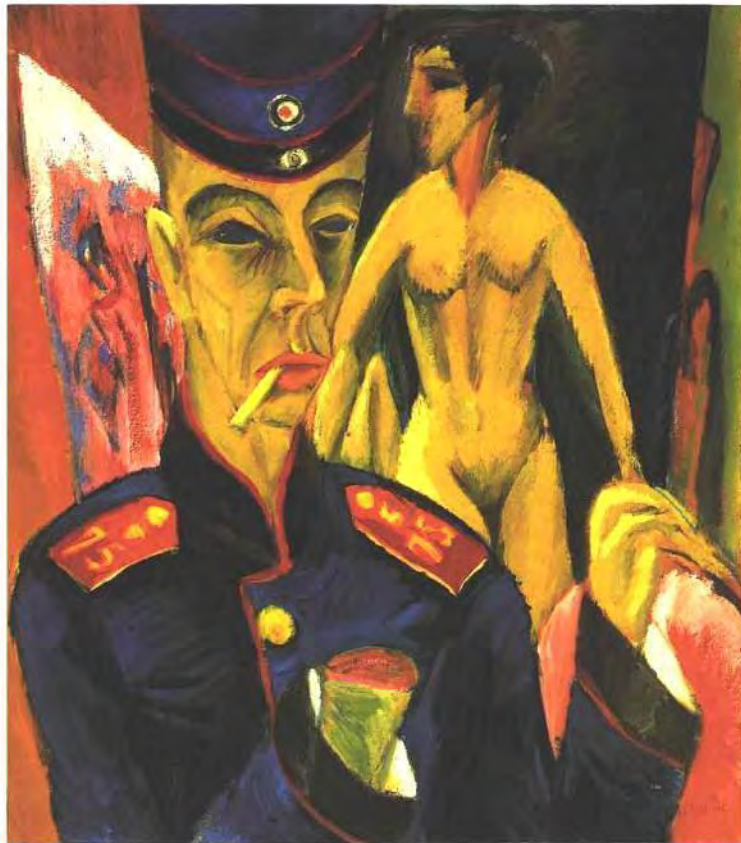
³ Ausdruck: Expresión. Traducido por el diccionario Cambridge (Cambridge, 2021)

la “bondad espiritual nacional y la humanidad general alojada en la nación alemana (Berh, 2000, p. 7)

Con ello, puedo inferir que el origen del término no es claro en una fecha o autor. Sin embargo, se puede afirmar que se da a comienzos del siglo XX y que se establece como movimiento, en Alemania y Austria. Este movimiento artístico se asentó después del inicio de la Primera Guerra Mundial en 1914 (Bassie, 2008, p. 10). Este se caracterizó por plasmar en sus creaciones, una visión deformada de la realidad para con ello evidenciar una perspectiva sentimental y subjetiva de la misma. Además, dado el contexto histórico en el que se sitúa, los temas presentados conciben a la muerte, la violencia, el miedo, la angustia y demás temas que caracterizan a ese periodo de tiempo, como una inspiración recurrente en la representación. Ashley Bassie define al movimiento expresionista alemán de la siguiente manera: “el expresionismo es complejo y contradictorio. Abarcaba tanto la liberación del cuerpo como la excavación de la psique. Dentro de sus abigarradas filas se podía encontrar la apatía política, incluso el chovinismo, así como el compromiso revolucionario” (Bassie, 2008, p. 7). Con esto, se puede inferir que en lo que concierne al movimiento expresionista alemán, no hay una definición exacta de lo que se entiende por expresionismo, pero si hay elementos que lo caracterizan y que se exhiben en las creaciones artísticas de la época.

Este movimiento expresionista alemán, específicamente en la pintura, profundizó en la visceralidad de su contenido mediante los trazos marcados, colores sombríos, imágenes planas, un aglutinamiento de formas y un simbolismo sentimental que emana de las creaciones (Barreto, 2006, p. 15). Un ejemplo de una de las obras expresionistas alemanas es la obra *autorretrato como soldado* de Ernst Ludwig Kirchner (1915):

Figura 1 *Autorretrato como soldado*



En esta pintura se muestra a dos personas en un mismo cuadro, con mayor protagonismo del soldado que está adelante, el cual es el mismo Kirchner. Se puede notar los colores opacos y saturados que inundan toda la pintura. Además, el color de la piel en ambos es decadente como si se quisiera representar una enfermedad con el color. Otro punto a notar es el brazo amputado y resaltante en la imagen, acompañado de un rostro impávido y una mirada vacía. En la parte de atrás se puede notar un cuerpo desnudo de una persona que tiene rasgos tanto masculinos como femeninos, de la misma forma que el soldado. Es una pintura sumamente expresiva y de alguna manera dolorosa, considerando que fue realizada después del regreso de Kirchner de la Guerra (Bassie, 2008, p. 159). La interpretación de la pintura está abierta a la subjetividad del espectador. Sin embargo, lo que sí se puede evidenciar es la fuerte carga emocional que posee la imagen.

Como lo mencioné anteriormente, el movimiento expresionista se erigió sobre diferentes ramas artísticas. Aunque se puede afirmar que tuvo un mayor impacto sobre las artes visuales, incluido el cine expresionista alemán de las décadas de 1920 y 1930, este también se instauró entre las nuevas búsquedas de representación escénica como la danza, la música y el teatro (Bassie, 2008, p 7). De esta manera, contribuyó en las investigaciones en cuanto al uso del cuerpo en la danza y el teatro; y a la búsqueda de un lenguaje tan poético como visceral en la representación.

El Cine Expresionista Alemán

El cine alemán tuvo un inicio a finales del siglo XIX. En este periodo antes de la Primera Guerra Mundial, se dieron producciones cinematográficas que, tal como lo expresa Lotte Eisner en su libro *The Haunted Screen*, fueron “mediocres” comparadas con la calidad de filmes que brindaban otros autores como George Méliés, la compañía de los hermanos Pathé, entre otros (Eisner & Greaves, 2008, p. 9). Fueron los años cercanos a la Primera Guerra Mundial en que se buscó realizar el “film de autor”, el cual tenía como objetivo, darle una mayor calidad y profundidad a las películas alemanas. En ese periodo de tiempo, algunos creadores inspirados por los tempranos inicios del expresionismo como movimiento, dieron a conocer las primeras cintas del cine expresionista alemán entre los años 1913 y 1914 (Eisner & Greaves, 2008, p. 10). Sin embargo, después de iniciada la guerra, los artistas de este movimiento, volcaron en sus creaciones inspiradas por la crudeza de la realidad alemana, una forma de retratarlas que se alejaba de lo superficial de la imagen. La copia de una realidad, no reflejaba en sí la verdad de la misma para estos artistas; se tenía que encontrar una forma de indagar en los profundo del terror, la angustia, el miedo que provocaba la época. Eisner cita a Kasimir Edschmid, cuando menciona que:

Según Edschmid, “la cadena de hechos: fábricas, enfermedades, prostitutas, gritos, hambre” no existe; solo existe la visión interior que provocan. Los

hechos y objetos nada son en sí mismos; es necesario profundizar en su esencia, distinguir lo que hay más allá de su forma accidental. Es la mano del artista la que, “a través ellos se apodera de lo que hay detrás” y permite que se conozca su verdadera forma liberada de una sofocante opresión de una “falsa realidad”. (Eisner & Greaves, 2008, p. 14)

Con esa cita, se da un sentido a la búsqueda de los cineastas expresionistas alemanes de las décadas de los años 1920 y 1930, la cual estuvo marcada por el reflejo de una sociedad golpeada por los estragos de la guerra. Este periodo, nombrado la *era de Weimar* por los autores Olaf Brill y Gary Rodhes en su libro *Expressionism in the cinema*, haciendo referencia a la desaparecida república de Weimar⁴ que se dió en el periodo de “noviembre de 1918 a enero de 1933”(Brill & Rodhes, 2016, p. 2), se desarrollaron grandes referentes del cine expresionista como *El Golem* (1920), *Nosferatu* (1922) y el más famoso referente de cine expresionista, *El gabinete del Dr. Caligari* (1920).

El Gabinete Del Dr Caligari. El gabinete del Dr Caligari es una cinta dirigida por el director de cine Robert Wiene, estrenada en el año 1920 y que gozó con gran éxito en el cine europeo. La cinta narra la historia de Francis, un hombre que junto a su amigo Alan, va a una feria en donde un doctor llamado Caligari, presenta su exhibición; el cual es un sonámbulo llamado Cesare. Este, tiene la particularidad de predecir el futuro según el Dr. Caligari, es por lo cual, Alan le pregunta cuánto tiempo vivirá, a lo cual Cesare responde “hasta el amanecer”. Los amigos salen de la feria, sin preocupación por lo dicho por Cesare. A la mañana siguiente, Alan es asesinado. Eso provoca que Francis se obsesione con Cesare y con

⁴ La república de Weimar fue un régimen político-constitucional nacido tras la pérdida de la guerra y la caída del imperio alemán. Fue una frágil república democrática que lidiaba con los rezagos y las deudas dejadas por la Primera Guerra Mundial. En ese periodo, el partido nacional-socialista, encabezado por Adolf Hitler ganó las elecciones en consecuencia de las constantes diferencias que tenían las tendencias políticas de izquierda y de derecha. Al ganar las elecciones, Hitler fue progresivamente diluyendo a la república de Weimar para instaurar su dictadura (Möller, 2012)

Caligari. Finalmente, cuando por fin este cree haber atrapado y encerrado al Dr. Caligari en un Psiquiátrico, hay un giro dramático de la historia, que muestra que en realidad era Francis el que estaba encerrado en ese lugar. (Wiene, 1920). Esta película contiene muchos elementos del expresionismo. Empezando por la escenografía, hay una representación de los lugares en forma larga, inclinada y puntiaguda. Hay un gran esfuerzo por parte de Hermann Warm y Walter Reihrig por crear una atmósfera deformada con una representación pintada sobre telas de un ambiente remarcado por un paisaje sombrío (Eisner & Greaves, 2008, p. 23). Lo saturado incide en los demás componentes de la película, por ejemplo, el maquillaje y peinado de ciertos personajes como el Dr. Caligari. Además, la actuación toma un rumbo sumamente expresivo, con escenas largas de movimientos corporales amplios y grandes gestos. Por ejemplo, una de las escenas más expresivas en esta cinta es la escena en la que el Dr. Caligari es atrapado en su estudio. Hay un forcejeo rabioso, seguida por una mirada penetrante e intensa que lo ha acompañado durante toda la película. El Gabinete del Dr. Caligari, es una película que no solo gozó de gran éxito entre los espectadores, sino que sirvió como inspiración para otras películas expresionistas

Así como el Gabinete del Dr. Galigari, varios filmes de la *era de Weimar* bordearon las premisas del movimiento expresionista y las acoplaron junto con otras artes que antes no habían sido trabajadas. Ejemplo de ello es la expresión en los gestos y movimiento del trabajo actoral; hecho que teatralmente será investigado por diferentes maestros del teatro físico. Además, a la par con esta era de oro del cine expresionista alemán, el teatro también había sembrado sus propias investigaciones en base al movimiento artístico. Este hecho dió paso al *Teatro expresionista*.

2.2.2 El expresionismo en el teatro

El teatro expresionista también debe su inicio al movimiento expresionista de inicios del siglo XX. Según el texto de David Kuhnz, este se encuentra a finales de la *era*

*guillermina*⁵ y al inicio de la *república de Weimar*. En esta etapa, lo que buscaban los creadores teatrales y literarios en cuanto al arte se basaba en dos características bastante presentes en el movimiento expresionista: la “regeneración cultural” y “artificialidad⁶ consciente de sus métodos creativos” (Kuhns, 1997, p.20). Para ello, en forma de rechazo de la *cultura guillermina*, los procesos artísticos buscaron otra manera de representar que ahondara en la espiritualidad de las personas. Esta era contraria a la “mimesis de la vida social” que antes había inundado extensamente el naturalismo o el realismo en el teatro. Esto era, de alguna manera, una protesta a una sociedad inmensamente agredida por la guerra y una fuerte crisis económica que azotaba al país; lo cual se vio reflejado a favor de una manera abstracta de representación, la cual será abordada de diferentes maneras como el trabajo con el cuerpo y la voz, en la composición de la escena y sus elementos, y en un discurso subjetivo y emocional que poseen sus obras (Kuhns, 1997, p. 20). Esta protesta de representación estética tenía una incidencia en la sociedad alemana, tal como lo menciona la siguiente cita: “los artistas antirrealistas europeos modernos - los alemanes no menos importante - asumieron que una revolución en la forma estética equivalía a una revolución cultural a gran escala” (Kuhns, 1997, p. 20). Esto hace al teatro expresionista, un arte sumamente comprometido con el aspecto social de su realidad, pero no en sentido imitativo sino espiritual.

Como lo mencioné anteriormente, el teatro expresionista basó sus investigaciones sobre tres características que voy a explicar a continuación: El uso del cuerpo y la voz, los elementos de diseño de la escena y el discurso subjetivo de sus obras.

⁵ La era guillermina hace referencia al imperio alemán, en el cual, Guillermo I se proclama emperador del mismo. Esta etapa termina con la abdicación de Guillermo II, lo que da paso a la república de Weimar (Möller, 2012)

⁶ Artificialidad: Algo que no es natural (Real academia de la lengua española, 2021)

Cuerpo y voz

En el trabajo corporal y vocal del teatro expresionista se aleja de una representación mimética de un personaje. El cuerpo es puesto a disposición de la historia, más no del personaje; y la voz se somete a una exploración expresiva y arriesgada en la emisión de sonido. En ese sentido, la ejecución que aborde el intérprete en escena es una construcción poética de la misma. Tal como lo mencioné anteriormente cuando cité a Nicolás Perrone para afirmar que el cuerpo en escena es territorio de la imagen como presencia material, el cuerpo en el teatro expresionista se puede expresar para contar la línea dramática propuesta. Esto no se refiere a un trabajo imitativo; todo lo contrario, el cuerpo mediante sus acciones en el espacio escénico crea signos indistintos que solo pueden ser entendidos en la lógica subjetiva del espectador, lo cual requiere del intérprete un compromiso en su ejecución tanto física como vocal. El uso del cuerpo y la voz en el teatro expresionista se explyaya en la intensidad, la violencia y la poesía que se encuentre en la exploración corporal de cada intérprete (Lopez, 2012).

La composición escénica

El espacio escénico en el teatro expresionista, está conformado por diferentes elementos utilizados para adentrar al espectador en la historia. Tal como lo menciona José Gabriel Lopez Antunaño, estos elementos suelen ser expresados bajo un concepto que provea información sobre el discurso que tiene la puesta en escena (López, 2012). La deformación de la realidad en la escenografía o los elementos da cuenta de la representación de la misma, solo que bajo una perspectiva distinta en su modo de representación; pues, esta se debe a la línea argumental que sostiene el discurso de la obra.

Efecto retórico

El discurso que tienen las obras de teatro expresionista es lo que mueve a los elementos de la puesta en escena con la intención de generar un efecto en el espectador. Por

lo tanto, las obras dramáticas de este género teatral “priorizan la narración de la historia a los personajes” (López, 2012). Estas historias van acorde a las situaciones sociales contemporáneas, de modo que en ellas se puede encontrar una crítica forjada en la realidad actual y cercana. Además, teniendo en cuenta a las puestas en escena y al trabajo de voz y cuerpo de los intérpretes, las dramaturgias están pensadas para contemplar estos espacios no convencionales y de representación poética. El efecto retórico en sí sería la intención que tiene la obra en su complejidad y representación escénica, para con el espectador. Un ejemplo de ello son las obras de Bertolt Brecht, el cual mediante el *efecto distanciamiento* intentan que el espectador pueda entender críticamente el conflicto que ofrece la historia y no permita que se deje conmover con un personaje (Bialostosky, 1987, p. 60).

Representante del Teatro Expresionista: Bertolt Brecht.

Bertolt Brecht fue un dramaturgo y director teatral nacido en Augsburgo en 1898 (Parker, 2014, p. 9). Después de la Primera Guerra Mundial, en donde prestó servicio militar como estudiante de medicina, se mudó a Berlín en donde fue asistente de dirección de Max Reinhardt, en el Deutsches Theater berlinés. Su experiencia con Reinhardt y su encuentro con Erwin Piscator, fueron fundamentales para la formación de sus obras expresionistas de las décadas de los años 1920 y 1930 como lo comenta el prólogo de *Escritos sobre el teatro* de Bertolt Brecht, escrito por Genoveva Dieterich (Brecht, 2010, p. 12). Además, esto ayudó a formar su concepción sobre el Teatro épico, el cual tiene como objetivo de presentar ante espectador, una visión crítica y racional de una puesta en escena en la que predomine la narración de la historia; la cual suele tener un gran contenido social y político, y evitar conmoverse con los personajes. Para hacerlo, Brecht utiliza el efecto distanciamiento que, tal como lo refiere el artículo de Terry Eagleton, lo que requiere del intérprete es representar la “estructura” de un personaje, sin representar al personaje. Esto con el sentido de la vivencia y

la posición del personaje en la historia, pero sin dejarse atrapar por el personaje y así no perder el sentido del discurso de la puesta en escena (Bialostosky, 1987, p. 60).

El teatro épico o teatro dialéctico, reitera la importancia retórica que posee este concepto, para obtener una mayor consciencia de parte del espectador. Cabe recordar que estas obras tenían un alto contenido social y estaban dedicadas hacia el proletariado; lo que resalta la importancia de que el espectador fuera crítico con lo que ve y no se distraiga con un personaje.

2.3 Eugenio Barba y la alteración del equilibrio

Eugenio Barba es un director e investigador teatral, co-fundador del Odin Teatret y fundador de la escuela internacional de antropología teatral (ISTA) (Ruiz, 1999, p. 82). Nació en Italia en 1936. Después de la muerte de su padre, Eugenio fue inscrito en la academia militar para seguir sus pasos. Aunque esta etapa calaría en la creación de su *antropología teatral*, Barba desistió de seguir con la formación militar y emigró a Noruega cuando era adolescente. Más adelante, después de haberse graduado en la Universidad de Oslo, viajó a Varsovia para estudiar dirección teatral, con una beca otorgada por la UNESCO. Ahí conoció a quien sería su maestro y compañero en la investigación teatral, Jerzy Grotowski (Turner, 2004, p. 4). Barba fue asistente de dirección de Grotowski en el teatro de las *13 filas* en Opole, en ese periodo, pudo aprender y escribir las enseñanzas del trabajo con este. Su presencia fue de suma importancia para definir los objetivos que tenía Barba como investigador teatral; su enseñanza en el Odin Teatret “partía de los ejercicios enseñados por Grotowski pero con otros objetivos” que, en el transcurso de sus viajes alrededor del mundo pudo reconocer y adoptar ciertas premisas que más tarde añadiría a su concepto de Antropología teatral (Ruiz, 1999, p. 84).

La antropología teatral según Eugenio Barba es un conjunto de premisas estudiadas de diversas culturas del mundo sobre las formas de representación teatral. Barba difiere con considerar a este concepto como una ley universal en sí misma o como una técnica que tenga la intención de bordear los lineamientos de cómo ser a un buen actor o bailarín. Lo que la Antropología Teatral provee son “indicaciones útiles” en el movimiento y la presencia del actor - bailarín (Barba & Savarese, 1990, p. 18). En su investigación sobre diversas culturas teatrales, sobre todo las orientales, pudo notar que existe una “energía” excepcional cuando el intérprete representa. Barba sostiene que esa energía excepcional, se diferencia en gran manera del movimiento cotidiano que tenemos las personas y es ese el punto de estudio que lo atrae a compararlo con otras culturas. En la siguiente cita, Barba profundiza sobre este punto:

Los actores orientales, aun cuando hacen una demostración técnica, fría, poseen una cualidad de presencia que sorprende al espectador y obliga a mirarlos. En tales situaciones no expresan nada, y no obstante existe en ellos como un núcleo de energía, como una irradiación sugestiva y sabia, pero no premeditada, que capta nuestros sentidos. Por mucho tiempo pensé que se trataba de una “fuerza” particular del actor adquirida con años y años de experiencia y de trabajo, de una calidad técnica particular. Pero lo que nosotros llamamos “técnica” es una utilización particular de nuestro cuerpo. (Barba & Savarese, 1990, p. 20)

Con esto, Barba señala que cuando el cuerpo que se encuentra representado, adquiere ciertas particularidades que capta la atención del espectador y esto se debe al distanciamiento del intérprete de su propia estructura corporal. Eugenio Barba divide el cuerpo del actor en dos, en el cuerpo cotidiano la cual está determinada corporalmente por nuestra cultura, nuestro entorno, nuestra vida en sí misma; la cual nos afecta, y el cuerpo extra- cotidiano; que se

encuentra cuando representamos. En esa instancia, el cuerpo sale de una esfera habitual y manifiesta una *presencia* excepcional que acompaña a la representación. Este va a ser el campo de estudio sobre el cual Barba va a tomar los conocimientos adquiridos en diferentes culturas, para sugerir las similitudes en las maneras de llegar a un cuerpo extra-cotidiano (Barba & Savarese, 1990, p. 20).

Para analizar las formas de lograr un cuerpo extra-cotidiano en el intérprete, Barba se sostiene sobre tres premisas *pre-expresivas* que pudo notar y anexar de las culturas estudiadas, las cuales son: *la alteración del equilibrio*, *la danza de las oposiciones* y *las virtudes de la omisión* (Barba & Savarese, 1990). Para uso de esta tesis, voy a definir lo que Barba sostiene sobre la *pre-expresividad*, detallando las tres premisas antes expuestas, pero sobre todo profundizaré, sobre la premisa de la *alteración del equilibrio*, de la cual se nutre mi investigación.

2.3.1 Pre-Expresividad

El concepto de pre-expresividad parte de la investigación de Eugenio Barba sobre el manejo del cuerpo del actor-actriz en la representación escénica. Barba estudia la ejecución de las danzas y representaciones artísticas realizadas por diferentes culturas en el mundo; Sobre todo basa su estudio en la comparación entre la cultura oriental con la occidental con el objetivo de encontrar similares representacionales entre culturas. En este proceso Barba pudo notar como es que los *actores-bailarines*, como él los llama, manifiestan un estado energético diferente cuando tienen que asumir la representación. (Barba & Savarese, 1990). Para ello, primero detalla que cada persona posee un *cuerpo cotidiano* que ha sido formado en su vida por diversos factores; como lo son su cultura, su trabajo, su entorno familiar. En general, todo lo que lo rodea y afecta. Sin embargo, cuando una persona asume un rol representacional, éste utiliza su cuerpo con una energía *extra-cotidiana*. Con esto se refiere a que el intérprete, aún si realizara una demostración técnica de la representación, utiliza el cuerpo con algunas

premisas que modifican su accionar cotidiano personal y que ejerce una energía extraordinaria o fuera de lo común. Por ejemplo, Barba compara al actor del teatro No japonés con un bailarín de ballet clásico y en ellos encuentra similitudes en cuanto a la deformación de sus cuerpos al caminar o danzar, para alejarse de su cotidianidad; tal como lo explicita Patricia Cardona en el siguiente texto:

En su libro *islas flotantes*, Eugenio Barba explica cómo el actor No del japon, cómo el bailarín de ballet clásico, cómo el mimo tradicional, inician su formación con una deformación; las posiciones de base, las posturas, las formas de caminar son diametralmente opuestas a las cotidianas. Estas técnicas crean un tono muscular, es decir un cuerpo dilatado, que finalmente será vehículo de expresión de diversos estilos teatrales y dancísticos (Cardona, 1989).

Estas técnicas a las se refiere Cardona en esta cita, forman parte de los tres grandes pilares de la pre-expresividad que son parte, de la *Antropología teatral* de Eugenio Barba; estas son *El principio de oposición*, *El principio de simplificación* y *La alteración del equilibrio*, como son nombradas en *El arte secreto del actor*. La primera de ellas desarrolla, mediante un ejemplo del teatro No, el estudio del *Hippari hai*; que es un término que explica las fuerzas en oposición que existen cuando un actor No representa. El significado de este término es “tirar hacia a sí a alguien o algo que se esfuerza por hacer lo mismo” (Barba & Savarese, 1990, p.24). Lo cual refiere a que el actor No debe luchar y mantener esta oposición constantemente en su accionar. Esto lo lleva a modificar su cadera, su centro de gravedad, su columna, su caminata y en general su movimiento en escena. Esta premisa forma parte de su técnica aplicada al teatro occidental que Eugenio Barba realiza.

En cuanto al principio de la simplificación, Barba precisa que funciona sobre el trabajo ya realizado por el actor. Como anteriormente ha sido mencionado, Barba explica este

principio a través de ejemplos con actores de teatros orientales como el No o Kabuki. Para ello, menciona que sobre el trabajo de oposiciones que deben tener estos actores, se debe buscar simplificar los movimientos con la misma fuerza con la que se realizaba el movimiento inicial. En otras palabras, lo que busca este principio es contener los movimientos hasta su estado esencial y aun con ello, conservar la misma energía inicial (Barba & Savarese, 1990).

A continuación, detallaré de manera más profunda el principio de la *alteración del equilibrio*, pues considero que es un pilar fundamental para esta investigación.

2.3.2 Principio De La Alteración Del Equilibrio

El siguiente principio es fundamental para el trabajo realizado en esta tesis pues lo que busco es alejar a las participantes de su *cuerpo cotidiano*. Para hacerlo comprendo la creación de una secuencia corporal que, mediante la exploración de las imágenes y la presencia de la *alteración del equilibrio*, transforme el movimiento de las actrices y las lleve a una apertura sumamente expresiva de una representación poética.

En ese sentido, el equilibrio comprende una parte muy importante del trabajo. Según Barba y Savarese, el equilibrio es definido como “la capacidad del hombre para mantenerse erguido y moverse en dicha posición en el espacio” (Barba & Savarese, 1990, p.107). Ésta facultad que poseen las personas, es reiteradamente deformada en las representaciones artísticas que utilizan el cuerpo como elemento escénico, a lo largo de las culturas del mundo. Para profundizar más en ello, realizaré una semejanza entre el ejemplo que pone Barba sobre la posición *Tribhangi* de la danza tradicional india y una danza tradicional peruana. La posición *Tribhangi* significa: “tres arcos” y se manifiesta explícitamente en una posición de S en la danzante; lo cual da cuenta de la modificación corporal y el equilibrio precario sobre la cual se sostiene (Barba & Savarese, 1990, p.106). De la misma manera, podría evidenciar representaciones locales en las danzas tradicionales peruanas en las cuales este principio es

abordado. Por ejemplo, una de ellas es el uso del cuerpo en los danzantes de tijeras. Estos son sometidos a una gran modificación corporal en la ejecución de la representación. La danza de tijeras es una de las más arriesgadas y completas, en cuanto a la exigencia corporal, de todas las manifestaciones dancísticas del Perú. En esta se expone una batalla entre dos o más danzantes mediante ágiles y comprometidos pasos de baile. Adicionalmente llevan en las manos unos instrumentos musicales que el danzante tocará en toda la representación, los cuales simulan la figura de unas tijeras; de ahí el nombre de la danza (Hudtwalcker, 2019, 11). En cuanto al cuerpo de los danzantes, este se halla en constante lejanía de la cotidianidad. En la tesis de Licenciatura de Daniela Hudtwalcker ella hace un profundo análisis sobre los danzantes de tijeras y la *pre-expresividad*, hasta el punto de detallar los puntos corporales en donde los danzantes modifican su cuerpo; los cuales implican la modificación de los pies, piernas, cadera, columna, brazos, manos, cervical, cabeza y mirada en relación a la cabeza (Hudtwalcker, 2019, 71). Ambas danzas, manifiestan una deformación del cuerpo cotidiano para demostrar con gran virtuosismo un cuerpo presente en escena y en riesgo controlado.

Continuando con el principio de la *alteración del equilibrio*, Eugenio Barba concibe este principio como una desestabilización del centro de gravedad de las personas, con el fin de que se produzca una tensión por la posibilidad de caer y en la cual se canalice un equilibrio en ese desequilibrio. Esta tensión será producida por dos fuerzas en oposición que mantienen la estabilidad aun cuando se exponga al cuerpo del intérprete a un riesgo de inestabilidad. El objetivo que tiene este principio es mantener un cuerpo activo y presente (Barba & Savarese, 1990), lo cual requiere una mayor cantidad de energía para ejecutarse. Con esto se logra despojar al intérprete de una representación mimética de una realidad y por otra parte, se centra en la poesía del movimiento expresivo, lo cual se hace más presente en el espectador.

2.4 Michael Chejov y la imaginación creativa

Michael Chejov fue un actor, director y teórico teatral, considerado uno de los mejores actores del siglo XX. Su técnica sobre la *imaginación creativa* es una de las mejores y más importantes contribuciones que posee el teatro contemporáneo. Nació en Rusia, en la ciudad de San Petersburgo, en 1881. Es sobrino del famoso dramaturgo Antón Chejov y fue uno de los alumnos más notables del director y maestro teatral, Konstantín Stanislavski en el Teatro de Arte de Moscú; en donde también compartió escenarios con su amigo, Eugene Vajtangov. Estuvo constantemente influenciado por otros creadores como Meyerhold, Steiner, Dostoieski, entre otros. Lo que lo llevó a escribir algunos de los más interesantes libros teóricos sobre su técnica de actuación (Chamberlain, 2004). En el texto de Franc Chamberlain, este hace un exhaustivo repaso por la biografía de Michael Chejov, desde su niñez hasta su muerte en 1955. Es por lo cual, voy a tomar algunas partes de su texto que me parecen relevantes para detallar la biografía de Michael Chejov y su técnica teatral.

Michael Chejov es hijo de Aleksandr Chejov, hermano del dramaturgo ruso Antón Chejov. En su niñez, se aventuró a explorar la imaginación y la “exageración” a través de las caricaturas que dibujó junto con su padre. Esto caló en su búsqueda hacia lo grotesco, lo irónico y fantástico de un teatro mucho más expresivo y lúdico; hecho que posteriormente le causará problemas con Stanislavski (Chamberlain, 2004, p. 2). Chejov entró al teatro de Suvorin en San Petersburgo, el cual pasaría a llamarse más adelante Teatro Maly Suvorin. En este lugar, fue instruido por dos mentores, N.N, Arbatov y Maly G. S Glagolin. Chejov tenía una fuerte admiración por Glagolin, pues lo consideraba un muy buen actor. En una cita que hace el texto de Chamberlain a Chejov, él cuenta como se quedó impresionado por la actuación de Glagolin, pues al verlo actuar sintió que este actuaba “como nadie más lo hacía”. Con esto Chejov se refería a que Glagolin no trataba de imitar a nadie, sino que creó un personaje desde su propia “individualidad creativa” (Chamberlain, 2004, p. 3). Esta

libertad creativa, valga la redundancia, de crear y no imitar, era un objetivo que mantendrá durante toda su carrera. Más tarde, al dejar el teatro de Maly Suvorin, audicionaría para el Teatro de Arte de Moscú en 1912 (Chamberlain, 2004, p. 5).

Sobre el trabajo de Stanislavski, este partía de un realismo que emulara a la vida cotidiana. Chejov tenía algunas discrepancias sobre este punto. Sin embargo, la figura de Stanislavsky fue bastante importante para la formación y teorización de la técnica de Chejov, la cual más adelante detallará en sus libros y enseñará a sus estudiantes alrededor del mundo. Stanislavsky poseía un sistema de actuación que intentaba obtener una “actuación verdadera”, un objetivo que también buscaba Chejov sólo que Stanislavsky lo obtenía por medio de *la memoria emotiva*⁷. Lo cual era un punto de cuestionamiento de Chejov pues este considera que la *imaginación creativa* podría “inducir” un sentimiento de verdad, sin necesidad de recurrir a un recuerdo personal; solo se puede crear desde las *imágenes* puestas en la imaginación y la *creatividad individual* del intérprete (Daboo, 2007). Más adelante profundizaré sobre la imaginación creativa y la técnica de Michael Chejov.

Chejov siguió nutriéndose de distintos referentes que formaron su técnica. Uno de ellos fue Vsévolod Meyerhold, sobre el cual se interesó por los principios de *atmósferas* y *estados de ánimo* estudiados por Meyerhold, el cual había adquirido como inspiración por las obras de Teatro simbolista. Además, en este proceso se dejó influir por otros creadores como Edward Gordon Craig, que tenían aportes fuera del realismo que enseñaba Stanislavsky. El trabajo de Craig difería del trabajo de Stanislavski en la manera de representar escénicamente una obra, pues este quería que “la imaginación reemplazara a la realidad” (Chamberlain, 2004, p. 8). Por último, quisiera mencionar a un creador que influyó de manera significativa en el trabajo de Michael Chejov, el cual es Rudolf Steiner. Steiner era un filósofo que se

⁷ Según el texto de López Antuñano, este define a la *memoria emotiva* como: “la activación de la imaginación creadora y un conjunto de recuerdos que el actor alega a su memoria para crear su personaje desde dentro, construyendo su forma de ser y actuar, rechazando toda creación basada en la imitación externa” (López, 2013, p. 193)

dedicó a investigar sobre el “desarrollo espiritual” del ser humano, lo cual tenía una repercusión en los artistas en su trabajo. Steiner fue el creador de un sistema de movimientos llamado “la euritmia⁸”. Este influyó en el trabajo de Chejov y le permitió separar su vida personal de la creación de personaje, lo cual solidificó su teoría teatral.

En los años posteriores Michael Chejov sería exiliado a diversas partes de Europa, en la cual participa de varias producciones teatrales y cinematográficas, además teorizar su técnica de actuación en medio de la enseñanza de la misma. Más adelante se establecería con éxito en Estados Unidos, en donde pudo seguir con su estudio de actuación y asentar su teoría de la *imaginación creativa*. Finalmente, hacia el final de su vida tuvo una etapa muy exitosa como actor en Hollywood, la cual sería interrumpida por un ataque al corazón que terminaría con la vida de Chejov en el año 1955, a la edad de 64 años (Daboo, 2007).

2.4.1 La imaginación creativa

Michael Chejov es uno de los creadores teatrales más importantes del siglo XX. Su influencia se mantiene vigente sobre los actores y actrices que encuentran en los procesos psicológicos, un aliado para la encarnación y creación en base a los procesos imaginarios. Chejov concibe su técnica sobre el uso de La *imaginación creativa*, con el fin de ahondar en la interpretación del actor o actriz mediante el uso de estímulos imaginarios expresivos; los cuales detallaré más adelante. Para explicar de manera más explícita la motivación que este tiene sobre el uso de los procesos mentales, expondré la siguiente cita:

El pensamiento materialista, frío y analítico tiende a coartar el vuelo de la imaginación. Para contrariar esta mortal intrusión, el actor debe oponerle

⁸ El concepto de *Euritmia* es descrito por Franc Chamberlain de la siguiente manera:

Eurythmy: a system of movement developed by Steiner in which sounds are given specific physical postures. In this way, sounds are ‘made visible’ and poems, for example could be turned into movement sequences. (It must not be confused with eurhythmics.) Steiner’s work on speech as invisible gesture is this process in reverse, where the performer in the act of speaking is making an inner gesture (Chamberlain, 2004, p. 15)

sistemáticamente a la tarea de alimentar su cuerpo con otros impulsos distintos a aquellos que lo impelen a un modo estrechamente materialista de vivir y pensar. El cuerpo del actor puede revestir un valor óptimo para él, tan solo cuando lo mueva una incesante corriente de impulso artístico; solamente entonces podrá ser flexible, expresivo y lo más vital de todo, sensitivo y capaz de responder a las sutilezas que constituyen la vida creadora interior del artista. Porque el cuerpo del actor debe moldearse y rehacerse desde dentro (Chejov, 1987, 17).

Con esto Chejov quiere decir que, para poder abordar una representación artística, no solo es necesario un cuerpo virtuoso y presente que se conecte de forma exterior sino que también se requiere que los artistas trabajen desde adentro, conectando con los estímulos sensitivos subjetivos que puedan interpretar.

En ese sentido la *imaginación creativa* influye en gran medida los procesos mentales de los intérpretes. Lo que se entiende por este término no se limita al recuerdo o identificación mental de una situación obtenida de la vida real sino que se requiere del artista para transformar, cambiar o ampliar la visión de una situación, en base a su propia subjetividad (Chejov, 1987, 36). En otras palabras, la *imaginación creativa* trabaja la facultad del artista escénico de materializar las ideas subjetivas y espontáneas que se crean en su mente para usarlas para la creación escénica.

En la técnica de Chejov se encuentran varios estímulos que profundizan el trabajo de los actores o actrices. A continuación, ahondaré un poco más en dos de ellas; las cualidades de movimiento y las atmósferas.

Cualidades De Movimiento.

Lo que Chejov entiende por *cualidades de movimiento* se refiere a estas sensaciones que se manifiestan internamente en el cuerpo del intérprete cuando trabaja con una imagen

tan expresiva como la de irradiar, moldear, entre otras. Estos movimientos trabajan con la imaginación del actor o actriz para generar un cambio externo desde un proceso interno. Esto se evidencia claramente en la manera de actuar en escena; como por ejemplo, el ejercicio de irradiación puede desembocar en el sentimiento de facilidad, tal como lo menciona Chejov en *Sobre la técnica de la actuación* (Chejov, 1987, p.28). Lo cual llevaría al intérprete a ejecutar el movimiento con una ligereza sostenida a lo largo de la escena. Estos sentimientos de los que detalla el autor, pueden ser de diversas índoles, pues en el movimiento del artista escénico puede trabajar otros sentimientos como la dureza, el regocijo, lo agrio, entre otros; los cuales son añadidos a los movimientos corporales y proyectados en escena.

Atmósferas

Las *atmósferas* son unos recursos usados por Chejov para afectar la interpretación de actor o actriz mediante espacios, lugares, estados, etc. Estas modifican el comportamiento escénico con estímulos que abordan todo su accionar. Todos los espacios contienen *atmósferas* que afectan a las personas. Sin embargo, la noción o la modificación de una atmósfera para adecuarse a la interpretación supone imaginar un espacio distinto al cotidiano que llegue a potenciar la escena. Para poner un ejemplo de ello, compararé la interpretación que se le puede dar al primer soliloquio de Segismundo desde la conciencia de un espacio vacío teatral comparado con la atmósfera de soledad y miseria que tiene el largo castillo por donde se asoma a lo lejos la luz. La noción de la atmósfera lúgubre afectaría directamente en la interpretación del actor, según Chejov (1987).

De igual manera que lo hace el público cuando se deja influenciar por la atmósfera creada por el conjunto de la escenografía, las luces, el sonido, etc.; los actores trabajan internamente con estos espacios imaginarios para sumergir su interpretación en el espacio requerido para esta. Además, tal como lo detallé cuando mencioné a la *imaginación creativa*,

las atmósferas se pueden crear, profundizar y transformar con el objetivo de adecuarse a la subjetividad del intérprete.



Capítulo 3: El laboratorio de imágenes

3.1 Introducción y objetivos del laboratorio

El laboratorio de imágenes partió de la premisa por trabajar un proceso de creación escénica que utilice a la imagen como una herramienta que estructure, estimule y moldee la misma. En los primeros ciclos de mi formación actoral, cuando tenía que enfrentarme a una escena que contara con un texto dramático, lo primero que nos enseñaron a hacer fue a analizar el texto. Lo dividíamos en acciones, analizábamos los objetivos y creábamos un personaje desde las circunstancias detalladas en el texto teatral. Todo el proceso de creación comprendía, en un primer momento, de un desarrollo analítico del mismo; lo cual, tenía como objetivo representar de la manera más fiel las circunstancias explicitadas en la obra. Sin embargo, a diferencia de esa manera de abordar la escena, lo que realizamos con esta investigación fue usar la imagen en sus diferentes maneras para crear la escena desde la exploración de la misma. Estas sirvieron como estímulos que se fueron transformando conforme pasaba cada una de las cuatro partes que comprendía el laboratorio.

En la primera parte del laboratorio, me centré en trabajar con los dos monólogos principales del texto teatral para emprender el trabajo con las imágenes. Estas fueron divididas en momentos y en colaboración con las participantes del laboratorio. Lo que se deseaba obtener era que cada uno de estos fragmentos produjeran, en las participantes, imágenes que se puedan anexar con ellos. Para lo cual, creamos una secuencia de momentos y les pedimos que recopilen todas las imágenes materiales y no materiales; las cuales podían ser, fotografías, sonidos, sensaciones y demás que obtuvieran de la interpretación de los mismos. Más adelante, les pedí a las participantes que, dentro de estas partes, elijan algunas representaciones específicas para cada momento. De tal manera que finalmente los

monólogos quedaron fragmentados por una secuencia de imágenes que estructuraban toda la representación.

La segunda parte del laboratorio comprendía un trabajo explorativo de esas imágenes establecidas en el monólogo, mediante la investigación corporal. Para ello, investigamos la percepción de cada actriz sobre la imagen escogida. Se les pidió que improvisaran una secuencia corporal que se obtuviera de esa percepción y a ello se le añadió la premisa de la *alteración del equilibrio* de la técnica de Eugenio Barba. De esa manera, se buscó que su improvisación se asiente sobre un terreno extra cotidiano y más expresivo en la manera en que mueven su cuerpo. Lo que se obtuvo fue una secuencia de movimientos que partieron de la improvisación con imágenes

En la tercera parte del laboratorio trabajamos con el texto dramático para empezar a explorar la voz en conjunto con la secuencia corporal ya antes mencionada. Para lo cual le pedimos a las participantes que se aprendan cada parte de sus monólogos sin añadir alguna intención. Esto permitió que se pueda explorar la voz usando dos recursos. El primer recurso fue la secuencia de movimientos como impulso de creación y el segundo, *las cualidades de movimiento* de la técnica de Michael Chéjov. Ello permitió a las actrices seleccionar las imágenes que ayudaron a profundizar el movimiento y exploraron la voz en conjunto.

En la cuarta parte del laboratorio nos centraremos en trabajar la escena en conjunto. Este laboratorio estaba planteado para mantener un trabajo acumulativo, lo que significó que cada parte se vería representada en el producto final. En esta última parte, trabajamos con el resultado de la secuencia de movimiento en trabajo conjunto con la voz y añadimos la noción de *atmósfera* de la técnica de Michael Chéjov. Esta premisa fue usada para ahondar en las imágenes globales de cada uno de los momentos y profundizar en la estética expresionista de la puesta en escena.

Finalmente, se realizó una muestra previamente grabada del resultado del laboratorio y se exhibió de manera virtual por la plataforma Zoom. Esta muestra estuvo orientada a profesores, alumnos y público cercano a las artes escénicas pues se esperaba recopilar sus opiniones específicas y entendidas en esta rama artística. Al finalizar la muestra se realizó una encuesta específica sobre la aplicación de los conceptos en los que baso mi investigación y sobre el resultado final.

3.2 Recojo de información

En este proceso de investigación, recopiló la información de distintas maneras. Por un lado, les brindé una bitácora personal a cada una de las participantes, en la cual apuntaron su experiencia con los ejercicios, improvisaciones, imágenes y todos los hallazgos que surgieron en el laboratorio. Adicionalmente, tanto mi asistente de laboratorio como yo, teníamos nuestras propias bitácoras, las cuales nos sirvieron para ordenar el trabajo con las participantes, pero también para apuntar nuestros hallazgos a lo largo del laboratorio. Esta información contribuyó con la etapa de análisis de los resultados, pues pude contrastar la percepción que tuvo cada participante de esta tesis sobre el proceso, pero también pude analizar si los objetivos de la investigación llegaron a cumplirse.

Por otro lado, constantemente grabé los ensayos y tomé fotografías a las exploraciones que realizaron las participantes pues de esa manera pude desarrollar la evolución de los momentos y cómo se fueron transformando las imágenes después de la primera etapa. Estos recursos audiovisuales sirven como evidencia del proceso de laboratorio y ayudan a profundizar el análisis de los hallazgos.

Otra manera en la que pude recopilar la información fue mediante la encuesta de la muestra final. Esta encuesta estuvo dirigida a un público cercano a las artes escénicas, que contaba con un conocimiento de los temas y términos del teatro. Esta encuesta tuvo como

objetivo corroborar si se aplicaron los conceptos designados para esta investigación, los cuales fueron: el uso de la imagen en la creación, la premisa de la *alteración del equilibrio*, el uso de la *imaginación creativa* mediante los ejercicios de las *cualidades de movimiento* y las *atmósferas* y el *expresionismo* aplicado al tanto al proceso como al resultado final.

3.3 Diseño del laboratorio

El laboratorio se realizó durante los meses de diciembre del 2021 y enero y febrero del 2022 y tuvo una muestra virtual en la primera semana del mes de marzo. Este laboratorio constó de 9 sesiones, cada una de 4 horas, las cuales fueron coordinadas internamente con las participantes. Adicionalmente, tuvimos algunas reuniones virtuales para detallar las tareas o avances del laboratorio. El laboratorio se llevó a cabo de manera semi - presencial, en las que había ocasiones en que investigábamos en un espacio propio o en medio de la plataforma virtual Zoom. En el espacio solo estuvieron las dos participantes, mi asistente de dirección y yo, que ejercí la labor de director del laboratorio.

3.4 Integrantes

El director:

Ejercí la labor de director del laboratorio. Mis funciones estaban abocadas a guiar a las participantes por cada una de las cuatro partes que componen el taller. En este proceso les proporcioné información teórica sobre los temas de la investigación junto con ejercicios que complementaron el trabajo de investigación

Sobre el director:

Franco Silva Roncal es un estudiante de último año de la carrera de teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú y autor de esta investigación. Durante los dos primeros ciclos de su formación actoral, fue instruido bajo la técnica de Eugenio Barba, sobre la cual trabajó las premisas de la *alteración del equilibrio* sobre la cual se compone esta

investigación (2014). Adicionalmente fue parte de la investigación de tesis de licenciatura de Daniel Carranza, la cual trabajaba sobre las técnicas de Sanford Meisner y Michael Chejov respectivamente (2019)

La asistente de dirección:

Las funciones de la asistente de dirección radicaban en apoyar el manejo de las exploraciones corporales y asistir el proceso de creación de la puesta en escena.

Sobre la asistente de dirección:

Grecia Isabelle Calderón es una estudiante de último año de la carrera de Creación y producción escénica. Es una artista escénica multidisciplinaria, con estudios en actuación en la Pontificia Universidad del Perú (2009) y el instituto nacional de teatro musical (2011-2012). Además tiene estudios en danza por la asociación cultural D1(2014) y La fundación Julio Bocca de Argentina (2021).

3.5 Participantes

Para la selección de las participantes del laboratorio, me base en algunos requisitos específicos. Primero, el texto dramático requería dos personajes mujeres, por lo cual decidimos buscar dos actrices que estén cursando una formación actoral o ya sean egresadas. Además, ambas debían tener un acercamiento previo al entrenamiento corporal, pues el laboratorio se sostiene en base a exploración del cuerpo

Dayana García

Actriz. Actualmente cursa el 6to ciclo de la carrera de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha participado en obras de Teatro musical en la asociación cultural Preludio y fue parte de una obra del festival Sala de Parto en 2017. Actualmente se desempeña como docente de teatro para niños en Art Class pro.

Romina Farfán

Actriz y bailarina. Actualmente cursa el 9no ciclo de la carrera de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se está formando como improvisadora en Imaginario Colectivo, trabaja como docente del taller de teatro para niños en la asociación Creando y Danzando-ando y ha participado como actriz en la serie web “¿Qué nos queda?” y en el cortometraje “Calle Alcanfores”. Por otro lado, como bailarina ha formado parte de las inauguraciones de los Juegos Panamericanos y Parapanamericanos Lima 2019.

3.6 Proceso del laboratorio

3.6.1 El texto dramático y sus imágenes

En esta primera parte trabajamos con el texto dramático *La última vez en el pasado*. Este contiene dos monólogos extensos que relatan el mundo interno de cada uno de los personajes, contado mediante un repaso cronológico desde el principio de la relación entre las protagonistas hasta el momento actual. Este monólogo está narrado en tercera persona, lo cual proporciona una amplia posibilidad creativa a su resolución escénica.

Lo primero que hicimos en esta parte fue dividir el texto en momentos. Para lo cual les pedimos a las participantes que lean los monólogos y dividan el texto cuando sintieran un cambio de unidad. Adicionalmente se les pidió que cada uno de esos fragmentos tenga un nombre que lo represente. Al lograr esa primera división del texto, pasamos a la segunda división, para lo cual nos apoyamos de las imágenes que emanaron de la lectura.

Cada momento tenía imágenes que servirán para la exploración corporal de la segunda parte. Para ello, le pedimos a las actrices que subdividan el texto en imágenes. A continuación, mostraré un ejemplo hipotético de lo que hicimos con cada uno de los pasos relatados anteriormente

Ejemplo:

- El primer paso es dividir el monólogo en momentos, para lo cual he tomado un extracto del monólogo y lo he agrupado como momento. A este fragmento lo llamaré: “La fiesta del fin del mundo”

Extracto del monólogo de la mujer de la esquina:

“Ese día llegaron todos. Una fiesta familiar gigante. Comida, música. Todos estaban felices. Cuando la música paró, el novio se arrodilló, los invitados se reunieron y dos mujeres se miraron fijamente. Este era el final. Lo pactado debía ser cumplido. No se necesitó decir más.”

- Después de identificar el momento, lo subdividiré. Para lo cual, voy a señalar las imágenes que contiene “La fiesta del fin del mundo” y qué partes del texto representan esas imágenes.

Imágenes

- “Ese día llegaron todos. Una fiesta familiar gigante. Comida, música. Todos estaban felices”

Figura 2 *Carousel*



- “Cuando la música paró, el novio se arrodilló, los invitados se reunieron y dos mujeres se miraron fijamente

⁹ Imagen extraída de Pixabay

Figura 3 *Laberinto sin salida*



- “Este era el final. Lo pactado debía ser cumplido. No se necesitó decir más.”

Figura 4 *Caída libre*



- De esta manera, el resultado de esta división y subdivisión daría una secuencia de imágenes que servirán para las exploraciones de las siguientes partes.
- Estas imágenes fueron recopiladas en una carpeta de Drive. En el caso de tener un objeto físico, se tomó el registro audiovisual de él.

3.6.2 La búsqueda de un lenguaje poético de representación mediante la exploración corporal y la premisa de la alteración del equilibrio

En esta segunda parte exploramos la estructura de imágenes que hemos trabajado previamente, en trabajo conjunto con los ejercicios que contienen la premisa de la *alteración del equilibrio*. De esta manera, profundizamos en la capacidad expresiva que tiene el cuerpo para representar una imagen. Esta parte se dividió en dos secciones. La primera sección comprendía la exploración del ejercicio de la soga.

Ejercicio de la soga

Este es un ejercicio extraído de las clases de entrenamiento corporal y actuación en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, que tiene como objetivo, desequilibrar el cuerpo de los participantes mediante el reconocimiento de otra parte de su cuerpo que no sea primordial en el movimiento y que ahora sea el centro que conduce todo su accionar. Les pedí a las participantes que empiecen caminando por todo el espacio por un tiempo breve. Luego, que cambien la parte de su cuerpo que guía su movimiento, haciendo énfasis en buscar las partes que no sean primordiales. Además, profundicé el trabajo con dos estímulos en la exploración. La primera, la velocidad. Las actrices se podían mover de manera lenta o rápida dependiendo de la clasificación del 1 al 10, donde 1 es un movimiento muy lento y 10 es el movimiento más rápido posible. El otro estímulo son los niveles. Alto, medio y bajo. Estos estímulos tenían el objetivo de potenciar el ejercicio y evidenciar una mayor capacidad expresiva del cuerpo.

La segunda sección comprende la unión de la secuencia de imágenes junto con la exploración del ejercicio de la soga. Para lo cual, les pedimos a las participantes que improvisen una representación de la imagen escogida. Después de un primer esbozo de la representación, les indicamos que buscaran una parte de su cuerpo que no intervenga en la secuencia y que ahora sea la que guíe y transforme la exploración. Desde la parte de la

dirección, ayudamos a moldear el resultado de la exploración, añadiendo la búsqueda del riesgo y la mayor expresividad posible en la propuesta. De esta manera, se transfirieron las imágenes a la corporalidad, lo cual se vió reflejado en una partitura de movimientos físicos que serán representados más adelante, en conjunto con la voz.

3.6.3 Los ejercicios de cualidades de movimientos en la unión de la voz con la estructura corporal

En esta tercera parte, trabajamos sobre la unión de la secuencia corporal y la voz, nutrida mediante los ejercicios de cualidades de movimientos. Para ello, tomamos como base para la exploración, los cuatro primeros ejercicios detallados en el libro de Michael Chejov, *Sobre la técnica de actuación*; que influyeron en la corporalidad y la psicología de las actrices por medio de la *imaginación creativa*. Estos ejercicios exploraron las cuatro cualidades: moldear, flotar, volar y radiar. Las cuales sirvieron para el trabajo con las imágenes y la voz. El objetivo de estos ejercicios era poder ejecutarlos externamente para luego reducirlos hasta que quedara de manera interna y que solo se exteriorice mediante el uso de la voz.

Después de esta primera exploración, retomamos la secuencia de movimientos para incorporar al trabajo con la voz. El objetivo de esta parte fue repetir la secuencia de movimientos, recordando las imágenes que la sostienen, hasta reducir el movimiento de manera interna. Una vez reducida, se retomó el texto dramático para la exploración del uso de la voz. Finalmente, cuando logramos pasar vocalmente por cada una de las imágenes que contiene cada momento, volvimos a introducir la secuencia de movimientos pero ahora de manera inversa; de lo interno a lo externo.

3.6.4 Los ejercicios de atmósfera en la búsqueda de la escena expresiva

En la cuarta parte, trabajamos con un ejercicio de atmósfera detallada también en el libro *Sobre la técnica de actuación*. Este ejercicio buscaba observar las diferentes atmósferas cotidianas, con el objetivo de reconocerlas y sumergirse en ellas. De esta manera, la representación individual estuvo influida por una atmósfera externa. Luego se cambiaron por otras que exploraran un aspecto más fantástico e irreal.

Después de la exploración del ejercicio, retomamos la partitura de momentos para asignarle una atmósfera a cada uno de ellos. Esto con el fin de explorar cada una de las atmósferas propuestas junto con la secuencia de movimiento y voz antes trabajada.

Para finalizar el proceso, solidificamos todos los pasos antes explicados en la versión final de los monólogos. Los monólogos fueron grabados para ser expuestos en una presentación mediante la plataforma virtual de Zoom, a profesores, alumnos y público cercano a las artes escénicas. Se brindó a los presentes, una encuesta sobre los temas planteados para corroborar su presencia en el resultado.

El laboratorio de imágenes fue un proceso de investigación acumulativo con premisas basadas en la exploración y la representación no mimética. El resultado que este laboratorio obtuvo ahondó en el expresionismo como representación diversa de una realidad difícil de explicar en la cotidianidad; y que, por otro lado, profundizó en el desequilibrio, lo fantástico y neurótico que pudo emanar de la lectura del texto.

CAPÍTULO 4. RESULTADOS DEL LABORATORIO

4.1 Laboratorio

El presente capítulo abordará detalladamente el proceso exploratorio y los resultados obtenidos del laboratorio de imágenes. Este fue desarrollado del 12 de diciembre del 2021 hasta el 12 de marzo del 2022; en el que se realizó la muestra final que concluyó con esta investigación. He dividido este capítulo en cuatro partes que sostienen los ejes temáticos destinados a la exploración y constatación en escena.

4.1.1 Primera parte: *Del texto a la imagen*

- **Ensayo (12-12-2021):**

El primer ensayo se llevó a cabo de manera virtual por la plataforma Zoom. Primero empecé dándoles la bienvenida a las participantes, junto con una breve presentación personal tanto mía como la de mi asistente de dirección. Luego de ello, pasé a brindarles una breve introducción al plan de trabajo del laboratorio y a mencionar el eje temático que sostiene mi investigación. Al terminar este preámbulo, pasamos a darle una primera lectura dramatizada a mi obra *La última vez en el pasado*. El objetivo de ello era que las participantes puedan familiarizarse con el texto y puedan escoger uno de los monólogos con el que se sientan conectadas.

Dayana escogió el monólogo de la mujer de la esquina y Romina decidió escoger el monólogo de la mujer mejor. Al hacerlo, ya podíamos empezar a dividir el texto en unidades. Para lo cual, les pedí que volvieran a leer los monólogos y paren cuando sientan que hay un cambio de unidad. A dichas unidades las llamaré momentos y cada uno de ellos tendrán un nombre, escogido por las participantes, que los identifique; tal como se puede evidenciar a continuación.

División de momentos de Dayana

● **Momento 1: Manzana roja**

- Quiere a su hermano, lo respeta, pero está enamorada de su esposa. Después del primer beso, se les hizo costumbre encontrarse al final de las reuniones. Unos besos en la oscuridad, unas caricias que bordeaban sus cuerpos y hacer el amor como si a la mañana todo fuera a acabar.

● **Momento 2: Música de tensión**

- Pero no acababa. No hasta la propuesta. Ese día llegaron todos. Una fiesta familiar gigante. Comida, música. Todos estaban felices. Cuando la música paró, el novio se arrodilló, los invitados se reunieron y dos mujeres se miraron fijamente.

● **Momento 3: Costumbre**

- Este era el final. Lo pactado debía ser cumplido. No se necesitó decir más. Luego, llegó el bebé y ellas no hablaron nunca más del tema. Había terminado y ese parecía ser el final indicado.

● **Momento 4: Rutinario**

- Pero no lo fue. Cuando el bebé cumplió 3 años, volvieron a encontrarse. El lugar era el mismo, las mismas personas, la misma ocasión

● **Momento 5: Nubes**

- La esposa de su hermano estaba abrumada. El casarse, tener un hijo, la situación del país; le aterraba. Ella solo la extrañaba. Sabía que estaba mal; pero, aún así, la amaba.

● **Momento 6: Prohibido**

- Cuando pasó la situación de la cocina, ella volteó la cara para no ser vista por nadie. Tuvo miedo, pensó que la habían descubierto. Pensó que quizá la vió su

madre o sus primos. Pero no; fue peor. Fue su hermano. En ese momento se sintió mal, se sintió despreciable. Le estaba jugando sucio a su propio hermano. Huyó de la cocina. No habla con su hermano desde la fiesta. No va a su casa, ni se acerca. Piensa que lo mejor es terminar. Dejar las cosas ahí y seguir adelante.

- **Momento 7: El ultimátum**

- La última vez que habló con la esposa de su hermano, pactó una cita en un hotel para hablar de lo que pasó en la última fiesta familiar.

- **Momento 8: Montaña rusa**

- Ella quería terminar todo cuando llegó al Holiday Inn. Ha llegado hace una hora a la habitación. Está ansiosa. Cuando la esposa de su hermano entró al cuarto, la miró. Volvió a amarla. Poco después, se volvió a sentir despreciable. ¿Cómo es que no puede amar a alguien más? ¿Por qué tenía que ser la esposa de su hermano? Intenta disimular sus cuestionamientos preguntando sobre la situación.

- **Momento 9: Ansiosa**

- Quizá, si le pregunta, puedan dejar las cosas ahí. Es directa, le pregunta sobre su hermano. Al parecer su hermano no vio nada. Quisiera sentirse mal por alegrarse, pero no lo hace. Sabe que es descarado pero no le importa. Ve a la esposa de su hermano. Trata de calmarla.

- **Momento 10: Ilusión**

- Se sienta en la cama para procesar todo lo que acaba de escuchar. Se siente más tranquila. Se acaba de quitar una carga. Sube la mirada y la ve de espaldas. Duda. No debería hacerlo. Está mal. Quiere dejar de caer sobre el mismo error pero no puede. Verla ahí y no desearla, es imposible para ella.

Pero quiere acabar con esta situación.

- **Momento 11: Deseo**

- Se promete que será la última vez que verá con esos ojos a la esposa de su hermano. Quiere darle un último beso, una última caricia. Una última vez. Le abraza el vientre por atrás y le da un beso en el cuello. Ella responde con un beso en la boca y caen ligeramente sobre la cama. Ella quisiera guardar este momento como si fuera una película y repetirla tantas veces como fuera posible. Ella quiere que sea el último recuerdo que tendrá de ella. Después las cosas serán diferentes.

- **Momento 12: Bomba atómica**

- Pero no. Un estallido en la calle se mezcla con el último beso de ella. Ella quiere quedarse. Refugiarse en el pequeño cuarto de hotel a esperar que pase el terror. Afuera es peligroso. El último recuerdo ahora está manchado de terror. Afuera, sólo existe el terror. La mujer de la esquina quiere quedarse.

División de momentos de Romina

- **Momento 1: Desde Siempre**

- No hay salida. Nunca la hubo desde el primer beso. Mucho antes del bebé. Mucho antes de casarse. Mucho antes de que su vida se convierta en una rutina. Mucho antes de todo, estuvieron las dos

- **Momento 2: Sólo las dos**

- La primera vez no hubo nadie. Una habitación, licor, risas, baile, besos.

- **Momento 3: Juego**

- ¿Besos? Debe ser el licor. Es una broma. No te asustes. *Pausa.* Estoy bien. No sabe cómo reaccionar. Sigue bailando. Se acercan

- **Momento 4: Atrapada**

- ¿Qué está haciendo? ¿Qué estamos haciendo? *Pausa*. Bailamos. ¿Quieres dejar de bailar? *Pausa*. No. No puede detenerse ahora. Algo la retiene pero todo tiene que acabar.

- **Momento 5: Mierda**

- Ha pactado un encuentro con su cuñada en un hotel.

- **Momento 6: Lo normal**

- No ha dormido en toda la noche. Se acostó al lado de su esposo esperando el amanecer. Está cansada. Se levantó, preparó el desayuno, amamantó al bebé, preparó su lista de compras y fue a bañarse antes de ir al supermercado. Una rutina que cumple religiosamente.

- **Momento 7: Camino a la tentación**

- Sale de su casa en el centro de Lima. Llega al hotel. Pregunta por el nombre de su cuñada. El chico de la recepción le da la llave del cuarto 201. Sube al cuarto

- **Momento 8: Remolino súbito**

- Está nerviosa. Ha repasado varias veces en su mente lo que tiene que decir. No quiere hacerlo pero ya está ahí.

- **Momento 9: Confrontación**

- Introduce la llave y entra al cuarto. Ve a su cuñada. Se queda inmóvil por un momento. La mira. No es una mirada de amor. Es una mirada de desesperación

- **Momento 10: Un perrito en un laberinto sin salida**

- Vuelve en sí. Intenta evadir la conversación. Es muy incómodo. Le pide a su cuñada que ponga la radio. De esa manera no es tan incómodo. Puede hablar sin tener pena. Intenta oír la canción, por momentos, para relajarse.

- **Momento 11: Expulsión**
 - Mira a su cuñada. Baja la mirada. Dice todo lo que tenía acordado, sin añadir más. Ha terminado.
- **Momento 12: Un balde de agua fría**
 - ¿Ha terminado? Mira a su cuñada y piensa. Piensa que todo está mal. Es la hermana de su esposo. Es mujer igual que ella. Ella no había deseado a otra mujer en su vida.
- **Momento 13: Vértigo**
 - Piensa que nunca podrían tener lo que tiene con su esposo. Perdería todo. Su esposo, su hijo, su familia. Piensa que la gente la juzgaría, que su vida se convertiría en un talk show de mediodía. Piensa que todo tiene que acabar.
- **Momento 14: Escarapelar**
 - De pronto, siente como unos brazos la tocan. Quiere resistirse pero no puede.
- **Momento 15: Una caricia**
 - Deja de pensar. Empieza a sentir. Siente los brazos, el beso en el cuello. Siente como se le escarapela el cuerpo cuando está al lado de ella. Se siente plena. No se había sentido así en un buen tiempo.
- **Momento 16: Roja muchedumbre**
 - Con el nacimiento del bebé, su vida cambió completamente. La ciudad tampoco es un lugar seguro. Cada día mueren personas por un atentado terrorista. La televisión emite el rostro del terror de la sociedad peruana. El país sangra. Ella no suele salir. Evita las multitudes, es precavida.
- **Momento 17: Dejarse sostener**
 - Pero ahora no piensa en eso. Piensa en ella y en ella. Las dos. Se voltea, la besa. Se rinde ante ella como desfogando toda su carga. Se siente plena.

- **Momento 18: Un pájaro tratando de escapar de su jaula**

- De pronto, un estallido remece todo el cuarto. Se aturde por un momento pero piensa que tiene que salir. Ha dejado a su bebé con su esposo. ¿Qué hace ella ahí? Tiene que salir. Tiene que volver a casa. No va a ir al supermercado. Va a ir a su casa. Tiene que llegar a su casa. La mujer menor quiere huir.

En este primer trabajo con el texto se requirió de la percepción personal de cada una de las participantes. Como se puede notar en las divisiones por actrices, Romina tuvo una segmentación mayor de momentos que Dayana; lo cual no tiene ningún efecto positivo o negativo adicional. Lo que se podría comentar de estas divisiones, es como la subjetividad de cada una a la lectura del monólogo, las hizo tener un acercamiento distinto en la interpretación de cada unidad. Cada una de las partes, fueron nombradas con el objetivo de empezar a crear imágenes en las participantes. Se les mencionó que el nombre que identificaba a sus fragmentos solo era el principio pues dentro de estos, se podían obtener más imágenes que más adelante se usarían para el trabajo corporal y vocal.

Antes de finalizar la sesión, se les dejó una actividad para ser resuelta antes del primer ensayo presencial. La primera actividad consistía en subir a una carpeta de drive distintas imágenes que representaran a los momentos de los monólogos. Tenían completa libertad para usar cualquier tipo de imagen. Podían subir fotos, sonidos, colores; incluso, escribir o comentarnos recuerdos y sensaciones que relacionen con el texto dramático.

- **Ensayo (21-12-2021):**

Este primer ensayo presencial, tenía como consigna, hacer la subdivisión de los momentos y elegir las imágenes fijas que representen a cada uno de ellos. Esto como resultado de la propia búsqueda interpretativa de las participantes. En el anexo 2 se detalla la asignación de imágenes del texto, los cuales serán usados para la exploración en las siguientes partes del laboratorio.

Luego de asignar las imágenes para cada momento, dirigí a las participantes en el *ejercicio de la soga*. Ello dio inicio al trabajo de creación corporal mediante el uso de las imágenes. La interpretación que cada participante tenga de estos referentes servirá para transformar la propuesta y nutrirla mediante la búsqueda de la *alteración del equilibrio*. A continuación, detallaré de manera más precisa los puntos antes mencionados, los cuales pertenecen a la segunda parte del laboratorio.

4.1.2 Segunda parte: De la imagen a la poesía del cuerpo

- **Ejercicio de la soga**

Lo primero que les pedí a las participantes es que caminaran por todo el espacio de manera relajada sin ejercer tensión sobre alguna parte de sus cuerpos. Les sugerí que inhalen y exhalen el aire que entra en la respiración, para lograr un estado de calma y concentración. Cuando pude ver que ambas manifestaban estar adecuadas al estado de relajación, les solicité que sigan mis indicaciones mientras caminaban.

Primero les expliqué que debían reconocer su propia caminata cotidiana ¿En dónde se apoyan? ¿qué parte de sus cuerpos guían el movimiento? y sobre todo, les pedí identificar ¿qué parte de sus cuerpos no se involucran de gran manera en su caminata? Esta última petición tenía gran incidencia en el ejercicio pues, después que pudieran identificar esas partes, les pedí que cambien su *centro de gravedad*¹⁰. El objetivo de ese ejercicio era lograr desestabilizar su equilibrio cotidiano al ser guiados por otra parte de su cuerpo que no se use normalmente en su movimiento y que ahora se convierta en su nuevo centro; como si fuera una soga que las jalara por todo el espacio.

Ambas mostraron un amplio conocimiento de su manejo corporal al momento de recibir las indicaciones. Las participantes se encuentran en sexto y noveno ciclo de la carrera

¹⁰ Centro de gravedad: “En un cuerpo, punto sobre el que actúa la resultante de las fuerzas de atracción de la gravedad”.(RAE, 2022)

de Teatro en la Pontificia Universidad Católica del Perú, lo que significa que ya pasaron por los primero cuatro ciclos de entrenamiento corporal y vocal. Esto se refleja en el compromiso que sostienen con el ejercicio. Al pasar la exploración, les pedí que incorporaran los niveles alto medio y bajo y las velocidades del 1 a 10; donde 1 se refiere el movimiento más lento posible y 10, el más rápido. En la siguiente tabla, detallaré de manera más precisa lo realizado por ellas.

Tabla 1

Ejercicio de la sogá

DAYANA	ROMINA
<ul style="list-style-type: none"> • Dayana manifiesta un buen manejo corporal. Sin embargo, le cuesta salir de su cuerpo cotidiano. Aunque sigue bastante bien las indicaciones y propone movimientos; sobre todo en la parte inferior de su cuerpo, la parte superior se mantiene contenida. Le cuesta romper con su esquema corporal y arriesgarse a probar con centros que la desestabilicen. • Cuando trabajó con los niveles alto, medio y bajo, pude notar que su columna no se movía mucho. Se mantenía erguida incluso en momentos que requerían que se agachase. Por ejemplo, cuando estuvo en el nivel bajo, decidió echarse y posicionar completamente su espalda con el suelo. Esto hizo que solo sus manos y piernas se movieran. Momentos similares se suscitaron cuando estuvo en los otros niveles. Sin embargo, hubo propuestas corporales interesantes en la exploración. Cuando le manifesté lo que percibí de su columna, se arriesgó a movimientos que rompan con ese esquema. • Por otro lado, Dayana sabe controlar sus impulsos, aborda todo el espacio y sabe manejar su corporalidad incluso en velocidades rápidas. Lo que se podría trabajar más con ella es arriesgarse más en sus propuestas y salir un poco de su zona de confort. 	<ul style="list-style-type: none"> • Romina posee un buen manejo corporal. Propone movimientos arriesgados que frecuentemente la ponen en una situación de desequilibrio. En esas posiciones, ella consigue controlar el movimiento, logrando un equilibrio en el desequilibrio; o como lo diría Eugenio Barba, un <i>equilibrio en acción</i>. • En diferentes momentos ella trabajó tanto con sus extremidades superiores como inferiores. Esto se evidenció de manera más clara cuando les pedí que usaran los niveles alto, medio y bajo. Este estímulo, provocó que Romina probara con nuevos centros que la guiaran en momentos en los que tenía que someterse a un nivel específico. • En el caso del estímulo de la velocidad, aunque al principio tuvo pequeños tropiezos al manejar sus impulsos y sostener el centro, logró controlar sus movimientos. Las propuestas que Romina suele hacer son bastante arriesgadas, lo cual es bastante beneficioso al momento de generar material para la creación. Sin embargo, por momentos se le puede sobrepasar la energía, por lo cual, le sugerí condensarla.

Figura 5 Exploración del ejercicio de la soga



Una vez que terminamos el ejercicio, pasamos a replicarlo en las imágenes. Les pedí empezar la exploración de las imágenes elegidas anteriormente, con la consigna de alterar el equilibrio de las participantes al cambiar su *centro de energía*. Al igual que en el ejercicio anterior, tenían que buscar partes de su cuerpo, que no fueran primordiales para el movimiento. La exploración corporal de las imágenes se llevó a cabo en tres etapas. En la primera etapa, ellas tenían que improvisar una representación de la imagen. Podía ser una representación literal o abstracta. La consigna dejaba a las actrices una libre interpretación en su ejecución. Luego, en la segunda etapa, tomaríamos la consigna del ejercicio de la soga, al identificar qué parte del cuerpo no se usa en el movimiento o qué otro centro de energía se puede usar para desestabilizar el movimiento. Una vez que el nuevo centro es incorporado en la improvisación, pasaríamos a la tercera y última etapa, la cual está dedicada a profundizar riesgo o la intensidad en el movimiento propuesto y a esquematizar la improvisación. En esta etapa, tomamos los movimientos más representativos de la exploración y los convertimos en una secuencia que se pueda repetir de forma idéntica.

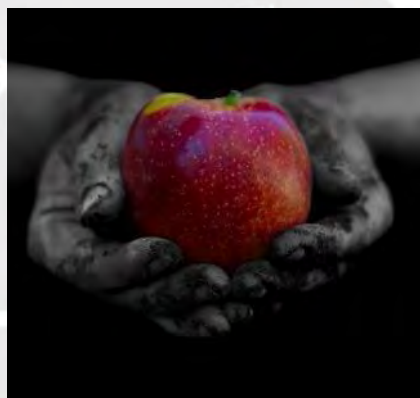
Estos fueron los pasos que tomé para guiar la creación corporal de la secuencia de momentos de las participantes. A continuación, detallaré los resultados obtenidos para los momentos 1 y 2 de Dayana y los momentos 1, 2 y 3 de Romina.

Momentos de Dayana

Momento 1: Manzana roja

- En este primer momento, Dayana decidió usar las dos imágenes para la creación de todo el momento. Tomó de referencia visual la fotografía de la manzana roja sobre las palmas de las manos de una persona. Adicionalmente, sugirió poner la canción *Sofía* de la cantante Clairo como estímulo auditivo en su improvisación.

Figura 6 *Manzana roja*



Nota: Canción *Sofía* - Clairo (2019)

- Primera etapa: Dayana empezó sentada sobre sus pies. Inició la improvisación extendiendo sus brazos con el objetivo de imitar la posición de la imagen. En esta propuesta, mantuvo su espalda erguida y sus movimientos eran mínimos. Este primer acercamiento se basaba en la literalidad de la representación de la imagen.
- Segunda etapa: Ella decidió desarmar su posición establecida al dejar que sus brazos guíen su movimiento. Empezó explorando pequeños movimientos de hombros al levantarse. Esos movimientos iban creciendo con el pasar de la canción. Luego, se extendió por sus brazos. Eso logró que Dayana se lograra levantar, y siguiera explorando con ellos. Luego, la exploración la llevó a esbozar una pequeña rotación

que continuaría por un momento antes de volver al primer movimiento.

- Tercera etapa: Empezamos a estructurar la secuencia tomando las partes más importantes de la exploración. En ese proceso, le pedí a Dayana explorar lo saturado en la repetición de la secuencia. El objetivo de esa petición era profundizar en los movimientos realizados con una consigna más grande o remarcada como lo utiliza el movimiento expresionista en sus piezas artísticas.
- Finalmente estructuramos el resultado de la exploración, la cual representa la primera versión de la secuencia de movimiento corporal del primer momento. Menciono que es la primera versión pues, cuando entremos a la exploración vocal junto con la secuencia de movimiento o insertemos atmósferas al trabajo, esta puede variar según como vaya tomando forma la creación.

Figura 7 *Exploración corporal: Manzana roja*



Momento 2: Música de tensión

- En este segundo momento, Dayana tomó como referencia para la creación, la imagen de la persona tocándose el pecho de dolor. Además, decidió usar la canción Alguien que bese como tú de Pedro Suarez Vertiz pues me comentó que esa canción evocaba en ella un sentimiento de melancolía que anexaba con el fragmento del texto dramático.

Figura 8 *Música de tensión*



Nota: Canción: Alguien que bese como tu - Pedro Suarez Vertiz (2015)

- Primera etapa: Dayana empezó usando sus manos de manera de cruzada, como una forma de protección pero también con la imagen de tener dolores por distintas partes de su pecho. En un momento de la exploración, ese dolor llegaba a tumbarla completamente hasta dejarla inmóvil.
- Segunda etapa: La parte en la que Dayana queda tendida en el suelo, empezó a evolucionar. Ella manifestaba que la canción le producía el sentimiento de tensión, como que algo no estuviera bien pero tampoco era un desastre. En ese instante empezamos a trabajar con la tensión y también a buscar un punto de desequilibrio. En ese momento Dayana empezó a experimentar con el movimiento de sus piernas, junto con la consigna de exprimir y liberar. Lo que intentaba al darle esta premisa es que transite por lo extremos de manera constante y logre sentir la tensión al hacerlo. El movimiento de sus piernas cobró un gran protagonismo. Estas se extendían o se contraían logrando llevarla a una desestabilización en su movimiento.
- Tercera etapa: Volvimos a repetir la improvisación y estructurar los movimientos. En esa etapa, solo volví sobre los pedidos que le había hecho anteriormente. Explorar lo saturado y exprimir y liberar el movimiento.

¹¹ Imagen de Uncomo

Figura 9 *Exploración corporal: Música de tensión*



Momentos de Romina

Momento 1: Desde siempre

- Romina trabajó este momento con tres imágenes. Estas estaban destinadas a representar las subdivisiones que hizo con esta unidad.
 - No hay salida. Nunca la hubo desde el primer beso

Figura 10 *Manos estrechándose*



- Mucho antes del bebé. Mucho antes de casarse. Mucho antes de que su vida se convierta en una rutina.

Figura 11 *Mesa llena de comida*



- Mucho antes de todo, estuvieron las dos

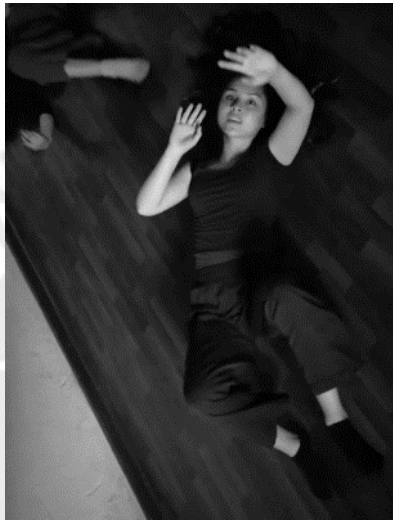
Figura 12 *Isla desierta*



- Primera etapa: Romina inició explorando la primera imagen, la cual representaba para ella, un primer encuentro. Empezamos retratando literalmente el acercamiento de las manos de manera repetida, hasta llegar al sentimiento que tiene el personaje de la *mujer menor* sobre este encuentro. Luego, tomamos la imagen de la comida, la cual ella interpretó como una especie de gula en las reuniones consecutivas familiares. Esto evolucionaría más adelante en una desesperación por acabar la comida. La tercera imagen es de una hermosa isla solitaria. Tomamos la idea de meternos en la imagen. En ese momento, ella se echó como si lo hiciera sobre la arena de este lugar. Al principio se quedó un poco quieta pero después comenzó a moverse por el sol que cae sobre su rostro.
- Segunda etapa: Empezamos a buscar puntos de desequilibrio en la propuesta. Indagamos en esa gula que sentía el personaje en una repetición ansiosa representa Romina. Empecé a notar los primeros puntos de desequilibrio que tenía la imagen al momento de avanzar y retroceder cuando comía. En la tercera imagen, empezamos a trabajar con el movimiento que hacía por momentos. Esto la llevó a moverse de costado a costado.
- Tercera etapa: Por último, empezamos a hilar los momentos y a profundizarlos. La tranquilidad de la primera imagen pronto se convirtió en la desesperación por comer. Empezamos a extremar el movimiento de la segunda imagen aumentando su velocidad en la repetición. Esto provocó que el cuerpo de la participante se

desestabilice de forma progresiva hasta lograr caer en la tercera imagen. En cuanto a esta última imagen, fue mutando desde un movimiento constante hacia los costados en la playa a la inclusión de los brazos y piernas de la participante. Además, su cadera guiaba su movimiento, lo cual hacía que en todo momento se moviera por el espacio, aunque estaba echada.

Figura 13 *Exploración corporal: Desde siempre*



Momento 2: Sólo las dos

- Romina trabajó todo este momento con una imagen de una gran fiesta.

Figura 14 *Una gran fiesta*



- Primera etapa: Partimos la exploración desde un movimiento ondulante que esboza una caricia con las manos. Cuando empezamos a crear, Romina mencionó que este movimiento contenido representaba el sentimiento que ambos personajes experimentan cuando se encuentran en esta reunión familiar. Así que ella empezó a

explorar este movimiento con el afán de encontrar esta intimidad dentro de una celebración grande como es esta fiesta familiar.

- Segunda etapa: Más adelante, ella decidió profundizar más en este movimiento. Se levantó y empezó a girar varias veces alzada en las puntas de sus pies. Esta exploración fue más larga y encontramos que sus brazos guiaban el movimiento. Esto tiene implicancia en los giros y en el desequilibrio que obtiene la propuesta.
- Tercera etapa: Empezamos a estructurarlo y unirlo con la secuencia anterior. Tras la caída en la que terminaba el primer momento, decidimos empezar a enlazarlo desde ahí. Entonces, el movimiento ondulante empieza en el suelo de una forma sutil y sostenida, para luego irse transformando en unos brazos enérgicos que llevan a la participante a pararse con un gran giro en puntas de pies. Este movimiento se repite tres veces antes de parar.

Figura 15 *Exploración corporal: Solo las dos*



Momento 3: Juego

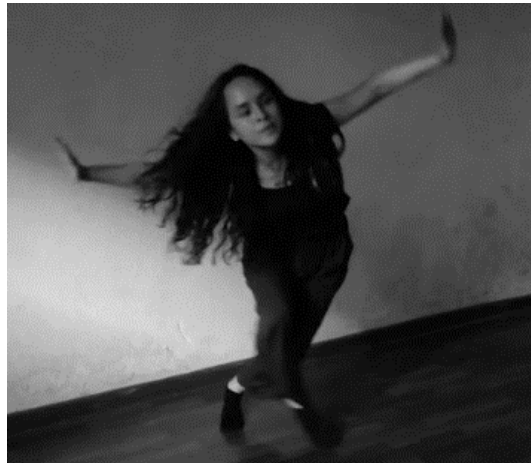
- En este momento, Romina tomó la imagen del carrusel en movimiento para hacer la exploración.

Figura 16 *Carrusel en movimiento*



- Primera etapa: En esa parte, Romina decidió recrear el movimiento de un carrusel a toda velocidad como lo sugiere la imagen. Empezó girando bastantes veces en su eje. Al principio lo hizo de manera erguida pero cuando iba más rápido, se agachaba para mantener el equilibrio. Esta premisa será profundizada con más detalle en la siguiente etapa.
- Segunda etapa: En la segunda pasada, seguimos trabajando con los giros que hacía pues, desde un principio, este movimiento tenía el equilibrio alterado, lo cual ya la mantenía en constante riesgo. Entonces, pusimos énfasis en el control y en el desequilibrio. Es por ello que cada vez que la participante giraba, trataba de mantenerse estable. Ella se agachaba con el afán de no caerse pues los giros explorados eran rápidos y violentos.
- Tercera etapa: Por último, estructuramos la propuesta uniéndola con el momento anterior en el giro. La participante sigue girando en este carrusel tratando de mantener el equilibrio. En ese momento profundizamos en la progresión de esta velocidad lo cual hizo que ella tenga un primer tropiezo y que más adelante caiga.

Figura 17 *Exploración corporal: Juego*



- **Ensayo (22-12-2021):**

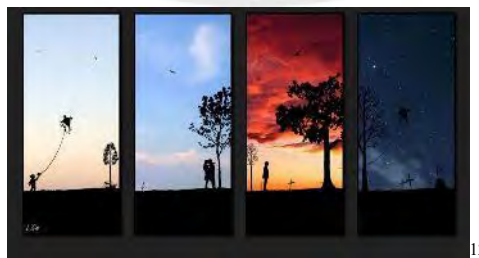
El segundo ensayo se realizó el día 22 de diciembre del 2021, de manera presencial. La consigna de este ensayo era seguir trabajando en la creación de los momentos de las participantes. Por una parte, Dayana logró realizar 5 momentos adicionales, los cuales comprenden desde el momento 3 al momento 7. Por otro parte, Romina realizó 6 momentos más, los cuales abarcan desde el momento 4 al momento 9.

Momentos de Dayana

Momento 3: Costumbre

- En este momento Dayana decidió tomar la siguiente fotografía que representaba para ella el ciclo vital. Además, nutrió la exploración con una música de cuna

Figura 18 *Ciclo vital*

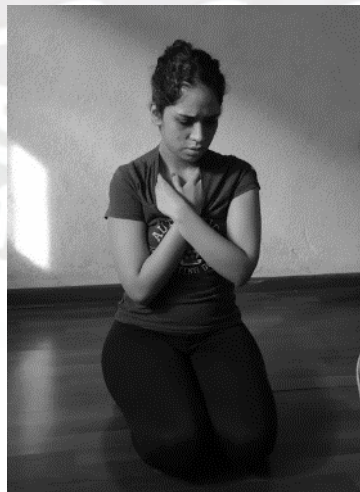


Nota: Canción de cuna - Brahms

¹² Imagen de redes: Instituto sistémico de Murcia.

- Primera etapa: Dayana empezó sentada sobre sus piernas, sobandose el pecho con las manos cruzadas. En ese primer instante, el movimiento no evolucionó demasiado. El sonido de cuna generaba en Dayana un pequeño movimiento de mecerse. Luego terminó.
- Segunda etapa: Al tener ese movimiento de lado a lado, le pedí a la participante que profundizara en este momento. Ella empezó a moverse de manera más grande y a esa acción se sumó los brazos juntos como si meciera un bebé. Después de explorar por un tiempo esa imagen que iba creando, le pedí que intentara pasar por las otras etapas del ciclo vital. Ella siguió meciéndose hasta que logró pararse y se detuvo.
- Tercera etapa: En esta última etapa seguimos explorando la imagen para después empezar a estructurarla. Decidimos quedarnos con el inicio, el mecer al bebé y seguimos profundizando en lo pasaba cuando ella se paraba. Esta vez, cuando se paró, empezó a dar varias vueltas. Cuando paró, ya no mecía a un bebe sino que se reconocía como parte de este ciclo vital.

Figura 19 *Exploración corporal: Costumbre*



Momento 4: Rutinario

- En este momento, Dayana decidió trabajar solo con la canción *Palmar* de Caloncho (2016).

Nota: Canción: Palmar - Caloncho (2016)

- Primera etapa: La participante empezó a explorar la sensualidad del movimiento. En esta etapa, ella quería encontrar la intimidad que tienen estos personajes al verse. Empezó con el movimiento de los brazos, por momentos dejaba que sus brazos la guiaran. Luego se dio una vuelta y empezó a trabajar movimientos ondulantes y a darle dirección a sus manos en roce con su cuerpo.
- Segunda etapa: Seguimos trabajando la progresión del momento y decidimos enfocarnos en la transición que hace ella desde cargar al bebé a manifestar esta sensualidad por la otra mujer. Le pedí a Dayana que profundice en el movimiento y que desarme su columna de forma erguida. De esta manera lo que intentaba lograr es que ella pudiera tener otra calidad de movimiento que transforme la propuesta y que desestabilice su centro cotidiano. En este caso ella llevó el mecimiento a un nivel más grande, lo que transformó la propuesta hasta llevar los brazos a la parte más alta. Con esto ella encontró una forma de girar y pasar a la sensualidad que emanaba de la canción. Luego continuamos explorando los momentos de intimidad que tienen las dos.
- Tercera etapa: En esta última etapa empezamos a estructurar lo que habíamos ganado en la exploración. Nos quedamos con la transición que tiene desde el bebé hasta la sensualidad, reconocimos los momentos más importantes de la exploración con la intimidad y decidimos extremar más estos momentos hasta encontrar un cierre.

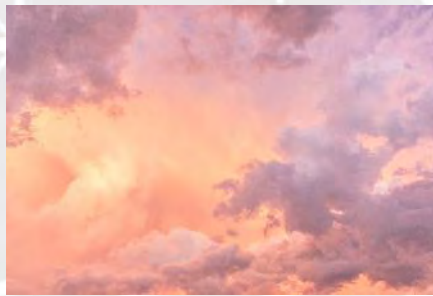
Figura 20 *Exploración corporal: Rutinario*



Momento 5: Nubes

- En este momento Dayana decidió trabajar con la imagen de unas nubes de colores morado con rosa.

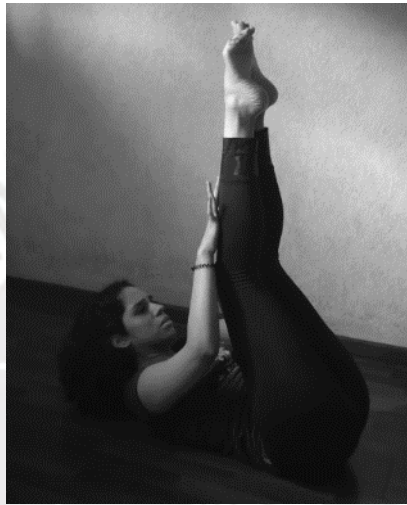
Figura 21 *Nubes*



- Primera etapa: Dayana se echó completamente y empezó a levantar las piernas con la premisa de caminar sobre nubes. Empezó a realizar movimientos sostenidos e introdujo sus manos para el reconocimiento de sus piernas.
- Segunda etapa: Empezamos a explorar la imagen en relación con el texto. Para lo cual, empezamos a buscar los momentos tormentosos que tienen estas nubes. Luego de un primer momento de movimientos sostenidos y sensibles le pedí a Dayana que buscara los momentos agridulces de la imagen. Después de haber pasado de nuevo por el movimiento sostenido, Dayana empezó a abrir un portal con sus piernas y eso la llevó a levantarse y a tener momentos más fuertes y rápidos. De alguna manera, lo que quería representar en esta exploración es que se estaba rompiendo el sueño del que el personaje era parte.

- Tercera etapa: Luego empezamos a estructurar los momentos. Nos quedamos con la primera parte de la exploración, la parte de la tormenta y adicionalmente añadimos una transición desde el momento anterior a este momento. En esta transición Dayana decide caer de manera sostenida sobre las nubes lo cual la lleva a este mundo de ensueño que rápidamente será roto al terminar el momento.

Figura 22 *Exploración corporal: Nubes*



Momento 6: Prohibido

- En este momento Dayana decidió utilizar la imagen de la manzana con espinas.

Figura 23 *Manzana prohibida*



- Primera etapa: Empezamos explorando la llegada de Dayana a este lugar. Ella situó un lugar en el espacio como punto fijo porque, dentro de la exploración, ella comentó que se imaginaba como está manzana dorada la atraía. Dayana empezó a trabajar en las maneras de llegar a este lugar, luego empezamos a trabajar las espinas. Yo le pedí

que pudiera imaginar cómo es que las espinas estás rozan su piel, lo cual produjo una reacción en ella que continuamos trabajando por un momento.

- Segunda etapa: Quisimos seguir trabajando estos pinchazos que ella sentía en el cuerpo pero de manera más urgente; es por ello que le pedí que imaginara que las espinas estaban por todo el espacio y que se acercaban a ella. Esto produjo que Dayana fuera modificando su columna, empezó a trabajar en nivel medio y de manera urgente, para estar atenta a las espinas.
- Tercera etapa: Empezamos a estructurar lo trabajado en las exploraciones y a seguir profundizando en la intensidad del momento. Nos quedamos con la llegada a la manzana, el acercamiento a las espinas y el sentimiento de los pinchazos rozando toda su piel. Por otro lado, su centro había variado desde la primera etapa hasta la última pues al tener el estímulo de las espinas, su cuerpo estuvo todo el tiempo alerta; lo cual no le permitía mantenerse en una posición cotidiana.

Figura 24 *Exploración corporal: Prohibido*



Momento 7: El ultimátum

- En este momento Dayana decidió usar la imagen de una mujer al borde de un precipicio.

Figura 25 *Precipicio*



- Primera etapa: Iniciamos esta exploración buscando un punto de desequilibrio. Lo primero que ella me manifestó cuando le pregunté sobre que le producía esta imagen, fue la duda. Esa inestabilidad mental que la imagen proponía para ella. Es por eso que le sugerí que empiece explorando esa pequeña duda desde algo pequeño en alguna parte de su cuerpo. Ella empezó a usar sus pies para balancearse y poder encontrar ese sentimiento de inestabilidad. Lo hizo varias veces y en distintos niveles en su mismo lugar.
- Segunda etapa: Le pedí a Dayana que profundizará en la primera exploración, así que ella volvió a realizar el mismo experimento. Sin embargo, esta vez hubo un pequeño salto en el mismo lugar. Esto la llevó a que vuelva a intentar esta duda pero desde un nivel bajo antes de arrepentirse totalmente y quedarse quieta.
- Tercera etapa: Seguimos profundizando en el movimiento y cómo es que llega hasta ahí. Decidimos quedarnos con toda la exploración pues sentimos que era una estructura orgánica que ya habíamos creado. Al final de este momento, enlazamos todos los momentos trabajados con Dayana.

¹³ Imagen extraída de Pinterest

Figura 26 *Exploración corporal: El ultimátum*



Momentos de Romina

Momento 4: Atrapada

- Romina decidió trabajar todo este momento solo con la imagen de una mujer buceando en el mar.

Figura 27 *Zambullirse*

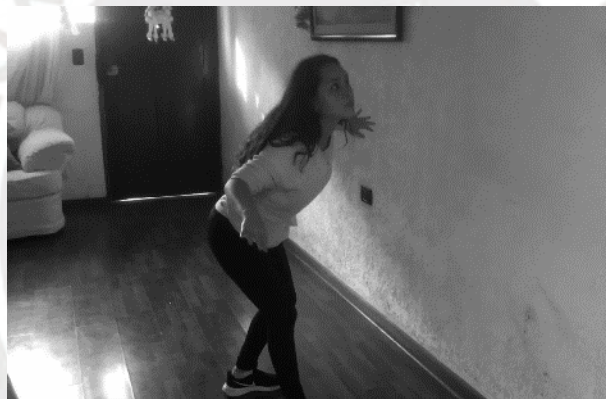


- Primera etapa: La exploración empezó con la premisa de nadar en lo profundo del mar, tal como lo refiere la imagen. Además, cuando le pregunté a Romina qué es lo que representa para ella esta imagen, ella me manifestó que lo interpreta como una persona buscando un escape dentro de la profundidad. Es por eso que ella empezó nadando y encontrando estos puntos en dónde podía respirar. La exploración tomó bastante tiempo en el cual pudimos profundizar en el hundimiento y el escape que tenía este personaje.
- Segunda etapa: Luego, empecé a notar la estructura corporal de Romina. En este caso, dado que la exploración corporal la pone en un riesgo constante, decidimos encontrar

momentos en dónde tuviera un poco de calma antes de encontrar su desequilibrio; es por eso que le sugerí que dentro de su búsqueda encontrara momentos en dónde primero identificara los lugares antes de zambullirse. Esto me ayudó a darme cuenta qué el centro de Romina había cambiado y ahora se ubicaba en el rostro. Lo primero que guiaba era la mirada y después era acompañado por todo el resto del cuerpo

- Tercera etapa: Finalmente empezamos a estructurar lo que nos sirvió de las dos exploraciones. Le seguí pidiendo que encuentre los momentos de calma en la propuesta y que en las partes en donde se zambulle, pueda llegar a extremarlos al punto en donde haya una notoria urgencia por salir.

Figura 28 *Exploración corporal: Atrapada*



Momento 5: Mierda

- Romina decidió trabajar con la imagen de una persona recibiendo un chorro de agua.

Figura 29 *Baldazo de agua*



- Primera etapa: Esta exploración fue diferente que las anteriores pues yo me vi involucrado en ella. Al principio Romina exploró la imagen de manera independiente

y empezó a trabajar con la imagen de los baldazos de agua. Sin embargo, aún sentía que podía ayudar a explotar más su imaginación, es por lo cual le pedí que reaccionara a las acciones que yo iba a realizar. Empecé a simular que levantaba diversos recipientes imaginarios llenos de agua de diferentes tamaños. Algunos eran pequeños y otros eran grandes. Después le tiraba el agua imaginaria. Lo que intentaba obtener de Romina es que ella pudiera diferenciar el recibir agua de una copa a recibir un gran chorro de agua. Después de esta exploración, Romina empezó a jugar con estas diferentes magnitudes de agua por un tiempo.

- Segunda etapa: Tras la primera búsqueda, ahora le pedí que lo hiciera completamente sola. Adicional a ello, le sugerí que en diversos momentos ella pueda anticiparse a la caída del balde de agua y esquivarlo; de esa manera, la propuesta pasaba por diferentes momentos y diferentes calidades de movimiento.
- Tercera etapa: Finalmente empezamos a estructurar la propuesta y seguimos profundizando en ella. Le pedí que imaginara que después de toda la exploración que había hecho, en un momento preciso sintiera que hay un balde con demasiada agua que le cae de forma desprevénida. Algo que ella no puede anticipar. Ello, sumado a que empezamos a jugar con las velocidades, llevó a que de alguna manera esta propuesta gane varias partes de intensidad y riesgo.

Figura 30 *Exploración corporal: Mierda*



Momento 6: Lo normal

- Romina ha decidido trabajar con dos imágenes. La primera es una fotografía de una chica con dolor de cabeza y la segunda es el sabor a café de mala calidad.

Adicionalmente, cuando se refiere al café, ella toma como referencia un mal recuerdo del sabor que le causa el café de la marca ECO.

- Esta parte está subdividida en dos fragmentos que son representados por las imágenes que describí anteriormente.
 - No ha dormido en toda la noche. Se acostó al lado de su esposo esperando el amanecer.

Figura 31 *Dolor de cabeza*



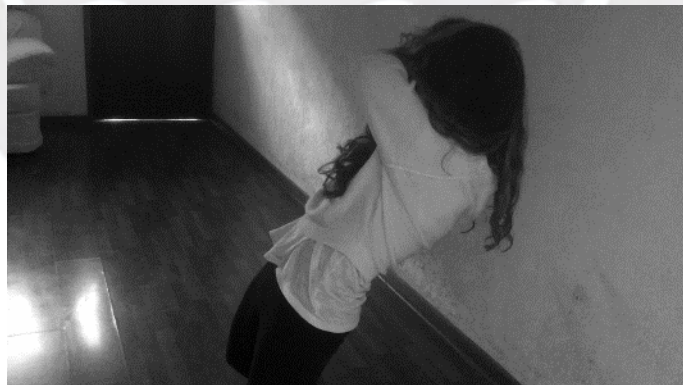
- Está cansada. Se levantó, preparó el desayuno, amamantó al bebé, preparó su lista de compras y fue a bañarse antes de ir al supermercado. Una rutina que cumple religiosamente.

Sabor a café de mala calidad (Café ECO)

- Primera etapa: Esta exploración se hizo en dos partes, en donde primero se trabajó el dolor de cabeza y luego se pasó a trabajar el sabor a café de mala calidad. En esta improvisación le pedí que empezara desde una representación mimética porque luego lo iríamos deformando. Así que ella empezó sentada improvisando las pulsaciones que dejan el dolor de cabeza. Luego pasamos con la improvisación del sabor a café de mala calidad en donde ella tuvo el instinto de empezar a oler el espacio y recién encontrar en el camino el mal olor.

- Segunda etapa: Luego seguimos trabajando en la progresión del dolor de cabeza. Le empecé a hacer algunas preguntas para incentivar la exploración como por ejemplo ¿cómo llega a ese dolor? ¿Qué pasa si empieza a crecer? y ¿hasta dónde va a llegar?. Después trabajamos la segunda imagen. En esta tuve una especial cercanía hacia el desequilibrio pues, al principio solo se levantaba pequeñamente para percibir el sabor repulsivo. Sin embargo la incentive a que siga con todo su cuerpo el sabor. Eso llevó a que Romina se levante, lo identifique y lo intente repeler.
- Tercera etapa: Al terminar las anteriores improvisaciones, quise seguir profundizando en lo trabajado. Siendo más específico, quise seguir profundizando en el desequilibrio de la segunda imagen; es por eso que le pedí que encontrara un punto desequilibrio en su movimiento al repeler el mal sabor. En varios momentos pude notar que tendía a doblarse, es por eso que le pedí que extremara el movimiento y que lleve el desequilibrio a su nivel máximo; lo cual hizo. Finalmente empezamos a estructurar el momento y a quedarnos con las partes más importantes.

Figura 32 *Exploración corporal: Lo normal*



Momento 7: Camino a la tentación

- Romina utilizó la imagen de una calle abarrotada por gente.

Figura 33 *Calle abarrotada*



- Primera etapa: Empezamos esta exploración tomando la referencia de gente caminando por toda la avenida. Romina inició el trabajo desde una caminata lenta y tratando de reconocer lo que sucedía alrededor. Por momentos había pequeñas pausas para reconocer a las personas que la rodeaban.
- Segunda etapa: Volvimos a retomar la caminata pero esta vez le pedí que profundizara de forma más precisa para que identifique a su exterior y cómo esto influye en su propuesta. Ella empezó a ejecutar una improvisación dónde era más recurrente esas interrupciones. Luego le pedí que incorporará la búsqueda de un punto de desequilibrio en su propuesta. Ella empezó a proponer que la jalaran del brazo mientras caminaba y cada vez que lo hicieran, fuera de manera más recurrente y fuerte. Esto la llevaba a que se desestabilice en varias partes hasta el punto de llegar a casi caerse.
- Tercera etapa: Después solo estructuramos lo trabajado y seguimos profundizando en estos puntos de desequilibrio.

Figura 34 *Exploración corporal: Camino a tentación*



Momento 8: Remolino súbito

- Romina eligió trabajar con la imagen del sentimiento de náuseas/olor a vómito
Sentimiento de náuseas - Olor a vómito
- Primera etapa: El trabajo realizado para este momento fue mucho más sutil que los anteriores pues en esta exploración Romina tomó como imagen el sentimiento de náuseas. Esto la llevaba hasta casi inmovilizarla para evitar vomitar. Ella decidió trabajar completamente echada en el suelo. Empezamos a trabajar en cómo llega el sentimiento y como ella se adecua a esto. Empezó a respirar bastante fuerte, se movía muy lentamente; casi de manera imperceptible, pero presente. Además, comenzó a tener pausas cuando tenía el sentimiento de vómito.
- Segunda etapa: Volvimos a trabajar en la improvisación. Ahora le pedí que detallara de manera más precisa en qué momento aparece ese sentimiento y qué es lo que hace ella para contrarrestarlo. En esta segunda vez ella dibujó un camino en dónde se podía leer por el movimiento de su pecho y su respiración, cómo es que este estímulo ingresaba y también cómo lo combatía al respirar más fuerte y tratar de no moverse mucho.

- Tercera etapa: Lo realizamos una tercera vez, nos quedamos con la parte más importante de las exploraciones; lo cual se refiere a la llegada del sentimiento, el momento de contrarrestar las náuseas y después una breve calma cuando ha terminado.

Figura 35 *Exploración corporal: Remolino súbito*



Momento 9: Confrontación

- Romina eligió la imagen de un tobogán largo para interpretar todo este momento.

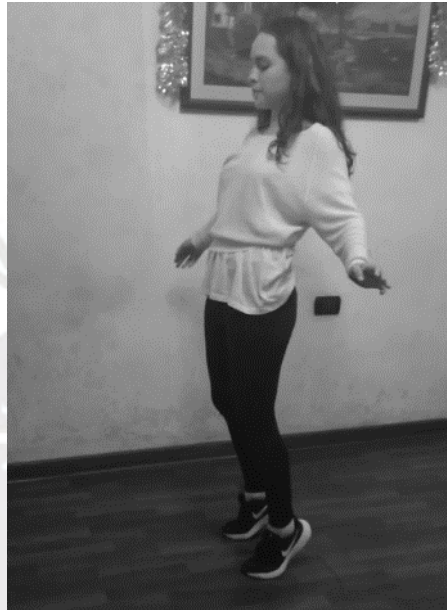
Figura 36 *Tobogán*



- Primera etapa: Romina imaginó que este personaje estaba al borde de un tobogán entonces empezamos desde esa premisa a explorar el movimiento. Ella empezó balanceándose con duda por un buen tiempo. En esta primera etapa solo exploramos el balanceo hasta una pequeña caída.
- Segunda etapa: Luego lo volvimos a realizar acentuando más en el movimiento para poder desestabilizarla. Ella empezó a subir sus pies en media punta para encontrar el sentimiento de desequilibrio que buscábamos; lo cual la llevó a qué cayera.

- Tercera etapa: Repetimos la improvisación una tercera vez pasando por los fragmentos ya trabajados para estructurarlos a la par con el ejercicio. En esta última exploración ella siguió profundizando lo que pasaba después de que cayera. Entonces empezó a intentar algunas maneras de levantarse antes de rendirse totalmente.

Figura 37 *Exploración corporal: Confrontación*



Al terminar con las creaciones personales de momentos, empezamos a unir cada una de las partes trabajadas para ir formando la secuencia corporal. Mostramos el avance de cada una de las participantes y acabamos con el ensayo.

Luego de estos primeros dos ensayos presenciales decidimos parar los ensayos hasta enero del 2022, pues en esas semanas se realizaban las fiestas navideñas y de fin de año. El regreso a ensayos se había programado para la primera semana de enero. Sin embargo, tras el aumento de contagios de Covid- 19 por la variante Omicron en Lima y la presencia de algunos síntomas en una participante, evaluamos retrasar un poco más el retorno para evitar el contagio de la enfermedad. Finalmente retomamos los ensayos el día 21 de enero del 2022, de manera virtual por los siguientes dos ensayos. En este periodo de tiempo, terminamos con la secuencia de momentos de ambas participantes.

- **Ensayo (21- 01 - 2021):**

En este ensayo seguimos trabajando los momentos resultantes de las participantes.

Dayana terminó la creación de sus doce momentos y Romina trabajó cinco momentos adicionales.

Momentos de Dayana

Momento 8: Montaña rusa

- Dayana decidió trabajar con la imagen de una montaña rusa.

Figura 38 *Montaña rusa*



- Primera etapa: Dayana empezó la exploración sentada en sus piernas. Por solicitud mía, le pedí que explorará este momento tratando de evitar usar mucho las manos. Al principio Dayana comenzó con los brazos en la espalda, esto permitió que la improvisación partiera de un movimiento de tronco que dibujaba el sentimiento que tiene esta persona al estar volteada de cabeza en una montaña rusa como lo grafica la imagen.
- Segunda etapa: En la segunda exploración ella tomó su tronco como el centro que guía su movimiento. Su nuevo centro la jaló hasta que estuvo completamente parada. En ese instante ella tuvo que pararse en sus puntas de pie lo cual género, por un instante, una pequeña desestabilización que la alejó de su cuerpo cotidiano. En esa etapa improvisó más movimientos bruscos en golpes que partían del pecho, luego

estos movimientos dieron la posibilidad de usar los brazos y las manos; lo cual siguió evolucionando hasta la caída completa de su tronco.

- Tercera etapa: Finalmente empezamos a estructurar las partes más importantes de las improvisaciones, aunque nos quedamos sobre todo con los movimientos de la segunda etapa. Dayana creó una partitura que comprendía la elevación de su cuerpo por su nuevo centro, los golpes provenientes de su tronco, el uso de los brazos y manos y finalmente acaba con la caída del tronco.

Figura 39 *Exploración corporal: Montaña rusa*



Momento 9: Ansiosa

- Dayana decidió trabajar con el sonido de un reloj para cocina. Ella hizo hincapié en este específico elemento pues el sonido que emanaba de él le recordaba la ansiedad que sentía este personaje en ese momento.

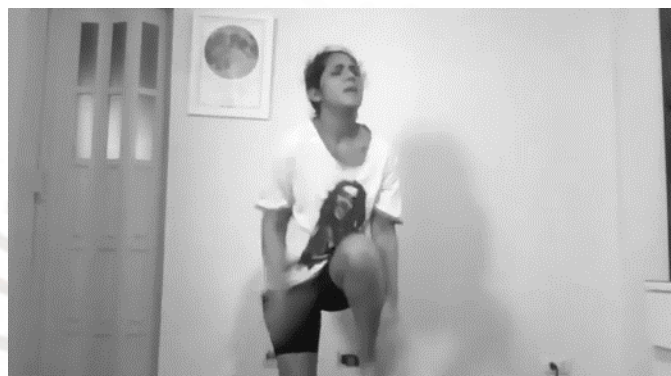
Sonido de timer de cocina: <https://www.youtube.com/watch?v=hEHoyMkkkT4>

- Primera etapa: Comenzó la exploración tocándose las manos repetidamente. En un momento ese movimiento pasó a transformarse en una especie de aplausos fuertes y duros, como que tuvieran un peso. Más adelante empezó a recorrer todo el espacio de manera rápida.
- Segunda etapa: Luego siguió profundizando en esta primera improvisación. Sin embargo, esta vez encontró un pequeño freno al final de su caminata rápida. Esto la obligaba a inclinarse como si estuviera al borde de un precipicio, la desestabilizaba y

la ponía en un riesgo controlado. Más adelante sigue explorando el mismo movimiento por todo el lugar en diferentes direcciones.

- Tercera etapa: Al final de las primeras improvisaciones decidimos condensar el ejercicio y quedarnos con las partes más importantes. Decidimos quedarnos con los aplausos fuertes y la caminata hacia los costados y hacia delante que termina en una especie de inclinación.

Figura 40 *Exploración corporal: Ansiosa*

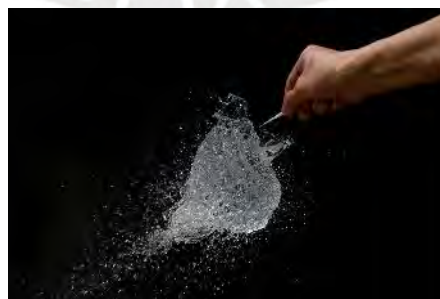


Momento 10: Ilusión

- Dayana decidió usar el cover de la canción *la vie en rose* hecha por la cantante Emily Watts, para explorar todo este momento y una fotografía de un globo reventándose.

La vie en rose - Emily Watts (2021)

Figura 41 *Explosión*



- Primera etapa: La exploración comenzó con Dayana desplazándose por el espacio mediante movimientos ondulantes de los cuales intentaba emanar una especie de

sensualidad que interpretaba de la canción. Le pedí que imaginara al personaje de la mujer menor en una esquina de ese cuarto para poder profundizar en esa imagen sonora que había escogido y en los movimientos ondulantes que estaba improvisando. Después de un tiempo probando diferentes calidades de movimiento, le pedí que ahora incluya la fotografía de un globo reventándose. En un punto de la exploración ella paró completamente. Tras eso, su punto fijo donde solía estar el personaje de la mujer menor había cambiado y ahora se ubicaba en otra parte de la habitación. La situación se repitió varias veces.

- Segunda etapa: En la segunda pasada le pedí que profundizará en el movimiento ondulante. Ella retomó su punto fijo en la mujer de menor y empezó a bailar con ella. Luego, para seguir profundizando en el encuentro y en la caída, le pedí que arriesgara un poco más, es por eso que cuando tiene sus pequeños acercamientos ligeramente se pone puntas de pies para tratar de alcanzarla. Esto se ve de forma más evidente en el último acercamiento pues es donde intenta con todas sus fuerzas llegar a esta chica. Aunque la improvisación parece que conserva su equilibrio cotidiano, este se ve intermitentemente irrumpido por la elevación de sus pies al seguir la ondulación, lo cual culmina con la caída total de la participante.
- Tercera etapa: Finalmente estructuramos las partes más importantes de la improvisación. Conservamos la lentitud explorada, el encuentro de los personajes y el desequilibrio intermitente y la caída del personaje.

Figura 42 *Exploración corporal: Ilusión*



Momento 11: Deseo

- Dayana eligió trabajar con una fotografía de una luna llena en medio de la noche.

Figura 43 *Luna llena*



- Primera etapa: Al preguntarle a Dayana por qué escogió esta imagen, ella me mencionó que la luna llena con su circularidad y la noche le evocaban una sensación de sensualidad que ella anexada al deseo, es por eso que empezamos a explorar con esas premisas. Dayana empezó a caminar por el espacio cruzando constantemente las piernas. Ese movimiento fue avanzando hasta el punto en que las piernas cada vez iban más arriba y se cruzaban de manera más exagerada.
- Segunda etapa: Luego le pedí a Dayana que llevara ese movimiento más profundo y que no solo se centrara en sus piernas, así que ella empezó a usar también los brazos y a dar movimientos ondulantes con todo el cuerpo. Además, empezó a esbozar unas vueltas que sostuvo hasta el final.

- Tercera etapa: En la última parte unimos el momento anterior con las partes más importantes de las improvisaciones. Nos quedamos con una estructura de movimientos ondulantes de pies y brazos y las consecutivas vueltas.

Figura 44 *Exploración corporal: Deseo*



Momento 12: Bomba atómica

- Dayana eligió trabajar con dos imágenes, la primera es una de una explosión de bomba atómica y la segunda es una mancha de sangre en el piso.

Figura 45 *Bomba atómica*

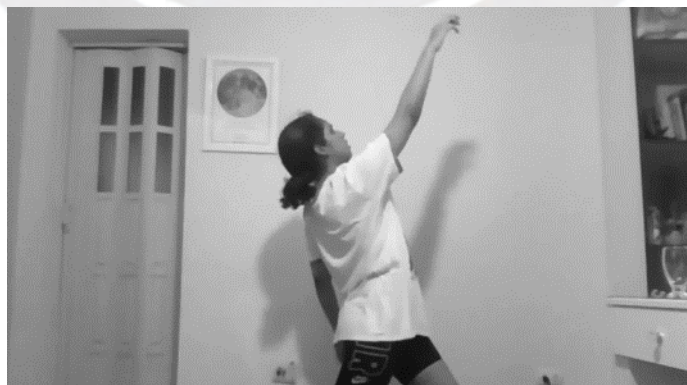


Figura 46 *Mancha de sangre*



- Primera etapa: Empezamos a trabajar directamente con la primera imagen. Le pedí a Dayana que me explique cuál era su interpretación sobre esta imagen. Ella me manifestó que imaginaba esta imagen como una desintegración progresiva después de un primer impacto, así que empezamos a explorar lo que se siente estar en esta onda expansiva. Ella empezó a encoger todo su cuerpo y abrazarlo como si lo exprimiera. Este movimiento continuó hasta que decidió saltar y liberarse.
- Segunda etapa: Luego trabajamos la segunda imagen, la cual ella interpretó como un lugar completamente lleno de manchas de sangre, es por eso que al principio ella empezó caminando por todo el espacio viendo las manchas que estaban por todos lados. Luego intentó agarrar las manchas e ir con ellas.
- Tercera etapa: Finalmente nos quedamos con las partes más importantes de las dos exploraciones y tratamos de profundizar la secuencia. En la última parte quisimos trabajar con la imagen de la desintegración dentro de un campo lleno de manchas. para ello le pedí que cuando investigara en la desintegración, lo hiciera de forma muy lenta y progresiva. Es por eso que al final ella cae completamente, pero de una manera muy lenta y a la vez desequilibrada.

Figura 47 *Exploración corporal: Bomba atómica*



Después de terminar la creación corporal con Dayana, pasamos a grabar toda la secuencia junta.

Secuencia corporal: <https://youtu.be/fhERFu3HJ7I>

Al haber presenciado y evaluado el proceso de la participante puedo afirmar los siguientes hallazgos. El trabajo con la participante tuvo muy interesantes acercamientos a la creación corporal. Al principio le era complicado salir de su esquema cotidiano. Sin embargo, con la repetición en las pasadas de la secuencia, fue profundizando en el trabajo y en la ruptura con la cotidianidad.

Tabla 2

Exploración corporal (puntaje): Dayana

Objetivos	Puntaje (1 - 10)
Conexión con las imágenes	8
Uso de la alteración del equilibrio	6
Búsqueda de lo poético o expresivo en el cuerpo	6

Momentos de Romina

Momento 10: Un perrito en un laberinto sin salida

- Trabajamos con dos imágenes, la primera era una de un juego de carritos chocones y la segunda era una fotografía de una gota de agua cayendo sobre una hoja.

Figura 48 Carritos chocones



Figura 49 *Caída de agua*



- Primera etapa: Empezamos trabajando con la primera imagen la cual mantuvo a Romina caminando por todo el espacio. En algunos momentos ella empezaba a sentir los choques como si estuviera dentro del juego infantil, lo cual fue explorado al principio de forma sutil y luego creció en intensidad. Además, le pedí que encuentre formas de evadir el golpe de los carros. Luego empezamos a trabajar la segunda imagen en la cual ella se echó completamente en el piso ahí empezamos a explorar la gota de agua cayendo sobre su rostro. Al principio el movimiento era mínimo y solo contemplaba el hecho que una gota imaginaria cayera por su rostro. Sin embargo, esto fue cambiado después de que ella improvisara recoger el agua y mojarse la cara.
- Segunda etapa: Para la segunda exploración retomamos el golpe de los carritos chocones. Sin embargo esta vez le pedí que transformara su cuerpo en favor de esquivar el golpe; es por eso que Romina decidió transformar el movimiento en nivel bajo, lo que hizo que sus movimientos que antes serían hechas en forma erguida, ahora se trabajen deslizándose en sus piernas. Además, trabajamos el movimiento del agua con mayor intensidad lo cual generó en Romina una pequeña tensión al momento de levantarse y recibir el rocío. Adicional a ello, ella empezó a usar sus dedos para esparcir el agua, de manera que caigan como pequeñas gotas sobre su rostro.

- Tercera etapa: Finalmente, unimos ambas exploraciones y creamos una estructura con las partes más importantes.

Figura 50 *Exploración corporal: Un perrito en un laberinto sin salida*



Momento 11: Expulsión

- Empezamos a trabajar con la imagen de la puerta. Romina nos había mencionado que esta era una imagen referencial porque lo que ella se imaginaba era un portazo azotando la puerta.

Figura 51 *Puerta*



- Primera etapa: Romina empezó la improvisación haciendo pequeños empujones al aire como si se tratara de una puerta. Usualmente se quedaba en un mismo lugar pero eventualmente se fue moviendo por todo el espacio.

- Segunda etapa: Después de la primera improvisación pude darme cuenta como tímidamente levantaba la pierna al momento de empujar. Entonces quise profundizar en este movimiento, así que al momento de empujar le pedí levantara completamente a sus rodillas, lo cual desestabilizó un poco su centro y la obligó a encoger su estómago al hacer contrapeso para evitar caerse.
- Tercera etapa: Después de ambas exploraciones detallamos un conjunto de esos movimientos en cada uno de los lados. El cambiar de direcciones y la intensidad del movimiento hacían que Romina estuviera siempre en una posición de riesgo controlado.

Figura 52 *Exploración corporal: Expulsión*



Momento 12: Un balde de agua fría

- Para este momento tomamos la imagen del tagadá como estímulo de creación corporal del momento.

Figura 53 *Tagadá*



- Primera etapa: Romina empezó explorando con giros, muchos de ellos altamente desestabilizados. En un principio no había una gran concordancia entre los giros que hacía, sino que era una improvisación libre. Más adelante, empezó a tener un movimiento más estructurado.
- Segunda etapa: Al tener movimientos tan desequilibrados como los explorados, lo siguiente que le pedí a Romina es que pudiera tener momentos en dónde tomar el control de su centro. Es por eso que en medio de la improvisación hay una pequeña contención que hace que el movimiento no se desborde totalmente sino que pueda tener el riesgo necesario para ejecutarse. En varias ocasiones Romina hace una ralentización de movimiento, lo que la hace detenerse casi completamente para luego continuar con los giros.
- Tercera etapa: Al final de las improvisaciones tomamos las partes más importantes de los giros y los sentamos en una estructura.

Figura 54 *Exploración corporal: Un balde de agua fría*



Momento 13: Vértigo

- Para trabajar este momento Romina decidió usar la imagen de un delgado puente en medio de grandes montañas.

Figura 55 *Puente colgante*



- Primera etapa: Romina empezó explorando el desequilibrio al que sería sometida si estuviera a una altura como la que la imagen sugiere. Es por ello que al principio estuvo en un solo lugar tratando de sostenerse en un espacio muy reducido.
- Segunda etapa: En la segunda improvisación le pedí que atravesara todo el puente, que no solo se quedaría en un solo espacio, sino que intentara cruzar ese puente con el riesgo que eso significaba. Para ello le pedí que se pusiera una venda sobre los ojos, de esta manera no tendría la seguridad que normalmente tiene al caminar. Este estímulo ayudó a Romina a poder explorar otras formas de movilizarse en un espacio reducido y a la par la llevó a usar sus dos pies de manera muy delicada. Adicionalmente, para evitar caerse, ella tuvo que agachar la cadera y el tronco para mantener un equilibrio.
- Tercera etapa: Al haber realizado la exploración en varias ocasiones, decidimos estructurarlo y quedarnos con lo explorado.

Figura 56 *Exploración corporal: Vértigo*



Momento 14: Escarapelar

- Romina decidió trabajar con la imagen de un hielo sobre la piel y con la canción Wicked Game de Chris Isaak

Nota: Canción: Wicked Game - Chris Issak (2021)

Figura 57 *Hielo*



- Primera etapa: En esta imagen Romina imaginó la sensación que tiene el hielo al rozar con la piel, es por ello que la primera improvisación estuvo estimulada en base a esa premisa. Ella empezó a explorar con un hielo imaginario rozando todo su cuerpo mientras exploraba con la velocidad propuesta por la canción The Wicked Game.
- Segunda etapa: En la segunda improvisación, Romina transformó ese relentamiento que la canción le brindaba para derretirse físicamente en el espacio. Todo ello mientras continuaba con la exploración con el hielo imaginario. Al finalizar esta improvisación, ya se había creado una estructura que la participante podía repetir.

- Tercera etapa: Finalmente, seguimos trabajando en base a la estructura y definimos dónde empezaba y acababa el movimiento. Además, en esta exploración empezamos a trabajar las transiciones de los últimos 4 momentos.

Figura 58 *Exploración corporal: Escarapelar*



Momento 15: Una caricia

- En este momento Romina usó solo la canción Fresh air of eyes de la cantante Brooke Waggoner

Nota: Canción: Fresh air of eyes - Brooke Waggoner (2015)

- Primera etapa: En esta improvisación, la participante mencionó que escogió la canción porque le evocaba una atmósfera de intimidad; es por ello que quisimos indagar en ello mediante acciones que generen esa cercanía. Romina empezó explorando con el abrazo, para lo cual buscó situaciones en donde estos se den.
- Segunda etapa: Luego, en la segunda improvisación empezamos a trabajar su relación con el espacio. Es por ello que le sugerí como estímulo adicional imaginar que la mujer de la esquina se marcha y ella intente mantenerla con sus abrazos. Esto lleva a que ella se movilice por el espacio mientras se levanta y se echa.
- Tercera etapa: Después de las exploraciones, empezamos a estructurar la propuesta y con ello apareció la urgencia al momento de abrazar; lo cual se manifestó en un aumento en la velocidad al levantarse y echarse.

Figura 59 *Exploración corporal: Una caricia*



Momento 16: Roja muchedumbre

- Para este momento, Romina tenía tres imágenes con las cuales trabajar. La primera de ellas es una fotografía de una luz en medio de la oscuridad, la segunda son gotas de sangre en el piso y la tercera son ventanas cerradas.

Figura 60 *Penumbra*



Figura 61 *Goteo*



Figura 62 *Encierro*



- Primera etapa: Tal como lo habíamos trabajado anteriormente, en esta improvisación exploramos imagen por imagen. La primera imagen llevó a Romina a ponerse en la situación de estar en un lugar completamente oscuro en dónde apenas haya un espacio de luz. Romina empezó caminando por todo el lugar de forma precavida para no chocar con nada en medio de la oscuridad. Luego pasamos a la segunda imagen en la cual ella empezó a tocar el piso reconociendo la sangre pegajosa que ahí se hallaba. Por último tomamos la imagen de la ventana cerrada, la cual empezó a físicamente experimentar cerrar ventanas por todo el espacio.
- Segunda etapa: En la segunda improvisación seguimos trabajando con esa precaución que tiene Romina en la oscuridad solo que esta vez le pedí que se imaginara viendo luces que la hagan estar alerta. Ella se agachó un poco al momento de caminar para permanecer en una posición de atención constante. Luego seguimos con la segunda imagen, en la cual le pedí que se imaginara que esa sangre que recoge el piso poco a poco empieza a inundar todo su cuerpo. Es por eso que empieza a saltar con el afán de despegarse de la sangre. Por último, empezamos a estructurar las partes más importantes de la imagen de la ventana, la cual quedó como una necesidad urgente de la participante por cerrar todas las ventanas imaginarias que esbozaba a su alrededor.
- Tercera etapa: Al final de las dos exploraciones nos quedamos con las partes más importantes y conectamos las tres imágenes exploradas.

Figura 63 *Exploración corporal: Roja muchedumbre*



Momento 17: Dejarse de sostener

- En este momento Romina trabajó con dos fotografías. La primera era de un avión despegando y la segunda otra fotografía de un cielo repleto de nubes.

Figura 64 *Despegar*



Figura 65 *Cielo oscuro*



- Primera etapa: Cuando empezamos a improvisar este momento Romina me mencionó que quería indagar en el levantamiento de este avión. Es por eso que la primera exploración es de ella levantándose y recorriendo el espacio en el nivel más alto posible. Luego pasamos a explorar la segunda imagen de la cual ella pudo interpretar la suavidad y tranquilidad que le daban las nubes; lo cual hizo que ella se echara completamente como si descansara en la suavidad que la atmósfera de la imagen evocaba.
- Segunda etapa: Luego le pedí qué encontrará otras formas de levantarse sin necesidad de moverse tanto por el espacio, es por eso que ella encontró una forma de levantarse y caer como si fuera un látigo; lo cual me pareció interesante puesto que sentía que en ese movimiento mantenía su cuerpo en constante tensión y desequilibrio. Además, ello me sirvió como conector para la caída hacia las nubes.
- Tercera etapa: Después de la segunda exploración, este momento ya tenía una estructura que fue tomando forma. Así que en esta última vez quisimos asentar lo explorado.

Figura 66 *Exploración corporal: Dejarse sostener*



Momento 18: Un pájaro tratando de escapar de su jaula

- En este último momento de Romina ella decidió utilizar dos fotografías. La primera es de una explosión y la segunda es de un pájaro encerrado en una jaula.

Figura 67 *Explosión multicolor*



Figura 68 *Pájaro enjaulado*

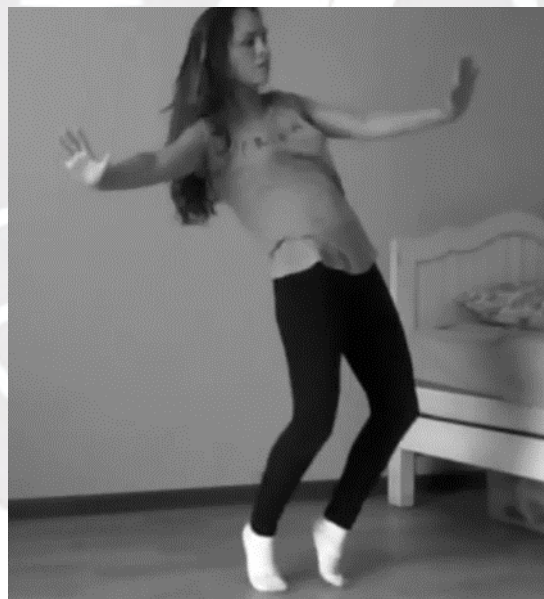


- Primera etapa: Empezamos esta exploración con la fotografía de la explosión, para lo cual retomamos el anterior momento para continuar. La última posición en la que estuvo Romina fue tendida completamente en el suelo con la imagen de nubes. Es por eso que le pedí que rompiera esa tranquilidad con una abrupta explosión que se manifestaba en el cuerpo. Ella empezó a investigar sobre cómo es que siente ese golpe al realizar varias formas de explotar físicamente. En cuanto a la segunda imagen Romina me manifestó que se imaginaba el aleteo de un ave por toda la jaula entonces,

ella se volvió esa ave y empezó a tratar de escapar y chocarse con las barras de la jaula.

- Segunda etapa: En la segunda exploración le pedí a la participante que la explosión fuera tan grande que rompiera automáticamente la tranquilidad obtenida y a la par encuentre un camino hacia pararse. Ella empezó a segmentar su cuerpo con el afán de encontrar ese camino. En cuanto al aleteo del ave, en esta ocasión subió más la velocidad, lo cual mostraba la urgencia de este animal por salir y hacía que se chocara por todas partes hasta que finalmente se parara completamente en puntas de pies.
- Tercera etapa: Para esta última etapa, la secuencia ya tenía una estructura la cual seguimos reforzando en esta parte.

Figura 69 *Exploración corporal: Un pájaro tratando de escapar de su jaula*



Luego de haber explorado y estructurado los momentos, grabamos la secuencia corporal completa de Romina, la cual dejaré a continuación.

Figura 70 *Fin de la exploración corporal*



Secuencia corporal: <https://youtu.be/hi-SYXJqAos>

Al analizar el proceso que la participante tuvo en esta parte de la investigación, puedo afirmar que tuvo la apertura requerida para realizar las exploraciones corporales y llegó a transformar los estímulos que había escogido. Además, tuvo una alta predisposición de llevar la propuesta hacia lo expresivo, lo lúdico y apartarlo del naturalismo.

Tabla 3

Exploración corporal (puntaje): Romina

Objetivos	Puntaje (1 - 10)
Conexión con las imágenes	9
Uso de la alteración del equilibrio	9
Búsqueda de lo poético o expresivo en el cuerpo	9

Luego de ello, pasamos a la siguiente etapa que comprendía la improvisación con la voz, por medio de la interpretación e imaginación que las participantes tengan de las imágenes. Estas serán usadas de la misma manera en las que se realicen los

ejercicios de *cualidades de movimiento* de modo que estas sean un molde propicio para la investigación.

4.1.3 Tercera parte del laboratorio: De lo poético a lo expresivo

Al término de la segunda parte del laboratorio, destinada a la creación de una secuencia corporal mediante el uso de la imagen y la influencia de la antropología teatral de Eugenio Barba, empezamos a profundizar en la estructura corporal creada. Para ello, tomamos los ejercicios 2, 3, 4 y 5 detallados en *Sobre la técnica de la actuación* de Michael Chejov para introducir a las participantes en las *cualidades de movimiento*. Esto con el fin de explorar en cómo los estímulos imaginarios pueden afectar todo el movimiento y transformarlo. Luego, empezaremos la exploración vocal con cada una de las imágenes que las participantes han elegido para sus momentos. Esta exploración será aplicada en los próximos dos ensayos.

- **Ensayo (03/02/2022)**

Este ensayo se realizó de manera presencial, el día 03 de febrero del 2022. La mayoría del tiempo de este ensayo se dedicó a la exploración de los ejercicios de la técnica Chejov y un breve momento a la investigación vocal, que será abordado con mayor detalle en el siguiente ensayo.

Ejercicio 2 de Sobre la técnica de actuación

Al principio de pedí a ambas participantes que cerraran los ojos e imaginaran una luz amarilla que alumbre en su pecho, la cual iría creciendo hasta abordar todo su cuerpo. Una vez que sintieron la irradiación en ellas mismas, les pedí que empezaran a imaginar que empezaban a irradiar más fuerte, lo cual fue avanzando en niveles empezando por casas, distritos, departamentos del Perú, países, continentes hasta llegar a abarcar todo el mundo. Luego de ello, empezamos a retroceder hasta llegar a la llama inicial; lo cual también tuvo un cambio corporal significativo en la participantes.

Al haber realizado una primera exploración con los ojos cerrados para que se concentren, en la segunda parte del ejercicio, les pedí que volvieran a retomar el ejercicio anterior, en etapas, con los ojos abiertos y con la posibilidad de moverse y darse cuenta de el entorno que las rodea.

Tabla 4

Hallazgos personales del ejercicio 2: irradiar

DAYANA	ROMINA
<ul style="list-style-type: none"> ● En base a la percepción que tuve de la realización del ejercicio de irradiación con Dayana, me parece que le costó un poco conectarse con este estímulo. Su cuerpo no necesariamente manifestaba esta conexión. Se permanecía laxo a pesar del estímulo ● Cuando le pedí que abriera los ojos y se moviera en el entorno, hubo momentos en donde sí podía ver que era afectada con ese recurso. Sin embargo, había otros momentos en donde soltaba la energía y volvía a empezar. No era una conexión continua. ● Aun así, en sus momentos de conexión pude ver que sus pies talones estaban ligeramente levantados, sus brazos se tenían un leve levantamiento, lo cual sí se mantuvo constantemente. ● Cuando le pedí que emprendiera el camino de retorno, hubo un soltar rápido del ejercicio, más que una llegada progresiva 	<ul style="list-style-type: none"> ● En el caso de Romina, fue notoriamente más evidente su conexión con este ejercicio. Al principio, a pesar de que su cuerpo se mantenía anclado al suelo, se notaba la elevación que le daba al pecho. Le fue muy fácil conectar con la imagen imaginaria que le había planteado. ● A veces podía notar ciertos gestos que había la participante mientras le solicitaba que irradiara el espacio. Mientras más territorio abarcaba la irradiación, su torso, su rostro, sus hombros, su cuerpo en general dirigía su energía en una diagonal superior. Como si quisiera abordarlo todo con el cuerpo. ● Cuando les pedí que abrieran sus ojos e interactuaran con el espacio, su caminar cambió completamente en comparación a su caminata cotidiana. Este se volvió sostenido y dando un paso a la vez como si fuera la caminata de un ave. ● Por otro lado, cuando pedí que empezaran a regresar la irradiación, pude notar como sus hombros y su rostro fueron bajando progresivamente hasta ver de manera directa. Además, su caminata se aligeró.

Ejercicio 3 de Sobre la técnica de actuación

Comencé guiando el ejercicio pidiendo a las participantes que imaginaran que todo el espacio se llenaba de una niebla densa que solo se mueve con los movimientos del cuerpo. Cada parte del cuerpo moldea aire, tal como lo menciona Chejov, “como si fuera un escultor” (Chejov, 1987, 23). Tal como lo hice anteriormente, primero realizamos el ejercicio con los ojos cerrados y sin desplazamiento por el espacio. La intención de ello es que primero conecten con la imaginación y luego lo ejecuten en movimiento y conectando con su entorno.

Tabla 5*Hallazgos personales del ejercicio 3: moldear*

DAYANA	ROMINA
<ul style="list-style-type: none"> Este ejercicio también le costó a Dayana conectar. En general, una frecuente complicación con las exploraciones es salir de su estructura corporal cotidiana. Para este ejercicio ella usó sus brazos y manos, pero sus otras partes del cuerpo permanecieron desconectadas del ejercicio. Sus manos dibujaban el efecto, sin embargo, sus pies, su cabeza, su posición erguida iba a otro ritmo. Desde una vista externa, no encontré una profunda conexión con el ejercicio. 	<ul style="list-style-type: none"> Este ejercicio fue muy beneficioso para Romina. La imagen de una niebla densa generó en la participante, la completa modificación corporal para avanzar en este espacio. Pude notar que su cadera había bajado y sus movimientos eran en bloque, como luchando con esta densidad. Otro momento interesante de la exploración con Romina es cuando les dije que podía interactuar con su entorno. El tomar objetos o reaccionar a ellos bajo esta premisa, hizo que su caminar fuera más lento, pero a la vez profundizó en la ejecución de un paso a la vez.

Ejercicio 4 de Sobre la técnica de actuación

En este ejercicio le pedí a las participantes que imaginaran que todo el cuarto se llenaba completamente de agua. En este estado, le pedí a las participantes que intentaran moverse con la densidad que evoca el agua.

Tabla 6*Hallazgos personales del ejercicio 4: flotar*

DAYANA	ROMINA
<ul style="list-style-type: none"> En este ejercicio noté mayor conexión en el cuerpo de Dayana. Ella pudo sentir la densidad del agua y que esto la modificó completamente; no sólo sus extremidades. Su cadera, su columna, su cabeza, sus pies, todo su cuerpo estaba conectado con el estímulo. Pude notar en su movimiento que si podía conectar con la imagen imaginaria. La interpretación que Dayana le dió a la fluidez del agua fue más rápida que lo que interpretó Romina. Sin embargo, el encontrar su propio ritmo personal a lo que le evoca la imagen benefició favorablemente su trabajo. 	<ul style="list-style-type: none"> Romina también se conectó con el ejercicio propuesto. Tuvo una diferente aproximación a flotar, pero, aun así, todo su cuerpo se encontraba conectado con el ejercicio. Un punto que vi en las dos participantes en algunos momentos es que cerraban los ojos para conectarse y luego continuar con el movimiento.

Ejercicio 5 de Sobre la técnica de actuación

En este ejercicio le pedí a las participantes, tal como menciona Chejov en el ejercicio 5, que se imaginen el vuelo de un ave y lo incorporen como si ellas pudieran volar. Este ejercicio, sugiere que las actrices se queden en forma estática. Sin embargo, le pedí a las chicas que vayan más allá y pudieran sentir la liviandad al levantar su peso; incluso cuando caminan. Además, en este ejercicio les pedí también que escogieran una parte del texto para explorar la voz con este estímulo.

Tabla 7

Hallazgos personales del ejercicio 5: volar

DAYANA	ROMINA
<ul style="list-style-type: none"> • En esta exploración ambas participantes decidieron permanecer con los ojos cerrados. Además, cada uno exploró el ejercicio de diferente manera. • En el caso de Dayana, ella permaneció un poco más estática pero aun así pude notar que ya le era mucho más fácil conectarse con las cualidades de movimiento. • Trabajó su liviandad trabajando con su peso, sus brazos hacían movimientos amplios y directos. Dentro de lo que pude interpretar, ella emulaba las alas de un ave. • En cuanto a la exploración vocal, al principio le costó adaptar este estímulo a la voz. De alguna manera, la intención predeterminada del texto, obstruyó el camino. Sin embargo, al pasar el ejercicio, se fue conectado progresivamente con la exhalación 	<ul style="list-style-type: none"> • En el caso de Romina, ella tomó un camino diferente. Su movimiento era ondulante, pero a la vez directo. Específicamente, como un látigo. Ella caminaba alzada en mediapuntas, sosteniendo su peso. • Ella se basó más en el vuelo del viento. Incluso, ella se dejaba llevar como si fuera una hoja. • En cuanto a la exploración vocal, Romina se conectó con una exhalación más sutil. El ritmo que había obtenido corporalmente traspasó a la voz. Esa improvisación progresó y hubo momentos más intensos pero conectada internamente.

Después de explorar con las cualidades de movimiento, empezamos a explorar cada una de las imágenes con la voz. Les pedí a las participantes que identifiquen las imágenes escogidas y empiecen a explorarlas de manera onomatopéyica en un primer momento. Luego, les pedí que anexaran esa improvisación al texto de cada uno de los momentos, para que al final, introduzcan de nuevo la secuencia corporal. A continuación, detallaré los hallazgos que obtuve con cada una de las participantes.

- **Dayana**

Al comenzar la exploración de la voz con la imagen, a Dayana le costó despegarse de la secuencia antes explorada y la intención que detalla el texto dramático. Es por ello que, tal como realizamos la exploración de las cualidades, empecé dirigiendo una improvisación puramente vocal de la imagen. En el momento 1, Dayana tiene la imagen de una manzana roja en las manos de una persona, la cual está con un fondo negro; entonces le pedí que cerrara los ojos y que imaginara la fotografía en su mente. Cuando ya la había identificado, le solicité que imaginara cuál sería la cualidad que tendría esa imagen. Le mencioné un ejemplo: “¿esta imagen es suave o es dura? ¿Irradia o es oscura? ¿Cómo te hace sentir esta imagen? ¿Qué es lo que expresa esta imagen?”. Cuando ella ya había identificado su perspectiva de esa imagen, le pedí que comience a investigar vocalmente con ese estímulo. Dayana, empezó a realizar sonidos mixtos, algunos de ellos eran fuertes y otros eran realizados a manera de susurro; aunque debo anotar que, en medio de toda la exploración vocal, pude darme cuenta de una tendencia de la participante a esconder la voz. Tanto en la parte corporal como vocal hubo una recurrente acción de ensimismarse y actuar el estado. Sin embargo, con las improvisaciones se pudo aperturar más a probar diferentes matices vocales. Luego de esa primera exploración, tomamos el texto del primer momento, en cual le había pedido anteriormente que se lo aprendan de memoria, y lo unimos a la exploración anterior. Esto fue un poco más complicado pues, al tener la información que el texto decía, le fue complicado romper con esa estructura. Al darme cuenta de esa situación, le pedí volver a conectar con la imagen. Ella volvió a trabajar con una voz más grave y profunda, aunque aún dentro de su esquema personal. Finalmente, unimos todo lo explorado con la secuencia corporal. Esto también significó un reto para Dayana pues ahora tenía que adaptar su exploración al movimiento. Al principio empezó tomando la voz grave y comprimida para toda la secuencia. Esta improvisación hizo que su velocidad aumentara y acabara rápido. Es

por eso que, con el objetivo de que siga explorando matices vocales, le pedí que recordara también los momentos de susurro que había explorado. Esto la ayudó mucho para despegarse un poco del régimen que el texto había impuesto. También se apoyó de la secuencia corporal para que acompañe a la voz y le de un sentido. Estos pasos para realizar la exploración se dieron en cada uno de los 12 momentos que tiene Dayana. Lo que pude darme cuenta en esta exploración es la tendencia hacia el susurro y al régimen del texto. A Dayana le cuesta despegarse de las intenciones planteadas en el texto y suele mantenerse dentro de una actuación mimética naturalista. El trabajo con las cualidades de movimiento y las constantes exploraciones ayudan a deformar esta tendencia y la llevan a un espacio más expresivo.

A continuación, señalaré algunos hallazgos de cada uno de los momentos explorados por Dayana.

Tabla 8

Exploración vocal: Dayana

DAYANA
<p>Momento 1: Manzana roja</p> <p>Dayana segmentó la fotografía de la manzana roja en las manos de una persona en medio de la oscuridad, en tres exploraciones de sonido de las cuales se obtuvieron:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Sonido fuerte, entrecortado y contenido (Manos que sostienen o estrujan) ● Sonido suave y levemente relajado (Manzana roja) ● Sonido jadeante de desesperación (Oscuridad)
<p>Momento 2: Música de tensión</p> <p>Dayana tomó la fotografía de una persona agarrándose el pecho:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Sonido aireado como obstruido (Dolor en el pecho)
<p>Momento 3: Costumbre</p> <p>Dayana tomó la “canción de cuna” de Johannes Brahms:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Sonido suave, sutil (Canción de cuna, infante)
<p>Momento 4: Rutinario</p> <p>Dayana tomó la canción “Palmar” de Caloncho:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Sonido agudo, ligero, más rápido

<p>Momento 5: Nubes</p> <p>Dayana tomó la fotografía de las nubes moradas. Debo señalar que esta fotografía le evocaba a la participante una sensación de temor pues sentía que eran nubes tormentosas.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonido rápido, cortado y aireado
<p>Momento 6: Prohibido</p> <p>Dayana tomó la fotografía de la manzana rodeada de espinas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonido rápido y ahogado (espinas)
<p>Momento 7: El ultimátum</p> <p>Dayana tomó la fotografía de una mujer al borde del precipicio:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonido de susurro, calmado
<p>Momento 8: Montaña rusa</p> <p>Dayana tomó la fotografía del juego mecánico “montaña rusa”:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonido fuerte y claro con altibajos de calma y estridencia.
<p>Momento 9: Ansiosa</p> <p>Dayana tomó el sonido de un timer de cocina:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonido rápido y directo. Juego de volumen progresivo hasta llevar a un pico alto
<p>Momento 10: Ilusión</p> <p>Dayana tomó la canción La vie en rose, en la versión de Emily Watts:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonido de susurro de seducción. Sonido aireado, por momentos más intensos hacia el final
<p>Momento 11: Deseo</p> <p>Dayana tomó la fotografía de la luna llena:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonido fuerte, estridente, gritos
<p>Momento 12: Bomba atómica</p> <p>Dayana tomó la fotografía de una explosión:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonido suave, ahogado, lento

Grabación de la secuencia con la exploración vocal: <https://youtu.be/nsGW2bfcbo>

Figura 71 *Exploración vocal: Dayana*



Al haber culminado con la exploración vocal de Dayana por cada uno de los momentos y usando las imágenes escogidas, puedo concluir que, si bien los ejercicios brindados de cualidades de movimiento y el uso de imágenes tuvieron ciertos momentos de conexión, fue complicado para la participante despegarse de lo planteado por el texto y dejarse influir por esa nueva exploración. Esto se vió reflejado en un modo de hablar cotidiano, lo cual en repetidas ocasiones intentamos alejarnos. Por otro lado, anteriormente les había manifestado que al llegar a esta parte, el texto dramático debía ser incorporado en su totalidad y sin dejarse influir por las intenciones; lo cual fue un fuerte obstáculo pues la participante aún no tenía el texto completamente aprendido y ello complicaba el proceso.

Tabla 9

Exploración vocal (puntaje): Dayana

Objetivos	Puntaje (1 - 10)
Conexión con las imágenes	4
Unión del cuerpo y la voz	5
Búsqueda de lo poético o expresivo en la voz	3

- **Romina**

A Romina le fue más fácil conectar con las imágenes. En general, pudo explorar mayores matices vocales, aunque también tuvo complicaciones en algunas partes cuando anexó la secuencia con el texto. En el caso de Romina, ella tuvo 3 imágenes que eran parte de

su primer momento, así que nos propusimos explorar vocalmente uno por uno. La imagen de las manos generaba en Romina un sonido suave, casi de susurro. Por momentos hacía pequeñas pausas, como ahogamientos que ella mantuvo e incorporó en esa suavidad. Luego, tomamos la imagen de la mesa llena de comida. Este estímulo cambió radicalmente lo anteriormente explorado pues Romina empezó a hacer sonidos fuertes como gruñidos, por momentos se convertían en gritos, lo cual fue interesante porque ella profundizó en la intensidad que le evocaba esta imagen. Finalmente exploramos la fotografía de la playa. En esta se pudo apreciar otra cualidad de suavidad. La voz explorada salía sin mucho peso, era más fluida y era como un soplido de aire. Cuando incorporamos el texto, Romina tuvo algunos problemas para anexas la improvisación. Es por ello que le pedí que siguiera buscando más formas de decir la voz con el texto dramático, que no siguiera el orden antes impuesto por el mismo sino que busque nuevas formas distintas de decirlo. Esto llevó a que ella rompiera con la linealidad en el texto, al alargar, ralentizar o repetir frases; hecho que será replicado en otros momentos como por ejemplo, el momento 5 en donde repite la frase varias veces con diferentes intenciones en la voz.

Por último, incorpora la secuencia física con la exploración vocal. Esta parte no le fue muy complicada pues, al pedirle que rompiera con el régimen del texto en la exploración anterior, replicó la misma indicación en esta parte.

En los siguientes momentos Romina replicará esta estructura. A continuación insertaré una tabla con los hallazgos que encontré para cada momento de Romina.

Tabla 10*Exploración vocal: Romina*

ROMINA
<p>Momento 1: Desde siempre</p> <p>Romina utilizó las tres fotografías que tenía para explorar vocalmente. Primero tomó las manos estrechándose, después la mesa llena de comida y por último, la playa desierta. En esas tres exploraciones de sonido se obtuvieron los siguientes resultados:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Sonido suave pero temeroso, hay un pequeño ahogamiento que se repite constantemente. ● Sonido elevadamente fuerte, directo, estridente, como golpes al aire. ● Sonido suave, pero constante, liviano, relajado. Las palabras se extienden mucho más.
<p>Momento 2: Solo las dos</p> <p>Romina tomó la fotografía de confeti cayendo en una fiesta la cual dividió en dos exploraciones vocales:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Sonido susurrante, interno, apenas perceptible, ● Sonido fuerte, eufórico, alto
<p>Momento 3: Juego</p> <p>Romina tomó la fotografía del juego mecánico “carrusel” a alta velocidad:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Sonido ondulante, latigante, con volumen normal.
<p>Momento 4: Atrapada</p> <p>Romina tomó la fotografía de una persona nadando en el fondo del mar:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Conexión mayor con su respiración, balbuceos, crecida progresiva del volumen e intensidad, gritos mezclados en altibajos con la voz.
<p>Momento 5: Mierda</p> <p>Romina tomó la fotografía de una persona recibiendo agua directamente al rostro:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Repetición del texto en varios momentos, distintas intenciones al momento de hablar. Sonido fuerte, susurro, texto más lento.
<p>Momento 6: Lo normal</p> <p>Romina utilizó dos imágenes para explorar vocalmente este momento. La primera, la fotografía de una mujer agarrándose la cabeza y la segunda es un recuerdo (imagen mental) del olor al café de la marca ECO:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Sonido muy débil, como si fuera un hilo de voz ● Sonido fuerte pero ahogado. Ella se tapa la boca en ciertas ocasiones y batalla con este estímulo
<p>Momento 7: Camino a la tentación</p> <p>Romina escogió la fotografía de una calle abarrotado de personas:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Sonido de voz neutral con pausas entre oraciones, ocasionadas también por movimiento físico.
<p>Momento 8: Remolino súbito</p> <p>Romina tomó el recuerdo de la sensación de náuseas:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Sonido tambaleante y entrecortado, pausado, con un volumen bajo de voz.
<p>Momento 9: Confrontación</p> <p>Romina utilizó la fotografía de un gran tobogán:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Texto fragmentado en largas pausas, voz neutral, aunque insegura.
<p>Momento 10: Un perrito en un laberinto sin salida</p> <p>Romina utilizó dos imágenes en su exploración, la primera es de una fotografía del juego mecánico “carritos chocones” y la segunda es otra fotografía de una gota de agua cayendo por una hoja:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Gritos, alta intensidad, fuerte. ● Exhalación de la voz muy lenta, guiada por el movimiento. Sonido suave y relajado

<p>Momento 11: Expulsión</p> <p>Romina tomó la fotografía de una puerta:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonido fuerte, duro, directo, rápido
<p>Momento 12: Un balde de agua fría</p> <p>Romina utilizó la fotografía del juego mecánico tagada:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonido ondulante, tímidamente juega con los tonos que suben y bajan.
<p>Momento 13: Vértigo</p> <p>Romina tomó la fotografía de un puente largo, delgado y muy alto:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonido de volumen bajo, rápido y corto
<p>Momento 14: Escarapelar</p> <p>Romina solo tomó la fotografía de un hielo sobre el rostro de una persona:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonido mezclado con exhalaciones, bastante presencia de aire, volumen variado, tanto suave como fuerte.
<p>Momento 15: Una caricia</p> <p>Romina eligió la canción Fresh air of eyes de Brooke Waggoner:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonido fuerte, proyectado. apresurado, pero con pausas al final de las oraciones.
<p>Momento 16: Roja muchedumbre</p> <p>Romina eligió usar las tres imágenes que había escogido, la luz en la oscuridad, las manchas de sangre en el piso y las ventanas cerradas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonido rápido, fuerte y corto • Sonido que sube de volumen e intensidad en forma progresiva. Desde un volumen muy bajo a uno muy alto • Sonido fuerte, gritado, rápido.
<p>Momento 17: Dejarse de sostener</p> <p>Romina tomó las dos imágenes que tenía para la exploración. La fotografía del avión despegando y la de las nubes:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonido tembloroso, volumen bajo que mantiene para ambas imágenes
<p>Momento 18: Un pájaro tratando de escapar de su jaula</p> <p>Romina tomó las últimas dos imágenes que tenía. La fotografía de una explosión y la fotografía de un pájaro en una jaula:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonido fuerte, rápido, directo y corto • Voz gritada, muy fuerte, muy apresurada

Grabación de la secuencia con la exploración vocal: <https://youtu.be/pLyRMoH6Doc>

Figura 72 Exploración vocal: Romina



Después de realizar la exploración con Romina y observar su proceso, puedo brindar las siguientes conclusiones:

En el caso de Romina ella sí se pudo conectar más con las imágenes. Probó diferentes maneras de decir el texto alejándose de la intención brindada por la obra. Aún así, faltó mayor profundización y ruptura del esquema primario. Sin embargo, la exploración de la voz, aunque tímida, pudo diferenciarse en algunos momentos, lo cual marcó un principio en la exploración que será más adelante profundizada con el uso de las atmósferas.

Tabla 11

Exploración vocal (puntaje): Romina

Objetivos	Puntaje (1 - 10)
Conexión con las imágenes	7
Unión del cuerpo y la voz	7
Búsqueda de lo poético o expresivo en la voz	5

Esta tercera parte fue particularmente interesante para probar la imaginación creativa en las cualidades de movimiento y su traslado al cuerpo de las participantes. Sin embargo, dado que el tiempo de exploración fue corto, las participantes no llegaron a profundizar en la ruptura de la cotidianidad en sus voces. Aun así, más adelante, con los nuevos estímulos de las atmósferas, se seguirá trabajando con la voz.

4.1.4 Cuarta parte: La escena expresiva

Luego de haber explorado la voz junto a la aplicación de los ejercicios de las cualidades de movimiento de la técnica de Michael Chejov, empezamos a profundizar en la escena creada junto a el ejercicio de atmósfera proporcionadas por el mismo creador. Tomamos el ejercicio 14 detallado en “sobre la técnica de la actuación”, la cual será usada para sumergir a las participantes en espacios que condicionan su comportamiento cuando

hacen la secuencia. Después de haber realizado el ejercicio, tomaremos los títulos de los momentos para convertirlas en atmósferas reconocibles para las participantes.

- **Ensayo (17/02/2022)**

Ejercicio de Atmósferas

En este ejercicio seguí las instrucciones detalladas en *Sobre la técnica de la actuación* (1987), en la cual sugiere que las participantes primero se tomen un momento para observar el entorno que las rodea. Les pedí que recorran el espacio, miren la calle, el cielo o cualquier situación que pudieran percibir y acoplar más adelante al trabajo. Luego les solicité que escogieran alguna atmósfera que hayan podido percibir y que se sumerjan en ella. Después de un tiempo probando esa atmósfera, les pedí cambiar de atmósfera a otra que fuera ficticia. Tal como lo menciona Chejov, les mencioné que indagaran en películas, libros o algún referente fantástico. Finalmente, les propuse un último cambio en el que ellas podrían crear sus atmósferas fantásticas con algún estímulo que eligieran; como por ejemplo, una atmósfera de chocolates, algún color u otros estímulos que se les ocurrieran

Tabla 12

Ejercicio de Atmósferas

DAYANA	ROMINA
<ul style="list-style-type: none"> ● Dayana se conectó con el ejercicio, abandonó un poco su lógica de persona y se dejó afectar mucho más por las atmósferas. ● Con su primera atmósfera, desde afuera y aunque sutil, se veía como le afectaba. Cambiaba su corporalidad, se levantaba ligeramente para recibir el estímulo. Había algo en el cielo que la mantenía siempre en esa dirección ● La posición de sus brazos y sus manos, estaban específicamente ligeras. Había una liviandad en su movimiento que emulaba una frescura. ● En la segunda atmósfera el cambio fue radical. Su movimiento fue contenido, corto, precavido, como si siempre estuviera alerta. ● Por último, la atmósfera inventada proyectaba movimientos sostenidos, indirectos, de alguna manera ondulantes. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Romina también se dejó afectar bastante con el ejercicio de atmósferas. Su cuerpo se transformó rápidamente. Esto es una tendencia positiva que tiene la participante pues entiende corporalmente los ejercicios teóricos por medio del cuerpo. ● En cuanto a la primera atmósfera, ella tuvo también una ligereza en sus movimientos, su velocidad era rápida, su rostro se movía hacia adelante. ● La segunda atmósfera fue sumamente ondulante y sostenida. Esta atmósfera generó en la participante una expresión de felicidad y movimientos circulares. ● Para la última atmósfera sus movimientos eran más cortos, directos, pequeños. No se movía tanto de su eje pero podía notar afectada por la atmósfera.

Luego de la exploración con el ejercicio de atmósferas, empezamos a aplicarlo en lo trabajado anteriormente que es la secuencia corporal y la exploración vocal adaptadas a los títulos de cada momento.

- **Dayana**

Empezamos a crear atmósferas adecuadas a los nombres de cada uno de los momentos. En el caso de Dayana, esta parte le ayudó bastante a profundizar en el sentido del texto dramático en relación con la secuencia antes trabajada. Para detallar más el trabajo, tomaré la exploración hecha con el momento 2, que se llama “Música de tensión”. En esta, le pedí a Dayana que cierre los ojos e imaginara cómo se vería esta atmósfera que se llama música de tensión. Empecé preguntando: “¿qué es lo que hay en este mundo? ¿Cómo se siente? ¿El clima es más denso o más rápido? ¿Es claro o opaco? ¿Quienes están ahí?”. Luego de que exploró en silencio e identificó cómo se veía la atmósfera, la participante empezó a interactuar en el espacio afectada por esta. Por su movimiento corporal pude notar que su cuerpo se mantenía contenido, su caminar era corto y con pausas, se mantenía encorvada y usaba tímidamente sus manos para interactuar con lo que la rodeaba. Esta exploración se replicó en cada una de los momentos, los cuales grabamos al final de la exploración

Secuencia con intervención de atmósferas: https://youtu.be/YvZydq0_XGc

Figura 73 *Exploración con atmósferas: Dayana*



Tabla 13

Exploración con las atmósferas (puntaje): Dayana

Objetivos	Puntaje (1 - 10)
Conexión con la creación de atmósferas	8
Uso de las atmósferas en la escena	8

- **Romina**

En cuanto a la exploración con la creación de atmósferas de Romina, ella se conectó también bastante con el ejercicio. Esto le permitió ganar mayor urgencia en algunas partes, jugar más con la voz y, general, pude ver que se sumergió mucho más en la escena. Para ser más claro, en estos últimos ensayos pude percibir como la secuencia corporal se había convertido en parte de un nuevo cotidiano; lo que le permitía dejar de pensar en hacer o recordar la secuencia y más entrar en esta atmósfera de la escena y vivirla. Para poner un ejemplo del trabajo realizado con Romina, voy a comentar los hallazgos obtenidos en el momento 18, que tiene por nombre: “Un pájaro tratando de escapar de su jaula”.

Al igual que con Dayana, le pedí que primero imagine su atmósfera mientras le hacía varias preguntas para estimular su creatividad. Este ejercicio hizo que la participante al principio de su exploración empezara un poco más lenta que las anteriores pasadas, como si estuviera aturdida. Luego de ello, la urgencia cambió radicalmente para intentar escapar de este lugar. El trabajo de Romina en este momento se vio afectado por la atmósfera. Su cuerpo y voz reflejaban una historia. La secuencia se había transformado en una escena.

Extracto de la creación con atmósferas (momento 18): <https://youtu.be/IIU3DJP7S-Q>

Figura 74 *Exploración con atmósferas: Romina*



Tabla 14

Exploración vocal (puntaje): Romina

Objetivos	Puntaje (1 - 10)
Conexión con la creación de atmósferas	9
Uso de las atmósferas en la escena	9

- **Ensayo (22/02/2022)**

En este último ensayo quise reforzar el trabajo hecho con las atmósferas, para cada de los momentos, mediante un último análisis de los mismos. Les pedí a ambas participantes que pensarán en ¿qué hacen sus personajes en estos momentos? ¿Por qué lo hacen? ¿Por qué se mueven y hablan así? Con estas preguntas, a pesar de que la representación sea poética, quería que al menos para ellas tuvieran un claro sentido de lo que hacían sus personajes.

Puedo mencionar por lo manifestado por las participantes al término del ensayo o lo escrito en sus bitácoras que se ubican en el anexo 7 y 8, que esta parte fue bastante constructiva para ellas porque cada vez más entendían más lo que hacían en escena. Un extracto de lo escrito por Romina refleja lo mencionado anteriormente:

- “Determinar el objetivo de mi personaje en cada momento ha permitido que todo tenga más sentido para mí. Ya entiendo con mayor claridad cuál es el camino. Tengo mejor dirección y mis movimientos, cuerpo, voz y sentidos también”.

Finalmente, después de definir lo que hacen los personajes, precisar su acción en un verbo y pasar las secuencias con este conocimiento, finalizamos el laboratorio de imágenes. La siguiente ocasión en que nos reunimos, fue en la grabación de los monólogos que detallaré a continuación.

Grabación de los monólogos

Después de culminar el proceso de ensayos, empezamos debatir las ideas que teníamos todos sobre la atmósfera de la escena en particular. En esta lluvia de ideas, decidimos quedarnos con llenar todo el espacio posible, incluido la cama, la radio y la mesa, de periódicos, pues esto nos recordaba al pensamiento colectivo de una sociedad. Por otro lado, quisimos dividir el espacio y a los personajes en dos colores que a nuestra interpretación subjetiva, refleja las personalidades de ambas. Finalmente, pensamos en el exterior. ¿A quién le dirigimos esta historia? ¿Quién es cómplice de los personajes? Es por ello que decimos usar linternas que sigan a las protagonistas como símbolo de la presencia del público.

Figura 75 *Escenografía 1*



Figura 76 *Escenografía 2*



Para el vestuario y maquillaje de ambas participantes, pensamos en prendas de vestir que se usaran en la década de los años noventa, pues los personajes se sitúan temporalmente ahí. Además, en cuanto al maquillaje, se les realizó a las actrices dos aproximaciones diferentes que siguieran explorando con las líneas de fuerza que guían a los personajes y lo saturado. El maquillaje de Romina tenía una predominancia de color fuxia y azul claro brillante que abordaban la parte superior de su cabeza. En cambio, el maquillaje de Dayana tenía colores azul opaco y blanco que abordaban su cuello y algunos apliques en las manos.

Figura 77 *Maquillaje 1*

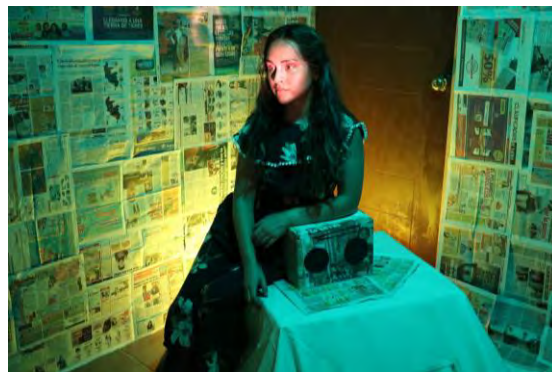


Figura 78 Maquillaje 2



El día de la grabación fue el jueves 03 de marzo del 2022, durante el horario de 12 am a 5 pm. Las participantes recién interactuaron con el espacio el día de la grabación. Primero, les pedí que reconocieran el nuevo espacio que había armado junto a mi asistente de dirección. Luego, les mencioné que pasaran varias veces su secuencia para adecuarla al nuevo espacio. Pese al poco tiempo para adecuarse a este nuevo espacio y por ende a una nueva atmósfera, las actrices manifestaron ciertos hallazgos que creo es relevante compartir.

- Las participantes empezaron a modificar sus secuencias corporales para adecuarlas a la nueva atmósfera. Por ejemplo, en el caso de Romina, su momento número 13, llamado “vértigo” mutó de forma muy interesante. Ella caminaba por el espacio como si estuviera en una cuerda floja. Sin embargo, ahora encontró en la cama este estímulo requerido para caminar por la tarima hasta llegar a la posición de la mujer de la esquina. Una nueva imagen creada en la grabación que decidimos conservar y resaltar con el cambio de la cámara.
- La conexión que las participantes tuvieron con el espacio, con las intenciones que habíamos trabajado en el ensayo anterior, creció de manera exponencial. Las participantes mencionaron tener mayor entendimiento de la escena y secuencia gracias a la atmósfera creada.

Terminamos la grabación después de hacer 3 pasadas con las cámaras grabando y fuera de los ensayos previos que tuvimos al inicio. El resultado final, fue expuesto en una

muestra virtual en la siguiente semana, la cual está ubicada en el anexo 5 de esta investigación.

Figura 79 *Fotografía final en conjunto*



4.3 La Muestra

La muestra de los resultados del laboratorio de imágenes se llevó a cabo el día 12 de marzo del 2022, a las 6 pm, por la plataforma virtual Zoom meetings. Esta reunión tuvo una asistencia de 15 personas, dentro de las cuales se encontraban profesores de artes escénicas, artistas escénicos y público en general no dedicado necesariamente al arte.

Al principio, brindé al público asistente, una breve introducción a los objetivos que busca el laboratorio de imágenes y mencioné los conceptos teóricos en los que nos basamos mi asistente y yo para realizar esta investigación. Luego, escribí en el chat de la plataforma de Zoom, el link de Youtube que contenía la grabación del *work in progress* de la obra: *La última vez en el pasado*. La grabación tenía una duración de 20 minutos aproximadamente,

luego de ello les pedí que regresaran a la reunión para realizar una breve encuesta sobre lo percibido y comentar de forma abierta algunos hallazgos, dudas o preguntas que se pudieran tener.

Algunas preguntas que surgieron fueron las siguientes:

- “¡Bastante genial el trabajo! ¿Puedo preguntar cuáles son las imágenes con las que partieron o si se refieren a que las imágenes que se creaban en la exploración?” (asistente al público de la muestra)

En esta pregunta, le expliqué a la persona que todo el proceso está estructurado por la imagen, desde la fragmentación con el texto, la elección de estímulos por las participantes, las exploraciones y las composiciones obtenidas al final. Además, que era un proceso subjetivo en donde las participantes van a trabajar con sus propios referentes obtenidos de la interpretación personal del texto.

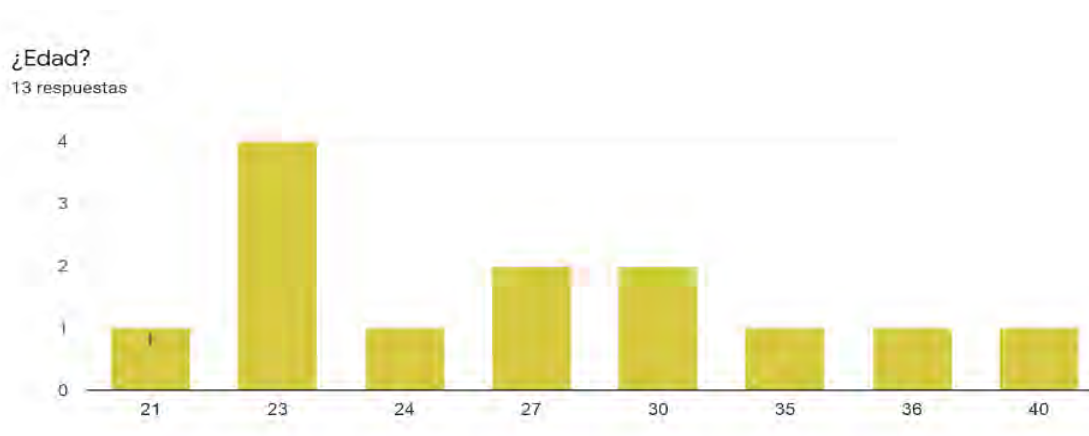
- Otra pregunta que surgió en la muestra fue sobre si este trabajo se había nutrido de otros recursos de arte plástico en la creación de la escenografía en la que conviven las actrices.

En esta pregunta, respondí que sí, tal como lo he expuesto en el capítulo 2 , cuando menciono al expresionismo en el arte, uno de los referentes plásticos que encontré y que me inspiraron en este trabajo fue el pintor alemán Ernst Kirchner; el cual me sirvió de referente no solo para la creación del espacio escenográfico sino también para en la misma exploración física y vocal. Esta consigna estuvo presente cuando profundizamos en lo saturado y sombrío de la representación, la cual se ve explicitada en los movimientos de las actrices, los cambios de matices vocales y la atmósfera melancólica en penumbra que muestra el espacio escénico.

4.3.1 La encuesta

Después de la presentación de la muestra, se les pidió a los presentes que realizaran una breve encuesta que constaba de 6 preguntas sobre su percepción de la muestra. 13 personas respondieron y estos fueron los resultados por pregunta.

Figura 80 Gráfico de edades



¿Profesión u ocupación?

Tabla 15

Pregunta 2

1. Docente
2. Estudiante / Gestora cultural
3. Actor
4. Publicista
5. Ingeniero
6. Estudiante universitario - Actor
7. Artista escénico
8. Actor
9. Diseñadora
10. Actor
11. Bachiller en psicología
12. Actor
13. Actriz

¿Puedes reconocer algún momento de esta propuesta en la que te haya evocado alguna imagen? (Sí/No) ¿Por qué? (Imagen: Fotografías, objetos, sonidos, momentos, olores, etc.)

Tabla 16

Pregunta 3

1. Si. En general de la pintura de Kandinsky.
2. Sí, estaban claras
3. Si, como si alguien se estuviera cayendo de un acantilado.
4. Si, sonidos
5. Momento: con la luz de la esquina me evocó un abismo
6. En cierto momento reconocí en la sombra una imagen de desesperación y sentí ansiedad al saber lo que pasaba la actriz.
7. El cambio de una persona entrando a un cuarto hacia la misma persona accionando dentro del cuarto oscuro y con una luz de linterna. Me remitió al proceso de introspección personal. Una decisión de la actriz por adentrarse en el personaje. O el personaje aceptando que es momento de procesar / hacer terapia / trabajar su trauma.
8. Más que nada imágenes referentes a pinturas y cuadros vinculadas al expresionismo
9. Me transportó al Perú de los 90s, por los periódicos
10. Había movimientos que me hacían percibir como si fueran dos focas moviéndose. Había líneas interesantes.
11. Si, mediante la relación de los sonidos e imágenes.
12. Los papeles de periódico me ubicaban en una cueva.
13. Sí. El querer estar juntas, pero no poder por más que estén en el mismo espacio, los cuerpos no se tocaban.

¿Crees que el trabajo corporal realizado por las actrices manifiesta el uso de la alteración del equilibrio/desequilibrio en su forma de accionar? (Sí/No) ¿Por qué?

Tabla 17

Pregunta 4

1. Si. Todo el tiempo las actrices están en continuo desequilibrio corporal, creo yo como reflejo del conflicto que van relatando. Coherente.
2. Considero que aún se nota un flujo en sus acciones
3. Si. Porque no mantienen la estabilidad y se modifican constantemente.
4. Si, definitivamente me parece una propuesta bastante disruptiva a lo que yo haya visto; si bien el constante cambio de modulación de voz me distraía con su cuerpo demostraba el dolor y confusión por la que pasaban los personajes.
5. Si, porque sus movimientos iban de acuerdo a la situación de ansiedad por la que pasaban las actrices
6. Sí manifiesta una alteración del equilibrio, pues las actrices hacen diversos movimientos corporales, dando a expresar mediante su cuerpo distintas emociones.
7. Entiendo que esta alteración busca generar un sentido de riesgo y urgencia en los personajes. Observé que hubo momentos de jugar con los ritmos, y las variaciones corporales y vocales. Pero muchas veces estaban desconectados el uno del otro. El riesgo corporal y el riesgo vocal se deben afectar simultáneamente para integrar la propuesta.
8. Si. La forma de abordar cada escena a nivel de texto así como la energía dentro de diferentes momentos de sus monólogos me hacía sentir un poco ese desequilibrio entre sus intenciones y las imágenes que trataban de mantener.
9. Si, se ve como que se caen o como si no pudieran controlar sus movimientos.
10. Si había mucho desequilibrio. Porque jugaban mucho con los niveles.
11. Sí, porque el cuerpo es la parte clave para poder manifestar un mensaje incluso sin necesidad de emitir algo verbal.
12. Depende. Por un lado, su acción física si está afectada por el desequilibrio, sin embargo, el accionar de sus personajes, lo encontraba desasociado del equilibrio y/o desequilibrio.
13. Sí, porque sus movimientos no son planos, sino que varían por ende en tiempo, niveles y forma.

¿Pudiste reconocer alguna imagen en el trabajo vocal de las actrices? (Sí/No) ¿Por qué?

Tabla 18

Pregunta 5

1. La iluminación del rostro con las linternas nos podría dar mayor información del trabajo vocal en determinados momentos. No saturar el elemento de la linterna. Todo tiene un porqué en escena.
2. No, o sea pude identificar la interpretación de imágenes en el cuerpo, pero no sabía exactamente qué imágenes eran
3. Sí. parecían una especie de almas de un cementerio.
4. No, me distraía un poco los cambios bruscos en sus tonos.
5. Si, no el nerviosismo y ansiedad
6. Reconocí en la voz de las actrices tristeza, porque temblaba la voz al lamentarse por la acción que habían hecho desde el primer beso.
7. En general había mucha exhalación. Pero incluso las inhalaciones y exhalaciones no siempre estaban conectadas con el proceso y parecían un desfogue o pausa de las actrices más no de los personajes.
8. No sé si es que esto cuente pero podía sentir que en ciertos momentos aludían a una calidad más fuerte de sostenida en la proyección vocal.
9. Se puede notar la desesperación y angustia.
10. Había muchos ritmos laban. No parecían nada realistas, pero nos hacían notar el estilo de la obra y otros matices más.
11. Si, la fluidez que emiten es claro para manifestar el mensaje.
12. No tanto como imágenes. Pero si pude reconocer las intenciones por medio de sus inflexiones vocales.
13. Sí. Cuando tenían movimientos mucho más rápidos su voz cambiaba, o cuando sostenían la voz también se modificaba.

¿Crees que la propuesta mostrada te introdujo a diversas atmósferas? (Sí/No) ¿Por qué?

(Atmósferas: Lugares, espacios. Por ejemplo: Una playa, un cielo con nubes, etc.)

Tabla 19

Pregunta 6

1. Si, pero podrían explotarse mucho más los recursos planteados.
2. Sí, sentí espacios con arena, oscuridad/angustia
3. Un cielo y como si se estuvieran cayendo de unas nubes
4. Si, definitivamente escuchando al concentrarme o cerrar los ojos, podía imaginar la historia.
5. Un abismo y las nubes
6. Sí, me hacía pensar en espacios como un salón de baile, porque hacen mención a una fiesta. Asimismo, me imaginaba aquel hotel donde los personajes se citaban.
7. Los papeles me llevaron a una denuncia social. Como si todo lo que estuviese ocurriendo fuese algo para ser denunciado. La luz también ayudó en esto. Hubo un cambio de cámara interesante en cierto momento. Y ya que es una propuesta para la cámara, me quedé pensando cuál es la mirada del lente. Que mira y a dónde mira. Las atmósferas no me quedaban claras. Pero creo que el juego de la mirada de la cámara podría llevarme y guiarme por ese espacio que desde la dirección se quiere mostrar.
8. Con respecto a la segunda actriz sentí que hubo más evocaciones a lugares y sensaciones a nivel corporal y también con los movimientos de la cámara.
9. Al cuarto de hotel que mencionan en la historia
10. Si. A una playa por momentos, con marea alta e intransigente. Con mucho peso en las olas.
11. Sí, debido a que tengo una memoria de trabajo que me hace recordar todo con facilidad, hubo algunas escenas que me recordaron algunos espacios.
12. Si, a una cueva.
13. Sí, porque podía visualizar la fiesta, el hotel, o como era su hermano sin necesidad de verlos.

¿Crees que los principios del teatro expresionista (representación del mundo interior de los personajes, riesgo en las propuestas, uso de un cuerpo expresivo y no mimético) se evidencian en este trabajo? (Sí/No) ¿Por qué?

Tabla 20

Pregunta 7

1. Claro que sí, todo el tiempo las actrices están en constante expresión corporal.
2. Sí, me parece genial la estética del proyecto. Lo que más me gustó fue que no solo estuvo en el espacio sino que también en los personajes y la interacción que tuvieron las actrices con las luces.
3. Si. había riesgo con el cuerpo, todo se comunicaba por ahí en los movimientos y con los vestuarios y maquillaje.
4. Si, como repito, es una propuesta bastante diferente a la que yo haya visto, necesita mucha concentración y fijación en la obra.
5. Si, las actrices exteriorizaban con la voz y el movimiento sus sentimientos.
6. Sí, porque desde un principio se muestra el uso corporal para expresar sentimientos, y permite mediante el ambiente mostrado y los colores que producen las luces entrar a conocer la historia desde otro ambiente.
7. Estaban los principios y pautas. Pero faltaba integrar el riesgo del cuerpo y de la voz en uno solo.
8. Sí sentí que hubo una noción expresionista en su manera de llevar la acción así como en algunas partes de su trabajo físico. Aún así siento que quizá elementos como la iluminación o el maquillaje pueden ser empleados aún más para potenciar justamente esa fuerza que requiere el trabajo dentro de la línea del expresionismo.
9. Si. Creo que se aprecian los sentimientos de los personajes.
10. Porque hay un cuerpo que parece surrealista pero estéticamente cándido y que choca al conectarse con el entorno.
11. Sí, por el trabajo corporal que emite el equipo.
12. Sí, el texto ayuda a revelar lo que el personaje piensa. el movimiento a saber los cambios por los que pasa y el ambiente de oscuridad me proponía riesgo.
13. Sí, porque el uso del movimiento no es cotidiano, hay mucha más expresión tanto en cuerpo como en voz.

¿Tienes algún comentario, sensación o recomendación que te haya dejado la propuesta?

Tabla 21

Pregunta 8

1. Creo que las acciones van de la mano con las sensaciones del texto.
2. Me pareció una interesante propuesta que vale seguir investigándolo en esta o más obras.
3. Creo que se puede abordar más el texto y la precisión en los movimientos.
4. Tal vez los cambios de escena fueron muy abruptos, pero entiendo que es por la complejidad que se tiene al presentar una obra en una plataforma digital.
5. Mejorar el audio, por momentos no se escuchaba o no se entendía.
6. La propuesta me ha encantado, he sentido varias emociones en cada palabra de las actrices que me ha permitido vivir mucho la puesta en escena.
7. Trabajar cuerpo y voz como un sólo cuerpo. De tal forma que el riesgo de uno afecte y transforme al otro. Con respecto a la mirada también. Que se plantee quién es la cámara (en el caso de una presentación en vivo quién es el público). Con ello se puede definir que tipo de planos y secuencias se irán trabajando para crear la atmósfera que se quiera trabajar. El director es el primer público y su mirada es el punto de partida con el que el público comenzará a interactuar con la obra de arte, sea está para cámara, para escena u ambas. Desde dónde y hacia dónde observo. Por qué y para qué observo.
8. Creo que va por buen camino y me interesaría mucho ver una propuesta ya acabada en donde se terminen de cerrar ciertos aspectos de la propuesta visual para traer más a la luz una propuesta envolvente y particular.
9. Mejorar un poco el audio, hay partes en las que no se entiende bien. Pero me gustó la puesta en escena, el juego de luces y la historia.
10. Me ha parecido interesante y quisiera verla en presencial.
11. Sería una excelente propuesta de puesta en escena donde se pueda evidenciar diferentes espacios no solo uno manifestado para que más personas se identifiquen y puedan generar más conectividad con el equipo y público.
12. Hubiera deseado presenciar mayor interacción entre los personajes.
13. No.

Con estos resultados de la encuesta, puedo presentar las siguientes conclusiones.

1. Los asistentes a la muestra eran adultos, de edades que oscilaban entre los 21 a 40 años de edad.
2. El 69.23% de los asistentes encuestados eran artistas escénicos o ligados al arte escénico. El otro 30.76% , tenían otras profesiones no ligadas a las artes escénicas.

3. El 100% de los encuestados pudo reconocer imágenes, en sus diferentes formas, que eran evocadas subjetivamente ante lo que las actrices realizaban en escena.
4. La totalidad de los encuestados reconoció el uso de la alteración del equilibrio en el trabajo de las actrices. Sin embargo, tres encuestados mencionaron lo siguiente: El primero de ellos percibió que aún se notaba un flujo, el cual debo suponer que se refería a un flujo de equilibrio. El segundo encuestado manifestó que aunque se reconoció este principio, el movimiento del cuerpo no estaba conectado con la voz y el tercero mencionó que aunque podía reconocer el desequilibrio en el cuerpo de las actrices, esta no estaba ligada a su accionar.
5. El 76.92% de los encuestados, pudo reconocer imágenes en el trabajo vocal presentado. El otro 23.07% no las pudo distinguir; la mayoría de ellos por distractores como el sonido de la grabación, la iluminación o por considerar que las actrices no estaban conectadas con su personaje.
6. Todos los encuestados pudieron reconocer atmósferas diversas a los que la muestra los o las transportó en diferentes momentos.
7. Todos los encuestados reconocieron la influencia del expresionismo y el teatro expresionista en toda la puesta en escena. Aunque hubo dos recomendaciones para potenciar y resaltar más estas premisas.
8. Los comentarios de la muestra fueron positivos y manifestaron el uso de las nociones teóricas aplicadas al trabajo de la muestra. Algunos comentarios para mejorar la propuesta indicaban trabajar en la conexión entre el cuerpo con la voz, seguir profundizando en la iluminación y, en una futura ocasión en la que se pueda realizar en formato presencial, trabajar la relación con el público.

4.4. Las participantes

En este proceso, les pedí a las participantes que respondieran a una encuesta de 13 preguntas enfocadas directamente a conocer su proceso dentro del laboratorio de imágenes, las cuales se pueden encontrar en el anexo 3. Adicionalmente, durante toda la investigación ellas han llevado una bitácora en la cual han podido apuntar todos sus hallazgos. Esta información sobre las bitácoras se podrá encontrar en los anexos 7 y 8 de esta investigación.



CONCLUSIONES

Al haber llevado a cabo un proceso de creación mediante el uso de las imágenes como objeto que estructure el mismo y en él haber probado los principios de las técnicas de Eugenio Barba y Michael Chejov, puedo concluir esta investigación mencionando los siguientes hallazgos de cada una de las etapas del laboratorio.

La fragmentación de los monólogos en momentos resultó beneficiosa para poder identificar de manera más profunda las intenciones que tenía cada parte. Además, las imágenes escogidas de forma personal y subjetiva por las actrices, ayudó a crear una perspectiva imaginaria de cada momento y a su vez a recordarla con mayor facilidad; como lo han mencionado ambas participantes.

En la secuencia corporal, al tener ya una imagen mental de cada parte y estímulos (fotografías, sonidos, olores, etc.) en cada una de ellas, se pudo evidenciar una mayor apertura e improvisación corporal de las participantes. El ejercicio de la soga y la constante búsqueda de un punto de desequilibrio, ayudaron a las actrices a salir de su cuerpo cotidiano y a arriesgar más en sus propuestas. Tal como se ha detallado en la segunda parte del cuarto capítulo, la evolución corporal se evidenció gradualmente entre las tres partes que componían la improvisación. Así mismo, con el avance del laboratorio, la secuencia se fue transformando hasta quedar en lo presentado en la muestra final; lo cual demuestra que el cuerpo se siguió adaptando a las nuevas partes del laboratorio sin perder la totalidad de la estructura inicial.

Pese a que las voces de las actrices sonaron disonantes para algunos espectadores por la fuerza o al no poderse apreciar debidamente por el audio de la grabación, aun así se pudo evidenciar que las imágenes influyeron de gran manera en la ejecución de la voz respecto a la primera lectura o interpretación intuitiva de las participantes. Adicional a ello, la exploración con las cualidades de movimientos proporcionó un método hábil para explorar la voz con el

uso de imágenes. Aunque el tiempo fue corto y se pudo profundizar aún más en la ruptura de la estructura vocal, las participantes mostraron algunos cambios que más adelante se podrían seguir potenciando.

El ejercicio con las atmósferas y su aplicación en la creación nuevas atmósferas creadas por las participantes en su imaginación y aplicadas a la secuencia, demostraron útiles para un mayor la profundización física, interpretativa y estética de la puesta en escena. Este recurso también fue usado en la creación del espacio destinado para la grabación. Este recurso fue el más beneficioso para las participantes pues, tal como lo manifestaron en sus bitácoras y entrevistas, esta premisa las sumergió en el espacio imaginario que sostiene a la obra. Además, con la repetición de los momentos, la entrada a estos era más fácil.

La muestra de laboratorio, corroborado con las encuestas realizadas por los asistentes, muestran que sí se cumplieron los objetivos de creación no mimética de la realidad nutridos en la investigación y exploración escénica por las características del expresionismo como corriente artística y las técnicas de Eugenio Barba y Michael Chejov.

La investigación obtuvo un resultado positivo en las participantes pues les brindó una manera diferente de abordar la escena sin recurrir, en un primer momento, al texto dramático como una figura limitante, sino que, al ser el proceso tan subjetivo, les permitió aventurarse a nuevas posibilidades no racionales. El cuerpo, la voz, la imaginación surtieron en las actrices, un medio útil para crear desde el vacío no racional. Además, con cada etapa, en la que la repetición era un aliado recurrente para seguir profundizando la propuesta, las actrices entendían, justificaban y se adaptaban a esta.

Esta investigación ha logrado evidenciar el valor y la presencia que tiene la imagen en un proceso de creación. Esta no es sólo concebida como un objeto, sino que puede ser un estímulo y estructura de un proceso creativo. La imagen ha sido un recurso hábil y constante en esta investigación, lo que ha hecho que siempre haya un referente del cual las participantes

se pueden conectar. Además, al ser tan subjetivo el proceso, se pudo transformar, reinterpretar y acondicionar a las perspectivas a las actrices.

Considero que esta investigación, guiada por una metodología de resultado acumulativo, sería bastante útil para la creación de monólogos o escenas no realistas. Sobre todo en la formación dentro de las escuelas de Teatro. Esta metodología puede resultar sumamente provechosa para alumnos que, tal como lo mencionó Romina en su entrevista, se conectan primero por estímulos físicos o les cuesta profundizar en el texto dramático.

Esta investigación ha cambiado la propia perspectiva que tengo sobre mi obra de teatro pues me ha brindado posibilidades que no se me habían ocurrido antes. Toda la puesta en escena ha sido creada y moldeada subjetivamente a las perspectivas de las actrices, lo cual ha sido muy interesante porque ha permitido crear imágenes, atmósferas, colores vocales y se ha profundizado en la historia sin recurrir a la actuación realista.

Después de haber realizado este *Work in progress* de mi obra teatral, tengo nuevos retos en el montaje, todos ellos basados en la profundización de lo que hemos realizado con las actrices. Creo que esta investigación no es un final sino un continuo descubrimiento y perfeccionamiento. Hay varios objetivos que seguir investigando y esta exploración plantea un espacio propicio para la creación continua.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arroyo, I. (2003). Imágenes mentales I. Los estímulos visuales y auditivos. *Revista ICONO 14. Revista Científica De Comunicación Y Tecnologías Emergentes*, 1(1), 11-25.
<https://doi.org/10.7195/ri14.v1i1.461>
- Antuñano, J. (2013). *Importancia y vigencia de Stanislavski*. Nueva Revista.
<https://www.nuevarevista.net/importancia-y-vigencia-de-stanislavski/>
- Barba, E., & Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor*. Escenología A. C.
- Barba, E. (1994). *La canoa de papel* (1.ª ed.). Catálogos Editorial.
- Bassie, A. (2008). *Expressionism*. Parkstone press.
- Barreto, R. (2006). El nacimiento del expresionismo alemán: Contexto socio-económico. En E. Pagani (Ed.), *Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]* (1.ª ed., pp. 15–18). Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación.
- Berh, S. (2000). *Expresionismo: Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery)*. Ediciones Encuentro.
- Bialostosky, Don H (1987) *Against the Grain: Essays 1975-1985 by Terry Eagleton*. Minnesota Review, 28. 140 - 142
- Brecht, B. (2010). *Escritos sobre el teatro* (G. Dieterich, Trad.; 2.ª ed.). Alba Editorial.
- Brill, O., & Rhodes, G. D. (2016). *Expressionism in the Cinema* (Reprint ed.). Edinburgh University Press.
- Caloncho. (2016, 4 marzo). *Palmar* [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=lAnHGi14V1E>

- Cambridge Dictionary. (2021, 24 noviembre). *traducir expression: der Ausdruck, der Ausdruck, der Ausdruck, der Ausdruck*. Más información en el diccionario inglés-alemán. <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-aleman/expression>
- Cardona, P. (1989). Los principios de la pre-expresividad según la antropología teatral.
- Carranza, D. (2021). *Una propuesta de entrenamiento actoral basado en el trabajo sobre la realidad de la conducta en circunstancias imaginarias de Sanford Meisner y la psicofísica mediante la imaginación creativa de Michael Chejov*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú].
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/18679>
- Chamberlain, F. (2004). *Michael Chekhov*. Routledge.
- Chejov, M. (1987). *Sobre la técnica de actuación*. Editorial Quetzal.
- Cuerpolímite [Carlos Sánchez Elissalde]. (2015, 3 junio). *BUNKER* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=tp1C20LTNw4>
- Clairo [Claire Cottrill]. (2019, 26 julio). *Clairo - Sofia* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=L918zCOWeII>
- Daboo, J. (2007). Michael Chekhov and the embodied imagination: Higher self and non-self. *Studies in Theatre and Performance*, 27(3), 261-273.
- Eisner, L. H., & Greaves, R. (2008). *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. University of California Press.
- Fajardo, M. (2013, 17 octubre). *Búnker: la premiada obra de teatro físico sobre la discriminación*. El Mostrador. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2013/10/16/bunker-la-premiada-obra-de-teatro-fisico-sobre-la-discriminacion/>
- Grotowski, J. (1970). *Teatro laboratorio*. Tusquets.
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre* (16.^a ed.). Siglo Veintiuno Editores.

Hudtwalcker, D. SIN TIJERAS: un aporte al training actoral desde un acercamiento a la Danza de Tijeras Ayacuchana.

Isaak, C. (2021, 3 junio). *Wicked Game* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=G8Hq9UB8zB8>

Kuhns, D. (1997). *German Expressionist Theatre: The actor and the stage*. Cambridge University Press.

Lopez, J. (2012). Teatro del siglo XXI. Presentación versus representación. *Nueva Revista*.

<https://www.nuevarevista.net/teatro-del-siglo-xxi-presentacion-versus-representacion/>

Möller, H. (2012). *La República de Weimar: una democracia inacabada*. ePubLibre.

Meyerhold, V. (1992). *Meyerhold: Textos Teóricos*. Asociación de Directores de Escena de España.

Ocanto, I. (2009). La creación de imágenes mentales y su implicación en la comprensión, el aprendizaje y la transferencia. *SAPIENS*, 10(2), 243-254.

http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1317-58152009000200013&lng=es&tlng=es.

Parker, S. (2014). *Bertolt Brecht: A Literary Life* (Illustrated ed.). Methuen Drama.

Pavis, P. (2003). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós Iberica.

Perrone, N. (2019). La imagen teatral. Cartografías del cuerpo como presencia en la realización escénica. *Telón de fondo. Revista De Teoría y Crítica Teatral*, (29), 33-45.

<https://doi.org/10.34096/tdf.n29.6512>

Raymond, J. L. (2017). *El cuerpo como composición escénica y generador de nuevos espacios*. [Tesis de doctorado, Universidad del País Vasco].

<http://hdl.handle.net/10810/31004>

- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es/imagen>> [11 de Julio del 2021].
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es/fiordo>> [10 de Octubre del 2021].
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es/centro>> [06 de Marzo del 2022].
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es/artificialidad>> [29 de Noviembre del 2021].
- Ruiz, M. (1999). Acerca de Eugenio Barba y la antropología teatral. *ESCENA. Revista de las artes*, 81-88.
- Sanchez Biosca, V. (1987). *El expresionismo: Hacia una relectura de las vanguardias Ideologies & Literatures* (2.^a ed., Vol. 2) 201- 209. The Prisma Institute.
<http://hdl.handle.net/10550/31145>
- Suarez Vértiz, P. [Pedro Suarez Vértiz Oficial]. (2015, 28 agosto). *Alguien que bese como tú (Video Oficial)* [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=c4pEdESpFXw>
- Stanislavski, K. (1997). *Preparación del actor*. Editorial Quetzal.
- Waggoner, B. (2015, 8 octubre). *Fresh Pair of Eyes* [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=Y8liN6BC0Nc>
- Watts, E. [Florence]. (2021, 28 febrero). *La Vie En Rose* [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=9foKesji-Os>
- Watanabe, J. (2000). *Antígona: Versión libre de la tragedia de Sófocles*. Yuyachkani.
- Wiene, R. (Director). (1920). *El gabinete del Dr. Caligari* [Película]. Universum Film AG.
- Teatro Cinema [FITbogotá]. (2013, 16 noviembre). *Historia de amor | Teatro Cinema* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0OrEBhC_DgQ&t=12s

Turner, J. (2004). *Eugenio Barba*. Routledge.

Young, P., & Finn, B. (2014). Edvard Munch, El grito y la atmósfera. *Revista médica de Chile*, 142(1), 125-126. <https://dx.doi.org/10.4067/S0034-98872014000100020>



ANEXOS

Anexo 1: Texto dramático: “La última vez, en el pasado”

La última vez, en el pasado.

Por: Franco Silva Roncal

1. Un cuarto pequeño de hotel. Paredes delgadas de color verde opaco, una cama, un lavabo, una mesa con una radio encima y una mujer parada en una esquina del cuarto. Se toca las manos constantemente. El ruido de la llave entrando por la cerradura alerta la llegada de alguien. Una mujer, de apenas unos años menor que la que está en la esquina, entra por la puerta. Entra al cuarto rápido y cierra la puerta. Mira a la mujer de la esquina por unos segundos.

Mujer menor:

Prende la radio

Mujer de la esquina:

¿Por qué?

Mujer menor:

Las paredes oyen. Es mejor si hablamos con la radio encendida.

Mujer de la esquina:

¿Qué quieres que ponga?

Mujer menor:

Cualquier cosa

La mujer de la esquina va a la mesa y prende la radio. Suena la canción “tu voz” de Lucha Reyes.

Mujer menor:

No puedo quedarme mucho tiempo. Martín está en casa y lo dejé cuidando a Mateo en lo que iba al supermercado.

Mujer de la esquina :

¿Te dijo algo?

Mujer menor:

Que regrese pronto.

Mujer de la esquina:

¿No te mencionó la fiesta?

Mujer menor:

No ha dicho nada de la fiesta.

Mujer de la esquina:

¿Crees que se lo está guardando?

Mujer menor:

No lo sé. Estaba muy borracho. Al llegar a casa tuve que ayudarlo a ir al baño para que pudiera arrojar todo el alcohol que había tomado.

Mujer de la esquina:

Entonces no se dio cuenta.

Mujer menor:

No lo sé. Solo sé que nunca había estado tan feliz de que esté borracho.

La mujer de la esquina se sienta en la cama. La mujer menor la ve por un momento.

Mujer de la esquina:

¿Y ahora qué vas a hacer?

Mujer menor:

Seguir con mi vida y, por ahora, volver del supermercado.

Mujer de la esquina:

Me refiero a la fiesta.

Mujer menor:

Olvidarlo. Él no se acuerda y yo necesito olvidar. Es lo único que hay que hacer, dejarlo en el pasado.

Mujer de la esquina:

Estás bromeando ¿no?

Mujer menor:

No, se acabó. No sé en qué estábamos pensando cuando pasó esto.

Mujer de la esquina:

En nosotras...

Mujer menor:

Estuvo mal. Desde el comienzo fue una mala idea.

Mujer de la esquina:

Puede ser pero no me arrepiento.

Mujer menor:

Yo sí. Si tu hermano lo descubre, no voy a volver a ver a Mateo.

Mujer de la esquina:

Pero dices que no vió nada.

Mujer menor:

No estoy segura. Cuando entró a la cocina y prendió la luz, acortó la mirada para tratar de reconocernos. Estábamos muy cerca. Si no hubiera hecho ruido al buscar el interruptor, nos hubiera visto besándonos.

Mujer de la esquina:

Estaba ebrio, solo miró y pasó de largo. **Pausa.** Vamos a estar bien

Mujer menor:

Eso no lo sabemos.

Mujer de la esquina:

Confía. Todo va a salir bien.

2. La mujer de la esquina se para y va hasta donde está la mujer menor. La abraza por la espalda y le da un beso en el cuello. Se quedan abrazadas un momento. La mujer menor voltea y se besan. Se tienden ligeramente en la cama mientras suena la música. De pronto, suena un estallido en la calle que remece todo el cuarto de hotel. Se rompen las ventanas del cuarto. Se oyen los gritos de la gente en la calle, se escuchan los claxons de los carros y el humo negro empieza a inundar la calle.

3. (Interpretado por la mujer menor)

No hay salida. Nunca la hubo desde el primer beso. Mucho antes del bebé. Mucho antes de casarse. Mucho antes de que su vida se convierta en una rutina. Mucho antes de todo, estuvieron las dos. La primera vez no hubo nadie. Una habitación, licor, risas, baile, besos. ¿Besos?. Debe ser el licor. Es una broma. No te asustes. **Pausa.** Estoy bien. No sabe cómo reaccionar. Sigue bailando. Se acercan. ¿Qué está haciendo? ¿Qué estamos haciendo?. **Pausa.** Bailamos. ¿Quieres dejar de bailar?. **Pausa.** No. No puede detenerse ahora. Algo la retiene pero todo tiene que acabar. Ha pactado un encuentro con su cuñada en un hotel. No ha dormido en toda la noche. Se acostó al lado de su esposo esperando el amanecer. Está cansada. Se levantó, preparó el desayuno, amamantó al bebé, preparó su lista de compras y fue a bañarse antes de ir al supermercado. Una rutina que cumple religiosamente. Sale de su casa en el centro de Lima. Llega al hotel. Pregunta por el nombre de su cuñada. El chico de la

recepción le da la llave del cuarto 201. Sube al cuarto. Está nerviosa. Ha repasado varias veces en su mente lo que tiene que decir. No quiere hacerlo pero ya está ahí. Introduce la llave y entra al cuarto. Ve a su cuñada. Se queda inmóvil por un momento. La mira. No es una mirada de amor. Es una mirada de desesperación. Vuelve en sí. Intenta evadir la conversación. Es muy incómodo. Le pide a su cuñada que ponga la radio. De esa manera no es tan incómodo. Puede hablar sin tener pena. Intenta oír la canción, por momentos, para relajarse. Mira a su cuñada. Baja la mirada. Dice todo lo que tenía acordado, sin añadir más. Ha terminado. **Pausa.** ¿Ha terminado? Mira a su cuñada y piensa. Piensa que todo está mal. Es la hermana de su esposo. Es mujer igual que ella. Ella no había deseado a otra mujer en su vida. Piensa que nunca podrían tener lo que tiene con su esposo. Perdería todo. Su esposo, su hijo, su familia. Piensa que la gente la juzgaría, que su vida se convertiría en un talk show de mediodía. Piensa que todo tiene que acabar. De pronto, siente como unos brazos la tocan. Quiere resistirse pero no puede. Deja de pensar. Empieza a sentir. Siente los brazos, el beso en el cuello. Siente como se le escarapela el cuerpo cuando está al lado de ella. Se siente plena. No se había sentido así en un buen tiempo. Con el nacimiento del bebé, su vida cambió completamente. La ciudad tampoco es un lugar seguro. Cada día mueren personas por un atentado terrorista. La televisión emite el rostro del terror de la sociedad peruana. El país sangra. Ella no suele salir. Evita las multitudes, es precavida. Pero ahora no piensa en eso. Piensa en ella y en ella. Las dos. Se voltea, la besa. Se rinde ante ella como desfogando toda su carga. Se siente plena. **Pausa.** De pronto, un estallido remece todo el cuarto. Se aturde por un momento pero piensa que tiene que salir. Ha dejado a su bebé con su esposo. ¿Qué hace ella ahí?. Tiene que salir. Tiene que volver a casa. No va a ir al supermercado. Va a ir a su casa. Tiene que llegar a su casa. La mujer menor quiere huir.

4. (Interpretado por la mujer de la esquina)

Quiere a su hermano, lo respeta, pero está enamorada de su esposa. Después del primer beso, se les hizo costumbre encontrarse al final de las reuniones. Unos besos en la oscuridad, unas caricias que bordeaban sus cuerpos y hacer el amor como si a la mañana todo fuera a acabar. Pero no acababa. No hasta la propuesta. Ese día llegaron todos. Una fiesta familiar gigante. Comida, música. Todos estaban felices. Cuando la música paró, el novio se arrodilló, los invitados se reunieron y dos mujeres se miraron fijamente. Este era el final. Lo pactado debía ser cumplido. No se necesitó decir más. Luego, llegó el bebé y ellas no hablaron nunca más del tema. Había terminado y ese parecía ser el final indicado. *Pausa*. Pero no lo fue. Cuando el bebé cumplió 3 años, volvieron a encontrarse. El lugar era el mismo, las mismas personas, la misma ocasión. La esposa de su hermano estaba abrumada. El casarse, tener un hijo, la situación del país; le aterraba. Ella solo la extrañaba. Sabía que estaba mal; pero, aún así, la amaba. Cuando pasó la situación de la cocina, ella volteó la cara para no ser vista por nadie. Tuvo miedo, pensó que la habían descubierto. Pensó que quizá la vio su madre o sus primos. Pero no; fue peor. Fue su hermano. En ese momento se sintió mal, se sintió despreciable. Le estaba jugando sucio a su propio hermano. Huyó de la cocina. No habla con su hermano desde la fiesta. No va a su casa, ni se acerca. Piensa que lo mejor es terminar. Dejar las cosas ahí y seguir adelante. La última vez que habló con la esposa de su hermano, pactó una cita en un hotel para hablar de lo que pasó en la última fiesta familiar. Ella quería terminar todo cuando llegó al Holiday Inn. Ha llegado hace una hora a la habitación. Está ansiosa. Cuando la esposa de su hermano entró al cuarto, la miró. Volvió a amarla. Poco después, se volvió a sentir despreciable. ¿Cómo es que no puede amar a alguien más? ¿Por qué tenía que ser la esposa de su hermano? Intenta disimular sus cuestionamientos preguntando sobre la situación. Quizá, si le pregunta, puedan dejar las cosas ahí. Es directa, le pregunta sobre su hermano. Al parecer su hermano no vio nada. Quisiera sentirse mal por alegrarse, pero no lo hace. Sabe que es descarado pero no le importa. Ve a la esposa de su hermano. Trata de

calmarla. Se sienta en la cama para procesar todo lo que acaba de escuchar. Se siente más tranquila. Se acaba de quitar una carga. Sube la mirada y la ve de espaldas. Duda. No debería hacerlo. Está mal. Quiere dejar de caer sobre el mismo error pero no puede. Verla ahí y no desearla, es imposible para ella. Pero quiere acabar con esta situación. Se promete que será la última vez que verá con esos ojos a la esposa de su hermano. Quiere darle un último beso, una última caricia. Una última vez. Le abraza el vientre por atrás y le da un beso en el cuello. Ella responde con un beso en la boca y caen ligeramente sobre la cama. Ella quisiera guardar este momento como si fuera una película y repetirla tantas veces como fuera posible. Ella quiere que sea el último recuerdo que tendrá de ella. Después las cosas serán diferentes.

Pausa. Pero no. Un estallido en la calle se mezcla con el último beso de ella. Ella quiere quedarse. Refugiarse en el pequeño cuarto de hotel a esperar que pase el terror. Afuera es peligroso. El último recuerdo ahora está manchado de terror. Afuera, sólo existe el terror. La mujer de la esquina quiere quedarse.

5. El impacto las aturde. Los vidrios caen sobre sus cuerpos. El ruido de la desgracia se empieza a escuchar. La mujer menor se desespera e intenta irse.

Mujer de la esquina:

¿Qué haces?

La mujer de la esquina la detiene.

Mujer menor:

Tengo que volver.

Mujer de la esquina:

Te van a matar.

La mujer menor se suelta.

Mujer menor:

Tengo que salir de aquí.

Mujer de la esquina:

Es muy peligroso.

Mujer menor:

Es peligroso aquí también.

La mujer de la esquina corre a la puerta para bloquearle la salida.

Mujer de la esquina:

Estaremos juntas hasta que pase el peligro.

Mujer menor:

¿Cómo voy a explicar esto?

Mujer de la esquina:

Solo quiero protegernos.

Mujer menor:

¡No puedes! ¿No lo entiendes? Esto nunca va a parar. Nunca va a ser seguro. Nada. No podemos.

Mujer de la esquina:

Yo te protegeré.

Mujer menor:

Basta.

Mujer de la esquina:

Te amo.

Pausa .

Mujer menor:

Eres la hermana de mi esposo.

Mujer de la esquina:

Eso no lo puedo cambiar

Mujer menor:

No quiero verte.

Mujer de la esquina:

Lo dices por decir.

Mujer menor:

Lo siento.

Mujer de la esquina:

¡Solo imagínalo por un segundo!

Mujer menor:

¡No puedo!

Pausa.

Mujer menor:

¿Y tu hermano?

Mujer de la esquina:

No me puede retener.

Mujer menor:

Tu familia.

Mujer de la esquina:

Nos marcharemos.

Mujer menor:

No puedo estar lejos de Mateo.

Mujer de la esquina:

Nos mudaremos cerca.

Mujer menor:

La gente hablará.

Mujer de la esquina:

No tendríamos que escondernos.

Pausa

Mujer menor:

Suena hermoso.

Mujer de la esquina:

Tendríamos un lugar.

Mujer menor:

¿Un lugar?

Mujer de la esquina:

Sí. Lo llenaremos de lo que queramos. Adoptaremos un animal para que crezca junto a

Mateo.

Mujer menor:

A Mateo le gustan los perros.

Mujer de la esquina:

Podrá jugar con él cuando venga a la casa.

Mujer menor:

Lo criaremos juntas

Mujer de la esquina:

Haremos un cuarto para él

Mujer menor:

Estaría en cada momento de su vida

Mujer de la esquina:

Nunca le faltaría nada

Mujer menor:

Y seríamos felices.

Mujer de la esquina:

Muy felices.

Pausa.

Mujer menor:

No te amo, lo siento.

Silencio.

Mujer menor:

Por favor, déjame ir.

La mujer de la esquina se mueve. La mujer menor abre la puerta. Sale y cierra la puerta.

6. (Interpretado por la mujer menor)

La mujer menor sale. Los gritos de terror de la gente se mezclan con el ruido de las sirenas. El humo negro ondea fuerte y vivo. Los vidrios caen de los edificios. La sangre derramada se esparce en las caras de horror de los que aún tienen vida. La mujer menor corre. No puede pensar en nada ahora. Un nudo le estruja la garganta y sus ojos solo ven la desgracia. Se tapa la cara para no respirar el humo. Se escabulle entre la gente. No quiere ver, pero no puede evitarlo. El terror ha llegado a su vida y su vida no vale nada comparada con el terror. La mujer menor sale.

7. (Interpretado por la mujer de la esquina)

La mujer de la esquina espera. La bulla de afuera la aturde. No puede pensar. No quiere salir. Quiere quedarse a esperar que el terror pase. Pero no pasa. El humo negro entra por su

ventana rota. Se empieza a inundar el cuarto. Cada vez es más difícil respirar. Quiere evitar que el terror entre pero el terror ya está ahí. Pronto no quedará aire. Debe salir. *Pausa*. Pero no lo hace. Se sienta en la cama a esperar lo inevitable. La mujer de la esquina decide quedarse.

8. La radio interrumpe la canción para anunciar la explosión de un coche bomba en la cuadra 23 de la avenida Petit Thouars. A 2 cuadras del Parque de la Exposición y al frente del hotel “Holiday Inn”

Voz en off:

Interrumpimos la programación para comunicar que se ha producido la explosión de un coche bomba a la altura de la cuadra 23 de la avenida Petit Thouars. El personal de los bomberos se enfrenta a los daños e intentan rescatar a la víctimas. Las autoridades presumen que el hecho fue producido por un grupo terrorista. El coche bomba explotó a dos cuadras del Parque de la Exposición, en una calle concurrida donde se encuentran varios negocios de hospedajes. El evento se suscitó a las 2:35 de la tarde, al frente del hotel “Holiday inn”. Los bomberos trabajan para evacuar a las personas y que el fuego no se propague por los edificios cercanos.

APAGÓN.

Anexo 2: Asignación de imágenes

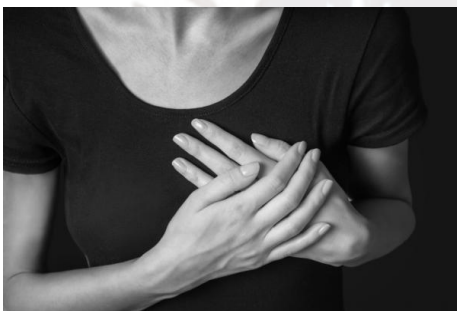
Asignación de imágenes: Dayana

Momento 1: Manzana Roja



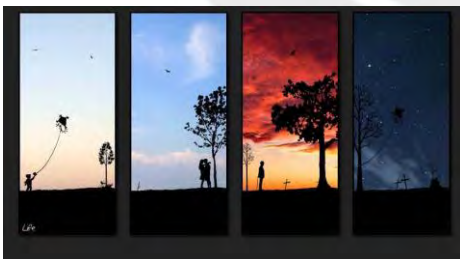
-
- Nota: Canción: Sofa - Clairo.

Momento 2: Música de tensión



-
- Nota: Canción: Alguien que bese como tú - Pedro Suarez Vértiz.

Momento 3: Costumbre

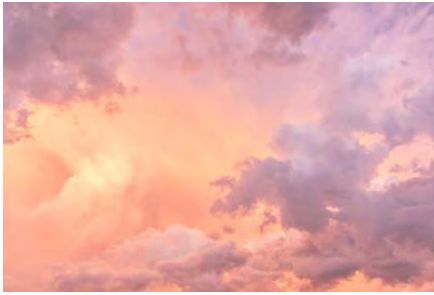


-
- Nota: Canción de cuna - Brahms

Momento 4: Rutinario

- Nota: Canción: Palmar - Caloncho.

Momento 5: Nubes



Momento 6: Prohibido



Momento 7: El ultimátum



Momento 8: Montaña rusa



Momento 9: Ansiosa

- Nota: Sonido de timer de cocina: <https://www.youtube.com/watch?v=hEHoyMkkkT4>

Momento 10: Ilusión



-
- Nota: Canción La vie en rose - versión Emily Watts

Momento 11: Deseo



-

Momento 12: Bomba atómica



-



-

Asignación de imágenes: Romina

Momento 1: Desde siempre



Momento 2: Sólo las dos



Momento 3: Juego



Momento 4: Atrapada



Momento 5: Mierda



Momento 6: Lo normal



- Sabor a café de mala calidad (Café ECO)

Momento 7: Camino a la tentación



Momento 8: Remolino súbito

- Náuseas, olor a vómito.

Momento 9: Confrontación



Momento 10: Un perrito en un laberinto sin salida



Momento 11: Expulsión



Momento 12: Un balde a agua fría



Momento 13: Vértigo



Momento 14: Escarapelar



- Canción: Wicked game - Chris Isaak

Momento 15: Una caricia

- Nota: Canción: Fresh air of eyes - Brooke Waggoner

Momento 16: Roja muchedumbre





Momento 17: Dejarse de sostener



Momento 18: Un pájaro tratando de escapar de su jaula



Anexo 3: Preguntas para las participantes sobre su proceso en el laboratorio

Preguntas para las participantes del “Laboratorio de imágenes”

1. ¿Cómo ha sido tu proceso a lo largo del laboratorio de imágenes?
2. ¿Cual ha sido tu experiencia con el uso de imágenes en la creación? ¿Te han sido útiles? ¿Cuáles han sido tus hallazgos con ello?
3. ¿Cómo ha influido el trabajo de fragmentación de monólogos en momentos e imágenes? ¿Crees que te ha sido útil?
4. ¿Cómo fue tu experiencia con la creación de la secuencia corporal?
5. ¿Cómo crees o crees que influyó el ejercicio de la soga en la creación corporal de los momentos?
6. ¿Cómo fue tu proceso de exploración con las cualidades de movimiento (flotar, moldear, irradiar, volar)? ¿Te han servido para la exploración vocal?
7. ¿Cuáles han sido tus hallazgos en la exploración vocal y la unión con la secuencia corporal?
8. ¿Cómo ha sido tu experiencia con los ejercicios de atmósferas?
9. ¿Crees que han sido útiles para el trabajo realizado y para tu interpretación actoral?
10. ¿Qué dificultades o hallazgos encontraron en todo el proceso?
11. ¿Cómo fue su proceso de aprendizaje en este laboratorio? ¿Creen que has sido debidamente guiada?
12. ¿Al haber pasado por este proceso, lo usarías para tu trabajo actoral, fuera del laboratorio?

● **Dayana García.** Cuestionario: Dayana García

1. ¿Cómo ha sido tu proceso a lo largo del laboratorio de imágenes?

Desde la primera sesión aprendí muchas herramientas nuevas y desarrollé más mi sensibilidad física y emocional.

2. ¿Cual ha sido tu experiencia con el uso de imágenes en la creación? ¿Te han sido útiles? ¿Cuáles han sido tus hallazgos con ello?

Mi experiencia con el uso de las imágenes en mi creación me ayudó mucho trabajar la escena y profundizarla a fondo. Sí me sirvieron de mucho aprendí a graficar desde lo más grande a lo más pequeño.

3. ¿Cómo ha influido el trabajo de fragmentación de monólogos en momentos e imágenes? ¿Crees que te ha sido útil?

Este método me gusto mucho porque lo sentía como un viaje cada fragmento me llevaba a una imagen muy distinta a la otra y transformarlos en mis movimientos propios me gustó mucho.

4. ¿Cómo fue tu experiencia con la creación de la secuencia corporal?

Mi experiencia en la creación de la secuencia corporal fue muy enriquecedora. Hasta llegué un momento en el que el cuerpo ya tenía memoria de los movimientos porque lo habíamos trabajado detalladamente y me impresioné mucho con esta experiencia.

5. ¿Cómo crees o crees que influyó el ejercicio de la soga en la creación corporal de los momentos?

El hecho de que jugamos con el centro para mí fue un momento de concentración en todo mi ser porque yo tiendo a ser movimientos muy fluidos así que en este ejercicio me concentro mucho en cada parte de mi cuerpo.

6. ¿Cómo fue tu proceso de exploración con las cualidades de movimiento (flotar, moldear, irradiar, volar)? ¿Te han servido para la exploración vocal?

Esta sesión me gustó muchísimo y sí me sirvió mucho en la exploración vocal porque lo sentía con diferentes energías.

7. ¿Cuáles han sido tus hallazgos en la exploración vocal y la unión con la secuencia corporal?

Siempre lo vocal va de la mano con lo corporal junto a la respiración, la mirada y punto fijo.

8. ¿Cómo ha sido tu experiencia con los ejercicios de atmósferas?

Fue una experiencia gratificante porque pude jugar con diferentes atmósferas y no quedarme en un solo estado.

9. ¿Crees que han sido útiles para el trabajo realizado y para tu interpretación actoral?

Sí, claro. Cada escena también tenía una atmósfera diferente.

10. ¿Qué dificultades o hallazgos encontraron en todo el proceso?

Dificultades, ninguna; hallazgos, sí, un montón de poder fragmentar el texto en imágenes y momentos me sirvió mucho trabajar así la escena.

11. ¿Cómo fue su proceso de aprendizaje en este laboratorio? ¿Creen que has sido debidamente guiada?

Fue gratificante y muy innovador y sí Franco y Grecia fueron muy buenos guías y no nos limitaban.

12. ¿Al haber pasado por este proceso, lo usarías para tu trabajo actoral, fuera del laboratorio?

Sí lo haría.

13. ¿Crees que este laboratorio es relevante para el uso en la formación o el trabajo actoral?

Claro que sí porque es un método muy detallado.

● **Romina Farfán.** Cuestionario: Romina Farfán.

1. ¿Cómo ha sido tu proceso a lo largo del laboratorio de imágenes?

Ha sido como una escalera. En primer lugar, me ayudó a reconectar conmigo misma y con mi cuerpo; a trabajar con mi imaginación y principalmente a confiar en ella y descubrir cómo me puede llevar por diferentes caminos hacia la creación. Fue un proceso de juego y libertad, combinado con entrenar mi confianza para tomar decisiones e ir estructurando la secuencia. Fue un proceso de probar y probar bastante y eso me ayudó a conocer mis propios límites. Al final pude sentir cómo todo se fue cuajando por sí solo y cómo la escena, que en un principio parecía estar dividida en momentos, terminó conectándose y fluyendo.

2. ¿Cuál ha sido tu experiencia con el uso de imágenes en la creación? ¿Te han sido útiles? ¿Cuáles han sido tus hallazgos con ello?

Había trabajado con imágenes antes, sin embargo, en esta ocasión lo puede explorar más a fondo y de manera más constante. Esto permitió que pueda pasar por cada imagen numerosas veces haciendo que la interiorice y transforme mi energía, mi sentir, mi corporalidad y luego mi voz. He reafirmado que las imágenes son grandes herramientas de inspiración al momento de crear, y permiten matizar de manera congruente diferentes momentos de la escena. También considero que permiten que haya una conexión más fuerte entre el personaje y mi persona.

3. ¿Cómo ha influido el trabajo de fragmentación de monólogos en momentos e imágenes? ¿Crees que te ha sido útil?

Creo que fue bastante útil porque me permitió entender cada parte del monólogo y darme cuenta de la importancia de cada momento y cómo es que estos se diferencian. Esto hizo además que pueda matizar y encontrar contrastes en el monólogo, lo cual le dio una mayor profundidad a lo que decía y por consiguiente a mi interpretación.

4. ¿Cómo fue tu experiencia con la creación de la secuencia corporal?

Al inicio fue un poco difícil descifrar cada movimiento y hacer que este tenga un sentido, pero, mientras más repetía cada movimiento e iba comprendiendo el camino que me

permitía interiorizar la imagen, se hizo más sencillo y a la vez más fructífero para mi desenvolvimiento. Fue agotador también, ya que requería de bastante energía, concentración y conexión. Una vez que todo quedó cuajado pude interiorizar la secuencia y sentir como todos los momentos de la escena se iban conectando y me invadía gracias al movimiento.

5. ¿Cómo crees o crees que influyó el ejercicio de la sogu en la creación corporal de los momentos?

Permitió que me diera cuenta de que hay diferentes centros que podemos usar en nuestro cuerpo para guiar el movimiento, así como también diferentes velocidades; eso lo trasladé a la secuencia donde los impulsos de mis movimientos partieron de determinadas zonas de mi cuerpo -que no eran el centro habitual que está bajo el ombligo- y esto permitió que hubiera distintos desequilibrios. Por otro lado, este ejercicio me hizo más consciente de mi cuerpo y los cambios que ocurren en mi a consecuencia del movimiento.

6. ¿Cómo fue tu proceso de exploración con las cualidades de movimiento (flotar, moldear, irradiar, volar)? ¿Te han servido para la exploración vocal?

Fue un proceso bastante calmo, que me permitió relajarme y conectar esta vez desde algo más interno. Pude explorar estas cualidades desde lo más pequeño y esto hizo que mi atención se dirija solo a mi movimiento y a lo que sentía, esto hizo que me pueda relajar y me ayudó a soltar la voz libremente (que es algo que normalmente me cuesta).

7. ¿Cuáles han sido tus hallazgos en la exploración vocal y la unión con la secuencia corporal?

Creo que la exploración vocal permitió que la secuencia general tenga una mayor fluidez, pues siento que me ayudó a soltarme más, a jugar, a liberar mi voz y así también mi cuerpo. Permitió que mi voz se uniera al trabajo que ya estaba realizando mi cuerpo.

8. ¿Cómo ha sido tu experiencia con los ejercicios de atmósferas?

Siento que el trabajo de atmósferas le dio una capa más de profundidad a la secuencia. También hizo que me diera cuenta de que había momentos ya estructurados que podía modificar ligeramente -a nivel de voz, energía, ritmo y cuerpo- para que estos tengan un mayor sentido, ya que las atmósferas me habían inspirado hacia otros caminos en ciertas ocasiones.

9. ¿Crees que han sido útiles para el trabajo realizado y para tu interpretación actoral?

Si, como mencioné anteriormente, el trabajo con imágenes me ayudó a encontrar inspiración al momento de crear, a darme cuenta de cada momento, cada contraste de la escena y a darle un color distinto a cada uno de esos momentos. También permitió que mi cuerpo se conecte por completo con lo que sucedía, las imágenes lograron transformar mi fisicalidad y por consiguiente lo que sentía.

10. ¿Qué dificultades o hallazgos encontraron en todo el proceso?

Creo que al inicio fue un poco complicado soltarme y entregarme al movimiento, pensaba mucho en por qué hacía lo que hacía. También me costó mantener el nivel de energía de manera constante cuando hacía la secuencia completa en algunas ocasiones.

11. ¿Cómo fue su proceso de aprendizaje en este laboratorio? ¿Creen que has sido debidamente guiada?

He aprendido mucho, no solo sobre el uso de las imágenes y las atmósferas que, como ya mencioné, son bastante útiles, sino que he aprendido sobre mi misma y mis capacidades. Franco y Grecia lograron conocerme de manera inmediata en el espacio de trabajo y así pudieron descifrar mi forma de trabajo y mi persona y acertaron con las indicaciones que me daban. Franco tenía un conocimiento total de la técnica y de lo que quería lograr y eso hizo que entendiera cada paso que debía dar y que sus correcciones sean muy útiles. Lo que también agradezco es que supieron guiarnos, pues nos permitieron explorar libremente, pero sin dejarnos caer en el “y ahora qué hago” gracias a las premisas y palabras que usaban para

guiarnos. También fue genial como pudieron ayudarnos a cuajar todo lo que habíamos explorado y descubierto para concretar la secuencia final y el monólogo completo.

12. ¿Al haber pasado por este proceso, lo usarías para tu trabajo actoral, fuera del laboratorio?

Si, lo usaría. En especial porque creo que conectar a partir de lo físico me ayuda bastante a soltar y transformar mi voz y mis sentimientos. También porque las imágenes y atmósferas son una fuente de inspiración que me ha permitido darle diferentes colores a mi actuación y a conectar mejor conmigo misma y con la escena.

13. ¿Crees que este laboratorio es relevante para el uso en la formación o el trabajo actoral?

Si, creo que es importante porque permite que entrenemos nuestra capacidad de imaginación y de vulnerabilidad al tener que dejarnos invadir por la imagen. Además, creo que desde esta exploración se puede llegar a obtener capas más profundas en nuestra actuación puesto que trabajamos todo nuestro ser psicofísico y nos permite entrar en un estado que nos llena de energía y nos lleva a conectar con nosotros mismos y la escena, y lo que pasa fuera de ella pierde importancia. Por último, permite que la escena/obra sea más compleja a nivel de historia -sin que esto sea forzado-, puesto que le da contrastes, picos y matices.

Anexo 4: Grabación de la muestra del “laboratorio de imágenes”

[Muestra del laboratorio de imágenes: work in process de la obra "La última vez en el pasado"](#)



Anexo 5: Correo de invitación a la muestra final

Soy Franco Silva, estudiante de último ciclo de la carrera de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú e investigador de la tesis que lleva como título: "Del texto a la imagen: Una investigación sobre la base de la presencia de la imagen en la exploración de un texto dramático, mediante las técnicas de Eugenio Barba y Michael Chejov" y quisiera extenderle la invitación a la muestra de mi laboratorio de tesis, el cual es un work in process del montaje de la obra "la última vez, en el pasado". En este proceso creativo trabajamos la creación de monólogos en base al uso de la imagen y los principios de las técnicas de Eugenio Barba y Michael Chejov. Esta muestra se llevará a cabo el día sábado 12 de marzo a las 6 pm por la plataforma virtual Zoom. ¡Sería muy importante que puedas asistir!



Anexo 6: Encuesta para el público asistente a la muestra del “laboratorio de imágenes”

Tabla 18

Encuesta sobre el laboratorio de imágenes

Encuesta sobre el “laboratorio de imágenes”	
<ul style="list-style-type: none">• Edad: • Ocupación:	
<p>Muchas gracias por asistir a esta muestra del “laboratorio de imágenes”. Este laboratorio es un <i>Work in progress</i> de la obra “la última vez en el pasado. En esta oportunidad les hemos mostrado el trabajo realizado con los monólogos principales de los personajes de la obra. Para lo cual, les pediríamos que respondan las siguientes preguntas.</p>	
1.	¿Puedes reconocer algún momento de esta propuesta en la que te haya evocado alguna imagen? (Sí/No) ¿Por qué? (Imagen: Fotografías, objetos, sonidos, momentos, olores, etc.)
2.	¿Crees que el trabajo corporal realizado por las actrices manifiesta el uso de la alteración del equilibrio/desequilibrio en su forma de accionar? (Sí/No) ¿Por qué?
3.	¿Pudiste reconocer alguna imagen en el trabajo vocal de las actrices? (Sí/No) ¿Por qué?
4.	¿Crees que la propuesta mostrada te introdujo a diversas atmósferas ? (Sí/No) ¿Por qué? (Atmósferas: Lugares, espacios. Por ejemplo: Una playa, un cielo con nubes, etc.)

5. ¿Crees que los principios del teatro expresionista (representación del mundo interior de los personajes, riesgo en las propuestas, uso de un cuerpo expresivo y no mimético) se evidencian en este trabajo? (Sí/No)
¿Por qué?
6. ¿Tienes algún comentario, sensación o recomendación que te haya dejado la propuesta?



Anexo 7: Bitácora de la participante: Dayana

-Ejercicio de la soga

-Variedad de centro

Me llamo mucho la atención este ejercicio porque en nuestras clases mucho más en el primer año nos resalta mucho sobre el centro que es como una bola de cemento y que está en un solo lugar. En cambio en el laboratorio jugamos con varios centros podría ser la cabeza, el hombro, etc.

El proceso de mis 12 momentos

-Fue muy enriquecedor trabajar cada momento porque profundizamos desde lo más mínimo a lo más grande debo recalcar que cada momento lo asimilaba a cada situación personal mía pero en la hora de lo corporal a expresarlo era muy literal y desde ahí exploramos un montón. Cada momento era muy distinto al anterior y mi secuencia lo llamé la montaña rusa porque había muchos momentos donde sentía mucha tensión en mi ser. Fue un trabajo duro y gratificante.

- mi cuerpo adoptó los movimientos como si fueran orgánicos.

- Ejercicios de las atmósferas

1.- Los cambios fueron muy drásticos

2.- Me sirvió mucho imaginar y el sentir las situaciones

3.- Me llene de energía de cada atmósfera como si mi cuerpo lo absorbiera

Experiencia 3 de febrero

Gráficos bien grandes

Gráficos chiquito

Irradiación, moldear, volar

-Ejercicio de irradiación

Expansión todos lados menos a mayor

Me sentí conectada, me concentré mucho con un punto fijo

-Ejercicio de aire moldear me sentí comprimida

-Flotar agua sentí mucha paz

-Volar ejercicio que nació de la voz me sentí que estaba en el espacio.

El ejercicio que más disfruté fue el de las chispas en el pecho que podríamos irradiar desde el espacio donde nos encontramos hasta todo el mundo. Me sentí llena de energía, estaba consciente que podría emanar mi energía desde mi pecho y me sentí gigante y poderosa.

El ejercicio de perder el miedo a veces sentía miedo al caerme y arriesgarme en hacer los movimientos porque temía hacerme daño pero Franco y Grecia me ayudaron a salir de mi zona de confort y explorar más cosas.

Anexo 8: Bitácora de la participante: Dayana

1.División del monólogo en momentos (¿Cuándo siento yo que debería empezar y terminar cada momento?)

2.¿Qué imagen me viene a la mente en cada momento?

3.Reconocimiento de imágenes en cada momento

* Tengo varias imágenes y eso me preocupa, no sé si vaya a poder trabajar con todas.

- ¿Está bien que lo haya dividido en tantas partes? Si

Calentamiento:

- Piso – sensación de suavidad, reconecte con mi cuerpo
- Tengo buen dominio de centro, pero debo trabajar más con los desequilibrios

3 etapas:

1. Representación mimética – fiel a la imagen
2. Romper la imagen mediante el centro alterado – cambiar el centro
3. Lo expresivo – más saturado

Ejercicio de la soga:

Tengo diferentes centros en mi cuerpo – ¿Cómo cambia mi movimiento si altero mi centro?

Diferentes velocidades

Diferentes desequilibrios al alterar mis puntos de apoyo

- He descubierto ciertos movimientos que no conocía antes, he probado desequilibrios y velocidades que me hacían sentir incómoda, y otros, cómoda. Mi cuerpo ya comienza a despertar, a reaccionar (después de todo lo que no había trabajado en pandemia)

Imágenes y momentos

1.1 Apretón de manos débil, pero tensión en los dedos – no me quiero soltar, no me quiero ir, dedos se mueven ligeramente, toques.

1.2 Rechazo – Huelo y rechazo hacia un lado con todo el cuerpo, se va incrementando la intención, empujar. Fluido, pero golpeo.

1.3 Piso, miro hacia arriba, siento el cielo claro y alegre. Floto, soy arena. Brazos y piernas llevan el movimiento, suben y bajan flotando. Paz

2. Giro y giro, brazos arriba, algo me jala hacia el cielo, felicidad, liberación.

3. Carrusel, mareo, trato de buscar el equilibrio en este tagadá, busco sostener de algo, pero no hay nada.

4. Nadar – calma, pero tensión. En el océano floto, hay densidad, busco una salida. Me zambullo y nado una y otra vez (3) pero aún no la encuentro.

5. Balde de agua – me agarra desprevenida, frío, golpe helado por delante luego el agua me cae por atrás, me voy desintegrando

6.1 Dolor de cabeza – mareo y mareo dolor, toco mi cabeza, intensidad sube, ya no puedo más, caigo.

6.2 Huelo algo – me levanto mientras lo espanto, el olor es muy fuerte y físicamente pesado, me cuesta sacarlo, tengo que usar todo mi cuerpo – desequilibrio

7. calle en el centro de lima, hay mucha gente, me topan, esquivo, me siguen topando, yo lucho contra eso. Mi quedo de pie para ya no me muevan, pero empujan cada vez más fuerte – caigo

Incomodidad, claustrofobia molestia

8. sentí el remezón en el esófago internamente – respiración – agitación interna – luego calma, stop – abro los ojos y caigo en la realidad, es momento...

9. confronto de puntas al borde del precipicio – dudo – no sé si hacerlo, me doy valor

10. Esquivo, esquivo. No quiero hablar no se que decir, no quiero. Resorte que va de un lado a otro

11. Mi mano me va tranquilizando, calma, relajada

11. Puerta, YA BASTA. Golpeo empujando una y otra vez.

12. Mareo, mareo mis brazos se descontrolan, algo me empuja, pero mi movimiento es como de cámara lenta, estoy procesando.

13. Camino “vendada” en una cuerda floja, sensación de nervios, de miedo, de incertidumbre, estoy en la cuerda floja.

14. Hielo pasa por el brazo. Me toma desprevenida, es como si el hielo se derritiera mientras pasa por mi cuerpo y yo me derritiera con él. Caigo en esta sensación que me gusta, me entrego

15. Me entrego con todo con estos abrazos. Me hace sentir decidida – si quiero estar aquí y sí la quiero, ven a mí. Al final, algo me impide sostenerla y se va.

16.1. Hola realidad – calle oscura, terror, siento miedo, alguien me persigue.

16.2 sangre en el piso, la toco, se me pega, se multiplica e invade todo mi cuerpo. La trato de sacar, pero no puedo – siento desesperación, terror.

16.3 Ventanas. El miedo llega a su tope con este cerrar las ventanas. Me oculto desesperada. Cierro todo. Ya estoy a salvo. Agitación interna.

17.1 Avión que va a despegar. Balanceo con el aire. Me gusta esta sensación, liberación. Despega y me entrego.

17.2 Entrega total, mucha relajación paz – mi cuerpo se mueve a penas y libremente, sin tensión. Me siento plena.

18.1 Bomba. Siento un golpe que hunde mi estómago, otro que me levanta y otro que me termina de levantar. Me siento en los primeros segundos de un terremoto – sorprendida, con miedo y temblando.

18.2 Soy un pájaro en una jaula y necesito salir – siento mucha desesperación y culpa por estar ahí

- Mi voz empieza a conectar, al inicio me cuesta. Funciona el hecho de que primero haga el movimiento físico, luego voz y movimiento y luego solo voz
- Es como si una energía, como si el color o la intención del movimiento se quedara dentro mío aún cuando dejo de hacer y el movimiento y solo uso la voz
- La repetición permite que pueda interiorizar todo, que tenga mayor confianza y que tenga más soltura para poder recibir y dejarme influir por las imágenes y el texto

Expansión – grandeza, me hace sentir fuerza y vitalidad

Contracción – pequeña, me hace sentir menos, tristeza, cansada

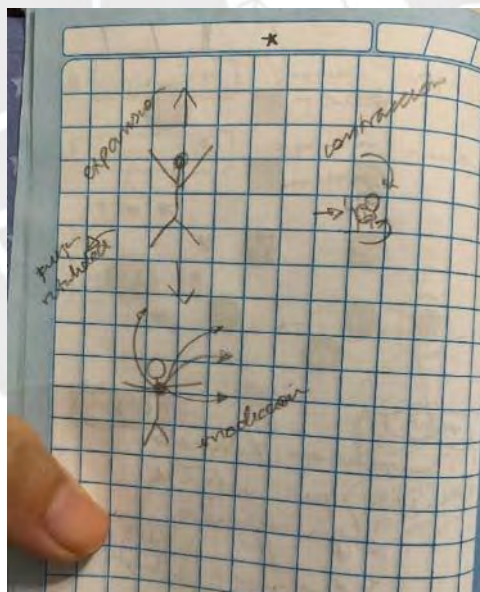
Irradiación – calor, fuego, vibración

Moldear – el espacio es una plastilina, siento que lucho, pero con calma, no me desespera, todo es igual un poco más lento – me siento como caminar en el desierto, en la arena

Flotar – agua, soy agua, suspenso, me siento contenida y densa

Volar – suspender con dirección, cortar como un ave, sin tensiones, liberación, vitalidad

- Mi voz se siente más libre, relajada y más disponible a poder permitir que la imaginación, el movimiento y las sensaciones que este produce la transformen



Atmósferas

Bomba atómica – pausa grave, densidad, incertidumbre

Mierda – Ewww, ajjj, algo pegajoso que no me deja

Desde siempre – baile en libertad, giros, baile con amor

- La respiración es fundamental, siempre, es una guía y compañera. La respiración es un punto clave para conectar.
- Dejar que el cuerpo lo sienta primero
- Las atmósferas le han dado un color a mis momentos, a mis imágenes, y a mi voz
- Ahora siento que el espacio puede ser más concreto de lo que era antes en cada momento.

¿Cuál es mi acción en cada momento? ¿Qué quiero?

- Determinar el objetivo de mi personaje en cada momento ha permitido que todo tenga más sentido para mí. Ya entiendo con mayor claridad cuál es el camino. Tengo mejor dirección y mis movimientos, cuerpo, voz y sentidos también.
- Repitiendo y repitiendo todo va cuajando, lo interiorizo, lo disfruto y adquiere un sentido más claro.