

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**De la palabra al cuerpo: El uso de *Viewpoints* de Anne Bogart y Tina Landau para la adaptación de la obra *En el jardín de Mónica* de Sara Joffré a Teatro Físico**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE  
LICENCIADA EN TEATRO**

**AUTORAS**

Maria Alejandra Del Aguila Llanos  
Norah Eveling Olivares Clavo

**ASESOR:**

José Manuel Lazaro de Ortecho Ramirez

Lima, 2020

## RESUMEN

Esta investigación teórico-práctica desde las artes, hace un registro de la adaptación de la obra *En el Jardín de Mónica* de Sara Joffré a Teatro Físico, sin uso de la palabra, utilizando como herramienta los *Viewpoints* desarrollados por Bogart y Landau. La pregunta que se formula es: ¿Cómo es el proceso de adaptación de una obra de dramaturgia de texto a un lenguaje físico a través de *Viewpoints*? Por ello, se tiene como objetivo explorar, observar y registrar el proceso de adaptación y ver de qué forma los ejercicios de *Viewpoints* ayudaron a conseguir ese propósito. Se considera pertinente realizar esta investigación porque existe poco registro académico de procesos escénicos, por ello nos parece fundamental contribuir con material académico que pueda servir a posteriores investigaciones. Se colocó como hipótesis que es posible realizar una adaptación de una obra de texto a Teatro Físico mediante *Viewpoints* y que el cambio de lenguaje, de uno verbal a uno pre-verbal, es decir sin uso de la palabra y con predominancia del cuerpo, genera que el tema de la obra sea asimilado a un nivel más sensorial por el público. Para comprobarla se dividió la tesis en cuatro capítulos. El primer capítulo aborda los conceptos del Teatro Físico y llega a la conclusión de que todo Teatro es físico y por ende el entrenamiento corporal es importante para el actor. En el segundo, se hace una introducción del concepto de los *Viewpoints*, en qué consiste su entrenamiento y luego se describe cada uno de ellos. En el tercero se muestra la metodología del laboratorio, el cual fue dividido en cuatro módulos y una Muestra Final, que sirvió para comprobar la hipótesis. En el último capítulo se presentan los resultados y análisis del laboratorio. Por último, se concluye que el proceso de adaptación fue exitoso, además, el uso de la herramienta también fue eficiente para este proceso.

### **Palabras clave:**

*Viewpoints*, *Soft focus*, acciones físicas, Teatro Físico

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradecemos a la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, por las facilidades brindadas para el desarrollo del laboratorio de esta investigación y a todos los profesores que a lo largo de la carrera nos inculcaron con paciencia y dedicación las bases que contribuyeron a nuestra formación. También agradecemos a nuestros queridos participantes del laboratorio: Sol Nacarino, Lucky Benetello y Celeste Torres, por el apoyo y dedicación que mostraron en cada sesión y a Marces (Andrea Robles) y Steve Medina por su apoyo en la Muestra Final en el área de música y luces respectivamente. Damos un agradecimiento especial a nuestro asesor, José Manuel Lázaro por su apoyo y dirección durante todo el periodo de elaboración de la tesis. Queremos dar nuestro infinito agradecimiento a nuestros padres, por su incondicional apoyo durante toda la carrera, sin su ayuda la consecución de este grado no hubiera sido posible; y a toda nuestra familia y amigos por ser nuestro soporte emocional. Por último, agradecer a Jorge Vela Alvarado, Mirella Clavo, Elba Llanos y Hernán Del Aguila por incentivarnos a no abdicar y mantener el paso firme durante todo el proceso de la tesis.

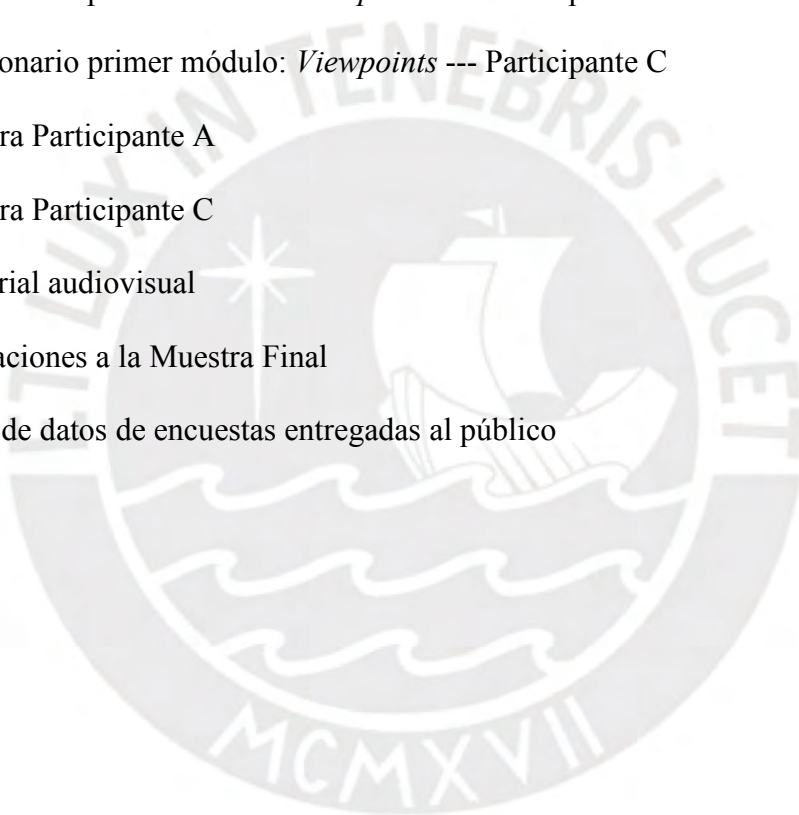
## ÍNDICE DE CONTENIDO

RESUMEN	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
INTRODUCCIÓN	1
CAPITULO I. EL TEATRO FÍSICO EN EL PROCESO TEATRAL.	10
1.1. La inherencia de lo físico en el teatro	10
1.2. El teatro físico y sus orígenes	11
CAPÍTULO II. <i>VIEWPOINTS</i> COMO HERRAMIENTA ACTORAL	18
2.1 Introduciendo los <i>Viewpoints</i>	18
2.2 <i>Viewpoints</i> individuales	21
CAPITULO III. METODOLOGÍA Y DISEÑO DEL LABORATORIO	28
3.1 Planteamiento y estructura del Laboratorio	28
3.1.1 Requerimientos de recojo de información	30
3.2 Descripción de la estructura	31
3.2.1 Plan de ejecución	32
3.2.1.1 Participantes	32
3.2.2 Desarrollo y registro	33
3.2.2.1 Introducción al laboratorio	33
3.2.2.2 Módulo 1: Aproximación a <i>Viewpoints</i>	34
3.2.2.2.1 Ejercicios de introducción a los <i>Viewpoints</i>	35
3.2.2.2.2 <i>Viewpoints</i> individuales de tiempo y espacio	38
3.2.2.2.3 <i>Viewpoints</i> integrados	51
3.2.2.3 Módulo 2: Análisis de la obra	55

3.2.2.3.1 Estructura de la Progresión Dramática	55
3.2.2.3.2 Modelo Actancial	57
3.2.2.4 Módulo 3: Acercamiento a los personajes mediante <i>Viewpoints</i>	57
3.2.2.4.1 Ejercicios de <i>Viewpoints</i> con personaje	58
3.2.2.5 Módulo 4: Montaje	60
3.2.2.5.1 Retorno al trabajo del personaje	60
3.2.2.5.2 Escena 1	61
3.2.2.5.3 Escena 2	62
3.2.2.5.4 Escena 3	62
3.2.3 Muestra Final	63
CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE RESULTADO	64
4.1 Descripción del laboratorio	64
4.1.1 Módulo 1: Aproximación a <i>Viewpoints</i>	64
4.1.2 Módulo 2: Análisis de la obra	74
4.1.3 Módulo 3: Acercamiento a los personajes utilizando <i>Viewpoints</i>	78
4.1.4 Módulo 4: Montaje	84
4.2 Muestra Final	92
4.2.1 Resultados y análisis de las encuestas al público asistente	92
CONCLUSIONES	100
BIBLIOGRAFÍA	102
ANEXOS	105

## ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1. Entrevista a Fernando Castro	105
Anexo 2. Apreciación de la Muestra Final por parte de Denise Arregui	106
Anexo 3. Encuesta para el público de la Muestra Final	108
Anexo 4. Cuestionario primer módulo: <i>Viewpoints</i>	110
Anexo 5. Cuestionario primer módulo: <i>Viewpoints</i> --- Participante A	112
Anexo 6. Cuestionario primer módulo: <i>Viewpoints</i> --- Participante B	114
Anexo 7. Cuestionario primer módulo: <i>Viewpoints</i> --- Participante C	116
Anexo 8. Bitácora Participante A	118
Anexo 9. Bitácora Participante C	121
Anexo 10. Material audiovisual	125
Anexo 11. Invitaciones a la Muestra Final	126
Anexo 12. Base de datos de encuestas entregadas al público	127



## INTRODUCCION

Según Peter Brook, para el teatro se necesitan ciertos elementos tales como espacio, actor y público.

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral (Brook, 1973:1).

Estos elementos dialogan entre sí, y son la causa y el origen de lo que llamamos Teatro. Durante su historia se han descubierto diferentes maneras de abordarlo y de explorarlo. Es así que surgen diferentes corrientes creativas, como el Naturalismo, el Realismo, el Expresionismo, entre otras a lo largo de la historia del Teatro, de las cuales se puede partir para emprender un proceso creativo y convertirlo en un producto que pueda ser expuesto ante un público.

En esta investigación partiremos de los *Viewpoints* de Anne Bogart para realizar un proceso creativo, en el cual se hará la adaptación de una obra de texto a Teatro Físico, en este caso se utilizó la obra *En el jardín de Mónica* de Sara Joffré.

Previo a esto, consideramos pertinente mencionar algunos datos sobre la autora y su obra. Sara (1935-2014) fue una dramaturga peruana que en 1961 estrena sus primeras obras teatrales: *En el jardín de Mónica* y *Cuento alrededor de un círculo de espuma*, dirigidas por Alonso Alegría. En sus últimos años de vida, Sara, se dedicó a enseñar, escribir y sobre todo a promover el teatro. En 1974, inició la Muestra de Teatro Peruano, evento que a lo largo de los años permitió la circulación y valoración de numerosos espectáculos teatrales de Lima y de las regiones. Participó como jurado y expositora en diferentes festivales teatrales nacionales e internacionales. Y Sus obras obtuvieron innumerables premios y reconocimientos en Latinoamérica. Es por eso que en el 2010 fue reconocida por el Ministerio de Cultura como



“personalidad meritoria de la cultura” (2014). También destacó por crear la revista de teatro auto gestionada *Muestra*, que sirvió como espacio para la promoción de nuevos dramaturgos peruanos, a través de la difusión de sus obras (Ponce, 2014).

Su obra, *En el jardín de Mónica*, cuenta la historia de una niña en espíritu que juega dentro de su mundo imaginario para escapar de su triste realidad. Ha tenido una vida muy dura y solitaria, por ello le cuesta relacionarse con otros y su trato suele ser rudo. En medio de la historia vemos a un personaje, la Niña, quien será su contraparte; ella ha perdido la creatividad, pero poco a poco se va dejando influenciar por Mónica y va entrando en su juego, convirtiéndose finalmente en su cómplice en la creación de este mundo paralelo a la realidad. Ambas introducirán a un tercer personaje, el Niño, a este juego en donde la imaginación la aleja de su realidad, de modo que ninguno querrá irse de este jardín. Es una obra que invita a la reflexión sobre la fragilidad de la infancia y lo vulnerables que somos en un mundo que muchas veces bloquea la creatividad de los niños (López-Cubas 2016).

Esta investigación se realizará de manera teórico práctica, esto quiere decir, que partiremos de bibliografía existente, que ayudará a definir conceptos, para realizar un laboratorio en donde se use los *Viewpoints* de manera práctica para el proceso de adaptación a Teatro Físico.

En el primer capítulo se mencionará brevemente los orígenes del teatro físico, para luego encontrar una definición de este.

¿Para ello utilizaremos el libro *What is Physical Theatre? Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre* de D. Callery que nos brinda una conceptualización del Teatro Físico y diversas técnicas para abordarlo. También usaremos la publicación de Armando Vidal *Lo físico del teatro y el teatro físico/The Physical Factor In Theater And Physical Theater* que nos



proporcionará información sobre el nuevo protagonismo que toma el cuerpo sobre la palabra y el punto de convergencia de las diversas técnicas de Teatro Físico.

El segundo capítulo estará enfocado en la herramienta de los *Viewpoints*, usando el libro *The Viewpoints Book: A Practical Guide To Viewpoints And Composition* de Anne Bogart y Tina Landau, del cual serán extraídas las definiciones de *Viewpoints* de tiempo y espacio que serán usados para el laboratorio. Complementariamente, emplearemos a otros tres autores, Dennis, Callery y Vidal, para reforzar los conceptos presentados en este capítulo.

En el tercer capítulo, se detalla la estructura del laboratorio, para el cual se necesitó de tres participantes, quienes son alumnos de la especialidad de teatro de la PUCP, que estén entre séptimo y noveno ciclo, para interpretar los personajes de la obra: Mónica, el Niño y la Niña. Este laboratorio fue constituido por cuatro módulos y una Muestra Final frente a un público. Para desarrollar estos módulos se extrajo ejercicios de *Viewpoints* del libro *The Viewpoints Book: A Practical Guide To Viewpoints And Composition* de Anne Bogart y Tina Landau, y herramientas necesarias de análisis de texto, tales como el Modelo Actancial, del libro de *Semiótica teatral* de Ubersfeld & Torres.

En el último capítulo, se expondrá y analizará los resultados del laboratorio basados en los materiales de recojo de información, como la observación, las bitácoras de los participantes, medios audiovisuales, y las encuestas al público asistente de la Muestra Final del laboratorio. Finalmente, se presentarán las conclusiones y anexos.

Actualmente muchos procesos creativos están en búsqueda de herramientas que involucran al cuerpo del actor.

La aplicación del training físico ha dado paso a creaciones que se apoyan en estructuras escénicas donde se prioriza y posiciona el uso del cuerpo como elemento de

representación autónoma, primero como productos de prolongados y consistentes procesos académicos y posteriormente como resultado de proyectos de investigación derivados de dichos procesos. Esto explica el hecho de que no sean pocas las experiencias que han tenido como denominador común un particular uso del cuerpo donde es recurrente la ausencia total de texto en la representación (Vidal, 2016: 143-144).

Un ejemplo de ello, en el contexto peruano, es La Compañía de Teatro Físico, fundada en Lima-Perú el 2013 por Fernando Castro, Diego Cabello y Eduardo Cardozo. Esta compañía teatral ha explorado diversas maneras de mezclar el Teatro Físico con otras técnicas escénicas como la máscara neutra, clown, artes circenses y diversas herramientas siguiendo la línea de Lecoq. También ha realizado creaciones colectivas y ha hecho montajes basados en textos como es el caso de *Deshuesadero*, escrita por Carlos Gonzales Villanueva y dirigida por Fernando Castro. La información al respecto la hemos conseguido en base a una entrevista a Fernando Castro y a un texto que él nos compartió que fue escrito para el Festival Sala de Parto, pero que no tiene un autor definido, es decir, se trata de un texto informal.

Sin embargo, pese a este interés por trabajar el cuerpo, existe poco registro académico de estos procesos escénicos. En el caso de adaptaciones a Teatro Físico hemos encontrado dos artículos académicos que se aproximan a nuestra investigación: *El Teatro Físico como sistema investigador y educativo en la formación artística y corporal. Descripción metodológica de un montaje a partir de Casa de Muñecas de Ibsen* escrito por Vidal, Herrera y Cano, en el cual se registra el proceso de la adaptación de la obra *Casa de Muñecas*, escrita por Henrik Ibsen, a Teatro Físico. En esa investigación, el proceso está apoyado en la improvisación, por lo tanto, el ensayo y error fue considerado como una metodología para la creación, relacionando al cuerpo como un ser autónomo en la interpretación y representación. Esa investigación da como

resultado final la adaptación que fue estrenada en julio del 2017. También, se halló una tesina para el título de licenciado, escrita por María José Solano, *Adaptación del texto dramático Ollantay con herramientas del teatro físico para proponer un lenguaje escénico que permita a la obra de origen prehispánico trasladarse a la contemporaneidad*. Esa investigación busca crear un lenguaje escénico y una dramaturgia que permita a la obra “Ollantay” trasladarse a la contemporaneidad usando las herramientas que brinda el Teatro Físico. De esta manera, proporciona una oportunidad al público para que la visualicen y puedan conocer y rescatar parte de su identidad cultural.

Por otro lado, no se ha encontrado ninguna investigación sobre alguna adaptación a Teatro Físico que haga uso de los *Viewpoints* como herramienta. Pero sí se hallaron varios académicos del Teatro que han hecho uso de ellos para diferentes objetivos. En el libro *Los puntos de vista escénicos: Movimiento, espacio dramático y tiempo dramático* de Bogart, A., In Dixon, M. B., In Smith, J. A., & Celaya, A. se pueden encontrar varias experiencias tras realizar los ejercicios de *Viewpoints*.

En Perú, hemos encontrado a personas relacionadas con el trabajo de los *Viewpoints* y el Teatro Físico. Como, por ejemplo, a José Manuel Lázaro, actualmente docente en la Facultad de Artes Escénicas en la PUCP quien ha trabajado y explorado con estos conceptos; Denise Arregui, egresada del programa internacional de la SITI Company de Anne Bogart en Nueva York; Josué Castañeda, estudiante de Maestría en Columbia University School of the Arts cuya directora es Anne Bogart, y, por último, a Fernando Castro, Diego Cabello y Eduardo Cardozo, fundadores de la Compañía de Teatro Físico.

Los motivos que llevaron a la elaboración de la presente investigación fueron, en primer lugar, que, a lo largo de nuestra vida universitaria en la carrera de teatro, siempre hemos tenido

particular interés en los cursos o ejercicios que involucraban más el cuerpo que la voz, lo cual nos ha llevado a la conclusión de que somos actrices que confían más en su cuerpo, es decir, nos sentimos más cómodas interpretando personajes que se valen más de lo físico que de lo verbal. Además de esto, tuvimos la oportunidad de ver la obra “Los regalos” de la Compañía de Teatro Físico, la cual nos dejó fascinadas por el gran trabajo corporal y la posibilidad de decir tanto sin la necesidad de palabras, brotó en nosotras el anhelo de realizar un proyecto escénico enfocado en esta línea teatral. Por tal motivo, al elegir el tema de tesis supimos que esa era la oportunidad que necesitábamos para crear un proyecto así, el cual, puede servir también para incentivar el interés por el Teatro Físico en otros estudiantes de la especialidad.

En segundo lugar, como artistas, el deseo por dirigir una obra teatral siempre estuvo presente. Hace un año tuvimos la oportunidad de asumir el cargo de dirección en un proyecto propio, el cual hizo que descubriéramos nuestro gusto por la conducción escénica. En este proceso también se originaron dudas, una de las principales era sobre el tipo de lenguaje que tienen que tener el actor y director para que haya un entendimiento pleno de lo que se quiere componer en escena. Los *Viewpoints* son para nosotras la respuesta, ya que, esta herramienta es capaz de unificar el lenguaje escénico y facilitar el entendimiento de indicaciones y dinámicas que se proponen a lo largo del proceso creativo. Es por eso, que deseamos indagar más en ellos y poder investigarlos de manera teórica y práctica realizando la adaptación de una obra de texto a un lenguaje físico.

En tercer lugar, escogimos la obra *En el jardín de Mónica* escrita porque consideramos que su texto está lleno imágenes muy potentes, que queremos plasmar en escena. Además, de quedarnos maravilladas por la sencillez de la historia, sin dejar de lado ciertos símbolos que la

complejizan, ya que invita a la reflexión sobre la fragilidad de la infancia y lo vulnerables que somos en un mundo que contribuye a la desaparición de la inocencia que caracteriza al infante.

Por otro lado, la importancia de realizar esta adaptación a Teatro Físico, radica en que este hace énfasis en el uso del cuerpo, pero, además de ello, consideramos que su lenguaje apela a un lado más sensitivo del ser humano y que llega de manera más inmediata al espectador, que cuando se trata de un teatro de texto. A ambas nos interesa poder afianzar mucho más la expresividad artística del cuerpo y su significado, sin necesidad de la palabra, para explotarla al máximo en el momento de la creación.

Por último, cabe resaltar que, si bien hoy en día hay una mayor investigación en las Artes Escénicas, aún es escaso el registro teórico de creaciones que utilicen el Teatro Físico, y mucho menos de adaptaciones de un texto a lenguaje corporal. En el Perú hay varios grupos que utilizan este lenguaje, como la Compañía de Teatro Físico, Maguey y Yuyachkani. Sin embargo, son escasos los apuntes o testimonios académicos de estos proyectos artísticos o no son de acceso público. Por ello, consideramos necesario hacer un registro de este proceso de adaptación, ya que servirá para otros actores en formación, futuros proyectos, y cualquier interesado en la investigación escénica.

### **1. Pregunta principal**

¿Cómo es el proceso de adaptación de una obra dramática de texto a un lenguaje físico, a través de *Viewpoints*?

#### **Preguntas específicas**

- ¿Cómo se entiende el concepto de “Teatro Físico” y qué características de este se utilizarán para esta adaptación?

- ¿De qué manera contribuyen los *Viewpoints* para la adaptación del montaje de la obra *En el jardín de Mónica* de Sara Joffré?
- ¿Qué ejercicios de *Viewpoints* aportaron de manera significativa al proceso de este tipo de adaptación?

## 2. Objetivo principal

Explorar, observar y registrar el proceso de adaptación de una obra de dramaturgia verbal a un lenguaje físico y de qué forma los ejercicios de *Viewpoints* de Bogart y Landau ayudaron a conseguir este propósito.

### Objetivos específicos

- Analizar de qué modo la obra *En el jardín de Mónica* puede ser adaptada a un lenguaje físico y que facilidades y dificultades aporta al proceso creativo
- Demostrar un panorama sintético que nos ayude a visualizar en qué consiste el teatro físico y qué conceptos se utilizarán para el propósito de esta investigación.
- Identificar de qué forma los *Viewpoints* de Anne Bogart y Tina Landau ayudan a que los participantes del laboratorio puedan desarrollar un lenguaje físico propio para la creación de la adaptación, además de añadirlos dentro de sus herramientas actorales para proyectos futuros.

## 3. Hipótesis

Partiendo de los ejercicios de *Viewpoints* de tiempo y espacio de Anne Bogart y Tina Landau, se podrá brindar, a los participantes del laboratorio, herramientas de composición escénica que les permita lograr la construcción de una clara partitura, llena de acciones físicas, que sea capaz de transmitir el contenido de la obra con un lenguaje pre-verbal. Esto permitirá

lograr la adaptación de la obra *En el jardín de Mónica* de Sara Joffré a Teatro Físico, sin uso de la palabra, asegurando que el público perciba la esencia de la obra de una manera sensorial.

Con este planteamiento de la investigación se procederá a desarrollarla de manera clara y a detalle cada uno de los capítulos mencionados, con la esperanza de aportar académicamente al mundo del teatro y fomentar el interés por el registro de procesos creativos.





## **CAPÍTULO I. EL TEATRO FÍSICO EN EL PROCESO TEATRAL**

Para este capítulo, primero se menciona la importancia de lo físico y el movimiento como elementos inherentes en el Teatro. Para así, recalcar que el Teatro es un arte que se desarrolla a través del cuerpo y la mente del actor. Posteriormente se hará una breve descripción de lo que se considera como Teatro Físico y los orígenes de este. De esta manera, podremos justificar la elección de usar este lenguaje para los propósitos de esta tesis.

### **1.1. La inherencia de lo físico en el teatro**

El Teatro es un arte, donde se puede observar diferentes interacciones físicas, relaciones y acontecimientos. Dennis señala que el actor debe catalizar las imágenes y sonidos que se presentan, por ello, en escena el actor deberá ser consciente de lo que haga y deje de hacer en el escenario. Eso quiere decir, que todo movimiento físico recobrará un significado esencial que llegará al público de una u otra manera. Es por eso que menciona que los movimientos, el silencio y la voz serán el centro de la expresión del actor (2014)

El actor debe tener una preparación adecuada para tener finesa en su movimiento y poder reflejar, en escena, lo esencial. Pues, el movimiento no debe ser un medio para que el actor se exprese corporalmente, sino, debe responder a una necesidad y un motivo. Es el cuerpo del intérprete el que reflejará esta necesidad. (Dennis, 2014)

Entonces, ¿Qué es lo que el actor debe tener en cuenta para reflejar esta necesidad en escena de forma precisa? Richards dice que la respuesta es tener construido un conjunto de acciones físicas, es decir, una partitura. La cual debe ser aprendida y absorbida, de modo que le permita al actor poder interpretarla sin necesidad de pensar que es lo que sigue a continuación (2005).

El espectador no puede tener la más mínima duda sobre lo que está pensando o sintiendo el personaje. [...] Debe hacerse claro y evidente todo lo que respecta al ser social y

psicológico del personaje. Al trabajar de esta manera se aprecia la habilidad física concreta que es exclusiva del actor: la necesidad de dominar la acción físicamente explícita. (Dennis, 2014:25).

Previo a esto, se debe tener en claro qué es la acción física. Ruiz, autor de *El arte del Actor en el siglo XX*, explica que este concepto fue uno de los puntos finales que Stanislavski teoriza, pero es el punto de partida para el trabajo de Grotowski. Las acciones físicas no son solo movimientos con el cuerpo, implican mucha más complejidad y precisión. Este concepto no es un símbolo que sugiere una idea, sino la propia acción física es la idea en sí (2008).

En definitiva, mediante las acciones físicas hay que reconstruir exactamente el comportamiento del cuerpo de aquello que se quiere mostrar [...] Ahora bien, si se busca una justificación interna, si se hacen y se responden las preguntas necesarias, una actividad y un gesto pueden ser acciones físicas. [...] se convierte así en una acción porque tiene un sentido, un por qué y un para quién [...] Con esta justificación interna el simple movimiento de caminar tendrá un ciclo de acciones, reacciones y puntos de contacto (Ruiz, 2008: 387-388).

En ese sentido, podemos concluir, como dice Callery, que todo teatro es físico (2001). Ya que es importante que el actor tenga conciencia de la relevancia del movimiento al actuar. No debe haber espacio para lo superficial y la forma, sino ser precisos y específicos con las acciones. Y para ello debe tener un cuerpo entrenado, pues de no hacerlo, puede transmitir un mensaje erróneo o incluso hacer traslucir su propia dificultad para darle vida a un personaje. Eso quiere decir, que puede terminar contando lo que no se quiere contar (Eines, 1997).

## **1.2. El Teatro Físico y sus orígenes.**

Como se concluyó previamente, hay una importancia del movimiento y el cuerpo en el Teatro en general, ya que “lo corporal ha estado ligado a las artes de la representación desde hace

más de 2000 años y el cuerpo del artista escénico se ha reconocido a través de los tiempos como el vehículo inherente a la ejecución de su arte” (Vidal, 2016:136). Entonces, ¿Qué hace particular al Teatro Físico? Para resolver esta cuestión, primero debemos remontarnos a sus orígenes.

El teatro es un arte cuya historia está llena de transformaciones, evoluciones y cambios. Estos surgen en su mayoría, por una reacción ante lo tradicional, lo convencional y lo típico. A finales del siglo XIX e inicios del XX el Naturalismo era la principal forma de hacer teatro. Sin embargo, a medida que este se fortalecía, también comenzaron a nacer diferentes vanguardias como un intento de transformar a lo que se denominaba teatro en aquella época.

Al transcurrir el tiempo, el Naturalismo, con su necesidad por representar de manera literal la realidad, se había convertido en un peso muerto que sofocó la imaginación. A esto se le agregó la llegada del cine, el cual ponía en tela de juicio al Teatro Naturalista, ya que este podía plasmar con mayor facilidad un escenario completo de la vida cotidiana. Sumado a eso, hubo un fuerte rechazo al teatro Stanislavskiano, basado en el texto, pues se decía que los actores solo estaban imitando el comportamiento humano cotidiano como una copia sin arte. Por ello, hubo un distanciamiento de la visión del arte como un reflejo de la realidad, provocando que muchos artistas empezarán a buscar representaciones más profundas y cada vez más abstractas (Callery, 2001). Además, Vidal señala, que los actores empezaron a rebelarse y a desplazar al texto y a la palabra de la supremacía que habían ejercido hasta entonces en el Naturalismo psicológico, el cual había reducido al mínimo la acción (2016).

Como consecuencia de ellos, los artistas empiezan la búsqueda de una nueva inspiración. Sin embargo, estas no surgieron a partir de la búsqueda de nuevos medios de expresión, sino del

retorno a las antiguas formas en las que se abordaba el teatro: La Comedia del Arte, el Circo, el Teatro Tradicional Oriental (Ruiz, 2008).

Algunos representantes del Teatro Físico como Craig, Meyerhold y Copeau, cuya preocupación ha sido restablecer al teatro como un arte que fusiona imagen y sonido, gesto y palabra, en lugar de uno dominado por el texto literario, recurrieron a la Comedia del Arte por su teatralidad inherente, su énfasis en lo visual y en el actor como improvisador físico altamente sofisticado. Es así que existe el uso de esta como un medio para centrarse nuevamente en el cuerpo como un elemento predominante (Callery, 2001).

De esta manera, nace un Teatro que desea ir más allá del Realismo. Que pueda desafiar la idea de que el texto escrito es lo principal que constituye una obra y de esta manera, resistir a los enfoques naturalistas de la interpretación, donde la palabra hablada solo es un elemento del lenguaje de la actuación. Entonces, Callery define como Teatro Físico, un Teatro en donde el principal medio de creación es a través de lo físico, es decir, del cuerpo; dejando de lado la mente y la racionalización. Esto no quiere decir que hay un descarte de las ideas intelectuales, sino que lo intelectual es percibido a través del cuerpo, que todo comienza buscando un impulso somático. Asimismo, ella considera que para que haya una buena actuación debe haber una liberación de la imaginación y que para lograr ello se debe trabajar a través del cuerpo. Reafirmando de esa manera lo que Eugenio Barba decía, que el potencial creativo, el cual es la fuente de la expresión artística, reside en el ámbito pre-expresivo, es decir en lo pre verbal (2001).

El Teatro Físico, ve al actor no solo como intérprete sino como un agente creador que colabora con la puesta en escena, tanto en el proceso como en el producto final. El actor es libre de jugar y proponer, de modo que pueda colaborar en estimular una imaginación colectiva. Esto

quiere decir, que se proponen elementos en donde el espectador se vea en la necesidad de usar la imaginación para darle un significado y completar la idea. En ese sentido, se trabaja en incluir al público, haciendo más cercana la relación actor-espectador. Transformando la puesta en toda una experiencia envolvente, desarrollando la imaginación del público, a través del uso del cuerpo del actor y los objetos, comprometiéndolo activamente con lo que está ocurriendo en escena, haciendo que su presencia sea participativa. De este modo no son solo individuos que observan una copia de la vida diaria (Callery, 2001).

Gracias a esta interacción cercana con el público, que aporta una experiencia que estimula de manera activa al espectador, el Teatro Físico puede ser captado por el espectador de manera más espontánea y directa. Asimismo, al hacer uso de medios somáticos y patrones rítmicos, los cuales residen en el cuerpo, se facilita acceder al público de manera más espontánea que mediante medios cerebrales.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, se puede inferir que el Teatro Físico es un teatro basado en el cuerpo y que deja de lado la supremacía de la palabra, usándola solo como otro elemento más. Pero, debemos tomar en cuenta que, debido a su amplitud, es complicado determinar una noción de teoría sobre este, es decir, que no hay una sistematización única y exacta que permita crear Teatro Físico. Sin embargo, existen diferentes técnicas que, aunque se diferencien en su enfoque, tienen aspectos fundamentales comunes, tales como la búsqueda del eje, el uso del peso, el centro, los equilibrios, saltos, caídas, calidades energéticas, etc. (Vidal, 2016).

A continuación, se menciona algunos ejemplos de entrenamientos que ayudan al actor a trabajar con su cuerpo y desenvolverse creativamente: Tenemos en el caso de Meyerhold, quien entrenó a sus actores a través de biomecánica aplicada al Teatro. Esto hacía que sus

composiciones escénicas sean muy dinámicas, utilizando la relación que se generaba entre los cuerpos de los actores para comunicar en lugar de basarse en la palabra y los gestos de comportamiento. Por otro lado, Artaud se deshizo de todo elemento que formará parte de la arquitectura del espacio, ofreciendo al público una puesta escénica en donde el espectador se vea afectado nivel fisiológico por la intensidad de la acción y el sonido. Y por su parte, Lecoq crea la técnica de los movimientos la cual es agrupada en tres aspectos, para que el actor tenga un cuerpo preparado y logre plenitud y limpieza en su trabajo físico; además, construía el personaje desde lo corporal y el gesto (Callery, 2001). Ruiz añade que Lecoq empleó el “uso de diversas máscaras, la interpretación de personajes y la exploración de territorios dramáticos (el melodrama, la tragedia griega, los bufones o el clown) [...] primaba el juego corporal de la interpretación” (Ruiz, 2008: 42). Como se observa, estas técnicas difieren entre sí, pero cabe resaltar que todas coinciden en la creencia de que capacitar al “actor creativo” significa trabajar a través del cuerpo (Vidal, 2016).

Grotowski también desarrolló profundamente desde su propia perspectiva el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski, el cual fue un gran referente que estuvo presente en su quehacer teatral. Además, quería indagar y ampliar la capacidad de la destreza física y vocal para permitir transmitir crudamente la esencia del ser humano. Por otro lado, uno de los discípulos de Grotowski, fue Eugenio Barba quien fue fundador de la Compañía Odín Teatret, construyó a través del entrenamiento físico y vocal, y las técnicas actorales de tradiciones orientales una técnica que buscaba el uso extra-cotidiano del cuerpo y la voz, alejándose de lo naturalista (Ruiz, 2008)

La aparición de los *Viewpoints* también aportó en la búsqueda de un teatro consciente de la importancia del movimiento en escena. Esta herramienta, la cual se desarrolla ampliamente en



el Capítulo II de la presente investigación, identifica las características del movimiento y las nombra para mantenerlas presentes y enfatizarlas al momento de crear (Bogart, In Dixon, In Smith & Celaya, 2006).

Sin embargo, puede existir una problemática: que el intérprete se concentre solo en lo estético del movimiento, demostrando su destreza y habilidad corporal sin que emocione al público de ninguna manera. Es por eso que el entrenamiento no debe dejar de lado el juego dramático (Salvatierra, 2006).

También, existía la creencia errónea de que el entrenamiento físico podía limitar al actor y mermar en su espontaneidad. Sin embargo, esa idea fue rebatida por los representantes del Teatro Físico. Por ejemplo, Eugenio Barba decía que los intérpretes que trabajan dentro de ciertas reglas codificadas, tienen mayor libertad que aquellos que son prisioneros la arbitrariedad y ausencia de reglas, como fue el caso de Stanislavski, quien dejó que los impulsos naturales dominaran. Por otro lado, Grotowski afirmaba que la disciplina del entrenamiento no afectaba la espontaneidad, por el contrario, la reforzaba de modo que ambas se convertirán en la fuente principal de una actuación brillante (Callery, 2001).

En conclusión, se puede decir que existen diferentes caminos, técnicas y herramientas que servirán como punto de partida para poder crear un material apto de ser utilizado en una puesta escénica. Sin este punto de partida el camino puede volverse muy confuso y caótico. Cabe mencionar que, como dice Vidal, hoy en día las artes están en búsqueda de nuevas inspiraciones, produciendo muchas hibridaciones entre diversas técnicas y por ello tienden a la experimentación desde diferentes disciplinas (2016). Por ello, se considera relevante el uso del Teatro Físico, no solo por la relación que propone con el público, siendo esta de manera más interactiva y sensorial, sino también porque logra poner al actor como creador, y no solo como



interprete, lo cual permite crear de manera colaborativa y tener la libertad de fusionar, implementar o añadir lo necesario para que sea más enriquecedor el proceso de creación,



## **CAPÍTULO II. VIEWPOINTS COMO HERRAMIENTA ACTORAL**

Este capítulo está enfocado en describir la herramienta que se utilizó para la adaptación a Teatro Físico. Primero se menciona la importancia de tener un cuerpo preparado y entrenado para el trabajo actoral, para luego introducir los *Viewpoints*, mencionar cómo se crearon y explicar en qué consisten. Posteriormente se describen los conceptos de cada uno de los nueve *Viewpoints* propuestos por Anne Bogart y Tina Landau en *The Viewpoints Book, A Practical Guide to Viewpoint and Composition* (2005).

### **2.1 Introducción a los *Viewpoints***

En el teatro, el proceso creativo del actor debe seguir ciertos impulsos que favorezcan a su desarrollo. Su trabajo no debe ensimismarse, sino que, al generar movimientos, estos deben estar justificados, pues cobrarán un significado relevante para contar la historia.

Un movimiento o gesto del actor no es más que una respuesta física a su motivación. Comienza en el interior y sale afuera con la respiración. Un actor jamás debe moverse por el movimiento en sí mismo; por ejemplo, para lucirse. El personaje se moverá como resultado de sus intenciones, con el fin de lograr lo que quiere [...] (Dennis, 2014: 39)

Para lograr que un actor siga sus impulsos y cada uno de sus movimientos tengan un significado, es necesario que tengan un cuerpo entrenado que les pueda dar libertad y organicidad en el escenario. Sin embargo, un problema frecuente en muchos actores es sentirse inhibidos sobre el uso de su cuerpo; esto suele estar vinculado al desconocimiento que tienen de este, pese a que el cuerpo es el principal instrumento del actor. Para Callery, es importante que el actor sea capaz de superar esas limitaciones, provocadas por la poca familiarización del cuerpo y el miedo, ya que eso le permitirá tener un cuerpo sensible y receptivo que le facilite crear de manera libre. Ella considera que la solución es hacer contacto con nuestro propio esqueleto y

músculos, de modo que podamos empezar a desarrollar una “conciencia” de este, lo cual ayudará a generar una mayor presencia teatral como estar despierto, atento y constantemente en el momento (2001).

Liberar al cuerpo de sus impedimentos para expresarse mejor pasa por una toma de conciencia del propio cuerpo; en inglés se emplea la palabra *awareness* para definir este proceso de “ser consciente” o “darse cuenta” que no es exactamente sólo un conocimiento en el que interviene la razón sino la intuición y que supone además un determinada actitud y disponibilidad interior (Salvatierra, 2006:335).

Tanto Salvatierra como Callery coinciden en la importancia de esta toma de conciencia, que implica diferentes aspectos: percatarse de las sensaciones que producen diferentes movimientos, observar cómo el cuerpo responde a cada articulación y cómo estas respuestas afectan interiormente. Eugenio Barba también decía que es importante que los actores tengan una conciencia “extra-cotidiana” que le permita estar atento a lo que está sucediendo tanto fuera como dentro de uno mismo (Callery, 2001).

Teniendo en claro lo vital que es la conciencia para el trabajo del intérprete teatral, se decidió utilizar los *Viewpoints* porque es una herramienta que proporciona al actor un entrenamiento focalizado en tener particular conciencia del cuerpo y su movimiento en el espacio-tiempo.

Los *Viewpoints*, en un principio, fueron creados por la bailarina y coreógrafa norteamericana Mary Overlie, quien compuso seis de ellos, los cuales, según Ruiz, guardan dos características primordiales que colaboran con su difusión y propagación:

Versatilidad y transversalidad. Es una técnica versátil porque apela a los principios básicos sobre los que se teje cualquier arte escénico y que son instintivamente fáciles de

reconocer; y transversal porque se aplica tanto al teatro como a la danza por igual, así como a actores, directoras o bailarines (a partir de aquí diremos “performers” para englobar a todos ellos) (Ruiz, 2019, párr. 1).

Overlie compuso estos seis *Viewpoints* basándose en los elementos básicos de las artes escénicas, como, por ejemplo, la danza, el teatro y la fusión de estas. Y que son usadas para realizar exploraciones a través de improvisaciones muy avanzadas. Los seis *Viewpoints* que se empleaban eran el espacio, el tiempo, la forma, el movimiento y la emoción (Ruiz, 2019)

Sin embargo, Anne Bogart junto a Tina Landau fueron las que comenzaron a trabajar con esta herramienta aplicándola al teatro. Posteriormente extendieron los seis *Viewpoints* de Overlie, a nueve. Los cuales comprenden Velocidad, Duración, Respuesta Kinestésica, Repetición, Forma, Gesto, Arquitectura, Relación Espacial y Topografía, e implementaron los *Viewpoints* vocales que son Tono, Dinámica, Aceleración/Desaceleración, Silencio y Timbre. Ambas pudieron encontrar en los *Viewpoints* las palabras exactas para lo que siempre empleaban de manera intuitiva. Entendieron su utilidad y decidieron, posteriormente, modificarlo para plasmar sus propias observaciones. Es así que esta herramienta adquiere un enfoque que busca generar movimiento para crear escenas de teatro dinámicas (Bogart & Landau, 2005).

Antes de definir los *Viewpoints*, es necesario entender previamente que cuando se trabaja con esta herramienta se está creando un nuevo lenguaje, es por eso, que no es necesario limitarse a lo que proponen los ejercicios, estos son solo una base por la cual se puede explorar y proponer variaciones. Todo depende del intérprete o director, él decidirá qué hacer y cómo encaminarlo. Los actores se transforman en “coreógrafos colaboradores de la acción física” (Bogart, In Dixon, In Smith & Celaya, 2016: 39). El director puede mencionar alguna indicación usando los *Viewpoints* y los intérpretes crearán y propondrán acciones y movimientos bajo esa consigna. En

este sentido, el director solo les dará pautas bases y el actor usará los *Viewpoints* para entender y ser consciente de su movimiento y pueda componer a partir de eso. De esta manera, la propuesta no vendrá de la dirección sino de una respuesta que el actor percibe en torno al espacio escénico, es así que el movimiento se vuelve orgánico y propio del intérprete (Bogart, In Dixon, In Smith & Celaya, 2016). Entendiendo esto, se define a los *Viewpoints* como:

Un conjunto de nombres que se dan a ciertos principios básicos de movimiento; estos nombres proporcionan un lenguaje para hablar acerca de lo que sucede o funciona en el escenario. Son puntos de conciencia que el artista o creador establece durante el trabajo. (Bogart, In Dixon, In Smith & Celaya, 2016: 33-34)

Los nueve *Viewpoints* pueden ser de gran ayuda para el actor, pues esta herramienta también sirve para detectar las tendencias que se puede tener al momento de generar movimiento, qué tan preparado se encuentra el cuerpo y cuáles son las limitaciones que presenta. Teniendo conciencia de todo ello, el actor lo podrá trabajar y desarrollar más capacidades. Es importante, para este trabajo, entrenar desde la honestidad sobre los impulsos y deseos. Imitar o imponer para llegar a un ideal en el movimiento sólo quitará espontaneidad al trabajo (Bogart & Landau, 2005).

Los *Viewpoints* brindan varias y diferentes posibilidades para crear de manera espontánea a través de la improvisación en el movimiento. De esta manera, colabora en el entrenamiento del *performer* o intérprete, y en tener la oportunidad de construir un ensamble que contenga movimientos y secuencias para el trabajo escénico (Bogart & Landau, 2005).

## **2.2. *Viewpoints* Individuales**

Como mencionamos con anterioridad, Bogart y Landau trabajan no solo los *Viewpoints* físicos, sino también los vocales. Sin embargo, esta investigación se centrará únicamente en los

*Viewpoints* de movimiento, ya que para la adaptación no usaremos ninguno de los textos de manera verbal.

En su libro proponen una serie de ejercicios para poder iniciar el entrenamiento con esta herramienta y estar aptos para crear en base a ellos. Bogart y Landau dividen los *Viewpoints* de manera teórica en tiempo y espacio, los cuales se presentarán con los siguientes conceptos:

### ***Viewpoints de Tiempo***

#### 1. Velocidad (*Tempo*)

El *Viewpoint* de Velocidad es acerca de “qué” tan rápido ocurre un movimiento. Es la toma de conciencia de lo lento o rápido que puede ser determinada acción. Por ejemplo, se puede elegir un movimiento cualquiera como agitar la mano y moverla rápidamente, luego a velocidad normal y después muy lento; de este modo puedo prestar especial atención a las distintas posibilidades de velocidad que se puede ejecutar. Para el actor, practicar la conciencia en la velocidad será de mucha ayuda cuando esté en el escenario pues será capaz de acceder de manera más rápida y fácil a las distintas posibilidades, asimismo podrá tener la capacidad de mantener una sensación de calma o quietud por dentro cuando lo necesite (Bogart & Landau, 2005).

#### 2. Duración (*Duration*)

En el caso del *Viewpoint* de Duración, se trata de poner interés en “qué tan largo” es el movimiento o secuencia que se esté realizando. En otras palabras, cuánto dura la acción desde su comienzo hasta su fin, antes de cambiar a otra. Por ejemplo, se puede elegir agitar la mano por dos segundos o por cinco. La práctica de este *Viewpoint* permitirá al actor incrementar su habilidad para saber cuánto tiempo es suficiente para que algo suceda en el escenario o para que ese algo empiece a decaer (Bogart & Landau, 2005).

#### 3. Respuesta Kinestésica (*Kinesthetic Response*)



Este *Viewpoint* es definido como la reacción física espontánea que ocurre frente a algún estímulo externo y la rapidez en la que se da esa respuesta. Por ejemplo, si alguien dice un nombre, la persona espontáneamente tiende a voltear para ver quien lo llama. En el entrenamiento con *Viewpoints* se trata de estar consciente de “cuándo se mueve” para lo cual se debe estar alerta de lo que ocurre alrededor, dejarse afectar y responder a ello, de modo que el movimiento que se haga sea en respuesta a algo que ha sucedido en ese momento, como el sonido de un compañero al moverse, si alguien empezó a ir más rápido o saltó, etc. (Bogart & Landau, 2005).

#### 4. Repetición (*Repetition*)

La Repetición se basa, como su nombre lo dice, en repetir algo en el escenario, volver a hacer algo que ya se había hecho antes. Existen dos tipos de repetición, la interna y la externa. La primera consiste en repetir un movimiento que se realiza con el propio cuerpo; y la segunda, en repetir la forma, velocidad, gesto, duración, etc. de otra persona o algo externo del individuo (Bogart & Landau, 2005). Puede agudizar la observación del intérprete, así como también, mantener la repetición de la forma o movimiento de manera consciente.

### ***Viewpoints de Espacio***

#### 5. Forma (*Shape*)

Este *Viewpoint* es la forma o contorno que puede adoptar el cuerpo o cuerpos en el espacio. Estas formas pueden formar líneas, curvas o una combinación de ambas. Por ende, cuando se entrena con este *Viewpoint* se crean formas angulares, redondeadas o la mezcla de las dos. Estas formas pueden realizarse en movimiento a través del espacio o pueden ser estacionarias, es decir, que se mantienen en un mismo lugar. Asimismo, las formas pueden realizarse de tres maneras: con el cuerpo en el espacio, el cuerpo en relación a las formas de la



arquitectura, y el cuerpo en relación a las formas que hacen otros cuerpos. La conciencia de esta, permitirá al actor expandir las posibilidades de su cuerpo y de encontrar la precisión necesaria para realizar movimientos o formas que puedan ser leídas fácilmente por el público (Bogart & Landau, 2005).

#### 6. Gesto (*Gesture*)

El Gesto es también una forma, pero tiene un inicio, desarrollo y fin. Puede ser realizada con una o la combinación de varias partes del cuerpo, ya sea boca, pies, mano, nariz, piernas, estómago, ojos, o cualquier parte que pueda ser aislada. El gesto se divide en dos tipos:

##### a) Gesto de Comportamiento (*Behavioral Gesture*)

Los Gestos de Comportamiento son aquellos que pertenecen al día a día de la vida, al mundo físico del ser humano, aquellos que se pueden observar en una persona de manera cotidiana en la vida real. Son concretos y pueden ser observados, por ejemplo, en la gente cuando hace cosas rutinarias como ir al mercado, o estar en el bus, algunos de estos gestos pueden ser rascarse, señalar, saludar, formas de moverse, formas de caminar, etc. El Gesto de Comportamiento brinda información acerca del personaje, periodo de tiempo, salud física, clima, circunstancias, ropa, excentricidades, tics, etc. y puede tener una intención o pensamiento detrás. Por ejemplo, cuando se pone un dedo en los labios, la intención detrás de ese gesto es pedir que hagan silencio. Este tipo de Gesto puede ser de dos maneras, los que se realizan en público o con conciencia de que alguien más está observando, y aquellos que solo son realizados cuando se está en soledad.

##### b) Gesto expresivo (*Expressive Gesture*)

Los Gestos Expresivos pertenecen al mundo interior del ser humano más que al exterior, son simbólicos, abstractos, universales y atemporales. Pueden expresar una

emoción o una idea, que normalmente no es manifestada de manera física, y que uno no vería a alguien hacer en el mercado o en el bus. Por ejemplo, un gesto expresivo puede representar emociones como alegría, pena, ira, miedo, tristeza, etc. o ideas y conceptos como libertad, universo, balance, justicia, tiempo, memoria, etc.

Cuando un actor empieza a entrenar la conciencia del Gesto, ya sea de comportamiento o expresivo, puede utilizar clichés, pero eso no está mal, pues eso lo ayudará a trabajar desde “quién es” en lugar de “quién quisiera ser”, y a partir de ahí podrá conseguir mayor profundidad en sus gestos (Bogart & Landau, 2005).

#### 7. Arquitectura (*Architecture*)

El *Viewpoint* de arquitectura es el espacio físico donde se está trabajando y cómo la conciencia de este afecta a nuestro movimiento. Es prestar atención a lo que se tiene alrededor y dejar que ello influya en el movimiento. La arquitectura puede dividirse en:

- a) Masa sólida: Comprende todos los objetos sólidos como paredes, suelos, techos, mobiliario, ventanas, puertas, etc.
- b) Textura: El movimiento que se realice dependerá del material del objeto que escojamos, ya sea madera, tela, metal, plástico, etc.
- c) Luz: Se refiere a los puntos de luz que hay en el espacio y a las posibilidades que ellos ofrecen, como crear sombras.
- d) Color: Dejar que un color en el espacio influya el movimiento. Por ejemplo, si toda la escenografía es blanca y hay una mesa negra, el movimiento que se realice debería estar en relación a esa diferencia.

e) Sonido: El sonido que se haga por y desde la arquitectura del espacio podrá servir de estímulo para el movimiento. Por ejemplo, el sonido de los pies contra el piso o el crujido de una puerta.

Cuando se toma conciencia de la arquitectura, se puede ser capaz de expresar de forma física y espacial sentimientos como “estoy contra la pared”, “estoy en las nubes”, “estoy atrapado”, “estoy perdido en el espacio”, etc. Por otro lado, el entrenamiento de este *Viewpoint* permitirá al actor bailar con el espacio, estar en diálogo con el escenario y dejar que otros *Viewpoints* como forma y gesto evolucionen a partir de lo que los rodea. Además, al poner particular conciencia en la arquitectura les permitirá aprovecharla al máximo, de modo que cuando estén en el escenario usen todo lo que los rodea y no se queden solo en el centro de este (Bogart & Landau, 2005).

#### 8. Relación espacial (*Spatial Relationship*)

La Relación Espacial es tomar conciencia de la distancia que existe entre las cosas en el escenario, como la distancia entre un cuerpo de otro, un cuerpo de un grupo de cuerpos, o un cuerpo de la arquitectura del espacio. Este *Viewpoint* permite tener conciencia de los valores de las distintas distancias que hay en el espacio y de qué agrupaciones pueden sugerir una emoción. Cuando se entrena usando este *Viewpoint*, el actor toma especial conciencia de las posibilidades expresivas de la Relación espacial en el escenario, trabajando con menos o mayor distancia de las personas o cosas que la que se suele tener cotidianamente (Bogart & Landau, 2005).

#### 9. Topografía (*Topography*)

El *Viewpoint* de Topografía hace referencia al paisaje, el patrón que se hace en el piso o al diseño que creamos cuando nos movemos en el espacio. Este diseño puede ser limitado y de

diferentes formas. Se tiene que pensar e imaginar que el cuerpo del intérprete es un lápiz rojo el cual dibuja líneas en el espacio para una mayor conciencia. (Bogart & Landau, 2005)

### ***Soft focus***

Cabe mencionar que Bogart y Landau utilizarán un concepto que aparecerá constantemente al momento de realizar de manera práctica los *Viewpoints*; este concepto tiene el nombre de *Soft focus*. Este es un estado físico en donde la persona tiene que permitir que sus ojos observen más de un objeto a la vez. Es decir, usar su visión periférica de las cosas. En este estado, los ojos reciben menos presión y el cuerpo empieza a escuchar y recopilar información con los demás sentidos (Bogart & Landau, 2005).

Una vez comprendidos los nueve *Viewpoints* individuales y haber entrenado con cada uno de ellos, estos servirán como ingredientes para la creación, es decir, tendrán que ponerse en práctica de manera conjunta. Lo cual originará diferentes composiciones en el espacio que podrán usarse para la construcción de las escenas en una puesta teatral.

## CAPÍTULO III. METODOLOGÍA Y DISEÑO DEL LABORATORIO

En este capítulo se detalla la metodología que puso a prueba el proceso de adaptación utilizando los *Viewpoints* como herramienta, la cual nos permitió comprobar la factibilidad de la adaptación de una obra de texto a Teatro Físico.

Es importante aclarar que debido a que la bibliografía sobre el uso de *Viewpoints* para adaptaciones de obras de texto a Teatro Físico es escasa, se consideró pertinente realizar una investigación teórico-práctica, para poder llevar a cabo un registro de todo el proceso escénico, el cual pueda servir a posteriores investigaciones; esto hace que esta investigación sea exploratoria desde las artes escénicas. Además, como tuvo una duración no mayor a un año, se considera una investigación transversal.

En el laboratorio ejecutado, ambas tesistas participaron como directoras del laboratorio y del montaje final, guiando a los participantes en el desarrollo de los ejercicios planteados en cada módulo. Esto permitió estar con los participantes desde su primer acercamiento con los *Viewpoints*, detectando de manera más eficaz, sus carencias y patrones, además de detectar rápidamente si la herramienta estaba siendo comprendida y asimilada.

### 3.1 Planeamiento y estructura del laboratorio

El planeamiento del laboratorio fue estructurado con la finalidad de lograr un orden en su ejecución, por ello se decidió dividirlo en cuatro módulos, a realizarse del 18 de septiembre al 25 de noviembre del 2019. Se debe mencionar que la entrevista realizada a Fernando Castro (Véase anexo 1) ayudó a dar luces de cómo estructurar los módulos de este laboratorio. En el primer módulo se comenzó con la introducción de los *Viewpoints*, la cual fue la herramienta principal para la realización de esta adaptación; esto fue importante debido a que este primer módulo ayudó a que los participantes entendieran y dominaran la herramienta, por lo que tuvieron una

menor dificultad en el proceso de montaje. Después de atravesar por dicho acercamiento, se continuó, en el módulo dos, con un análisis de la obra *En el Jardín de Mónica*, de esta manera se logró una mayor comprensión de la dramaturgia y de los personajes. Concluyendo el análisis teórico se procedió a la práctica en el módulo tres, donde se retomó los ejercicios de *Viewpoints*, pero esta vez enfocados en la construcción del personaje. Finalmente, en el módulo cuatro, se empezó el proceso de montaje tomando en cuenta todos los datos encontrados en el texto y también las exploraciones que se habían ido desarrollando a lo largo de este. Estos cuatro módulos culminaron en una muestra final frente a un público.

A continuación, se presenta la estructura planificada:

- **Plan de ejecución**

- Horas: 63
- Sesiones: 21 de 3 horas c/u
- Módulos: 4
- Participantes: 3

- **Desarrollo y registro**

- Introducción al laboratorio

Ejercicios de integración

- Módulo 1: Aproximación a *Viewpoints* (15 horas/ 5 sesiones)

Introducción a los *Viewpoints*

*Viewpoints* individuales de tiempo y espacio

*Viewpoints* integrados

Registro en bitácoras

- Módulo 2: Análisis de la obra (3 horas/ 1 sesión)

Cuadro de Intensidad

Modelo Actancial

Registro en bitácoras

- Módulo 3: Acercamiento a los personajes de la obra *En el Jardín de Mónica* (6 horas / 2 sesiones)

Ejercicios de *Viewpoints* con personaje

Registro en bitácoras

- Módulo 4: Montaje (39 horas / 13 sesiones)

Retorno al trabajo del personaje

Escena 1

Escena 2

Escena 3

Registro en bitácoras

- **Muestra Final**

- **3.1.1 Requerimientos de recojo de información**

Para poder hacer el análisis del laboratorio, el cual se presenta en el Capítulo IV de esta investigación, se requirió de varios materiales que ayudaron al recojo de información. Estos fueron:

- Bitácoras de los participantes

Se pidió a los participantes que apunten lo aprendido en cada módulo y cualquier impresión que pudieran tener sobre el proceso de las sesiones del laboratorio. Esta herramienta fue usada para corroborar el progreso de los participantes, así como sus opiniones del proceso.



- Material audiovisual

Se requirió de una cámara para hacer registro de los módulos y de la muestra final. Este material fue de vital importancia para el recojo de información, pues proporcionó de información más precisa sobre los procesos de los módulos del laboratorio.

- Cuestionario

En el módulo uno del laboratorio, se realizó un cuestionario a los participantes para corroborar si habían asimilado de manera correcta los conceptos de la herramienta utilizada, los *Viewpoints*.

- Encuesta

Al finalizar la muestra final, se dio al público asistente una encuesta con preguntas sobre la efectividad del proceso de adaptación de la obra. Se contó con 31 encuestas de un público variado, las cuales fueron de vital importancia para determinar de manera más objetiva si se había cumplido o no con los objetivos de esta investigación.

- Entrevistas

Se realizó dos entrevistas a especialistas. Una fue a Denise Arregui, quien es una actriz egresada del programa internacional de la SITI Company de Anne Bogart en Nueva York, con el objetivo de averiguar su apreciación sobre lo que vio en la muestra final, es decir, que en base a su conocimiento de los *Viewpoints* nos proporcione comentarios respecto a la adaptación con el uso de esta herramienta; la otra fue a Fernando Castro, uno de los fundadores de la Compañía de Teatro Físico, con el fin de investigar su proceso creativo como director de la obra *Los Regalos* y poder emplear esa información en el desarrollo de la adaptación.

### **3.2 Descripción de la estructura**

En esta sección se describe a detalle en qué consistió cada punto de la estructura planificada.

### **3.2.1 Plan de ejecución**

Como se expuso líneas arriba, se inició con una propuesta de 21 sesiones de 3 horas cada una, con un total de 63 horas. Sin embargo, debido a las necesidades que se observaron al momento de realizar el laboratorio, se vio la necesidad de aumentar las horas de este. Fueron 30 sesiones, que comprendieron 85 horas, las cuales fueron divididas de la siguiente manera:

Módulo 1: Aproximación a *Viewpoints* (15 horas/ 5 sesiones)

Fechas: 18, 20, 25, 27 y 28 de septiembre del 2019

Módulo 2: Análisis de la obra (6 horas/ 2 sesiones)

Fechas: 2 y 4 de octubre del 2019

Módulo 3: Acercamiento a los personajes mediante *Viewpoints* (7 horas/ 3 sesiones)

Fechas: 5, 9, y 11 de octubre del 2019

Módulo 4: Montaje (57 horas/ 20 sesiones)

Fechas: Del 19 de octubre al 24 de noviembre del 2019

Como es observable, la mayor cantidad de horas que se añadieron fueron destinadas al módulo cuatro, ya que la construcción del montaje así lo requirió. Posterior a ello, se tuvo una muestra final el 26 de noviembre del 2019, para comprobar si la adaptación se había logrado. El desarrollo de los módulos y el número de participantes no presentó variaciones.

#### **3.2.1.1 Participantes**

Debido a que la obra *En el Jardín de Mónica* presentaba tres personajes, se requirió de tres participantes para que los interpretaran. Estos fueron:

- **Participante A:** Sol de María Nacarino Bardales

Interpretó al personaje de Mónica, 20 años de edad, octavo ciclo de la Especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas (FARES) de la PUCP. Fue seleccionada por contar con formación en teatro físico y un interés en explorar este ámbito; además de tener un buen manejo corporal y dominio de acrobacias.

- **Participante B:** Daniela Celeste Torres Quintanilla

Interpretó al personaje de la Niña, 20 años de edad, sexto ciclo de la Especialidad de Teatro de la FARES. Fue seleccionada por haber llevado un taller de Composición escénica dictado por Josué Castañeda, estudiante de la maestría en Dirección Teatral de Columbia University School of the Arts, el cual contaba con los principios básicos de los *Viewpoints*.

- **Participante C:** Lucy Lucciano Benetello Traverso

Interpretó al personaje del Niño, 20 años de edad, sexto ciclo de la Especialidad de Teatro de la FARES. Fue seleccionado por tener un buen manejo corporal y dominio de acrobacias. Además de haber llevado un taller de Composición escénica dictado por Josué Castañeda.

### **3.2.2 Desarrollo y registro**

#### **3.2.2.1 Introducción al laboratorio**

La introducción al laboratorio fue desarrollada al inicio de la primera sesión, y consistió en que cada uno, tanto participantes como directoras, haga una breve presentación de sí mismo. Luego las directoras pidieron a los participantes que se colocaran en el espacio y que inicien con un calentamiento individual de músculos y articulaciones para poder continuar con ejercicios que contribuyeron a que el grupo se conozca y se integren de manera más rápida.

#### **Ejercicios de integración**

- **Caen uno Caen todos:** Juego donde los participantes tienen un objeto que pueda ser lanzado hacia arriba y ser recibido con facilidad (de preferencia una pelota pequeña). Cada vez que un participante tenga este objeto en las manos tiene que librarse lo más rápido posible de este. Si el objeto cae al piso, todos caen con él y continúan caminando. Tienen que estar atentos al compañero y tratar de que el objeto no caiga al suelo.
- **Cardumen:** El grupo inicia en un *stop* o en una pausa. Todos tienen que estar en sincronía con el movimiento que propongan, realmente son uno solo. Luego se añadió música para que sirva de impulso adicional en este ejercicio, el cual promoverá la escucha en el grupo.

Culminados estos ejercicios, se procedió a dar inicio al primer módulo del laboratorio.

### 3.2.2.2 Módulo 1: Aproximación a *Viewpoints*

Este módulo se enfocó en proveer de un entrenamiento en *Viewpoints* a los participantes, el cual les permitió poder crear las escenas de la adaptación. Para empezar el acercamiento a los *Viewpoints* se hizo una serie de recomendaciones a los participantes, según lo que sugiere el libro *The Viewpoints Book*, tales como tener especial conciencia en mantener el espacio de trabajo limpio antes de empezar, estar descalzos y sin medias para no resbalarse, usar ropa cómoda que no restrinja sus movimientos, retirarse cualquier artículo de joyería, recogerse adecuadamente el cabello y calentar el cuerpo antes de empezar cada sesión. Todas estas recomendaciones fueron en pro de un trabajo eficiente y sin inconvenientes.

Este módulo fue dividido en tres partes: ejercicios introductorios a los *Viewpoints*, ejercicios de *Viewpoints* individuales de tiempo y espacio, y por último ejercicios de *Viewpoints* integrados. Al finalizar las cinco sesiones que comprendía este módulo, se entregó a los

participantes un cuestionario (Véase anexo 4) con preguntas para determinar que tan bien había comprendido la herramienta, cuyos resultados y análisis se presentan en el Capítulo IV de esta investigación.

A continuación, se procede a describir en qué consistió cada una de las partes del módulo y los ejercicios que los componen. Cabe mencionar que, en muchos de estos ejercicios, al momento de la práctica, se agregaron variaciones que se consideraron pertinentes para que sean mejor desarrollados. Sin embargo, aquí solo se describe las partes que comprenden al ejercicio tal y como lo indica el libro *The Viewpoints Book*, ya que en el Capítulo IV de esta investigación es en donde se menciona las variaciones y el análisis de estos.

### **3.2.2.2.1 Ejercicios de introducción a *Viewpoints***

Una vez dadas las recomendaciones, se comenzó realizando los ejercicios propuestos en el libro *The Viewpoints Book: Capítulo 4*<sup>1</sup>, los cuales sirvieron como principios fundamentales para la comprensión de los *Viewpoints*. Según Bogart & Landau, estos conceptos son mejor entendidos de manera práctica que teórica, pues ayudan a que los participantes sean capaces de trabajar con espontaneidad y con conciencia de los demás compañeros (2005).

#### **A. Saltos altos (Ejercicio 3: “High jumps”, pág. 26 de *The Viewpoints Book*)**

En este ejercicio los participantes tuvieron que formar un círculo y saltar juntos en su sitio. Se les dijo que era importante que no sea una persona la que inicie el salto, sino que suceda por mutuo acuerdo del grupo. El objetivo de este ejercicio fue que los participantes logren encontrar la complicidad para saltar simultáneamente lo más alto posible, controlando el peso y aterrizando juntos al mismo tiempo sin necesidad de comunicarse verbalmente.

---

<sup>1</sup> *The Viewpoints Book: A practical guide to Viewpoints and composition* (Bogart & Landau, 2005), Capítulo 4: ¿Cómo empezar? (¿How to begin?)

### **B. Correr al centro (Ejercicio 5: “Run to center”, pág. 27 de *The Viewpoints Book*)**

Para este ejercicio los participantes tuvieron que hacer un círculo mirando hacia dentro y correr manteniéndose en su sitio. Se les indicó que en cualquier momento alguno de los participantes debía iniciar una carrera hacia el centro del círculo, y los demás participantes debían percibir ese pequeño milisegundo de impulso y correr también hacia el centro, de modo que alguien que esté viendo de afuera no pueda ser capaz de determinar quién fue el que inició la carrera; una vez en el centro, tenían que correr de espaldas para restablecer el círculo inicial. Este ejercicio apuntó a lograr que los participantes estén presentes y listos para realizar cualquier tipo de movimiento, por ello se les pidió tomar conciencia de que cualquier cosa puede pasar en cualquier momento y que debían estar listos para reaccionar a cualquier estímulo.

### **C. Doce/seis/cuatro (“Ejercicio 6: “Twelve/six/four”, pág. 27 de *The Viewpoints Book*)**

En este ejercicio se indicó a los participantes que corrieran en un círculo en la misma dirección y en la misma velocidad que sus compañeros, manteniéndose equidistantes entre ellos y con la consciencia de mantener siempre esa distancia; con *soft focus* cada participante tenía que estar atento de los que estaban adelante y atrás suyo. Luego se les proporcionó tres premisas a realizar mientras corrían:

- a) Cambio de dirección: El grupo debía cambiar de dirección simultáneamente, girando hacia el centro del círculo hasta la otra dirección, para ello debían disminuir la velocidad de la carrera. El grupo tenía que buscar la manera de lograr el consentimiento mutuo para girar sin necesidad de hablar.
- b) Saltos: Mientras corrían, algún participante debía iniciar un salto muy alto, al percibir eso, los demás tenían que unirse y realizar un salto medio de modo que al



final pudieran aterrizar todos al mismo tiempo. Al aterrizar debían quedarse con las rodillas flexionadas hasta que por mutuo acuerdo todos reiniciaran la carrera en la dirección opuesta a la que estaba al momento de iniciar el salto.

c) Stop: En algún momento, una persona debía hacer un stop, los demás tenían que parar instantáneamente, de modo que todo pasara de modo simultáneo. Luego el grupo, por mutuo acuerdo debía reiniciar la carrera en la misma dirección en la que estaban antes de parar.

Una vez establecidas y asimiladas estas tres premisas, se le dio la tarea al grupo de realizar doce cambios de dirección, seis saltos y cuatro *stops* en cualquier orden. Las directoras fueron llevando la cuenta y avisando cuantos cambios, saltos y *stops* quedaban pendientes. El objetivo de este ejercicio fue cultivar la escucha y respuesta, de modo que el participante pudiera escuchar y reaccionar con todo el cuerpo en cualquier momento.

#### **D. La persecución (“Ejercicio 7: “*The chase*”, pág. 28 de *The Viewpoints Book*)**

Al terminar el ejercicio doce/seis/cuatro, el grupo permaneció en el círculo y luego se indicó la dirección en la que se moverían y, además, se pidió a cada integrante que imagine una razón convincente que lo hiciera querer tocar la espalda del que estaba adelante y de igual manera, una razón de por qué no querían que el que estaba atrás lo atrape. Luego se pidió a los participantes que aumenten los deseos tanto de atrapar al que estaba adelante como de no ser atrapados por el que estaba atrás. Una vez claras las razones de los participantes, se dio la premisa de que al decir “*go*” o “*va*”, debían intentar tocar al que estaba adelante y a la vez no ser tocados por el de atrás. Asimismo, se les solicitó no bajar la velocidad y que el círculo no redujera de tamaño. Si alguien, en un lapso de no más de 10 segundos, lograba tocar la espalda de otro compañero, debía mantener un ligero



contacto con la espalda de este hasta el siguiente “va” en el cual los participantes debían cambiar de dirección y perseguir a quien los estaba persiguiendo. Este ejercicio se enfocó en cultivar la emoción y competitividad de una persecución, y en impulsar al grupo a una actividad de cuerpo completo, en vez de algo solo teórico, pues no solo están en movimiento sus cuerpos, sino que su imaginación y su mente también, ya que deben estar alertas a que se dé la premisa y activar las razones de la persecución. El único inconveniente en este ejercicio, fue formar un círculo con solo tres personas, por lo cual se usó sillas para delimitarlo.

#### **3.2.2.2.2 Viewpoints individuales de tiempo y espacio**

Antes de comenzar los ejercicios individuales se procedió a introducir a los participantes, mediante una explicación teórica, los conceptos de los nueve *Viewpoints* de espacio y tiempo de Anne Bogart y Tina Landau (2005), vistos en el capítulo II de esta investigación. De este modo, los participantes fueron capaces de comprender los principios base de cada *Viewpoint*, lo cual les permitió desarrollar los ejercicios de manera más fluida. A su vez, estos ejercicios ayudaron a los participantes a reafirmar los conceptos y a construir la sensibilidad necesaria para tener una conciencia completa de todo el panorama.

A continuación, se hace una descripción de cada ejercicio, los cuales fueron extraídos del libro *The Viewpoints Book*: Capítulo 5<sup>2</sup>

#### **A. Velocidad (*Tempo*)**

**Cambios de Velocidades** (Ejercicio 2: *Switches of tempo*, pág. 37 de *The Viewpoints Book*)

---

<sup>2</sup> *The Viewpoints Book: A practical guide to Viewpoints and composition* (Bogart & Landau, 2005), Capítulo 5: Introduciendo los *Viewpoints* individuales (*Introducing the individual Viewpoints*).

En este ejercicio los participantes formaron un círculo equidistante, luego se les indicó activar el *soft focus*, es decir, su mirada periférica. De esta manera, pudieron observar la totalidad del espacio y los cuerpos que lo componían. La primera premisa para iniciar fue que los participantes pasen la totalidad de su peso de un lado al otro, en otras palabras, inclinarse de un pie al otro. Primero debían lograr hacerlo todos al mismo tiempo, una vez conseguido eso se dejó a cada uno ir a su propia velocidad. Con la segunda premisa, se indicó a los participantes que comenzaran a flexionar una rodilla y luego la otra, a levantar un pie y luego el otro hasta llegar a una caminata, la cual, incrementó su velocidad hasta llegar al trote, pero sin moverse de su sitio. Fue importante que los participantes mantuvieran el *soft focus*, y fueran consciente del lugar que ocupaban en la habitación, en el piso y en relación con los demás, de modo que el trote permaneciera en el mismo lugar sin moverse hacia adelante o los costados. Una vez llegado al trote, cada participante debió encontrar su propia velocidad, en la que se sintieron cómodos, fue denominada la velocidad media. Después, se añadió la tercera premisa, en donde los integrantes debían agregar velocidades a ambos lados de la velocidad media. Con un aplauso se les indicó el cambio de velocidades, es así que con el primer aplauso cambiaron a velocidad lenta, con el siguiente volvían a la media y con el otro iban a velocidad rápida. Luego se añaden dos velocidades más, la más rápida y la más lenta. Siempre tenían que cambiar de velocidad manteniendo el círculo y el *soft focus*.

Este ejercicio ayudó a aumentar la conciencia de los extremos de velocidades que normalmente no se utilizan. Además, desarrolló la habilidad para cambiar de un extremo de velocidad a otra más fácilmente.

**Velocidades en una cuadrícula** (Ejercicio 3: *Tempo on a grid*, pág. 39 de *The Viewpoints Book*)

El grupo corrió en un trote de velocidad media, al dar un aplauso giraron hacia un lado y empezaron a correr fuera de su sitio, trasladándose por el espacio, pero respetando el círculo y manteniéndose equidistantes. En el siguiente aplauso, se le dijo al grupo que salga de la topografía de círculo y que ahora se desplace dentro de una topografía cuadrada. Cada individuo fue libre de explorar el espacio en cualquier dirección, pero con la premisa de mantener la conciencia de la velocidad en su trote y mantenerse dentro de la cuadrícula delimitada. Asimismo, se les dio la libertad de cambiar la velocidad cuando ellos lo deseaban, pues de este modo pudieron identificar sus tendencias, es decir, si solían ir a velocidades más lentas o más rápidas. Fue importante recordarles que los cambios no fueran predeterminados, que permitieran sorprenderse.

**B. Duración (*Duration*)**

**Duración y Velocidad en una cuadrícula** (Ejercicio 4: *Duration and Tempo on a grid*, pág. 40 de *The Viewpoints Book*)

Continuando el ejercicio anterior de *Velocidades en una cuadrícula* se pidió a los participantes que fueran conscientes de los patrones que iban surgiendo en ellos, no solo en qué velocidades se sentían más cómodos sino también, qué tan seguido cambiaban de una velocidad a otra o cuánto tiempo permanecían en determinada velocidad. Fue importante hacer notar a los participantes que la mayoría estaba cambiando la velocidad regular y rítmicamente en cortos periodos de tiempo, y que no había problema con ello ya que, este suele ser un patrón cuando se trata de Duración pues la mayoría de personas no se siente cómoda cuando algo dura demasiado o muy poco tiempo. A continuación, se pidió a los

participantes que continúen sus traslados con cambios de tiempo pero que pongan la mayoría de su atención en la Duración, es decir, en cuánto tiempo permanecen en cada velocidad. Después se añadieron diversas variaciones, en las cuales fue necesario recordarles que tenían que sorprenderse en cada momento y no decidir anticipadamente:

- a) Cambios de dirección: Después de explorar cambios de velocidad y duración, los participantes añadieron cambios de dirección, como caminar de espaldas o hacia los costados.
- b) Cambios de niveles: Aquí los participantes podían apoyarse en la punta de los pies, ir lo más alto posible, gatear, deslizarse o ir lo más bajo posible. Si bien se añadió la conciencia del espacio vertical y de las diferentes formas de trasladarse, fue importante no perder de vista que el foco debía estar en la velocidad y la duración.
- c) Pausas e inicios: Se dijo a los participantes que añadan pausas e inicios del desplazamiento, siendo consciente de la duración de la pausa.
- d) Máximo de velocidad y tranquilidad: En este punto, se pidió a los participantes olvidar las otras variaciones y solo tener dos opciones, o ir muy lento o ir al máximo de velocidad. Fue importante que mantuvieran la energía interior y exterior equilibrada entre sí, de modo que cuando iban a máxima velocidad podían tener un sentido de calma interior y lentitud, y cuando estaban yendo lento tener una sensación de movimiento y velocidad.

### **C. Respuesta Kinestésica (*Kinesthetic Response*)**

#### **Introduciendo la Respuesta Kinestésica a la cuadrícula (Ejercicio 5:**

*Introducing Kinesthetic Response on the grid, pág. 42 de The Viewpoints Book)*

Continuando el ejercicio anterior, con la parte de pausas e inicios, se pidió a los participantes comenzar a cambiar su atención de la Velocidad y la Duración hacia la Respuesta Kinestésica. Se les recordó que se debían de poner mayor conciencia en otros cuerpos en el espacio, y dejar que las pausas e inicios sean determinadas por ellos. Es decir, la decisión de moverse o quedarse quieto debía hacerse cuando otros los afecten. Hasta este momento, los participantes habían estado jugando con la Velocidad y Duración de manera individual, por ello, ahora se presentó el imperativo de renunciar a la elección, por ende, ya no le correspondía a cada uno elegir lo que es correcto o no, sino que debían usar todo lo que los estimule para decidir. Por ejemplo, si alguien pasaba corriendo o si el grupo cambiaba repentinamente a cámara lenta debían percibirlo y usarlo para su siguiente propuesta. Este fue el momento en que se le quitó la responsabilidad a los participantes de "ser interesantes", o "ser creativos", pues ahora debían estar abiertos y escuchar con todo su cuerpo para así ver al mundo a través del *soft focus*, solo necesitaban recibir y reaccionar.

#### **D. Repetición (*Repetition*)**

**Introduciendo la Repetición en la cuadrícula** (Ejercicio 6: *Introducing Repetition on the grid*, pág. 43 de *The Viewpoints Book*)

Para este ejercicio la concentración estuvo en la Repetición, ya no en la velocidad o la duración. Se les pidió a los participantes que sus movimientos estuvieran determinados por repetir los de alguien más, ya sea el patrón, la dirección, la velocidad, las pausas e inicios. Además, se les sugirió que sigan a alguien más, como si fueran su sombra, pero que no se queden solo con esa única persona, sino que constantemente cambien hacia una nueva y la imiten. Se les pidió también, que prueben primero con repetir las acciones de

una persona que estaba cerca y luego la de una que estaba lejos, para después repetir las acciones de las 2 personas, por ejemplo, de una la Topografía y de otra la velocidad. Fue importante recordarles a los participantes que siempre debían mantener conciencia de la repetición y estar atentos usando el *soft focus* para poder repetir cualquier cosa que vean o escuchen, de modo que posteriormente pudieran repetir algo que sucedió al inicio del ejercicio sin necesidad de verlo o escucharlo en ese momento.

### **E. Relación espacial (*Spatial Relationship*)**

**Introduciendo la relación espacial en la cuadrícula** (Ejercicio 7: *Introducing spatial relationship on the grid*, pág. 44 de *The Viewpoints Book*)

Este ejercicio fue dividido en cuatro partes:

- a) Primero se pidió al grupo moverse dentro de una cuadrícula, relajando la concentración y dejando que el instinto los lleve. Se dejó que esto pase por uno a dos minutos o hasta que el grupo se mueva libre y naturalmente, sin imponer ideas sobre el movimiento que debían hacer. Luego se les dio la premisa de que al dar un aplauso debían parar de moverse y mantenerse quietos.
- b) Para esta parte se les solicitó que noten el espacio entre ellos y entre los demás participantes, una vez que lo hicieron se les dijo que aquello era la relación espacial y que, como lo notaron, se tiende a funcionar en un espacio en el cual el individuo se sienta cómodo, este suele ser el medio del salón, dejando de lado los extremos y a una distancia entre 60cm a 1 metro de otro cuerpo. Por ello se les exigió que salieran de la cuadrícula y que probaran con extremar las distancias, acercándose demasiado o estando muy lejos del otro.



c) Aquí se dio otra premisa al grupo, la cual consistió en que al dar el siguiente aplauso debían comenzar a moverse otra vez dentro de la cuadrícula, generando ángulos de 90 grados y trabajando con más conciencia del espacio. Se les avisó que esta vez ellos debían tomar la decisión, de cuándo o a donde ir, en relación a donde estaban los otros participantes. Se consideró importante que trabajen con extremos, que jueguen con ir muy cerca o muy lejos de los demás, y que permanecieran en constantes cambios de acuerdo a como otra gente cambiaba alrededor.

d) Para esta última parte, se solicitó al grupo que pare de moverse cuando escuche el aplauso, y que note como la relación de espacio en el grupo había cambiado en relación al inicio del ejercicio; se notó que algo comenzaba a ocurrir en el espacio, pues cuando se le presta atención a la Relación Espacial se suele ir más allá de los estándares, lo que ayuda a probar nuevas posibilidades en escena.

## **F. Topografía (*Topography*)**

**Transición desde la cuadrícula: Introduciendo topografía** (*Transition from the grid: Introducing topography*, pág. 45 de *The Viewpoints Book*)

a) Patrones básicos: Se introdujo la topografía haciendo que los participantes se den cuenta que ya habían estado trabajando con ella al estarse trasladando dentro de una cuadrícula. Después se indicó que hagan variaciones en cuanto a la topografía: cambiar la cuadrícula por círculos, espirales, curvas, etc. Asimismo, se les señaló que la topografía también puede ser multidimensional, es decir que también puede incluir niveles al igual que se hizo en el ejercicio de Duración parte b.



b) Pintando en el piso: Se solicitó a los participantes imaginaran que tienen pintura roja en los pies y que trazan líneas en el espacio, creando cada uno sus propias combinaciones de curvas, líneas rectas, círculos, espirales, zigzag, etc.

c) Tamaño del lienzo: Aquí se les pidió volver a patrones básicos y dejar de lado los niveles para poder pasar a jugar con el cambio de tamaño del patrón que se estaba haciendo. Por ejemplo, si se estaba haciendo un círculo, ahora se debía agrandar hasta que ocupe toda la habitación y luego se pasaba a hacer el círculo en miniatura ocupando solo una esquina.

d) Forma del lienzo: En esta parte se requirió que los participantes tomaran conciencia de la forma de los patrones. Luego se les pidió que delimitaran, con una línea invisible, el espacio en el que trabajarían, es decir, que debían elegir si iban a trabajar en un círculo pequeño al centro del espacio, o en un cuadrado grande en una esquina del espacio, etc. Después, dentro del espacio que habían delimitado trabajaron con otros patrones, por ejemplo, dentro del círculo pequeño al centro del espacio hacían zig zags. Por último, se les sugirió a los participantes jugar y cambiar algunos patrones, por ejemplo, usar un círculo grande y ya no hacer *zig zag* sino líneas rectas.

### **G. Forma (*Shape*)**

**Introduciendo lo básico de la forma** (Ejercicio 8: *Introducing Shape, the basics*, pág. 47 de *The Viewpoints Book*)

a) Líneas: En esta parte del ejercicio los participantes debían pararse solos en un lugar del espacio y tomar conciencia de su cuerpo, para conseguir estar relajado y neutral. Se les solicitó que sean conscientes de que ya su propio cuerpo ocupaba una

forma en el espacio y después se pidió que empiecen a modificarse, haciendo formas moviendo algunas partes del cuerpo, concentrándose en formas lineales o angulares. Además, se les dijo que no solo debían usar los brazos y piernas, sino también, codos, rodillas, lengua, etc. Pues era importante que tomen conciencia de qué formas estaban haciendo y que jueguen con las variaciones, por ejemplo, elegir solo un elemento de su cuerpo y encontrar todas sus posibilidades, después ir añadiendo otras partes del cuerpo.

b) Curvas: Se insistió a los participantes a transformar las formas que estaban realizando a curvas o círculos, es decir, que solo debían componer con líneas y bordes redondeados. Asimismo, se hizo hincapié en que tomen conciencia de las sensaciones que evocaban las curvas a diferencia de los ángulos rectos.

c) Combinación: Aquí se les solicitó que combinen líneas y curvas, separando diferentes partes del cuerpo, por ejemplo, un brazo se podía mover en curva y la rodilla en líneas rectas. Se les recordó que era importante crear tensión, contraste y contradicciones en las formas.

d) Fluidez y espontaneidad: Se pidió a los participantes que tomaran conciencia de las formas que estaba haciendo, una vez notado eso, se les dijo que paren y que pasen a una nueva. Como este proceso tenía que ser fluido, de modo que una forma lleve a otra, se les agregó velocidades, para que pensarán menos y los movimientos se den de manera espontánea, pues trabajar en un tiempo más rápido generalmente evita que se hagan formas predeterminadas y ayuda a que haya más sorpresa con cada movimiento.

## **H. Gesto (*Gesture*)**

Como se mencionó en el capítulo II, el *Viewpoints* de Gesto tiene dos tipos, el Gesto de Comportamiento y el Gesto Expresivo, por ello se hizo un ejercicio para cada uno de los tipos, además antes de iniciar cada ejercicio se les recordó a los participantes las definiciones de cada uno.

**Gesto expresivo** (Ejercicio 9: *Expressive Gesture*, pág. 49 de *The Viewpoints Book*)

- a) Comenzando: El libro recomienda que, para hacer la transición de Forma a Gesto, es mejor empezar comenzar con el Gesto Expresivo. Por ello se comenzó por decir al grupo que piense en lo que están haciendo ya no como una Forma sino como un Gesto Expresivo, es decir, que ahora detrás del movimiento había un sentimiento, pensamiento o idea; además, el movimiento ahora tenía un inicio, medio y fin.
- b) Expresando emociones: Se pidió a los participantes que hagan un gesto que exprese un sentimiento, por ejemplo, alegría, ira, miedo, tristeza. Luego se les dijo que debían moverse en el espacio expresando un gesto que hayan elegido, repetirlo, definirlo y dejando que los envuelva.
- c) Expresando ideas: En esta parte se solicitó que trabajaran en gestos que expresen una idea. Por ejemplo, expresar la idea de libertad en un movimiento o el concepto de justicia, también se probó con guerra, equilibrio, caos, el cosmos.
- d) Se indicó a los participantes que incluyan las partes de su cuerpo con las que normalmente no están acostumbrados a trabajar. Debían trabajar desde los pies hasta la cabeza, por ejemplo, hacer un gesto expresivo primero con los dedos de los pies, luego con los talones, el pie entero, los tobillos, etc.

**Gesto de comportamiento** (Ejercicio 10: *Behavioral Gesture*, pág. 50 de *The Viewpoints Book*)

- a) Comenzando: Para iniciar con los Gestos de Comportamiento, se les dijo a los participantes que continúen con el Gesto Expresivo que estaban trabajando en el ejercicio anterior y que lo dejen evolucionar a uno de comportamiento. Esto significó que tomen algo relativamente abstracto y que lo transformen en algo concreto. Como era importante que el grupo genere una variedad de gestos rápidamente, sin premeditación o juicio, se les comentó que no había problema si sus movimientos comenzaban llenos de clichés y estereotipos; pues era importante que comiencen desde quienes son, qué piensan, qué pre conciben, en lugar de alguna de la idea de quién quieren ser o quién creen que deberían ser y cómo deberían pensar.
- b) Cuerpo y salud: Se pidió a los participantes que creen gestos que den información sobre el cuerpo y la salud física de una persona, los cuales incluían heridas, cicatrices, discapacidades, y en general cualquier gesto que responda a expresiones de salud y enfermedad como estornudos, bostezos, balanceo del cuello, entre otros. También se les dijo que hicieran gestos que respondan a reacciones del clima, como temblar, usar una toallita para el sudor, abanicarse, abotonarse, extender una mano para sentir lluvia o nieve, etc.
- c) Periodo de tiempo y culturas: Se les indicó que hagan gestos que pertenecían a un período específico o cultura, por ejemplo, gestos propios de la época isabelina, gestos de la década de 1920, el 1950 o 1960; o gestos específicos de las culturas francesa, italiana, alemana, mexicana, entre otras.
- d) Idiosincrasias: En esta parte los participantes debían hacer gestos que cuenten las excentricidades de una persona, ya sean peculiaridades o hábitos, por ejemplo, un tic, una forma de rascarse, ladear la cabeza, curvar los labios, fruncir la nariz, etc.

- e) Género: Se pidió que hagan gestos que pertenecían a géneros específicos, por ejemplo: Gestos pertenecientes al cine negro, al viejo oeste, al humor físico, al melodrama del siglo XIX, a la comedia del arte, etc.
- f) Connotación: En esta sección se solicitó, a los participantes, que realizaran una serie de gestos que digan algo, es decir, que tengan algún pensamiento o intención detrás de ellos. Por ejemplo, en términos de intención, hacer un gesto que cumpla con la idea de seducir a alguien o lastimar a alguien, también se trabajó con la intención de advertir y callar a alguien. Además, se les pidió que hagan gestos que tengan un pensamiento o palabras detrás de ellos, es decir, que debían expresar palabras a través del gesto, tales como: “Hola”, “Vete a la mierda”, “¿Qué tal?”, “Ven aquí”, “¡Suficiente!”, etc. Después, se le dijo al grupo que era libre de comunicarse entre ellos mediante el Gesto de Comportamiento, pero se les recordó que era importante que esta comunicación se dé mediante el *soft focus*, para que el intercambio pase por el Gesto y no por el contacto visual.
- g) Usando todo el cuerpo: Para esta última parte del ejercicio, se solicitó a los participantes que usen más partes de su cuerpo al generar los gestos de comportamiento. Por ejemplo, que usaran partes más pequeñas como un dedo del pie, una ceja, la esquina de su labio, entre otras.

## **I. Arquitectura (*Architecture*)**

**Introducción a la Arquitectura** (Ejercicio 11: *Introducing Architecture*, pág. 52 de *The Viewpoints Book*)

- a) El piso debajo de los pies: Para esta primera parte del ejercicio, se indicó a los participantes que empiecen a observar a su alrededor para que puedan percatarse de

los detalles del espacio en el que estaban trabajando. Luego se les hizo las siguientes preguntas: ¿Hay algún patrón o cinta adhesiva en el piso?, ¿cómo entra la luz en la habitación?, ¿cuál es la textura de la madera en la que está tu mano? Después de darles las preguntas se les dijo que tomen conciencia de dónde se encontraban exactamente y que dejaran que la arquitectura influyera en su movimiento.

b) Masa sólida: Aquí se les dijo que podían usar un objeto del espacio, usar las paredes, el piso, etc., con la finalidad de que el peso y la masa de estos influyera en el movimiento de cada participante.

c) Textura: En esta parte se les solicitó que se concentren en la textura de todo lo que los rodea. Tenían que observar los elementos del espacio, pero no por lo que eran, sino por el material del cual estaban hechos. Luego se les dijo que hicieran movimientos influenciados por esas texturas.

d) Luz: Para esta parte los participantes, tuvieron que tomar en cuenta la luz de la habitación y dejar que esta influyera sus movimientos. Podían ubicarse en la zona más iluminada o en la más oscura y jugar con las sombras y estímulos que estas zonas ofrecían.

e) Color: Aquí se requirió que el movimiento de los participantes este inspirado en los colores que componían la habitación, o en el color de la ropa que otros participantes usaban. De esta manera, se estaba practicando la sensibilidad a los patrones de color que mayormente se pasan por alto.



- f) Objetos: Se colocaron en el espacio diferentes objetos pequeños y se dijo a los participantes que podían moverse con ellos, explorarlos y encontrar varias posibilidades de movimiento inspiradas por el objeto.
- g) Incluir a los demás: Para esta parte, cada uno de los participantes incluyó a sus compañeros en su exploración, ya que estos también forman parte de la arquitectura. Se les recordó que no debían ensimismarse en su propia actividad, sino que tenían que tomar en cuenta lo que estaba pasando a su alrededor.
- h) Uso de todo el espacio: En este punto, se sugirió al grupo explore por todos los puntos del espacio y no solo dentro de los perímetros implícitos de su área de juego. Se les dijo que usen los límites del espacio y que salgan de lo convencional.
- i) Arquitectura distante: Para esta última parte del ejercicio, se pidió a los participantes explorar la arquitectura que estaba lejos, o estar en diálogo con un objeto distante. Por ejemplo, realizar un movimiento influenciado por lo que estaba al otro lado de la habitación.

### **3.2.2.2.3. Viewpoints integrados**

Una vez concluido los ejercicios de *Viewpoints* individuales, se procedió a realizar los ejercicios de *Viewpoints* integrados, esto quiere decir que se usó más de un *Viewpoint* para trabajarlos de manera conjunta. Al trabajar estos ejercicios, se preparó a los participantes, a modo de entrenamiento, en la creación con esta herramienta. Estos ejercicios fueron extraídos del libro *The Viewpoints Book*: Capítulo 6<sup>3</sup>

#### **A. Conteo (Ejercicio 1: Counting, pág. 65 de *The Viewpoints Book*)**

---

<sup>3</sup> *The Viewpoints Book: A practical guide to Viewpoints and composition* (Bogart & Landau, 2005), Capítulo 6: Juntando los *Viewpoints* individuales (Putting the individual Viewpoints together).



- a) Para iniciar con el ejercicio, se pidió a los participantes calentar el cuerpo con la siguiente dinámica: Caminar por el espacio a una velocidad similar entre ellos, pero en diferentes direcciones. A continuación, se les pidió empezar a contar en voz alta. Cada participante debía decir un número, y si más de una persona hablaba a la vez, el grupo debía empezar a contar de nuevo.
- b) Para afinar el *soft focus*, se les pidió aumentar la velocidad de su caminata, pero se les dijo que todos debían caminar a la misma velocidad, teniendo conciencia de su ritmo. Cuando la aceleración alcanzó un pico, se les dijo que todos debían cambiar a una desaceleración al mismo tiempo hasta pasar a una caminata media, y en algún momento debían intentar detenerse juntos.
- c) Una vez que el grupo se quedó quieto, se les pidió que esperen unos minutos y luego retomen la caminata a una velocidad similar y al unísono.

**B. El flujo (Ejercicio 2: *The flow*, pág. 66 de *The Viewpoints Book*)**

- a) Para iniciar con el ejercicio, se les indicó a los participantes que caminen por el espacio que se creaba entre dos personas y que imaginen que este era una puerta la cual querían atravesar.
- b) Luego, se le dijo al grupo que empiece a cambiar de velocidad al momento de atravesar los espacios. Asimismo, se les pidió que estos cambios sean inspirados en los movimientos de los demás participantes, es decir, que aplicaran la Respuesta Kinestésica.
- c) En esta parte, se agregó la posibilidad de que los participantes puedan detenerse, pero que estas pausas debían ser en respuesta al estímulo que proporcionaba algún

compañero. También se les hizo tomar en cuenta que dentro de la quietud de una parada existe una gran cantidad de energía y *soft focus*.

d) Otra premisa que entró en juego, fue la de seguir al compañero, de esta manera, se producían líneas en el espacio.

e) Luego se les dio la opción de alejarse e ir en dirección contraria a la de otro compañero, aplicando así el *Viewpoint* de Relación espacial.

f) Por último, se dejó un tiempo para que participantes logaran un flujo continuo y una armonía en todas las premisas. Cuando lo lograron, se les indicó que formen una línea diagonal, pero que siguieran manteniendo las premisas previas, durante tres o cuatro minutos y luego se les fueron indicando otras topografías; fue así como se integró el *Viewpoint* de Topografía.

### **C. Carril de trabajo (Ejercicio 3: *Lane work*, pág. 68 de *The Viewpoints Book*)**

Al inicio de este ejercicio, los participantes se colocaron en una línea horizontal, manteniendo una distancia equidistante entre ellos y se les señaló que el espacio que se formaba delante de cada uno se convertiría en una especie de carril. Luego se les pidió permanecer inmóviles y atentos, con el *soft focus* activado, para comprender las indicaciones que debían poner en práctica al momento de moverse. Las premisas que se les dio para el ejercicio fueron las siguientes:

a) Cada persona debía permanecer dentro de su carril y moverse solo dentro de ese espacio, asimismo, el movimiento debía estar estrictamente limitado por cinco opciones: caminar, correr, saltar, caer, quietud.

c) Cada uno tenía que tomar conciencia del espacio formado por todos los carriles y se tenía que mantener en sintonía con sus compañeros en cada momento.

d) Cada participante debía tomar decisiones con especial atención en los siguientes *Viewpoints*: Respuesta Kinestésica, Relación Espacial, Repetición, Duración y Tiempo. En esta premisa, se les señaló que el *Viewpoint* de Topografía ya estaba siendo usado al delimitar el espacio por los carriles. Asimismo, se les indicó que, al realizar este ejercicio, debían usar todos los *Viewpoints* de forma intuitiva, en el momento necesario y en respuesta a lo que estaba sucediendo.

Una vez que se dio las premisas, se verificó que los participantes estén en sus posiciones iniciales, y se les indicó que comiencen a moverse poniendo en práctica todas las indicaciones dadas, y que no olvidaran mantener el *soft focus*.

**D. *Viewpoints* abiertos (Ejercicio 5: *Open Viewpoints*, pág. 71 de *The Viewpoints Book*)**

Para este punto del módulo, los participantes ya estaban listos para probar este ejercicio, el cual es una versión libre del uso de los nueve *Viewpoints*. Este ejercicio es una práctica, donde el grupo debe emplear el *soft focus*, la generosidad y el ingenio, para empezar a improvisar utilizando todo lo aprendido en el entrenamiento con *Viewpoints*. Al momento de improvisar, fue fundamental que la Relación Espacial fuera la primera consideración, por ello, a medida que los participantes caminaban en el espacio, se les dijo que debían tomar decisiones sobre dónde comenzar en función de la ubicación de los demás. Luego se les hizo notar que, desde la quietud, podían escucharse mutuamente y escuchar el espacio que los rodeaba, de modo que no debían tener prisa en moverse y en tratar de que algo suceda, pues era la calidad de la escucha la que crearía las condiciones en las que puede ocurrir algo. También se les señaló que sean conscientes del lenguaje emergente en los movimientos que ocurrían durante los primeros minutos de la improvisación, y que intentaran desarrollar dicho lenguaje, en lugar de crear nuevas ideas

de movimiento. Por ejemplo, si ocurría un gesto en particular como saludar, el participante debía quedarse con esa forma en lugar de inventar otras nuevas, ya que el objetivo del ejercicio no era estar en constante cambio sino en profundizar y desarrollar lo que se estaba proponiendo. Por ello, si estaban sucediendo muchas cosas diferentes, se les indicaba a los participantes concentrarse en simplificar la propuesta o en desarrollar algún movimiento en particular.

### **3.2.2.3 Módulo 2: Análisis de la obra**

Este módulo estaba enfocado en realizar un análisis de la trama y de los personajes de la obra, lo cual ayudó a llegar a un consenso sobre el tema de esta y las características de los personajes de cada participante. Para ello se hizo uso de dos herramientas de apoyo; la primera, que ayudó al análisis dramático, fue La Estructura de la Progresión Dramática propuesta por Anne Huet (2006: 145-158), y la segunda, que se usó para el análisis de los personajes, fue el Modelo Actancial de Anne Ubersfeld (1989: 48-58). Cabe señalar que en este capítulo se describe en qué consistió cada una de las herramientas, pero los resultados del uso de ellas son vistos en el Capítulo IV de esta investigación.

Culminado el entrenamiento con *Viewpoints*, recién se introdujo la obra que se escogió, *En el Jardín de Mónica*, a los participantes. Primero se realizó una lectura dramatizada de la obra y luego se pidió a cada participante que escribiera palabras sobre las primeras imágenes y sensaciones que esta le provocaba. Después se hicieron otras dos lecturas, y se procedió a usar herramientas de análisis de texto.

#### **3.2.1.3.1 Estructura de la Progresión Dramática**

Culminando las lecturas, se explicó a los participantes la existencia de diferentes esquemas que ayudan a tener en claro la estructura de la obra, las cuales permiten contar una progresión

dramática. Para ello se utilizó los conceptos que plantea Anne Huet, quien señala y fundamenta la presencia de una ley de progresión continua en toda historia:

La ley de progresión continua es aquella que quiere que la tensión dramática sea concebida para ir creciendo hasta el fin, hasta el “clímax”, luego que los acontecimientos más impresionantes y sobre todo las emociones más fuertes, estén previstos para el final de la película, al término de una subida (Huet, 2006: 143).

En su libro, *El guión*, recopila las posturas y conceptos de Field, Veber, Vale, Nash-Oaakey e incluso de Aristóteles. Y las fusiona para crear los siguientes puntos a considerar para la realización de una estructura:

- La exposición: es la parte inicial [...] En la que se expone al espectador los diferentes elementos y puntos de salida a partir de los que la historia que va a ser contada va poder funcionar.
- Efecto teatral: Aparece después de la introducción de la historia. Es un giro brusco que modifica la situación y la relanza de manera imprevista. Añadamos que el cambio generalmente es hacia peor. Se basa en el efecto de sorpresa, y a menudo acarrea cambios de fortuna. Después de un desarrollo de este punto, puede aparecer un segundo efecto teatral.
- Clímax: Es el punto culminante de su progresión dramática. [...] no es obligatoriamente una escena violenta, le basta con ser fuerte emocionalmente hablando.
- Desenlace: Debe resolver los conflictos expuestos a lo largo del relato. [...] O Destrozamos la fuerza de afinidad o de repulsión o creamos una relación de afinidad entre los objetos o rompemos la relación entre los objetos de repulsión.

(Huet, 2006: 145-158)

### 3.2.2.3.2. El Modelo Actancial

Una vez que los participantes detectaron la estructura de la obra, se explicó los conceptos del Modelo Actancial, el cual está compuesto por los siguientes elementos:

- Destinator: es la fuerza interna o externa que llevar al sujeto a querer conseguir el objeto
- Sujeto: es el personaje que va a buscar el objeto
- Objeto: es el objetivo, lo que el sujeto quiere conseguir
- Destinatario: es quien se beneficia con la consecución del objeto
- Ayudante: es quien ayuda al sujeto a cumplir el objeto
- Oponente: es quien intenta impedir que el sujeto logre su objetivo

(Ubersfeld & Torres, 1989: 48-58)

Una vez precisados estos conceptos, se dio un tiempo para dialogar sobre las diferentes opiniones que había sobre los personajes. Después se pidió a cada participante que use la herramienta para que defina las características de su personaje y luego se solicitó que exponga, frente a todos los demás, el Modelo Actancial de su personaje. De esta manera, tanto directoras como participantes, manejaron una misma idea respecto a los personajes.

### 3.2.2.4 Módulo 3: Acercamiento a los personajes mediante *Viewpoints*

Este módulo se enfocó en profundizar las características de los personajes, pero utilizando ejercicios de *Viewpoints*, de modo que se pudo partir de acciones físicas para determinar la psicología de los personajes y a su vez, las características físicas de estos. Los ejercicios utilizados en este módulo fueron extraídos del libro *The Viewpoints Book*: Capítulo

10<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> *The Viewpoints Book: A practical guide to Viewpoints and composition* (Bogart & Landau, 2005), Capítulo 10: *Viewpoints* en ensayos (*Viewpoints in rehearsal*).



### 3.2.2.4.1 Ejercicios de *Viewpoints* con personaje

Antes de comenzar con los ejercicios se les dijo a los participantes que, si bien debían tener en cuenta lo visto en el módulo dos, no debían dejar que su desempeño en estos se vea afectado por su parte racional, sino que solo tengan en cuenta la esencia de sus personajes.

#### A. Elementos de retrato del personaje (Ejercicio 3: *Elements of character portrait*, pág. 128 de *The Viewpoints Book*)

Este ejercicio fue dividido en dos partes. En la primera, se pidió a los participantes que se sienten y que tengan lápiz en su mano, luego se les entregó una ficha con preguntas sobre sus personajes, esta ficha fue extraída y traducida del libro *The Viewpoints Book* (Bogart & Landau, 2005:129). Las preguntas que contemplaba dicha ficha fueron:

Mi nombre es:

Tengo \_\_\_\_\_ años

Soy de:

Mi profesión es:

5 hechos que sé de mi personaje por el texto son:

5 hechos que intuyo de mi personaje son:

Una acción que hago es:

Una frase que digo es:

Mi mayor temor es:

Mi mayor nostalgia es:

Los hábitos extraños que tengo:

Mis gustos son:

Las cosas que no me gustan:



Una vez que tuvieron la ficha, hubo un tiempo prudente para que respondan las preguntas, pero después se fue acortando el tiempo para que las respuestas se den de manera más espontánea.

Para la segunda parte del ejercicio, se pidió a los participantes que entren al espacio de trabajo y que, a partir de sus personajes, propongan las siguientes acciones:

- Una acción de Velocidad
- Una acción de Duración
- Una acción de Topografía
- Tres Gestos de Comportamiento
- Dos Gestos Expresivos
- Una caminata que combine los *Viewpoints*.

Los participantes tuvieron un tiempo razonable para explorar y definir sus acciones. Después se unieron ambas partes del ejercicio, por ello se pidió a los participantes que cada uno diga en voz alta lo que había escrito en su ficha y que después, muestre al resto del grupo los movimientos que había seleccionado indicando si eran de Velocidad, de Duración, etc.

Por último, se solicitó a los participantes intercambiar de personajes, solo para este ejercicio, y que repitieran lo que habían hecho con el suyo, es decir, llenar la ficha y definir sus acciones.

**B. *Viewpoints* libre en personaje (Ejercicio 1: *Open Viewpoints “In Character”*, pág. 126 de *The Viewpoints Book*)**

Para este ejercicio los participantes debían tener la idea de su personaje presente pero no debían anticiparse en caminar distinto o dibujar las situaciones de este. Por ello se les

pidió que empiecen a moverse por el espacio y que dejaran que la idea de su personaje los ayude a seleccionar la Velocidad de sus traslados, su relación con la Arquitectura del espacio, su Topografía, y sucesivamente con todos los *Viewpoints*. Luego se detuvo el ejercicio para evaluar las relaciones que se habían generado entre los participantes y se les solicitó que mencionen qué tan lejos o qué tan cerca estuvieron de sus compañeros, y si existieron zonas de peligro o zonas de confort.

Una vez culminado este ejercicio, junto con lo definido en el ejercicio anterior, los participantes tuvieron más claras las características de sus personajes, sobre todo, las relacionadas a su movimiento y su relación en el espacio.

#### **3.2.2.5 Módulo 4: Montaje**

Este módulo estuvo enfocado en el uso de todo lo aprendido en los módulos anteriores para realizar el proceso de adaptación de la obra. De este modo, el entrenamiento con *Viewpoints* sirvió para generar el material necesario para la creación de las escenas. A continuación, se describe el plan que se realizó para la estructuración del montaje.

##### **3.2.2.5.1 Retorno al trabajo del personaje**

Para empezar este módulo, se retornó a la segunda parte del ejercicio A del módulo tres, en la cual los participantes definieron acciones con *Viewpoints* para sus personajes, luego se les pidió escoger un movimiento y desarrollarlo en el espacio de manera individual; paulatinamente, se les dio la libertad de ir agregando otro de los movimientos e ir combinándolos. Se les señaló que los movimientos que realizaban debían desarrollarse al punto de obtener una transformación en cada uno de ellos. El espacio de esa exploración concluyó cuando se detectó que ya había suficiente material de cada personaje, es decir, que cada participante ya había encontrado movimientos, traslados y tonalidades de voz. Esta dinámica fue un punto de partida para afinar la

estructura de sus personajes y para que los participantes tuvieran varios elementos para definirlos. Después se les pidió que empiecen a relacionarse entre sí, de esta manera la individualidad se rompió y tuvieron que tomar en cuenta a los demás compañeros, esto les permitió saber qué mirada tenía su personaje sobre los otros.

Posteriormente, se realizó el ejercicio de *Viewpoints abiertos con personaje*, visto en el módulo 3 ejercicio B, pero esta vez tomando en cuenta las escenas de la obra. Con este ejercicio, los participantes pudieron proponer varias acciones las cuales se convirtieron en secuencias, que fueron posteriormente usadas en las escenas.

#### **3.2.2.5.2 Escena 1**

La obra está dividida en 3 escenas, por ello, para iniciar con el proceso de montaje, se decidió trabajarlas en orden y solo con la participación de los personajes que estaban involucrados. Para la primera escena se necesitó al personaje de Mónica, quien será interpretada por la participante A.

Con esta participante se retomó, nuevamente, la segunda parte del ejercicio A del módulo 3. Se le pidió específicamente que inicie con alguno de los tres gestos expresivos que propuso para el personaje de Mónica. A partir de ello, se realizó una exploración, donde se observó la transformación de ese movimiento.

Después se dividió por unidades toda la primera escena, para poder definir las acciones físicas que la participante debía realizar tomando en cuenta los movimientos que ya había transformado en la dinámica anterior.

Momento a momento se fue creando secuencias con las acciones físicas que se realizaron en la exploración, las cuales, junto a las imágenes que proponía el texto, conformaron la estructura de la escena.

### 3.2.2.5.3 Escena 2

Para esta escena, se continuó trabajando con la participante A y se añadió a la participante B, quien interpreta el personaje de la Niña. Se realizó también, la división por unidades de toda la segunda escena. Luego, se destacó las acciones físicas que señala el texto de la obra.

La participante A retomó los movimientos, traslados y tonalidades de voz encontradas en el desarrollo de la primera escena. Por otro lado, a la participante B se le pidió recordar las propuestas de movimiento, de su personaje, que fueron creadas en la primera etapa de este módulo. Luego se les definió una Topografía, es decir, se les delimitó el espacio sobre el cual trabajaron y se les dio un tiempo considerable para que ambas exploraran la relación que había entre sus personajes, a través de la Topografía y la Relación Espacial de estos. Después de esta exploración, sin que las participantes se detengan, se procedió a leerles algunas partes de la escena para que puedan servir de guía en las propuestas de la exploración.

Posteriormente, con el material encontrado en la exploración, se fue construyendo la escena, atendiendo a la propuesta de las participantes y teniendo en cuenta la conciencia sobre los *Viewpoints*

### 3.2.2.5.4 Escena 3

Para iniciar con la última escena de la obra, el participante C se integró a los ensayos para que los tres personajes del texto estén presentes: Mónica, Niña y Niño. Luego, se dividió la escena, al igual que en las anteriores, en unidades para así tener claro toda la secuencia de acciones. Posteriormente, se realizó exploraciones partiendo de ejercicios de personajes con *Viewpoints* que se usó para articular la primera y segunda escena. Después de recopilar suficiente material en las exploraciones, se procedió a armar la escena.

Al culminar la estructura de la escena tres, se continuó con los ensayos de las estructuras de las tres escenas para afinarlas y juntarlas, de modo que funcionen de manera fluida.

Es importante señalar, que, en todo el proceso, las directoras registraron las exploraciones con el fin de seleccionar el material que pueda servir para estructurar las escenas. También, este registro fue provechoso para la presente investigación.

### **3.2.3 Muestra Final**

Al finalizar el laboratorio y los ensayos, se hizo una muestra final el 26 de noviembre del 2019, donde se mostró el *work in progress* de la puesta en escena. Con el objetivo de confrontar la adaptación frente a un público.

Teniendo en cuenta que, al estar presentes en la ejecución del laboratorio, el análisis de este podía ser un poco subjetivo, se decidió tomar una encuesta a los asistentes (Véase anexo 3), para corroborar si la adaptación había sido satisfactoria.

Con la finalidad de que el público de dicha muestra sea variado, se hizo la invitación a tres grupos diferentes (Véase anexo 11). El primero estaba conformado por autoridades, profesores y estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP; el segundo, fue conformado por conocedores de teatro físico y de las herramientas de *Viewpoints*; y el último, estuvo formado por personas ajenas a las Artes Escénicas.

## CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE RESULTADOS

Este capítulo se enfoca en hacer un análisis y registro detallado del laboratorio y proceso de adaptación para que pueda servir a posteriores investigaciones. Para ello se tomó en cuenta las bitácoras, tanto de los participantes<sup>5</sup> como de las tesis; el material audiovisual (Véase anexo 10)<sup>6</sup>; y los resultados de las encuestas realizadas por el público que asistió a la Muestra Final del laboratorio. Con este material se pudo determinar qué tan efectivo fue el uso de los *Viewpoints* tanto para los participantes del laboratorio como para la adaptación en sí misma.

Cabe resaltar, que los análisis aquí mencionados son los más objetivos posibles, pero al tratarse de una creación escénica subjetiva, no se pueden usar datos cuantificables. Como dice Callery, en el Teatro, los experimentos constituyen una búsqueda constante que nunca llegará a una conclusión cuantificable. Los experimentos, sin embargo, pueden llegar a una conclusión cualitativa: "funciona o no", donde la vara de medir es una sensibilidad artística informada (2001). Por ello, en base a la formación académica recibida y de la experiencia previa en procesos similares como actrices y directoras, se analizó los hechos que se observaron en el proceso de adaptación. Sin embargo, se trató de utilizar ciertas herramientas, como cuestionarios y encuestas, que ayudaron a corroborar de manera más objetiva lo observado por las tesis.

### 4.1. Descripción y análisis del laboratorio

#### 4.1.1. Módulo 1: Aproximación a *Viewpoints*

En este módulo se desarrollaron diversos ejercicios de *Viewpoints* propuesto por Anne Bogart y Tina Landau en el libro *The Viewpoints Book*. En algunos de ellos se realizaron ciertas variaciones que se consideró pertinentes de acuerdo a las necesidades del grupo. Ya que, como

---

<sup>5</sup> Cabe mencionar que la participante B no cumplió con el llenado de su bitácora, por lo tanto, no se encuentra en los anexos.

<sup>6</sup> En el anexo 10 se encuentra el video del proceso de creación y el video de la muestra final.



mencionamos en el Capítulo II, Bogart y Landau dicen que está permitido realizar cambios al momento de la ejecución práctica de estos ejercicios.

A continuación, se procede a describir lo que se pudo observar en cada uno de ellos y, de tenerlos, los cambios que se realizaron.

### **Ejercicio de introducción a los *Viewpoints***

#### **1. Saltos altos (Véase Capítulo III sección 3.2.2.2.1, ejercicio A)**

En un principio, los participantes colocaron mucha atención en la mirada, asumiendo que esta los ayudaría a lograr el objetivo del ejercicio. Sin embargo, esta estrategia retrasaba el impulso del salto. Es por eso que fue necesario realizar una modificación: Realizar la misma dinámica, pero manteniendo los ojos cerrados. Este cambio trajo beneficios, los saltos simultáneos se realizaron de forma continua y más frecuente. Luego de realizar esta dinámica con los ojos cerrados, se les pidió que los vuelvan a abrir para repetir el ejercicio. De inmediato lograron sincronizar los saltos y mantener ese ritmo por un tiempo prolongado, se notó más seguridad en el impulso previo. El participante C tenía tendencia a controlar su impulso por tener temor de no estar acorde con el grupo, sin embargo, una vez que se dio la indicación de cerrar los ojos y volverlos a abrir, esta dificultad se fue disipando. Los participantes compartieron la opinión de las tesisistas, de que al permanecer con los ojos cerrados dejaron de lado la acción de “observar” y la cambiaron por “percibir”, lo cual fue muy productivo para empezar a comprender el soft focus.

#### **2. Doce/seis/cuatro (Véase Capítulo III sección 3.2.2.2.1, ejercicio B)**

En este ejercicio, fue complicado que los participantes puedan seguir la cantidad de premisas tan fácilmente y realizarlas unas tras otra. Se demoraron en poder encontrar el

ritmo del ejercicio y se necesitó recordarles nuevamente las premisas para que quedaran claras. A pesar de ello, cuando tuvieron que armar la secuencia de movimientos, lograron trabajar en conjunto para lograr el objetivo.

### **3. La persecución (Véase Capítulo III sección 3.2.2.2.1, ejercicio D)**

La ejecución de este ejercicio tuvo algunas dificultades, pues al ser un grupo solo de tres participantes, fue complicado mantener la topografía circular que delimitaba el ejercicio; además, se formaba una circunferencia muy reducida, la cual no generaba un reto mayor al tratar de atrapar al compañero que se encontraba adelante, a comparación de si hubieran participado más personas. Para poder mantener la forma circular del grupo, se colocaron sillas blancas alrededor. Esto ayudó a que los participantes tuvieran claro que ese era el espacio que los delimita.

#### ***Viewpoints* individuales de tiempo y espacio**

Debido a que hubo problemas en realizar los ejercicios introductorios, ya que ciertas dinámicas requerían más de 3 participantes, fue necesario traer a un 4to participante solo para las sesiones de *Viewpoints* individuales.

#### **1. Velocidad (Véase Capítulo III sección 3.2.2.2.2, ejercicio A)**

##### **Cambios de Velocidades**

En este ejercicio, para poder agilizar las indicaciones sobre las velocidades que debían emplear, decidimos enumerarlas, de modo que la velocidad más lenta era 1, la lenta 2, la media 3, la rápida 4 y la más rápida 5. Se pudo observar que cuando ejecutaban las diferentes velocidades, les costó regularlas entre las 5 posibilidades, por lo cual, a veces, no había mucha diferencia entre ellas, sobre todo entre la media y la rápida. Por ello, se

continuó con el ejercicio hasta que se consideró que los participantes tenían más claras las diferentes velocidades posibles.

## **2. Duración (Véase Capítulo III sección 3.2.2.2.2, ejercicio B)**

### **Duración y Velocidad en una cuadrícula**

Debido al esfuerzo físico que implicaba este ejercicio, se observó una mayor agitación en el grupo. Lo cual provocó que los participantes no pudieran extremar las indicaciones que se les propuso. Sin embargo, cuando se les dio la indicación de usar niveles en el espacio, adquirieron mayor potencia e interés por buscar diferentes posibilidades; incluso probaron variaciones como mantenerse el mayor tiempo posible en una velocidad lenta y en un nivel bajo, lo cual les permitió regular la agitación.

## **3. Respuesta Kinestésica (Véase Capítulo III sección 3.2.2.2.2, ejercicio C)**

### **Introduciendo la Respuesta Kinestésica a la cuadrícula**

En este ejercicio, los participantes realizaban cambios muy rápidos, esto evitaba que reaccionen de manera consciente a lo que el otro les estaba proponiendo, lo cual dejaba entrever una falta de uso del soft focus. Debido a ello, se tuvo que recordarles que lo importante de este ejercicio era activar la conciencia de lo que sucede en el espacio, de lo que hacen los otros cuerpos y responder a ello. Poco a poco fueron entendiendo el ejercicio y lograron una mayor conexión entre ellos.

## **4. Repetición (Véase Capítulo III sección 3.2.2.2.2, ejercicio D)**

### **Introduciendo la Repetición en la cuadrícula**

Los participantes, en muchos casos, se mantuvieron en una misma energía. Sobre todo, en la fase final del ejercicio, que consistía en repetir la energía de alguien más, tendieron a quedarse solo en una y no usaron la de algún otro compañero. Para colaborar

con el ejercicio, se les recalcó que debían implementar más detalles al momento de repetir el movimiento del compañero; a partir de ello lograron una mejoría, pero aun las variaciones eran escasas. Se considera que eso pudo deberse a que solo eran cuatro participantes, y que, de haber más, el ejercicio hubiera funcionado mejor, ya que hubieran tenido más posibilidades de energías para imitar. Cabe agregar, que en este ejercicio los participantes propusieron hacer uso de la voz, hicieron onomatopeyas, gritos y risas, lo cual ayudó a que se conectaran más y que se creara un ambiente de juego.

## **5. Relación espacial (Véase Capítulo III sección 3.2.2.2.2, ejercicio E)**

### **Introduciendo la relación espacial en la cuadrícula**

Para este ejercicio, una vez que se realizó cada premisa, se dio la libertad para que los participantes propongan un *stop* de manera sincronizada y luego retomar la caminata. De esta manera se logró que agudicen el uso del *soft focus* y a la vez, que consiguieran ser conscientes de la posición en la que se encuentran respecto al otro. Por último, se les recordó constantemente que debían extremar las distancias, ya sea estando muy lejos o muy cerca del otro.

## **6. Topografía (Véase Capítulo III sección 3.2.2.2.2, ejercicio F)**

### **Transición desde la cuadrícula: Introduciendo topografía**

Se les pidió todo el tiempo, a los participantes, que usen todas las posibilidades para extremar sus movimientos. Si percibían que el grupo se encontraban proponiendo movimientos, velocidades y niveles muy similares, debían tratar de variar y cambiar el dinamismo del ejercicio. Los participantes entendieron de manera efectiva la premisa y lograron mostrar diversas variaciones de Topografía.

## **7. Forma (Véase Capítulo III sección 3.2.2.2.2, ejercicio G)**

## **Introduciendo lo básico de la Forma**

Este ejercicio, se trabajó de manera individual para que los participantes pudieran ser conscientes de las posibilidades de su propio cuerpo y descubrir las diferentes formas que podían realizar con este. Primero, realizaron movimientos segmentados, pero poco a poco obtuvieron fluidez y lograron realizar pequeñas secuencias. Se les pidió que tuvieran especial conciencia en la columna, para que de ahí partieran sus propuestas de Forma.

### **8. Gesto (Véase Capítulo III sección 3.2.2.2.2, ejercicio H)**

#### **Gesto Expresivo**

Para la parte “b” del ejercicio, debido a que les fue difícil realizar diferentes gestos rápidamente o los predeterminaban con anticipación, se añadió la indicación de que con cada aplauso debían cambiar la emoción de su gesto, ya que, de ese modo, podían hacer los cambios sorpresivamente y pasar por más posibilidades.

En la parte “c” observamos que los participantes tenían dificultades para conectarse con el ejercicio, ya que estaban pensando mucho, les costaba llegar a hacer gestos que expresaran ideas. Por ello añadimos una variación: Se les pidió correr, de este modo les costaba más detenerse a pensar y así los gestos surgieron más instintivamente.

#### **Gesto de Comportamiento**

En la parte “a” del ejercicio, los participantes no sabían muy bien cómo empezar, así que se les dio la indicación de que empezaran a partir de clichés. Eso los ayudó a entender el ejercicio en sí mismo y a tener una base de donde partir.

Para la parte “e” cuando hicieron el género de *reality*, se agregó otras premisas para acercarlo más a la realidad peruana, se les pidió hacer gestos de programas como *Yo soy o*

*Esto es guerra.* También en el género del lejano oeste, se les solicitó que exploren bastante con la idea de ser vaqueros, para aumentar el nivel de juego del ejercicio.

## **9. Arquitectura (Véase Capítulo III sección 3.2.2.2.2, ejercicio I)**

### **Introducción a la Arquitectura**

En la parte “a” de este ejercicio se decidió añadir una premisa que permitiera a los participantes corroborar si realmente estaban tomando conciencia de lo que los rodeaba. Esta consistía en que caminen por la habitación y cuando se dé un aplauso debían cerrar los ojos y responder preguntas relacionadas al espacio en el que estaban, como: ¿Cuántos focos tiene el salón?, ¿Cuántas ventanas?, ¿Cuántos biombos?, ¿De qué color es la ropa de cierto participante?, ¿En qué parte se encuentra ubicado el ventilador?, etc. Esto les hizo notar que no estaban prestando tanta atención al espacio como pensaban y los incentivo a aumentar su *soft focus*.

En las siguientes partes del ejercicio se les proporcionó a los participantes objetos de diversos materiales, tamaños y colores, que sirvieron como estímulos. Entre los objetos se usaron: Biombos negros, cubos negros, un tambor marrón, un tubo pequeño y amarillo, un frasco redondo pequeño, una casaca amarilla, un cajón peruano, una silla de plástico blanca, una polera roja, un juguete azul, entre otros.

Presentamos ciertos inconvenientes para la parte “d”, debido a que era de noche se estaba usando luz artificial, la cual no producía muchos estímulos para los participantes pues no generaba puntos de luz ni sombras. Por ello se decidió apagar las luces, de ese modo entraba luz exterior por las ventadas, la cual produjo mayores estímulos. Después se decidió variar más el ejercicio y se empezó por prender y apagar los focos, y luego se



usaron linternas para estimularlos aún más. Esto ayudó a que los participantes se libieran de sus limitaciones y lograron explorar varias posibilidades en vez de quedarse en solo una.

En la parte “h” se observó que los participantes tuvieron problemas para utilizar todo el espacio, pues les costaba liberarse y se mantenían tímidos, por ende, se quedaban en un lugar definido y no buscaban otras opciones. Entonces, se les indicó usar la totalidad del espacio, lo cual implicó que ellos abandonen la cuadrícula, que siempre ocupaban, e inicien la exploración por todos los espacios posibles. Se logró que vayan más allá de lo convencional, como, por ejemplo, usando las ventanas y colgándose de ellas, entrando en contacto con las puertas, y hasta incluso la participante B abandonó el salón y usó los alrededores de este.

Durante todas las partes del ejercicio de Arquitectura, se pudo observar cómo los participantes cada vez se sentían más libres para explorar y descubrir las diferentes posibilidades de los objetos, ya que, en este punto, ya habían comprendido que todo era válido y que podían usar cualquiera cosa como medio de inspiración para sus movimientos. Algo que contribuyó bastante al ejercicio es que el participante C propuso gran variedad de estímulos sonoros, y las otras dos participantes dejaron que estos estímulos afecten sus movimientos; sin embargo, se observó que la participante B aún restringía sus impulsos.

### ***Viewpoints integrados***

Una vez concluido los ejercicios de *Viewpoints* individuales, se procedió a realizar ejercicios de *Viewpoints* integrados, esto quiere decir que se usaron más de un *Viewpoint* de manera conjunta. Al trabajar estos ejercicios, se preparó a los participantes, a modo de entrenamiento, en la creación y composición con *Viewpoints*.

#### **1. Conteo (Véase Capítulo III sección 3.2.2.2.3, ejercicio A)**

Este ejercicio causó mayor dificultad porque los participantes tenían que estar atentos a dos factores: la velocidad que tenía que mantener como grupo, y contar en voz alta. Lo que usualmente ocurrió fue que el grupo decidía en que afinar más su concentración y dejaba de lado la otra premisa.

## **2. El flujo (Véase Capítulo III sección 3.2.2.2.3, ejercicio B)**

En este ejercicio se logró que los participantes usaran el *soft focus*, estaban atentos a todo lo que sucedía alrededor y desarrollaron una complicidad entre ellos, de modo que se entendían sin necesidad de hablar.

## **3. Carril de trabajo (Véase Capítulo III sección 3.2.2.2.3, ejercicio C)**

Al inicio del ejercicio los participantes no entendieron bien las premisas, pero poco a poco se fueron adaptando, de modo que para el final del ejercicio consiguieron más sincronía y se arriesgaron más.

## **4. Viewpoints abiertos (Véase Capítulo III sección 3.2.2.2.3, ejercicio D)**

En este ejercicio, los participantes se mostraron muy comprometidos y con deseos de arriesgarse en todo lo que las directoras proponían. Con el fin de aumentar los estímulos en la improvisación, se decidió agregar música de diversos géneros, la cual fue muy efectiva, pues permitió que los participantes se soltaran aún más al momento de explorar. La participante A logró conectarse bien con los demás participantes. La participante B tuvo complicaciones para conectarse con el ejercicio, aún estaba pensando mucho, pero en varios momentos dio propuestas interesantes. El participante C decidió ser el que propone y ayudó a proporcionar diferentes estímulos a las otras dos participantes. En general, este ejercicio fue un buen comienzo para la creación.

### **Análisis de la comprensión de la herramienta:**

Tomando en cuenta lo observado en las sesiones, los apuntes realizados por las directoras, como los comentarios y bitácoras de los participantes (Véase anexo 8 y 10) y sus respuestas al cuestionario que se les entregó al finalizar el módulo de *Viewpoints* (Véase anexos 5, 6 y 7), se procede a dar un análisis de todos estos resultados.

- **Participante A**

La participante se encontraba predispuesta a realizar los ejercicios y seguir las indicaciones. Sin embargo, presentaba una dificultad por extremar su velocidad en los movimientos que realizaba. Tenía una tendencia en usar su velocidad media; además, de mantenerse en los traslados curvos y movimientos ondulantes. En el transcurso del módulo se observó una buena comprensión de los *Viewpoints* de manera práctica y teórica, pues lograba ser consciente del espacio y del compañero al momento de realizar los ejercicios. Al inicio del módulo, muchas veces su impulso podía comenzar siendo temeroso, pero al superar esa etapa lograba desarrollar propuestas interesantes. En los ejercicios donde existían muchas premisas, le costaba seguir sus impulsos, era notorio como estos eran retenidos por un deseo de cumplir con todas las indicaciones de manera racional; sin embargo, cuando los terminaba de comprender, lograba liberarse de sus restricciones.

- **Participante B**

La participante tuvo problemas al inicio para asimilar los *Viewpoints*, particularmente el *Viewpoint* de Velocidad. Para el final del módulo tomo más conciencia de estos, en el momento de la práctica sabía ejecutarlos, pero de manera teórica no le quedaba claro. Para los ejercicios de *Viewpoints* integrados, se mostró una mejoría en ella, se arriesgaba más y había más disfrute. Logró superar la restricción de impulsos que tenía en la parte de *Viewpoints* individuales, aunque le costaba dejar de pensar y entrar en el

ejercicio de manera rápida. A veces se ensimismaba en sus movimientos, pero sí se observó una mejora en el uso del *soft focus* y en la consciencia del *Viewpoint* de Respuesta Kinestésica y Topografía.

- **Participante C**

Al inicio, en los ejercicios introductorios, este participante tuvo problemas para seguir sus impulsos. Esto se debía a que quería corroborar que estaba usando de manera correcta el *soft focus*, lo cual lo hacía ensimismarse y no usarlo realmente. Sin embargo, conforme se le fue introduciendo los *Viewpoints* individuales, se pudo observar que asimiló de manera efectiva los ejercicios propuestos por este módulo y que también tenía bien comprendidos los conceptos teóricos, además tuvo particular interés por profundizar su aprendizaje de esta herramienta. En los ejercicios de *Viewpoints* integrados, dejó de restringir por completo sus impulsos y se arriesgó a proponer siempre, también se observó interés en abastecer de diversos estímulos a las otras participantes, de modo que probó estímulos sonoros. Si bien le costó empezar el ejercicio de *Viewpoints* abiertos, después se dejó llevar de manera natural en base a lo que proponían sus compañeras, mostrando una gran consciencia de su cuerpo y espacio, y un uso del *soft focus*.

#### **4.1.2. Módulo 2: Análisis de la obra**

Este módulo se enfocó en el análisis de la obra, el cual se trabajó de manera grupal y colaborativa, tanto con los participantes como con las directoras. De este modo, todos pudieron manejar la misma información y comprensión de la obra.

Se inició por hacer una lectura dramatizada de *En el Jardín de Mónica* y después se conversó sobre las primeras impresiones que produjo la obra, tales como: Pobreza, juego, dolor, gris, lluvia, violencia, frío, estéril, verde olivo, padres, rabia, dolor, locura, castigo, inocencia,

angustia, entre otras. También se conversó sobre los temas que refleja la obra, entre los cuales salieron: Imaginación limitada por adultos, Vulnerabilidad infantil, Explotación infantil, Salud mental en el infante, Violencia infantil, Imaginación como refugio, Roles de poder, Cadena de violencia.

Luego se hicieron dos lecturas más y se procedió a realizar la Estructura de la Progresión Dramática del texto y el Modelo Actancial de los personajes, los cuales describiremos a continuación:

### **1. Estructura de la Progresión Dramática (Véase Capítulo III sección 3.2.2.3.1)**

Este ejercicio ayudó a definir la progresión dramática del texto, la cual era importante para mantener el momento a momento de la adaptación. Lo que se decidió de manera conjunta fue lo siguiente:

- La exposición: Mónica se desfoga sola mientras juega en el jardín. Y aparece la niña e interactúa con ella.
- Efecto teatral: La Niña le muestra la comida a Mónica, lo cual fue la primera conexión real entre ellas y se divierten realmente. Luego, Mónica se percató que hay otro Niño cuando abre los ojos, y este Niño está deseoso de jugar.
- Clímax: La voz gritándole al niño y llevándose de forma violenta del jardín.
- Desenlace: Jardín vacío, sin ningún niño en escena

### **2. El Modelo Actancial (Véase Capítulo III sección 3.2.2.3.2)**

Con este ejercicio, después de un debate grupal, cada participante fue capaz de definir los hechos principales de sus personajes. Como resultado se obtuvo lo siguiente:

- **Mónica**
  - Destinador: El jardín de Mónica. Tener compañía.

- Sujeto: Mónica
- Objeto: Buscar refugio en situaciones inventadas.
- Destinatario: La niña, el niño, Mónica
- Ayudante: La niña, el niño y el jardín
- Oponente: La niña, “ella”
- **Niña**
  - Destinador: El jardín, su madre, Mónica, curiosidad
  - Sujeto: Niña
  - Objeto: Irse con su mamá. Descubrir un mundo nuevo.
  - Destinatario: Mónica y el niño
  - Ayudante: Mónica, el niño
  - Oponente: Su madre, Mónica
- **Niño**
  - Destinador: Mónica, la niña y la curiosidad
  - Sujeto: Niño
  - Objeto: Entrar al mundo del juego de Mónica
  - Destinatario: El mismo
  - Ayudante: Mónica, la niña
  - Oponente: Figura de la voz

Este material ayudó a tener más organizada las ideas tanto de la obra como de los personajes, y a poder tomar decisiones sobre las diferentes interpretaciones del texto.

### **Resultados del análisis del texto**



Para cada análisis, tanto en el texto como el de los personajes, hubo discusiones y desacuerdos en algunos puntos. O en todo caso, existió más de una respuesta. Sin embargo, se eligió la opción en que la mayoría, incluyendo las directoras, estuviera de acuerdo.

El tema de la obra también salió a flote en este análisis: La fragilidad y la vulnerabilidad de la infancia. Además, de la posibilidad de usar la imaginación para poder escapar.

A partir del texto, se concluyó las características que tenía cada personaje de la obra, las cuales fueron las siguientes:

Mónica, es en esencia una niña, la cual no tiene a su madre y ha sido forzada a trabajar. Vive en un jardín muy seco y se vale por sí misma, no hay nadie que la cuide realmente. Para escapar de ese mundo precario suele recurrir a su imaginación para inventar juegos y divertirse sola: habla con los pájaros, ve objetos donde no los hay y su risa es una característica que puede ser muy fastidiosa. A causa de su soledad suele ser muy ruda en su trato, por ello cuando aparece la Niña, actúa de manera salvaje pero juguetona, pues para ella es alguien con quien jugar para sentirse menos sola. La relación entre ambas es complicada, pues la Niña de manera inconsciente le recuerda a Mónica la ausencia de su madre y de alguien que la cuide y le prepare tortas, además, Mónica, siempre trata de manipularla para conseguir que se quede, lo cual muchas veces incomoda a la Niña. Sin embargo, poco a poco Mónica logra que la Niña vaya entrando en su juego y eso hace que tenga una verdadera conexión con alguien por primera vez.

Para la Niña, se acordó que la actitud rígida y ordenada que presentaba, fue inculcada por su madre, quien la sobreprotege y por ello no la deja salir a jugar, ensuciarse, hablar con extraños, entre otras cosas. Esta represión que tiene la Niña, hace que Mónica llame su atención y sienta curiosidad hacia ella. Al inicio no comprende a Mónica, pues esta escapa de todos los estándares que conoce, y la actitud manipuladora y ruda de esta la pone en conflicto entre la

curiosidad que siente y el deseo de volver a casa con su madre. Sin embargo, este nuevo mundo que le enseña Mónica, el de la imaginación, hace que la Niña cambie de querer irse con su Mamá a quedarse a descubrir este mundo nuevo, el jardín de Mónica. Ella queda tan encantada con esto, que, al quedarse sola con el Niño, es ella quien lo introduce en este mundo, e incluso empieza a tener actitudes de Mónica, como dejar volar la imaginación y creer que un conjunto de ramas secas es un hermoso ramo de flores.

En el caso del Niño, se concluyó que era un personaje que observaba todo el tiempo con el objetivo de descubrir y entrar en el juego. Era igual de inocente que la niña en un inicio, pero mucho menos tímido en la interacción con los otros, debido a su gran curiosidad. Se decidió que la voz que se lo lleva al final de la tercera escena, era su padre, quien era igual de castrante que la madre de la Niña. El Niño, es un personaje con inocencia y muy extrovertido capaz de entrar en la convención del juego de Mónica.

#### **4.1.3. Módulo 3: Acercamiento a los personajes utilizando *Viewpoints***

En este módulo se trabajó más a fondo las características de los personajes, pero usando la herramienta que se ha escogido, los *Viewpoints*. Además, la segunda parte del módulo estuvo enfocada más a las características físicas del personaje y a la exploración a través de ellas para después llegar a lo psicológico. Cabe resaltar que se vio la necesidad de extender una sesión más a este módulo, debido a que las características de los personajes aún no estaban del todo asimiladas por parte de los participantes.

##### **1. Ejercicio de *Viewpoints* con personaje**

##### **Elementos de retrato del personaje (Véase Capítulo III sección 3.2.2.4.1, ejercicio A)**

En este ejercicio, el cual comprendía una ficha con preguntas para el personaje de cada uno de los participantes, se decidió añadir tres preguntas más, las cuales tenían como

finalidad ser de ayuda para encontrar características más específicas respecto a la obra. Las preguntas que se agregaron fueron:

Mi mayor fortaleza es:

Mi juego favorito es:

La persona más importante para mí es:

Después, se procedió a entregarles las fichas a cada participante para que las llenen.

Se les daba un tiempo límite para responder cada pregunta y cada vez este tiempo se iba acortando. Las respuestas que se obtuvieron fueron las siguientes:

- Mónica
  - Mi nombre es: Mónica
  - Tengo 12 años
  - Soy de: Mi jardín
  - Mi profesión es: Trabajar cargando cosas pesadas para “Ella” (la persona que le da órdenes).
  - 5 hechos que sé de mi personaje por el texto son: Tomo sopa negra aguada, cargo cosas pesadas, tengo un jardín, invento cosas, le retuerzo el cuello a los pajaritos para que se callen
  - 5 hechos que intuyo de mi personaje son: No tengo amigos, no tengo familia, me maltratan, me siento sola, estoy muy cansada.
  - Una acción que hago es: Torcer el cuello a los pajaritos para que se callen y no se vayan
  - Una frase que digo es: Haces muecas muy graciosas con la boca, no te entiendo
  - Mi mayor temor es: Que los niños se vayan y me dejen sola

- Mi mayor nostalgia es: Cuando tenía mamá y me preparaba tortas
- Los hábitos extraños que tengo: Hacer castillos con hojas y que las princesitas sean ramitas
- Mis gustos son: La atención, que me obedezcan, escuchar el sonido de los pajaritos
- Las cosas que no me gustan: La sopa negra, cargar cosas pesadas, que me griten e insulten
- Mi mayor fortaleza es: Poder olvidarme de lo malo que me hacen con mi imaginación
- Mi juego favorito es: Las escondidas
- La persona más importante para mí es: El recuerdo de mi mamá
- Niña
  - Mi nombre es: Carmela
  - Tengo 6 años
  - Soy de: Lima
  - Mi profesión es: Cuando sea grande seré nadadora profesional
  - 5 hechos que sé de mi personaje por el texto son: Curiosa, miedosa, atenta, no le gusta ensuciarse, le gusta las tortas que le hace su mamá
  - 5 hechos que intuyo de mi personaje son: Quiere a su mamá, Mónica le produce conflictos, cree que Mónica hizo aparecer al Niño.
  - Una acción que hago es: Preguntar mucho
  - Una frase que digo es: A ver
  - Mi mayor temor es: Que mi mama se muera

- Mi mayor nostalgia es: Cuando mi papá se fue
- Los hábitos extraños que tengo: Peinarme en el baño
- Mis gustos son: Las burbujas
- Las cosas que no me gustan: Los gritos
- Mi mayor fortaleza es: Adaptarme
- Mi juego favorito es: Peinar y que me peinen
- La persona más importante para mí es: Mi mamá
- Niño
  - Mi nombre es: Adrián
  - Tengo \_ 7 \_ años
  - Soy de: Lima
  - Mi profesión es: Jugar
  - 5 hechos que sé de mi personaje por el texto son: Tengo una cometa, soy un niño, pregunto mucho, no saber qué están jugando Mónica con la niña y quiere participar en el
  - 5 hechos que intuyo de mi personaje son: Es bien directo, despistado, le gusta el color azul, moquea, se aburre muy rápido
  - Una acción que hago es: Preguntar
  - Una frase que digo es: “por qué” o “para qué”
  - Mi mayor temor es: Estar solo
  - Mi mayor nostalgia es: Que nadie me acepte
  - Los hábitos extraños que tengo: observar a la gente de lejos

- Mis gustos son: Los dulces, que la gente esté feliz, me gusta que mi mamá me peine
- Las cosas que no me gustan: Que no me hagan caso, que no sean sinceros conmigo, aburrirme
- Mi mayor fortaleza es: Ser sincero
- Mi juego favorito es: Ladear de un lado a otro
- La persona más importante para mí es: Mi mamá

Posteriormente, se realizó la segunda parte del ejercicio, en la cual se les asignó un tiempo para que exploren las acciones con *Viewpoints* que se les había pedido. Una vez que las definieron se pasó a la última fase del ejercicio. Ingresaron al espacio, uno por uno, y leyeron lo que habían escrito en la ficha, luego hicieron los movimientos que habían creado para cada *Viewpoint* de acuerdo a su personaje, los cuales fueron:

- Mónica:
  - Acción de Velocidad: tomar mi sopa, velocidad rápida
  - Acción de duración: llorar (muy breve)
  - Tres gestos de comportamiento: hambre, cansancio, piojos
  - Dos gestos expresivos: querer descansar, y alejarse en preguntas incómodas
  - Caminata: saltando, feliz, rápido, abarca el espacio(invade).
- Niña:
  - Acción de Velocidad: amarrarse el cabello
  - Acción de duración: observar a su alrededor, y escapar
  - Tres gestos de comportamiento: peinarse con las manos el cabello, mover las manos a los lados (hizo solo dos)



- Dos gestos expresivos: girar con miedo, cruzar los brazos
- Caminata: lenta
- Niño:
  - Acción de Velocidad: lento, y camina rozando el brazo con la pared
  - Acción de duración: Limpiarse la cara con el brazo
  - Patrón de piso: camino haciendo curvas
  - Tres gestos de comportamiento: ponerse en puntitas, rascarse el cuello y la cara, sobarse las manos contra las piernas.
  - Dos gestos expresivos: Sonrisa y ojos muy abiertos con caminata diagonal, frunciendo el ceño
  - Caminata: camino haciendo curvas

Culminada todas las partes del ejercicio, los integrantes tuvieron más claro las características tanto físicas como psicológicas de su personaje. En el caso de la participante B, aún se presentaban dudas de cómo direccionar su personaje, las cuales trataron de ser absueltas en el siguiente ejercicio.

***Viewpoints* libres en personaje (Véase Capítulo III sección 3.2.2.4.1, ejercicio B)**

En este ejercicio, los participantes comenzaron a caminar por el espacio y a proponer movimientos que habían sido creados en la anterior dinámica. Propusieron topografías, velocidades, formas e incluso usaron objetos que se encontraban en el espacio. Lograron usar la voz y crear pequeñas escenas sin usar la palabra de por medio. Todos los participantes comenzaron a establecer los lazos de cada personaje. Al igual que en el módulo uno, en este ejercicio se decidió añadir música durante esta exploración, lo cual permitió que los participantes recibieran más estímulos para la creación de propuestas.

La participante A uso la voz para crear la risa del personaje de Mónica, y también buscaba relacionarse mucho más con la participante B. También el participante C se mantuvo observando a sus dos compañeras, pero generaba movimiento al rodearlas.

Se usaron diferentes objetos: cubos, cortina y sillas blancas. Estos objetos los estimularon de modo que podían probar diferentes características para sus personajes, en vez de quedarse solo en una y fijarla. Por ejemplo, el participante C exploró un ritmo lento para su personaje de Niño, pero al final tuvo un ritmo intermedio.

### **Análisis del trabajo de los personajes con *Viewpoints***

Al término de estos dos ejercicios, se pudo observar que los participantes tenían una postura más definida sobre sus personajes y la relación que estos tenían con los otros. Asimismo, se pudo concluir que esta herramienta sirvió para afianzar lo visto de manera teórica en el módulo 2. La participante A fue la que tuvo más claro cómo direccionar su personaje, sobre todo porque, como era el protagónico, el texto brindaba más información sobre este que de los otros dos personajes. La participante B fue la que presentó más dudas sobre su personaje, sobre todo en cuestiones del *Viewpoints* de Forma y Topografía, pero las fue resolviendo con la ayuda de las directoras en el módulo cuatro. El participante C entendió las premisas del ejercicio y las ejecuto sin problemas, sin embargo, no tenía clara la relación que tenía con los otros personajes. Si bien los participantes aún presentaban ciertas dudas, se consideró correcto seguir con el módulo cuatro, pues ahí sería el momento de aplicar lo trabajado en este módulo, y las dudas se podrían ir disipando sobre la marcha en el proceso de construcción del montaje.

#### **4.1.4. Módulo 4: Montaje**

Este módulo se enfocó en la composición en sí misma de toda la obra, para la cual se partió de todo lo asimilado en los módulos anteriores para empezar la creación de escenas. Como

la obra, *En el Jardín de Mónica*, tiene tres escenas, se decidió dividir este módulo de esa manera, pero primero se hizo un ejercicio que retomó lo trabajado en el módulo tres.

### **1. Retorno al trabajo del personaje**

En base a los ejercicios del módulo tres, los participantes empezaron a crear secuencias para sus personajes, por ejemplo, una secuencia podía contener una acción de Velocidad, un Gesto Expresivo y una acción de Topografía. A partir de ello, se les pidió que empezaran a desestructurar los movimientos, de modo que la secuencia sea más fluida. Posteriormente se les solicitó que agreguen otros *Viewpoints*, como realizar la secuencia a diferentes velocidades, o utilizar todo el espacio, etc. Con el material que se pudo reunir, se procedió a crear la primera escena.

### **2. Escena 1**

Se consideró más productivo trabajar únicamente con la participante A, ya que en esta escena solo aparece su personaje. Se empezó trabajando con los ejercicios del módulo tres, pero esta vez pidiendo que lleve al máximo cada acción. Se empezó pidiéndole que la acción de Velocidad, la cual consistía en tomar sopa en una velocidad rápida, sea deformada, de modo que no se entendiera de manera literal que estaba tomando una sopa. Al final, terminó convirtiéndose en un movimiento en que se llevaba las manos a la cara y el pecho de manera veloz.



*Foto 1. La participante A transformando la acción de tomar sopa.*

Con la acción de Duración, la cual fue llorar brevemente, se le indico que pruebe varios tipos de llanto y con diferentes duraciones, hasta que encontrara el llanto del personaje.



*Foto 2. La participante A explorando las posibilidades de llanto en base a movimientos físicos propuestos por el Viewpoint de duración.*

Los Gestos de comportamiento fueron los que más sirvieron para dar la esencia del personaje. El Gesto de hambre, en el cual la participante ponía las manos en su estómago y encogía un poco la columna, se fue transformando de modo que terminó siendo solo un movimiento de columna que empezaba lento e iba creciendo hasta coger velocidad, de modo que daba la sensación de ser un látigo. El gesto de cansancio, sirvió para dar una contraparte al de hambre, porque se transformó en caídas que le daban un respiro al personaje después de hacer diversos movimientos que demandaban mucho esfuerzo físico. El gesto de rascarse la cabeza también fue deformado y terminó convirtiéndose en una especie de tic del personaje, que consistía en mover la cabeza de un lado a otro, como buscando algo, también tenía una variación en donde se jalaba el cabello para indicar la dirección en que debía moverse.

La participante propuso que la topografía de la caminata del personaje sea en círculos y espirales, entonces se le pidió que parta de ello para establecer el juego del personaje. Posteriormente, se le pidió que dentro de la Topografía circular añada niveles.



*Foto 3. La participante A realizando la transformación del Gesto de hambre, el cual se convirtió en un movimiento de columna similar a un látigo.*

A partir de esto, los movimientos fueron transformándose en imágenes más concretas que sirvieron para componer la escena. Finalmente, se creó toda una secuencia que sirvió como estructura para la primera escena. Como esta investigación propone hacer una adaptación del texto, se trató de que la creación se mantenga lo más fiel a este. Por ello, las secuencias fueron creadas en el orden de las unidades del texto. Además, en ciertos momentos, las directoras repetían partes de este mientras la participante creaba y exploraba.

Se comenzó la escena presentando, mediante secuencias físicas, al personaje de Mónica. La participante A, comenzó con caminatas circulares y usando niveles para representar al personaje jugando. Se usó secuencias, creadas en base a sus acciones de Duración y Gesto, para representar el trabajo forzado que tenía que hacer, también uso la transformación del Gesto de rascarse la cabeza para representar a la voz de autoridad que le



daba las órdenes de trabajar. Para realizar la parte del texto que hablaba de una mamá que ya no tiene, se usó la imagen de una mariposa, la cual representaba a la madre, que se movía por varios lados pero que era inalcanzable. Entonces, la participante utilizó el tic que había desarrollado de mover la cabeza en varias direcciones para buscarla. Al no alcanzarla, se usó la transformación del gesto de hambre, para representar ese vacío y ausencia, el cual del látigo se fue convirtiendo en una especie de abrazo a si misma que iba aumentando en velocidad y culminaba con la acción de Duración, que era el llanto de Mónica.

Luego se procedió a trabajar la entrada de la Niña para dar paso a la escena dos.

### **3. Escena 2**

Se inició con separar la escena por unidades y registrarlas en la pizarra. A partir de ello, se dispuso a iniciar con los movimientos que ya habían sido creados para sus personajes en el módulo tres. Estos fueron nuevamente un punto de partida, sobretodo, para la participante B quien estaba retomado los ensayos.

La participante A ya contaba con una estructura más clara para el personaje de Mónica, pues ya tenía un trabajo previo al montar la primera escena. Con respecto a la participante B, comenzó a explorar con sus movimientos y poder transformarlos. Se le pidió que haga movimientos en staccato, lentos y pausados. Además, se le dio la imagen de una bailarina de ballet para representar la rigidez de su personaje.

Mientras exploraron sus movimientos, se les fue delimitando con cubos negros el espacio en el que debían trabajar. Esto ayudó a relacionar sus personajes e involucrar a la otra en sus acciones. Se pudo observar cómo construían parte de la escena con su



movimiento. Desde afuera, se leía partes del texto, lo cual ayudó a que tengan un orden al momento de crear y transformar ese texto en puro movimiento.



*Foto 4. Las participantes A y B explorando la relación de sus personajes, con un espacio delimitado por cubos.*

Al término de esta primera exploración, las directoras seleccionaron momentos para volver a reproducirlo en una segunda exploración y profundizar más en ello. Es así que se empezó a construir momento a momento. Las actrices improvisaron tomando conciencia de los *Viewpoints* y de la escena, luego las directoras seleccionaron los momentos que más aportaban y crearon a partir de eso.

Una vez construido el esqueleto de la escena, se convocó al participante C, quien al estar presente propuso usar ciertos instrumentos para darles estímulos musicales. El permanecía en la periferia del espacio observándolas y componiendo sonidos rítmicos con el cajón, luego de ello, la estructura se fue modificando gracias a estos elementos musicales. A partir de ello, las participantes A y B, decidieron incluir exploraciones

sonoras en la creación, como tarareos y gritos, los cuales usaron para complementar la comunicación corporal.



*Foto 5. Las participantes A y B realizando improvisación en base a los estímulos sonoros propuestos por el participante C.*

#### **4. Escena 3**

El participante C ya se había unido al proceso de ensayos al final de la escena dos, pero recién en esta escena se realizó el recordatorio de sus acciones con *Viewpoints* del personaje, vistos en el módulo tres. Para este proceso, se inició integrando a su personaje a la escena a través de la música. El objeto que solía usar en las exploraciones fue el cajón y, como en el texto el Niño tiene una cometa, se decidió que este la representaría; el participante C incluyó de manera satisfactoria el objeto, pues no solo se convirtió en un instrumento, sino que fue una extensión del personaje.

Se dividió la escena en dos partes, la primera en donde estaban los tres personajes y la segunda en donde solo estaban la Niña y el Niño. Para la primera parte se trabajó la relación de la Niña y Mónica, se pidió a la participante A, que representaba a Mónica, que físicamente introdujera al personaje del Niño, pues era lo que exigía el texto. En ese momento se comenzó a explorar diferentes posibles entradas del participante C.

Se decidió jugar con los *stops*, esto ayudaba a que el Niño pueda ingresar al espacio a jugar y obtuviera mayor protagonismo visualmente. De pronto, Mónica y la Niña debían emplear el *soft focus* para responder al estímulo e iniciar el movimiento.

En la segunda parte, no fue necesario explorar nuevamente con las acciones de la Niña, porque la dramaturgia le exigía una transformación en las características de su personaje. Por ello, cuando el personaje de Mónica se va de escena, empezó a adoptar la esencia de esta, lo que generó que los movimientos base del personaje de la Niña cambiaran y se dirigieran a trabajar lo opuesto: Movimientos con mayor rapidez, fluidos, ondulantes y mucho más potentes. Finalmente, con la ayuda del texto se fue terminando de construir la escena.

Al terminar de construir las tres escenas, se vio la necesidad de incluir mayor riesgo en los movimientos, es así que se empleó el uso de las acrobacias. Para ello, añadimos dos sesiones de acrobacias, en dónde los participantes mostraban su destreza física. Fue un espacio, en el cual ellos recordaron las acrobacias aprendidas durante su formación como artistas y probaron otras que eran nuevas. Finalmente, estas se añadieron a la estructura de la obra.



*Foto 6. Los participantes A y C practicando acrobacias para añadirlas a la partitura de las escenas.*

En las últimas dos semanas, se empezó a ensayar la estructura obtenida y a afinarla, se añadieron hojas secas en el piso del espacio y un pájaro hecho de tela. Ambos elementos fueron usados por los personajes en cada escena como estímulos para enriquecerla. Por último, se usaron cubos para poder delimitar el espacio de la escena.

## **4.2 Muestra Final**

Para el montaje, se consideró necesario añadir otros elementos que podrían ayudar a potenciar la estructura establecida, elementos como música y luces. Con respecto a la música, observamos que la propuesta del participante C, de acompañar con el cajón a las escenas 1 y 2 de la obra, podía ser potenciada por la presencia de otro músico que aporte con la melodía en las escenas. Es por eso que se convocó a Carla Robles, cantautora y guitarrista. Ella asistió a los últimos ensayos para que pueda observar la obra y así añadir una melodía acorde a los sucesos de cada escena. La música complementó de manera significativa, construyendo y reforzando la atmósfera y los puntos clave en la Muestra Final.

Con respecto a las luces, Steve Medina, estudiante de último ciclo de la especialidad de Creación y Producción de la PUCP, fue quien colaboró con la iluminación en la Muestra Final. Se empleó luces con filtro verde, rojo y morado, las cuales contribuyeron con la construcción de la atmósfera. Para algunos momentos, se utilizó cortes de luz intermitentes.

La presentación de este *work in progress* de la adaptación, sirvió para comprobar, mediante el resultado de las encuestas, si la puesta en escena lograba llegar a los espectadores de manera efectiva; de ese modo se pudo corroborar la hipótesis de esta investigación.

### **4.2.1 Resultados y análisis de las encuestas al público asistente**

A culminar la Muestra Final, se entregó al público asistente la encuesta mencionada en el capítulo III. Al procesar la data (Véase anexo 11) pudimos conseguir los siguientes resultados:

### A. Composición del público asistente a la Muestra Final

El público estuvo conformado por 31 personas entre estudiantes y profesores de teatro, como también, personas de otras profesiones ajenas a las Artes Escénicas. Las edades variaron desde 18 hasta 66 años, la mayor proporción de asistentes fueron estudiantes de teatro, que fueron 11; seguido de personas con otras profesiones, con 10 asistentes. Es observable, que el público asistente a la Muestra Final fue variado, lo cual proporciona validez al resultado de las encuestas, cabe resaltar, que el 52% de los asistentes fueron personas no relacionadas al Teatro, lo cual ayudó a determinar si la adaptación puede ser comprendida por cualquier tipo de público (Figura 1).

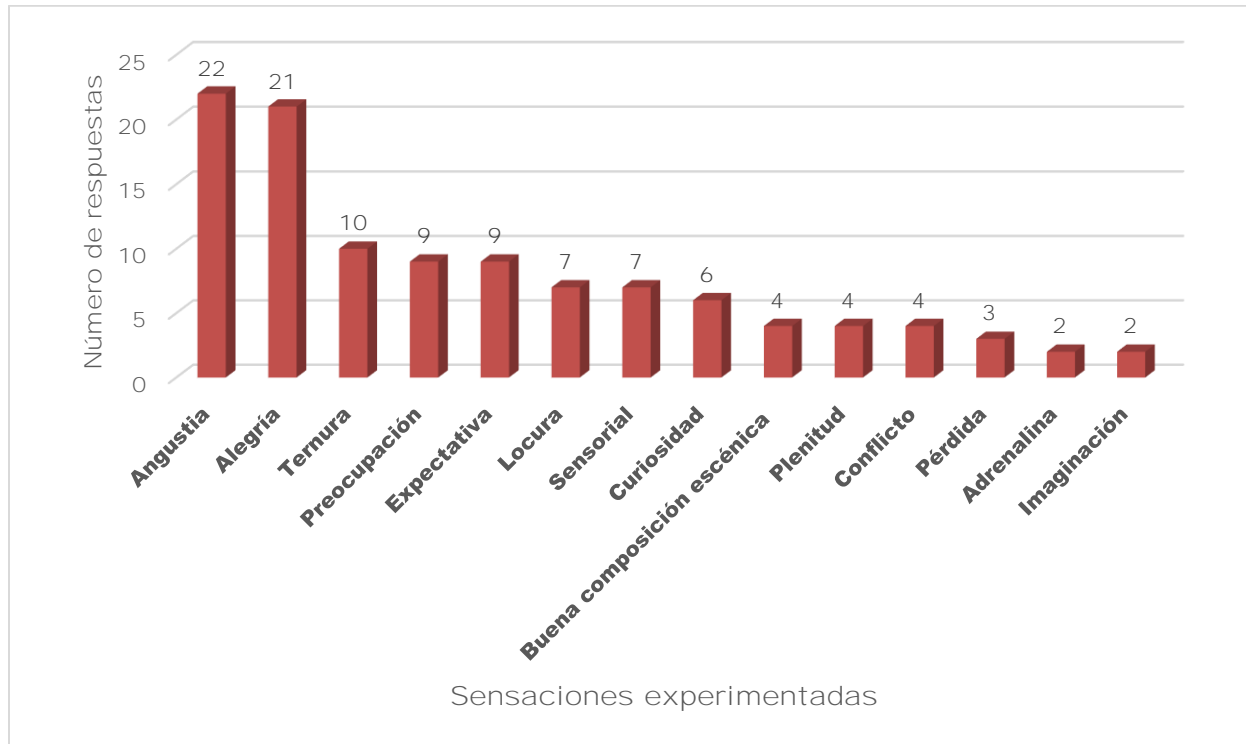


**Figura 1. Composición de la muestra de los asistentes al laboratorio por edades y ocupación**

### B. Sensaciones experimentadas por el público asistente al laboratorio

Las sensaciones experimentadas por los asistentes al laboratorio fueron muy variadas. Las más sentidas fueron la angustia y la alegría, seguida de la ternura, preocupación, expectativa, locura y sensorial; en total se expresaron 12 sensaciones, las

cuales son muy similares a las que se mencionaron en el módulo dos del laboratorio. Esto es interesante, porque se pudo generar múltiples sensaciones en el público, las cuales efectivamente estuvieron de acuerdo a lo que se quería lograr expresar (Figura 2).



**Figura 2. Sensaciones experimentadas por el público**

### C. Temas reconocidos en la obra

Los temas reconocidos en la obra por los asistentes a la Muestra Final se enumeran líneas abajo. Entre ellos se identificaron un total de seis grupos, relacionados con la frustración, deseos de compartir, libertad, restricciones, amor, entre otros.

1. Soledad, frustración, culpa, abandono, pérdida de la razón, violencia para crear y desaparecer, morir, círculos viciosos.
2. Deseos de compartir con otras personas, Compartir como manera de vivir en comunidad, encontrarse en su entorno



3. Libertad, rebeldía ante ciertas normas, escapar de la soledad, nacer, aprender, descubrir, adaptación a una situación nueva, Identidad, esfuerzo, encuentro, juegos, diversión.
4. Restricción, represión, necesidad de efecto, necesidad de reconocimiento, desesperación y marginalidad
5. Amor, ternura, amistad, compañía, sensualidad, sexualidad, inocencia, apariencias, juegos
6. Diferencias entre personas libres y ceñidas a las reglas, jerarquías, adaptación, inseguridad, envidia, violencia, sorpresa, terror, inseguridad, dolor de la pérdida, incomunicación

Como es observable, los temas identificados por el público asistente, también coinciden con los temas que reconocieron los participantes y las directoras en la primera lectura de la obra en el módulo dos del laboratorio, eso nos llevó a concluir que el público pudo comprender de manera satisfactoria el tema que se había definido para la obra.

#### **D. Percepción del público asistente sobre los personajes de la obra**

La percepción del público con respecto a los personajes de la obra fue muy variada y abundante, estaba muy enfocada en resaltar las cualidades físicas y emocionales de estos (Cuadro 1). Al comparar las respuestas de las encuestas con las características definidas para cada personaje en el módulo dos del laboratorio, se observó que en el caso del personaje de Mónica y la Niña, las características fueron muy similares, lo cual nos hace concluir que ambos personajes lograron ser interpretados por el público de la manera en que se quería. Sin embargo, en el caso del Niño, se observó que hay características

compatibles con lo que se quería dar a expresar, pero también el público noto una, egoísmo, la cual no estaba contemplada entre las características de ese personaje.

**Cuadro 1. Percepción de los personajes**

<b>Mónica</b>	<b>Niña</b>	<b>Niño</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Encarnación del instinto Salvaje, indomable, conflictiva, un poco anormal y ajena al mundo civilizado, vive su mundo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Muy estructurada, serena, solidaria, correcta, capaz de redescubrirse se adapta al cambio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Protector de sus cosas, ordenador del lugar, egoísta, impulsivo, no se da cuenta del impacto que pueda provocar, travieso, infantil</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ingenua, extrovertida, deseo de ser comprendida y amada, amigable</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Elegante, pulcra, recatada, correcta</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alegre, tierno, deseo de ser comprendido amado, equilibrado, puro, enamorado</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Loca, impulsiva, tirana, traviesa, curiosa manipuladora, bipolar y fuera de contexto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tímida, dócil, inocente, tierna, cortés, delicada, caritativa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amigable, curioso, observador, desestructurado, abierto a participar</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apegada a la tierra, a la naturaleza, goza del aroma de las flores, las hojas y mucha imaginación en su ambiente natural</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Muestra el panorama de lo que la sociedad es, se adapta al cambio, experimentadora, reprocha este mundo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tienen relación con la vida y el tiempo, quiere formar parte de algo y compartir con los demás, abierto, equilibrado</li> </ul>

**E. Personas que conocían o habían leído la obra con anterioridad a la muestra y su opinión sobre aspectos relacionados a los elementos que cambiaron o no al momento de realizar esta Muestra Final.**

De las 31 encuestas realizadas, solo 5 personas conocían o habían leído la obra con anterioridad, 26 de ellas no; las opiniones con respecto a los elementos de la obra original que se mantuvieron en la Muestra Final son, sobretodo, acerca de características de los

personajes que se mantuvieron, tales como los conflictos de la Niña, ambigüedad sobre el origen de estos personajes y la manipulación de Mónica.

Con respecto a aspectos que cambiaron, las opiniones están relacionadas a que en la Muestra Final hubo un mayor involucramiento de la Niña en el mundo de Mónica, un uso diferente del espacio y los objetos y que no se sintió la dualidad del niño (Cuadro 2).

**Cuadro 2. Aspectos relacionados con la obra de los asistentes que ya habían visto la obra**

<b>Aspectos relacionados a la obra</b>	<b>Aspectos que cambiaron</b>
• Los Personajes	• Hay un mayor involucramiento de la niña no solo con los juegos de Mónica, sino también con su lenguaje
• La extrañeza de Mónica	• No se siente tanto la dualidad del niño
• El conflicto con la niña	• La imagen de la figuras adultas (que es un referente directo en la obra original)
• La ambigüedad respecto al origen de los personajes	• No tiene un paralelo tan claro en los referentes del teatro físico, lo cual no es negativo
• Las relaciones entre personajes	• Mónica de alguna manera los transformó en su propio ser y en la historia que traía
• Mónica manipulando a sus compañeros,	• El espacio, los tiempos, los objetos
• Relación de personajes	
• El conflicto con que crecer y ser diferente	

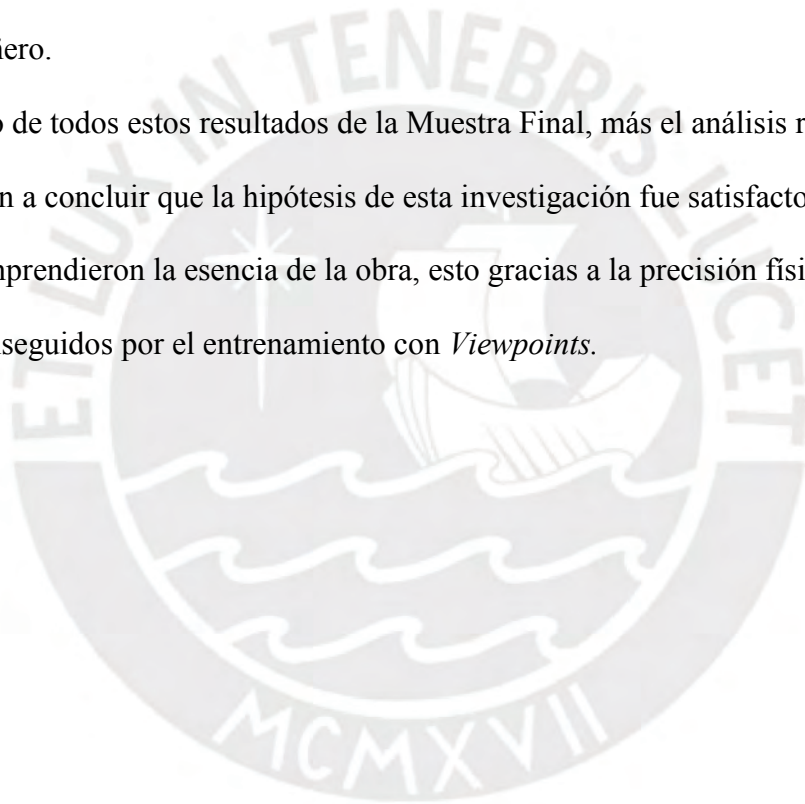
## **F. Comentarios a la obra**

Los comentarios sobre la obra fueron variados y positivos, los asistentes expresaron su satisfacción por los actores, las emociones que experimentaron, que no necesitaron haber leído la obra para entender la Muestra Final, entre otras. Expresan, también, que hubo improvisación por parte de los actores, pero en el sentido de mejorar la actuación, así como que el uso de la escenografía, luces y el montaje en general los dejó satisfechos.

1. Muy buenos actores, con mucha intensidad, excelente, bastante preparación física, Mónica realmente llegó a conmover, muy buena interpretación encantó, belleza.
2. Muy impresionante la manera en que las emociones lograron exteriorizarse sin valerse de las palabras, algo que es muy difícil de llevar a la realidad. La gracia, la torpeza, el flujo de energía fue admirable la sensación que provocó en el público; la posibilidad de contar historias sin palabras.
3. Me quedo con lo que expresa el cuerpo y lo vivo, no necesité saber exactamente la historia, quienes eran, sus cuerpos me expresaban por los momentos que pasaban, y eso para mí era mucho más potente de ver y sentir.
4. Gustó mucho la actuación, el trabajo corporal, los ritmos, el juego del espacio, la dinámica entre las relaciones funcionales, la música y la iluminación que se complementaron entre sí de forma armoniosa, se sintió la intensidad de la obra, muy interesante.
5. Un viaje, una locura; podría hablar de una historia clara, se sintió como un ciclo como el de la infancia a crecer y no querer hacerlo, despertando emociones de niñez, y recordó a un amigo imaginario.
6. Sentí poco control del guion, me daba cosas verlo, siendo golpeado muy fuerte, volver al verbo de la obra y confrontarlo con el verbo del cuerpo.
7. Impresionante el uso de la repetición desde sonidos, movimientos pequeños, grandes y algunos con montajes en personas; todo eso nos invita a pensar en los "ciclos", algo empieza, transcurre y se vuelve a repetir, cada persona toma su propia realidad de desestructuración a su manera y con diferentes descubrimientos entre sí.

Estos comentarios permitieron comprobar el real impacto que tuvo la puesta en escena en los espectadores, pues muchos de ellos señalan que sin el uso de la palabra pudieron dejar volar su imaginación y percibir la obra con todos sus demás sentidos. El lado racional fue dejado de lado, ya que no necesitaron el texto para comprender la obra. Incluso, Denise Arregui, en la entrevista que se tuvo con ella, señala que es una puesta interesante donde observa como los actores son conscientes del espacio que ocupan y como cada uno de ellos respondían al otro. Sus impulsos se originaban a partir de la propuesta del compañero.

El conjunto de todos estos resultados de la Muestra Final, más el análisis realizado sobre el laboratorio, llevan a concluir que la hipótesis de esta investigación fue satisfactoria, ya que los espectadores comprendieron la esencia de la obra, esto gracias a la precisión física de los movimientos conseguidos por el entrenamiento con *Viewpoints*.



## CONCLUSIONES

- A pesar de que, en el proceso de montaje, requerimos dejar de lado la exploración con *Viewpoints* para empezar con la construcción de cada escena, se puede concluir que el uso de esta herramienta fue útil y fundamental como punto de partida para crear. Sobre todo, el ejercicio de *Viewpoints* abiertos fue esencial para empezar a generar material, pues en base a la improvisación con los nueve *Viewpoints*, se pudo tener un inicio claro para la creación.
- Esta herramienta brindó a los participantes la facilidad en la creación de propuestas al momento de explorar, ya que los ayudó a generar una conciencia del uso de su cuerpo en el espacio-tiempo, lo cual llevó a que usen al máximo las posibilidades que este tenía; además, al enfatizar uno de los *Viewpoints* en particular, se originaban propuestas totalmente diferentes, enriqueciendo el material creativo.
- Todos los ejercicios de *Viewpoints* fueron de gran ayuda para los participantes, pues cada uno se enfocó en poner conciencia sobre distintos aspectos del movimiento y desarrollarlos al punto de convertirse en una estructura física clara. Sin embargo, fue necesario utilizar otras herramientas, como acrobacias, para complementar el proceso escénico, pues al momento de tener armada las escenas, se vio la necesidad de añadir más riesgo y dinamismo.
- El Teatro Físico permite entrenar y usar cualquier herramienta con el objetivo de que el cuerpo tome protagonismo a través de su precisión en los movimientos. Es por eso que los *Viewpoints* fueron de gran ayuda para originar esta precisión y conciencia del cuerpo por parte del actor, ya que al explorar esta conciencia pudieron reconocer cuales eran sus patrones, y a partir de ahí salir de ellos y expandir sus posibilidades de creación.



- Se puede concluir que el proceso de adaptación fue efectivo porque se logró que todos los participantes crearán sus partituras físicas manteniendo la estructura de la obra y las características principales de los personajes, de modo que gracias a la precisión al ejecutar dichas partituras el público logró captar la esencia de cada personaje y de la obra en general, pues, a partir de lo que observaron, percibieron de manera muy acertada cada característica de los personajes y de los hechos que ocurrieron en el transcurso de la obra. Esto fue corroborado con los resultados de las encuestas realizadas en la muestra final, en donde podemos ver que las respuestas ofrecidas por los espectadores son similares a las que se planteó como análisis de la obra. Cabe señalar que se logró este resultado, pese a que el 83% del público no conocía la obra con anterioridad y, además, el 52% de ellos eran personas de ajenas a las Artes Escénicas. Lo que nos permite concluir que la adaptación fue dada satisfactoriamente, por ende, la hipótesis del proyecto fue corroborada.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arregui, D (11 de diciembre de 2019). Entrevista de E. Olivares & M. Del Aguila  
[Comunicación vía Skype]
- Bogart, A., In Dixon, M. B., In Smith, J. A., & Celaya, A. (2016). *Los puntos de vista escénicos: Movimiento, espacio dramático y tiempo dramático*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Bogart, A., & Landau, T. (2005). *The Viewpoints Book: A practical guide to viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group.
- Bogart, A., & Luque, D. (2013). *La preparación del director: Siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Alba.
- Brook, P. (1973). *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península New York: Routledge
- Callery, Dymphna (2001). *What is Physical Theatre? Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre*. New York: Routledge
- Castro, F (19 de septiembre de 2019). Entrevista de E. Olivares [Comunicación vía llamada telefónica]
- Dennis, A. (2014). *El cuerpo elocuente: La formación física del actor*. Madrid: Fundamentos.
- Eines, J. (1997). *El actor pide*. Barcelona, España: Gedisa Editorial
- Gershanick, P. (2011). *Teatro Físico Lecoq & clown*. Recuperado de:  
<http://gershanik.blogspot.com/p/teatro-fisico-lecoq.html> [Consulta: 20 de febrero del 2020]
- Huet, A. (2006). *El guión*. Barcelona: Paidós
- Joffré, S. (2007). *En el jardín de Mónica*. Lima: Pabellón D.

Lecoq, J., Carasso, J.-G., Lallias, J.-C., Hinojosa, J., & Navarro, M. M. (2003). *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial.

Lopez-Cubas, Rossana (marzo 2016). *Lima en escena. Reponen “En el jardín de Mónica” de Sara Joffré*. Recuperado de: <http://limaenescaena.blogspot.pe/2015/11/estrenan-en-el-jardin-de-monica-en-la.html> [Consulta: 11 de octubre del 2019]

Ministerio de Cultura (diciembre, 2014). *Sara Joffré: Creadora y promotora del teatro peruano*. Recuperado de: <http://www.cultura.gob.pe/es/comunicacion/noticia/sara-joffre-creadora-y-promotora-del-teatro-peruano> [Consulta: 20 de octubre del 2019].

Ponce, Victor (2014). El montonero. *Adiós Sara Joffré*. Recuperado de: <http://elmontonero.pe/cultura/adios-sara-joffre> [Consulta: 21 de septiembre del 2019]

Richards, T., Rosich, M., & Vilallonga, E. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial.

Ruiz, B (2008). *El arte del actor en el siglo XX, un recorrido teórico práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artez Blai.

Ruiz, B. (7 de agosto de 2019). *Mary Overlie: el origen de los Viewpoints*. Recuperado de <http://www.artezblai.com/artezblai/mary-overlie-el-origen-de-los-viewpoints.html> [Consulta: 20 de enero del 2020]

Salvatierra, C (2006). *La escuela de Jacques Lecoq: Una pedagogía para la creación dramática*. Barcelona: Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/2445/107489> [Consulta: 19 de diciembre del 2019]

Solano, M. J. (2013). *Adaptación del texto dramático Ollantay con herramientas del teatro físico para proponer un lenguaje escénico que permita a la obra de origen prehispánico*

*trasladarse a la contemporaneidad.* (Tesina previa a la obtención del Título de Licenciado en Artes Escénicas. Cuenca: Universidad de Cuenca, Facultad de Artes Escénicas). Recuperado de: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/5076> [Consulta: 7 de octubre del 2019]

Ubersfeld, A., & Torres, M. F. (1989). *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra.

Vidal, Armando (2016). *Lo físico del teatro y el teatro físico/The physical factor in theater and physical theater*. Revista Nexus Comunicación. Colombia, número 20. Recuperado de : <http://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/1838/1943> [Consulta: 15 de enero del 2020]

Vidal, A. C., Herrera, J. M., & Cano, R. P. (2018). *El teatro físico como sistema investigador y educativo en la formación artística y corporal. Descripción metodológica de un montaje a partir de Casa de Muñecas de Ibsen*. REiDoCrea: Revista Electrónica de Investigación y Docencia Creativa, 7, 124–139. Recuperado de: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=fua&AN=130864381&lang=es&site=eds-live&scope=site> [Consulta: 27 de septiembre del 2019]

## ANEXOS

### ANEXO 1. Entrevista a Fernando Castro

¿Cómo fue tu experiencia como director en la obra *Los regalos*?

Dirigir siempre tiene que ver con la palabra organizar. Yo creo que hay dos cosas que son importantes. Por un lado, entrenar la intuición, esta es algo que tu sientes en el ensayo. Tienes que estar atento a ella, a escuchar o a sentir. Pero el otro lado, es la reflexión, estar atentos con el proceso. Todas las obras que trabajamos se crean a través de la improvisación. Es el medio para crear la obra que haces.

En caso de los regalos, cuando empezamos. Sabíamos que eran dos hijos y un papa.

En el laboratorio, se ve y se investiga el lenguaje con el que se va a trabajar. Nosotros íbamos a usar la máscara completa. Y la técnica del golpe y la caída. Una vez que descubrimos cómo funcionaba la herramienta, era momento de usarla con la idea de los personajes que ya teníamos o de las situaciones que ya creadas. Y como a través de la improvisación aparecían cosas y se les daba un inicio, un medio y un final. La música es muy importante para mí, en el proceso es un apoyo muy importante que marca también las improvisaciones, genera una estructura, una atmósfera que todos entienden inmediatamente. Mi trabajo como director es generar las condiciones necesarias para que ellos creen sus partituras y sus personajes, más que decidir cómo es la creación. Uno tiene una idea y después entra al trabajo con el actor y descubres que no, puede que, en su cuerpo, en su mundo del actor tus ideas no son tan interesantes. Es más interesante lo que el actor está proponiendo en ese momento. Es tu trabajo adaptar eso. Una vez que ya entramos al montaje es eso, respetar lo que está pasando con el actor, dentro y fuera de escena.

## **ANEXO 2. Apreciación de la muestra final por parte de Denise Arregui:**

¿Qué apreciación y opinión tiene sobre la adaptación?

Me parece muy interesante al no conocer la obra ver que se puede percibir de ella a través de su propuesta, hay algo que está claro en cuanto a estos personajes. Me encanta lo que veo porque te deja mucha libertad a la imaginación y eso me parece interesante del trabajo. Cómo a partir de un texto escrito de una dramaturgia que ustedes han elegido y explorado a través del movimiento, al espectador le da la libertad de imaginarse lo que quiere, y eso me encanto. Porque solamente ustedes, que han leído la historia saben cuál es la verdadera historia detrás de estos personajes. Creo que no me provoca preguntarle de qué se trata la historia, porque no necesito saberlo. A mí sí me gusta dejarlo a libre interpretación

Lo interesante es que no es una obra en la que te das cuenta que fue construida con *Viewpoints*, eso es menos interesante para mi gusto. Que una obra que está conformada por una exploración con *Viewpoints* y que la propuesta parta de la dirección de ustedes. Si noto que hay harta conciencia del espacio, hay una conciencia de tiempo, han jugado mucho con la repetición y con los gestos. Ha habido un poco de todo. Con las relaciones espaciales sentía que estaba todo presente. Aun cuando la actriz ha estado sola (Participante A -Mónica) siento que ella podía jugar un montón de cosas con los gestos. Entonces me parecía bien, ha sido bien rico de mirar.

En la parte de las dos actrices (Participante A -Mónica y Participante B -Niña), ha habido mucha honestidad y sensibilidad. Las dos estaban muy atentas a lo que la otra le daba.

A nivel de composición, es interesante el espacio, es un cuadrado. No hay mayor arquitectura, aun así, sentía que había una exploración interesante en el espacio, con las alturas. El chico (Participante C- Niño), lo manejaba muy bien. Me parecía que tenía muy buen ojo al tomar en



cuenta dónde se encontraban sus compañeras. Él siempre estaba haciendo una contraparte muy interesante. Me encantaba como se adapta. Por ejemplo: Cuando las chicas estaban paradas, él se agachaba.

Como los *Viewpoints* les pide a los actores que no actúen. Pero poco a poco logra aparecer el tema emocional de manera inevitable. La exploración misma te da la emoción. Esas líneas que generan algo y le da una sensibilidad emocional a la historia.



**ANEXO 3. Encuesta para el público asistente a la Muestra Final:**

EN EL JARDÍN DE MÓNICA

Muchas gracias por asistir a este *Work in Progress*. Por favor responda las siguientes preguntas, sus respuestas nos ayudarán a la realización de nuestra tesis.

EDAD: \_\_\_\_\_

1. Marque con una “X” cuál es su ocupación

- Actor \_\_\_
- Docente de teatro \_\_\_
- Director teatral \_\_\_
- Estudiante de teatro \_\_\_
- Otro: \_\_\_\_\_

2. ¿QUÉ SENSACIONES EXPERIMENTÓ CON LA OBRA?

---

---

---

3. ¿QUÉ TEMAS RECONOCIÓ EN LA OBRA?

---

---

---

4. ¿CÓMO PERCIBES A CADA UNO DE LOS PERSONAJES DE LA OBRA?

Mónica (vestido manchado):

---

---

Niña (vestido blanco):

---

---

Niño:

---

---

5. ANTES DE LA PRESENTACIÓN HABÍA VISTO O LEÍDO SOBRE *EN EL JARDÍN DE MÓNICA* DE SARA JOFFRÉ; DE SER ASÍ ¿QUÉ ASPECTOS SIENTE QUE SE MANTIENE EN ESTA VERSIÓN FRENTE A LA OBRA ORIGINAL? ¿QUÉ ASPECTOS CAMBIARON?

---

---

---

---

---

6. ¿TIENES ALGÚN OTRO COMENTARIO?

---

---

---



**ANEXO 4. Cuestionario primer módulo: *Viewpoints***

<p>1. ¿Qué patrones o tendencias descubriste que tienes en el trabajo físico con <i>Viewpoints</i>?</p>	
<p>2. ¿Podrías definir con tus propias palabras los <i>Viewpoints</i> visto en el primer módulo?</p>	

<p>3. ¿Identificaste qué fortalezas y debilidades pudiste identificar en la comprensión de las herramientas brindadas?</p>	
<p>4. ¿Consideras haber logrado mayor conciencia del espacio y tiempo en el trabajo físico? ¿De qué manera?</p>	

**ANEXO 5. Cuestionario primer módulo: *Viewpoint* --- Participante A**

<p>1. ¿Qué patrones o tendencias descubriste que tienes en el trabajo físico con <i>Viewpoints</i>?</p>	<p>En cuanto al <i>Viewpoint</i> tempo descubrí que suelo recurrir a los tempos medios, los cercanos al cotidiano, de acuerdo al código que exploramos en las sesiones me refiero a los tempos 2; 3 y 4. Por ende me cuesta más explorar y mantenerme en los tempos extremos como el 1 o el 5, quizá por la demanda que exige. En cuanto al <i>Viewpoint</i> forma descubrí que me siento más cómoda y me es más sencillo explorar entre formas ondulantes, siento un mayor reto y un mayor grado de concentración para indagar entre líneas rectas que mi cuerpo pueda formar. En cuanto al <i>Viewpoint</i> de topografía descubrí que al principio se me dificultó un poco más el plano tridimensional, considero que antes no era muy consciente acerca de este por lo que, al momento de explorar, me costó diseñar en el espacio con todo mi cuerpo.</p>
<p>2. ¿Podrías definir con tus propias palabras los <i>Viewpoints</i> visto en el primer módulo?</p>	<p>Velocidad/tempo: El ritmo con el que me muevo en el espacio, qué tan rápido o lento es este.</p> <p>Duración: Cuánto me toma realizar una acción, cuándo decido o siento que debo cambiar a otra.</p> <p>Respuesta Kinestésica: Reaccionar a los estímulos externos, ejecutar acciones dejándome afectar por el otro.</p> <p>Repetición: Una acción específica que se repite por determinado tiempo.</p> <p>Relación espacial: La distancia que decido emplear en relación al espacio y/o a quienes están en él.</p> <p>Topografía: Cómo intervengo en el espacio, qué diseños realizo con qué partes de mi cuerpo, en qué dimensión del espacio.</p>

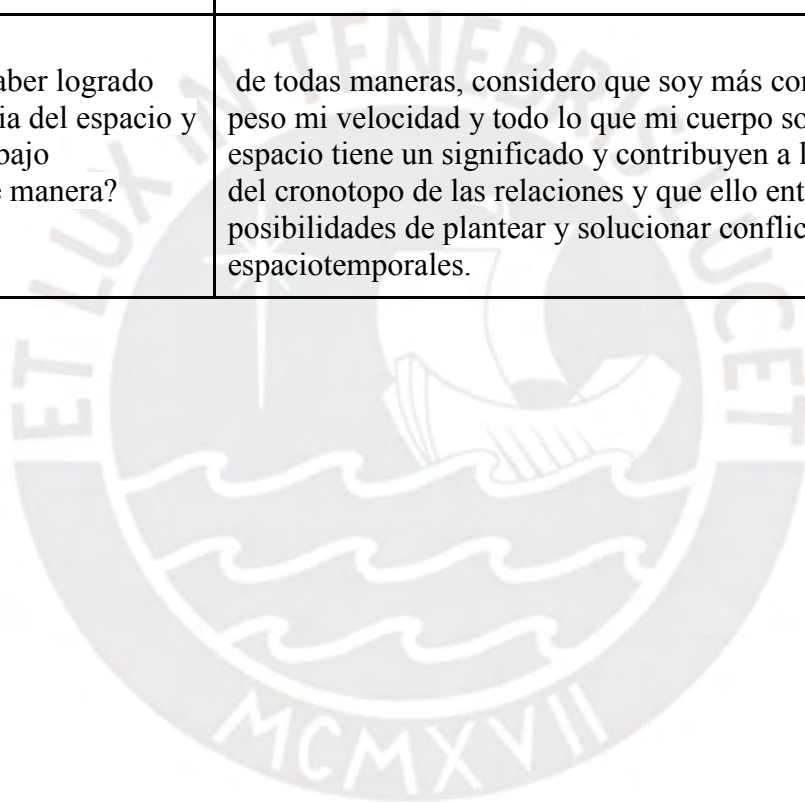


	<p>Arquitectura: Cómo me dejo afectar por lo los elementos del espacio, tanto los que están dentro como los que pertenecen al propio espacio (techo, paredes, etc.)</p>
	<p>Gesto: Cómo expreso algo cotidiano o algo totalmente abstracto, utilizando no solo el rostro sino también el cuerpo.</p>
	<p>Forma: Las líneas que puedo formar con mi cuerpo, explorar las distintas posibilidades que tengo.</p>
<p>3. ¿Identificaste qué fortalezas y debilidades pudiste identificar en la comprensión de las herramientas brindadas?</p>	<p>Sí, identifiqué que mi debilidad radica en que me cuesta mucho más explorar aquellas partes de <i>Viewpoints</i> que son más ajenos a mí, que no suelo explorar ya que demandan mucha más concentración y un mayor nivel de respuesta kinestésica. Por otro lado, considero que mi fortaleza radica en que, parte de la demanda de los <i>Viewpoints</i> es la reacción inmediata, el no darme tiempo para pensar o razonar mucho por lo que mis impulsos tienen un mayor espacio para desarrollarse y descubrir nuevas posibilidades dentro mío y en relación con el exterior.</p>
<p>4. ¿Consideras haber logrado mayor conciencia del espacio y tiempo en el trabajo físico? ¿De qué manera?</p>	<p>Sí, en primer lugar, la herramienta que me ha servido al momento de poner en práctica los <i>Viewpoints</i> fue el <i>Soft-focus</i> ya que me ayudó a tener mayor consciencia sobre el espacio y sobre lo que se encuentra en este. Al explorar los distintos <i>Viewpoints</i> considero que amplié mi capacidad de percepción, no sólo visual sino aquella que va más allá, creo que soy más consciente de la respuesta energética de mis compañeros y esto me sirve como estímulo para continuar explorando. Además creo que ahora tomo en cuenta, soy consciente incluso aquello que antes ignoraba como el propio espacio, el suelo, los sonidos, la luz, etc.</p>

**ANEXO 6. Cuestionario primer módulo: *Viewpoint* ---- Participante B**

<p>1. ¿Qué patrones o tendencias descubriste que tienes en el trabajo físico con <i>Viewpoints</i>?</p>	<p>tiendo a una velocidad media lenta pausada, a explorar más los niveles bajos y medios sobre todo el piso,</p>
<p>2. ¿Podrías definir con tus propias palabras los <i>Viewpoints</i> visto en el primer módulo?</p>	<p>Velocidad/tempo: Cuánto dura un movimiento, desplazamiento o acción</p>
	<p>Duración: Es el por cuanto tiempo hago determinado movimiento, por cuanto tiempo lo repito, por cuanto lo respeto</p>
	<p>Respuesta Kinestésica: Aquella que parte del otro, las reacciones respuestas de mi cuerpo en el espacio a partir del movimiento exterior</p>
	<p>Repetición: Repetir una acción, movimiento, desplazamiento en el espacio de acuerdo a la relación con este y con lo demás</p>
	<p>Relación espacial: De acuerdo a la disposición del espacio como se encuentra mi cuerpo en relación a todo lo me rodea, considerando la distancia, cercanía u oposición</p>
	<p>Topografía: La conversación que tiene mis movimientos con relación a la distribución del espacio ya sea altura, el ancho, y el largo, la distribución limítrofe y la relación con esta,</p>
	<p>Arquitectura: La relación de mi cuerpo con respecto no solo a la distribución espacial sino también a los objetos que se encuentran en el espacio y sus respectivas posiciones.</p>
	<p>Gesto: De comportamiento, cómo se modifica mi cuerpo frente a un o varios estímulos, actitud frente a algo. De expresividad, cómo manifiesto mi respuesta frente a un conflicto tanto interno como externo</p>

	<p>Forma: la forma que adopta mi cuerpo en representación de algo como respuesta o herramienta de composición</p>
<p>3. ¿Identificaste qué fortalezas y debilidades pudiste identificar en la comprensión de las herramientas brindadas?</p>	<p>considero que más allá de fortalezas o debilidades, encuentro en los <i>Viewpoints</i> un espacio de creación mediante la exploración, en este caso los <i>Viewpoints</i> que resaltan más para mí son los de respuesta kinestésica y relación espacial</p>
<p>4. Consideras haber logrado mayor conciencia del espacio y tiempo en el trabajo físico? ¿De qué manera?</p>	<p>de todas maneras, considero que soy más consciente de mi peso mi velocidad y todo lo que mi cuerpo sostiene en el espacio tiene un significado y contribuyen a la construcción del cronotopo de las relaciones y que ello entrega infinitas posibilidades de plantear y solucionar conflictos espaciotemporales.</p>



**ANEXO 7. Cuestionario primer módulo: *Viewpoint* ---- Participante C**

<p>1. ¿Qué patrones o tendencias descubriste que tienes en el trabajo físico con <i>Viewpoints</i>?</p>	<p>Tiendo a hacer los movimientos lentos y repetidos.</p>
<p>2. ¿Podrías definir con tus propias palabras los <i>Viewpoints</i> visto en el primer módulo?</p>	<p>Velocidad/tempo: Calidades de movimiento entre la gama de lo más lento que puedo hacerlo hasta lo más rápido.</p>
	<p>Duración: Concentrar un inicio y un fin a través del movimiento que quiera hacer.</p>
	<p>Respuesta Kinestésica: una reacción física (incluido la voz) ante lo que el espacio y los otros sujetos ocasionen en mí.</p>
	<p>Repetición: manera de poder conservar un movimiento y concientizar todo su recorrido a la perfección</p>
	<p>Relación espacial: Reconocimiento del espacio a través del movimiento dentro del espacio establecido.</p>
	<p>Topografía: formas de dimensionalizar figuras en el espacio a través de mi movimiento.</p>
	<p>Arquitectura: la relación que tiene cualquier estructura (incluyendo el espacio mismo en el que me encuentro) con mi propio cuerpo.</p>
	<p>Gesto: Maneras de expresar comportamientos, ideas y emociones con mis expresiones corporales.</p>

	<p>Forma: construcción adoptada por mi cuerpo que quiere expresar algún carácter físico.</p>
<p>3. ¿Qué fortalezas y debilidades pudiste identificar en la comprensión de las herramientas brindadas?</p>	<p>Creo que tiene una gran capacidad de adaptarse a cualquier estilo o técnica teatral ya que parte de principios. Asimismo creo que su debilidad es que quizá no solamente se necesita de los <i>Viewpoints</i>, sino también de otros elementos que puedan reforzar el reconocimiento de cada <i>Viewpoint</i>.</p>
<p>4. ¿Consideras haber logrado mayor conciencia del espacio y tiempo en el trabajo físico? ¿De qué manera?</p>	<p>Sí, a través de los ejercicios planteados y cómo cada elemento del <i>Viewpoint</i> describe un área importante en la composición, logrando mayor conciencia. Por otro lado, también creo que se necesita de un entrenamiento del mismo intérprete con su cuerpo para poder realizar la composición de más consciente y que a su vez se forme una composición aún más detallada y sofisticada.</p>

## **ANEXO 8. Bitácora Participante A:**

20/09/ 19

Fue difícil jugar con las velocidades, se me iba complicando cada vez más. Es importante tomar conciencia de los tiempos.

La repetición le fue muy complicada, pero me agradó explorar la energía de los otros.

Me imagine que era un pincel y cuando pasamos a lo tridimensional me ayudaba a pensar que estaba como en una gelatina y cuando me restringieron me daba un alto grado de exigencia.

27/09/19

Arquitectura: este ejercicio fue complejo por lo abstracto de las indicaciones y por la visión que cada uno toma del objeto. Yo sentí que estaba haciendo cosas muy abstractas, era un poco difícil solamente dejarse llevar, pues creo que ya hay cosas pactadas, porque si ves una cosa quieres cogerla y hacerla sonar, pero siento que para dejarme llevar sentía que tenía que usar un poco de mi lógica y ver que es ese objeto y analizar lo que se hace normalmente con él y hacer lo contrario y eso me hacía pensar.

Siempre me pasa que al final de los ejercicios que me suelto más. Siento que eso de las luces me hacía jugar más. Ya después me deje llevar.

Además, Me gustó tratar de recordar eso de cerrar los ojos y recordar donde están los objetos y fui consciente de que no me daba cuenta de todo lo que había.

9/ 10/ 19

Al inicio aún hay temor, se necesita más decisión y seguridad. No cortar el estímulo desarrollarlo, está muy tímido.



En las exploraciones aún no hay mucho contacto ni voz, necesitamos desarrollar los impulsos para poder entablar mejor las relaciones.

Movimientos precisos, no me mimetizo rápido, es necesario romper con el status de mi personaje.

Al inicio en la exploración con Celeste comencé a ser consciente de que estaba empleando los *Viewpoints*, ya los manejaba como una herramienta que, con cada sesión se había internalizado más y más, por eso en la exploración me sentí muchísimo más libre de seguir mis impulsos.

11/10/ 19

Risa: cuando se emociona se pone nerviosa

Subir la cosa pesada por las escaleras, siempre está gritándome desde abajo

Siempre reordena su jardín

Pies de costado (para evitar lastimarse mucho con lo que hay en el jardín), brazos siempre estirados (por si encuentra algo siempre quiero coger algo)

Mónica no puede estar mucho tiempo sin imaginar algo, le duele/ pesa volver a la realidad.

Cuando siente a otra persona real ya no se siente sola, pensar que puede ser su imaginación le da pena

¿A dónde ir? Mónica no tiene a dónde ir la Niña sí.

Acción de tiempo: tomar mi sopa, tempo rápido

Acción de duración: llorar (muy breve)

Tres gestos de comportamiento: hambre, cansancio, piojos.

Dos gestos expresivos:

Motor (externo): querer descansar

Conflicto interno: preguntas incómodas, me alejo.

Caminata: saltando, feliz, rápido, abarca el espacio (invade).

23/10/19

En la sesión de hoy partimos de los gestos expresivos que había elegido para Mónica y comenzamos a profundizar y a desarrollar cada uno empleando los distintos *Viewpoints*.

Uno de los gestos expresivos que elegí (motor interno) fue apartarme de un punto a otro, como un signo de su incomodidad ante preguntas incómodas (generalmente relacionadas a su familia) Trabajamos ese gesto, comenzó desde mi propuesta (parada) y se desarrolló hasta trasladarse de un punto a otro, pero llegando a sentarme en mis rodillas. A partir de ello se modificó y comenzamos a trabajar, como punto central del movimiento, la columna.

El movimiento que trabajamos es ondulante, ese es el gesto que Mónica adopta para expresar incomodidad o tristeza.

28/10/2019

Uno de los gestos de comportamiento que seleccioné fue el de rascarme la cabeza. Al igual que el gesto expresivo comenzamos a explorar partiendo de ese gesto, delimitamos el espacio de diversas maneras, cuando el espacio fue muy pequeño realizar el gesto fue más complicado. A partir de la sensación de encierro (dada por la delimitación) el gesto comenzó a desarrollarse y se transformó en el movimiento que Mónica utiliza para cambiar trasladarse de un punto a otro. Es rápido, indirecto y agresivo.

## ANEXO 9. Bitácora Participante C:

20/09/19

Comienzo----- >Acontecimiento

Pude haberme quedado dormido parado----- > (ejercicio *Soft Focus*)

### Viewpoints Lab

Son capas magnificamos unas para sentir su desarrollo

#### 1. Tempo

Potencias clasificado en números

Mucha lentitud (Tendencias

#### 2. Duración

Entender los cambios de velocidades hasta un punto de encuentro y fin.

#### 3. Respuesta Kinestésica

Potencia en la escucha

Dinámica lenta, pero luego se agilizó con la propuesta  
(latido de mi corazón rápida en un movimiento lento)

#### 4. Repetición

La imitación ¿=? Repetición

Calidades de energía en repetición constante y velocidades es otra repetición

Energía: Podríamos desglosar que tipo de energía se está sintiendo

#### 5. Espacio

Relación del espacio

Conciencia de dónde estoy

Distancia, proxemia

25/09/19

#### 6. Topografía

Mis pies parecían pinceles en la segunda dimensión

Tercera dimensión: colores en mi cuerpo

¿La cuarta dimensión será mi cuerpo?

Pintura sin moverme. 3 dimensiones (stop)

¿Somos rectos? Si el cuerpo es curvo en toda su expresión. Entonces solo sería la sensación recta, líneas de tensión.

#### 7. Forma

Pelear con el estereotipo (figura) y a su vez abstraer. El trabajo del detalle y de por sí un resultado verdadero.

Gesto -----> Esencia: Lo verdadero cuando se complementa

Forma -----> Forma

8. Gesto -----> Expresivo: era una gran construcción sin aferrarnos y darle continuidad para cambiar a más expresividad.

Comportamiento: Luchar con los estereotipos

Vaquero: Si no sabía qué hacer cogía la esencia que siento por esas palabras y sus referentes para sacar movimientos espontáneos

27/09/19

#### 9. Arquitectura

Nivel de juego absoluto.

Interés por querer escuchar la textura ¿luz? Sensación de instinto

Para mí todo suma (La música ayuda a comunicarme)

Expresarte como un niño e imaginar que todo funciona para mí.

Voluntad hacia la diversión

#### Flujo

Romper puertas---me sentía un ninja con misiones muy discretas.

Estímulos de escucha

Fluir y tratar de pasar con los otros agudizando el cuerpo (poros receptores)

#### Carriles

Momentos de sincronización con el otro

Atención y concentración

Autoconciencia --- No

Conciencia---- Sí

### Trabajo

Composición:

Aplicamos todas las capas de *Viewpoints*. Al comienzo difusos, desconectados ¿Sabíamos que teníamos que hacer?

Habíamos hecho todas las capas en las anteriores secciones, pero hoy fue tratar de reconocer al otro.

Luego nos reconocimos y fuimos fluyendo (ritmo a favor)

La música y musicalidad ofrecía mayor sintonía con el otro

### El líder

Total atención con el otro.

Cuidado con el líder para que los actores lo imiten como el mismo grupo para imitarlo

9/10/19

### Interpretar

¿Bien o mal? Contraste para aclarar las acciones

Enfatizar las acciones sean pequeñas o contrarias (Conciencia / enfatización)

Voz (incluir)

### Romper

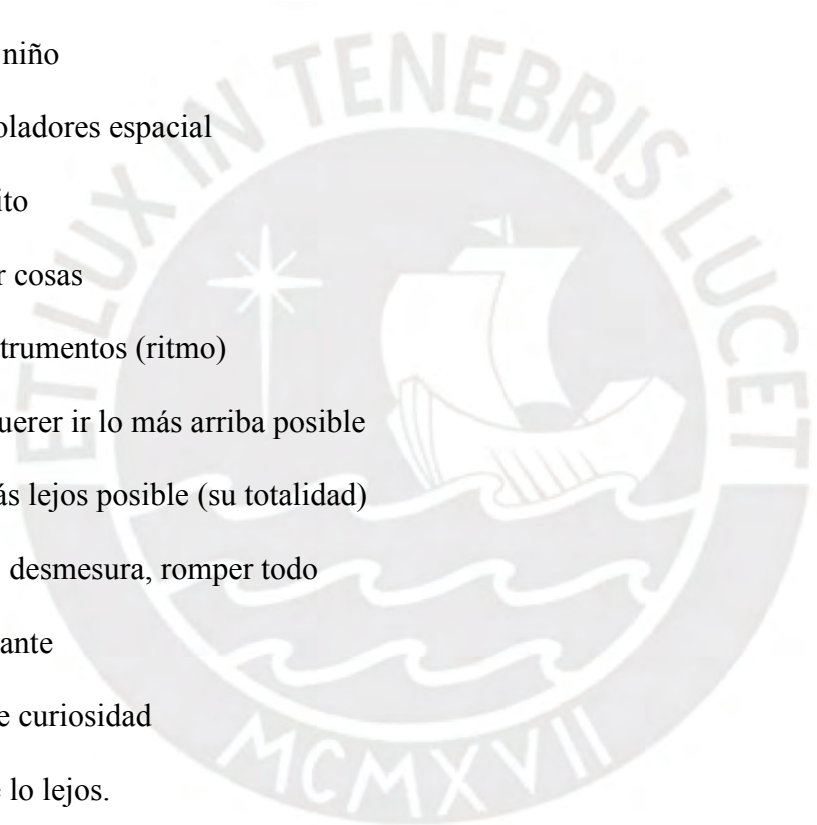
Nuestras miradas--- enfocar (complicidad)

---Esta técnica te hace ver que las acciones no son buenas o malas, sino que si lo decides hacerlo de manera enfatizada y consiente.

11/10/19

Exploración ----Niño

- Salta piedritas mientras busco cosas
- La cortina y la sogá como cometa
- Grito del niño
- Brazos voladores espacial
- Jugar solito
- Descubrir cosas
- Tocar instrumentos (ritmo)
- Trepar, querer ir lo más arriba posible
- Ver lo más lejos posible (su totalidad)
- Alocarse, desmesura, romper todo
- Ave vigilante
- Mirada de curiosidad
- Brillar de lo lejos.





**ANEXO 10: Material audiovisual**

[https://drive.google.com/open?id=1GCul\\_mTvjsJtL0lg5AtErZ2kqsYMS9S7](https://drive.google.com/open?id=1GCul_mTvjsJtL0lg5AtErZ2kqsYMS9S7)



## ANEXO 11: Invitaciones a la Muestra Final



**ANEXO 12. Base de datos de las encuestas realizados a los asistentes del laboratorio**

No.	Edad	Ocupación	Sensaciones experimentadas	Temas reconocidas en la obra	Percepción de los personajes			Visto o leído	Aspectos relacionados a la obra	Aspectos que cambiaron	Comentarios
					Mónica	Niña	Niño				
1	29	Docente	Ternura	Desesperación, soledad, Juego	Como niña	Correcta	Curioso	Si	Extrañeza de Mónica, su conflicto con la niña, la ambigüedad respecto al origen de los personajes	Mayor involucramiento de la niña con los juegos de Mónica, con su lenguaje, no se siente tanto la dualidad del niño. Por último la imagen de la figuras adultas (que es un referente directo en la obra original) no tiene un paralelo tan claro en los referentes del teatro físico, lo cual no es negativa	Ninguno
2	32	Biólogo	Curiosidad, abrumada, diversión	Compartir, cosas nuevas, diferencias entre personas libres y reñidas a las reglas	Niña libre de campo, sola, independiente	Acomoda-da, mimada,	No lo entendió	No	No aplica	No aplica	Interesante
3	32	Economista	Desconcierto inicial, perturbación, pérdida	Desesperación de Mónica, deseo de compartir con otras personas	Conflictiva	Serenidad	Egoísmo	No	No aplica	No aplica	Ninguno
4	50	Docente	Empatía, incomunicación, dolor, esperanza	Libertad, encontrarse en su entorno, incomunicación, violencia para crear y desaparecer	Libertad que no se reconoce, contiene o elabora	Puede redescubrirse y crecer, para	Incapaz del encuentro, sigue, acompaña, imita pero no sale de sí	No	No aplica	No aplica	Ninguno
5	64	CPC	Rara al principio	Ninguno	Excelente	Excelente	Excelente	No	No aplica	No aplica	Ninguno

6	66	Docente	Ternura, amor, pena, inocencia, imaginación	Pájaros, naturaleza, deseos de comunicación compañía	Inocencia, deseos de compañía, de ser amada, comprendida, alegría, tristeza, violencia	Inocencia, ternura	Alegría, ternura, deseo de ser comprendido, amado	No	No aplica	No aplica	Ninguno
7	53	Casa	Tristeza, risa y expectativa	Pérdida de la razón	Expresa diferentes estados de ánimo	Solidaria	Abierto a participar en el juego	No	No aplica	No aplica	Ninguno
8	18	Estudiante	Ansiedad al ver cambios repentinos en el modo de actuar de los personajes,	Soledad	Mucho tiempo sola, por lo que se alegra al ver que se acercan otra persona	No acostumbra experimentar emociones fuertes, sin embargo se adaptó al cambio drástico	Tímido al principio, pero luego trata de compartir sus conocimientos musicales e interactuar con los demás	No	No aplica	No aplica	Le gustó mucho el hecho de que la actuación, la música y la iluminación se complementaran entre sí de forma armoniosa.
9	22	Estudiante educación primaria	La sinceridad que trasmite el trabajo con el cuerpo, la voz y el espacio. armonía, plenitud, y empatía que ellos intentan comunicar sin la palabras	Las convicciones sociales, la ternura, la inocencia, apariencias, amistad, juego	Muy apegada a la tierra, las hojas, la naturaleza, la expresión sin filtros	Contrario a Mónica, muy pulcra, manteniendo el contacto con el suelo solo con la punta de los pies; se da cuenta de lo distinto y divertida que es la perspectiva de Mónica	Tiene relación con la vida y el tiempo, curiosos, no se da cuenta del impacto que puede provocar	No	No aplica	No aplica	Es muy impresionante la manera en que las emociones lograron exteriorizarse sin valerse de las palabras, algo que es muy difícil de llevar a la realidad, la gracia, la torpeza, el flujo de energía. Es admirable la sensación que provoca en el público,
10	20	Creación y producción escénica	Extrañeza, viva compasión, diversión	Primeros encuentros, nacer, descubrir, morir, círculos viciosos, algo empieza y termina y se vuelve a repetir con algunas variaciones	"Desestructurada", un toque anormal	Muy estructurada al inicio, con formas	Al final desestructuración	No	No aplica	No aplica	El uso de la repetición desde sonidos, movimientos pequeños, grandes, algunos con montajes en personas, eso más llevó a pensar en los "ciclos", algo empieza,

												trascurre y se vuelve a repetir,
11	31	Economista	Frustración de los personajes,	Soledad, ansiedad, amistad, frustración, libertad	Alegre, ingenua,	Seria,	Observador, egoísta	No	No aplica	No aplica		Es muy buena la interpretación de la actriz de Mónica
12	24	Estudiante de teatro	Aroma a cítrico y Erazo; extrañeza, curiosidad, alegría, pena, esperanza y ganas de jugar	Juego, inocencia, relaciones de poder, sensualidad, sexualidad	La encarnación del instinto, lo salvaje, animal, indomable, curiosidad,	Representa lo cortés, elegante, medido, recatado, inocencia	Curiosos, juguetón, tiende alguna forma determina el destino de uno de los chicos, va desde a fuera pero luego se involucra	No	No aplica	No aplica		Me encantó el trabajo corporal de los actores, las dinámicas entre las relaciones funcionaron bastante bien, y se podía sentir la intensidad en la obra.
13	22	Estudiante Ing. Civil	Tristeza, felicidad nostalgia	Soledad, locura, diversión, libertad	Mujer loca con mucha libertad	, persona muy delicada	Busca una persona que le acompañe	No	No aplica	No aplica		Muy buenos actores, con mucha intensidad
14	22	Estudiante de ciencia política	Buena, sentí alegría cuando jugaban juntos, tristeza cuando cada uno se fue yendo, sentí frío o dolor	Liberación del ser auténtico de las personas, el compartir como manera de vivir en comunidad.	Niña con problemas notables, pero niña al fin. Lo que primitivamente uno es	Representa lo conocido, el panorama lo que la sociedad muestra	Cuestionamiento de energía por lo positivo o lo malo	No	No aplica	No aplica		Ninguno
15	22	Actor, estudiante de teatro.	El aroma de eucalipto me transportó, me gustó mucho, el uso de las hojas, textura, sonido	Amistad, amor, aprender	Salvaje, curiosa, libre impulsiva	Inocente en un principio, experimentadora	Tímido, curioso, resentido, no quiere perder	No	No aplica	No aplica		
16	23	Estudiante de teatro	Risa, tristeza, expectativa,	Amor, celos, soledad, locura, amistad, envidia	Loca, traviesa, tirana,	Pulcritud	Travieso, infantil	No	No aplica	No aplica		No aplica
17	26	Artista	Sensación, angustia	Locura, abandono, culpa	Vive en su mundo	Reprocha este mundo, finalmente se vuelve una compañera	Travieso, infantil	No	No aplica	No aplica		Mónica, realmente llegó a conmoverse
18	21	Estudiante de Psicología	Emoción y adrenalina, humor, tristeza	Libertad y rebeldía ante ciertas normas,	Genuina por importar normas sociales, transparente	Encierro y guardaba la apariencia	Ilusión de encontrar a alguien con quien compartir	No	No aplica	No aplica		Estuvo excelente, bastante

				pérdida, soledad							preparación física
19	57	Odontólogo	Violencia, sorpresa, terror	Violencia, sorpresa, terror	Elemental	Inocencia, sorpresa	Inocencia, dominio	No	No aplica	No aplica	Ninguno
20	19	Estudiante de teatro	Descubrimiento de algo, pérdida	La adaptación a una situación nueva, un nuevo descubrimiento y también el dolor de la pérdida	Ajena al mundo civilizado, se construye de a pocos,	Más consciente pero no demasiado, se deja descubrir	Desconfiado del mundo nuevo, pero se adapta, experimenta la pérdida	No	No aplica	No aplica	Ninguno
21	22	Estudiante de comunicación	Confusión, diversión, tristeza, locura, desenfreno	Lo lúdico, soledad	Niña de la calle muy loca desinhibida	Muy delicada que tiene miedo al juego	Quiere formar parte de algo y también divertirse	No	No aplica	No aplica	Bello, me encantó, los amo
22	46	Actor y docente	Angustia, miedo, inestable, buena composición escénica, precisión. Potencia	Identidad, inseguridad, necesidad de reconocimiento	Inestable, bipolar, intenso, violentado, carente	Tímido, influenciado, dócil, infantil	Equilibrado, puro	No	No aplica	No aplica	Ritmos, intensidades, exploración del espacio, los opuestos, la posibilidad de contar historias sin palabras. Muy buen trabajo físico
23	21	Estudiante de teatro	Alegría, preocupación, desconcierto, libertad	Locura de la infancia, crecer enseñar,	Locura, libertad, manipulación	Recato, sensibilidad, caridad inocencia	Infancia, inocencia descubrimiento	Si	Las relaciones entre personajes, el conflicto con que crecer y ser diferente	No recuerda	Un viaje, una locura no podría hablar de una historia clara, se sintió como un ciclo como el de la infancia a crecer y no querer hacerlo
24	23	Actor estudiante de teatro	Alegría, empatía soledad, angustia, desesperación	Amistad soledad	Niña que sigue sus impulsos, transparente pero desconsiderada	Prudente, considerada, empática, asquenta	Alegre, impulsivo. Agresivo, iracundo, frágil, amistoso	No	No aplica	No aplica	Ninguno
25	18	Postulante a universidad	Suspenso, alegría, miedo, curiosidad, emoción, ganas de mas	Diversión, juegos, la niñez	Bastante extrovertida, amistosa, lúdica	Tierna, delicada, amistosas, dulce, pequeña	Amigable, curioso, movido	No	No aplica	No aplica	Ninguno
26	21	Actor	Incertidumbre, desesperación alegría, expectativa, ternura	Amor, soledad, amistad, inocencia, niñez	Salvaje, tiene una curiosidad inmensa por todo lo que le rodea	Como la niña que viene aleccionar a la otra niña salvaje	Tímido, protector de sus cosas y como el ordenador del lugar	No	No aplica	No aplica	Tal vez en algunos momentos precisas los focos (cuando



												están los tres actores en escena sobre todo; lindo trabajo
27	64	Enfermera	Inocencia, imaginación, ternura	Sonidos de los animales de la naturaleza y especialmente los pájaros.	Mucha imaginación en su ambiente natural	Inocente, amigable	Comparte las mismas ilusiones al relacionarse	No	No aplica	No aplica	Muy buena, despertó en mi emociones de mi niñez y me recordó a mi amigo imaginario	
28	22	Actor, Director teatral, estudiante de teatro y productora	Sensorial, conecta de inmediato con cada momento que pasaban los personajes, alegría, dolor, locura. El cuerpo habla mucho más, lo que me permite como espectador entrar a su universo a su ser de modo muy vivo	Restricción, represión, necesidad de efecto, compañía, escapar de la soledad	Chica salvaje, aguerrida y hasta sufrida. Sobreviviente,	Pulcra como la apariencia, la compostura, falsedad, miedosa	Puro, inocencia, ternura	Si	Sobre esta chica manipulando a sus compañeros,	No recuerdo mucho/ capaz lo que cambió es que Mónica de alguna manera los transformó en su propio ser y en la historia que traía	Me quedo con lo que expresa el cuerpo y lo vivo, que no necesité saber exactamente la historia, sus cuerpos me expresaban los momentos que pasaban, y eso es mucho más potente de ver y sentir	
29	23	Actor estudiante de teatro	Sentí un ambiente mágico incluso encantado, ternura, amistad	Soledad, amistad	Salvaje, impulsiva, busca amigas	Parametrada "estructurada"	Egoísta	No	No aplica	No aplica	Sentí poco control del guion, me daba cosas verlo, siendo golpeado muy fuerte	
30	23	Actor y estudiante de teatro	Mucho juego y diversión, la existencia de un contraste marcado en toda la obra, quedado una sensación de que hay un conflicto	Jerarquías, adaptación, marginalidad	Loca, marginal, fuera de contexto	Contraposición de Mónica, nivel de jerarquía mayor que Mónica, adaptable	Enamorador	Si	No me acuerdo	Recuerdo un poco a los personajes y creo que se mantuvieron	El juego vale oro, el juego del espacio se ve claramente en todos lados	
31	30	Actor, Docente de teatro	Desborde, frenesí, rechazo, alegría	Locura	Impulsiva,	Limitada	Egoísta	Si	Relación de personajes	El espacio, los tiempos, los objetos	Volver al verbo de la obra y confrontarlo con el verbo del cuerpo.	