

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El actor creador y los objetos, la construcción del personaje de Medea sobre la base de la metodología de formación interpretativa de Jorge Eines

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

AUTORA:

Hillary Zumaita Lopez

ASESORA:

Vera Rocio Castaño Garcia

Lima, 2020

RESUMEN

El presente estudio se propone abordar el proceso creativo del actor a partir de su vínculo con los objetos en escena, en base a la metodología interpretativa de formación que propone el director Jorge Eines, para la construcción del personaje de Medea de la obra MEDEAS de Alejandro Alva. La investigación describe los hechos y descubrimientos más significativos encontrados durante el proceso de construcción del personaje en un laboratorio de investigación actoral que se desarrolló a lo largo de treinta y nueve sesiones. El objetivo principal de este estudio es dar a conocer el importante aporte que trae el planteamiento del trabajo de Eines con respecto a la propuesta de exploración con los objetos a través de un estudio de caso. Hacia el final de la investigación, las conclusiones apuntan a señalar los hallazgos más relevantes, que surgieron a partir de la exploración sensoperceptiva del actor en relación al uso de ciertos objetos que destacaron en el proceso exploratorio por generar importantes transformaciones a nivel físico, ideológico o simbólico para la construcción del personaje de Medea.

Palabras clave: Fisicalidad, Sensopercepción, Metodología interpretativa de formación Jorge Eines, Objetos, Construcción de personaje, Actor creador



A mi madre,

A mi nana,

Al amor que nos mueve,

A Eines, cuyo trabajo inspiró a este

A todos los que de alguna manera fueron parte de esta tesis

Y a todos aquellos soñadores que son valientes

RESUMEN.....	I
DEDICATORIA.....	II
ÍNDICE.....	III
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPITULO 1 – PRESENTACIÓN	
1.1 Presentación del problema de investigación.....	4
1.2 Justificación.....	4
1.3 Preguntas y objetivos de la investigación.....	5
1.4 Respuesta tentativa.....	6
CAPÍTULO 2 - ESTADO DEL ARTE, MARCO TEÓRICO, MARCO CONCEPTUAL	
2.1 Estado del Arte.....	8
2.2 Marco Teórico.....	15
2.2.1 El personaje.....	15
2.2.2 El actor creador.....	17
2.2.2.1 El proceso de creación del personaje, acciones físicas....	19
2.2.3 La sensopercepción del actor.....	23
2.2.4 La fisicalidad del personaje.....	25
2.2.5 El entorno.....	27
2.2.5.1 Los objetos escénicos.....	29
2.2.5.2 Los objetos escénicos y su uso.....	31
2.2.5.2.1 La materialidad del objeto.....	31
2.2.5.2.2 El simbolismo del objeto.....	32
2.3. Marco conceptual	
2.3.1 La constitución del personaje.....	34
2.3.2 El actor creador y el método de las acciones físicas.....	34
2.3.3 El cuerpo del actor en el proceso creativo:	
Sensopercepción y fisicalidad.....	37
2.3.4 El objeto escénico: materialidad y simbolismo.....	38
CAPÍTULO 3 – METODOLOGÍA.....	
3.1 Diseño del laboratorio	45
3.1.1 La metodología de Eines.....	45
3.1.2 Diseño de la primera etapa del laboratorio.....	51

3.1.3	Diseño de la segunda etapa del laboratorio.....	52
3.1.4	Participantes.....	53
3.2	Desarrollo del laboratorio.....	54
3.3	Muestra.....	54
3.4	Técnicas de recojo de información	55
CAPÍTULO 4 – RESULTADOS.....		56
4.1	Primera etapa.....	60
4.1.1	Objetos explorados por Medea	
4.1.1.1	Peluches.....	60
4.1.1.2	Cuerda, faja y almohada.....	61
4.1.1.3	Vestidos de colores.....	62
4.1.1.4	Nudo gigante de telas blancas.....	63
4.1.1.5	Sombrillas.....	64
4.1.2	Objetos utilizados principalmente por Idia que influyeron como agentes activos en la construcción del personaje de Medea	
4.1.2.1	Bastón.....	64
4.1.2.2	Naipes.....	65
4.1.2.3	Espejo.....	66
4.2	Segunda Etapa.....	66
4.2.1	Objetos explorados por Medea	
4.2.1.1	Muñeco: Oso de peluche.....	67
4.2.1.2	Maquillaje.....	68
4.2.1.3	Tela elástica.....	68
4.2.1.4	Naipes.....	69
4.2.1.5	Vestido blanco.....	70
4.2.2	Objetos utilizados por Idia que influyeron como agentes activos en la construcción del personaje de Medea	
4.2.2.1	Bastón.....	71
4.2.2.2	Tela verde.....	72
4.2.2.3	Campana.....	73
CAPÍTULO 5 – CONCLUSIONES.....		78
BIBLIOGRAFÍA.....		82
ANEXOS.....		85

INTRODUCCIÓN

Una de las razones que me movilizaron a investigar al icónico personaje de Medea, en base a la metodología interpretativa de Jorge Eines, fue mi gran interés por romper con los prejuicios que me generaba este personaje. Otra razón fue porque tenía una profunda curiosidad por explorar una forma de trabajo cuya premisa partiese de la libertad creadora del actor. Deseaba fervientemente que mi racionalidad no fuese un impedimento para crear a un personaje que consideraba tan alejado a mí. En ese sentido, consideré que la metodología de Jorge Eines me podía ayudar a encontrar a ese personaje.

La metodología interpretativa de formación propuesta para esta investigación tiene por objetivo despojar al actor de sus propios prejuicios y desvincularlo de las ideas premeditadas que éste pueda tener sobre algún personaje. Con ello, logra que el actor se conecte con la historia a través de lo que va descubriendo en escena. En este proceso, los objetos que se introducen en el espacio de ensayo son fundamentales, ya que es a través del trabajo imaginativo y el juego con estos que el actor va construyendo al personaje.

Por lo general, en los procesos de creación de una obra de teatro es común empezar a abordar la construcción del personaje desde la imposición de una idea que deviene del análisis del texto, lo cual, para Eines, puede mutilar la creatividad del actor. Además, la disposición de los objetos en escena suele ser una imposición de los directores, productores y escenógrafos que le piden al actor que use los objetos sin darle un espacio de creación con éstos, por lo tanto, su uso no suele aportar de manera significativa al conflicto de la historia para el actor.

Las características que definen a un personaje son determinadas por la manera en que éste ejecuta las acciones físicas para llegar a cumplir su objetivo; es decir, cómo demuestra su conducta a través de las acciones que realiza. A aquella tendencia o modo propio de expresarse del personaje se le llamará fisicalidad, la cual no es fruto de una imposición, sino es descubierta y profundizada en el proceso exploratorio sensoperceptivo del actor con este método interpretativo.

Decidí involucrarme en esta investigación desde mi propia experiencia como actriz, con la meta de indagar de manera personal la relación del cuerpo del actor y los objetos para analizar cómo a través del uso de éstos el conflicto de la escena crece en distintos aspectos. Se llevaron a cabo treinta y nueve sesiones organizadas en un lapso de dos meses. El laboratorio estuvo dividido en dos

etapas y una muestra final que consistió en un *work in progress* seguido de un conversatorio. Durante ambas etapas se contó con la participación de dos actrices y una observadora de la escena.

La muestra estuvo dirigida a alumnos de los últimos ciclos de la Especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, estudiantes que compartían mis mismos referentes formativos. También estuvieron presentes una docente de investigación académica y otra de teatro físico. Al finalizar el pase de la escena, hubo un conversatorio donde surgieron muchas preguntas por parte de los asistentes, quienes mostraron un gran interés por conocer más acerca de esta propuesta.

A continuación, presentaré brevemente un resumen de la experiencia de Jorge Eines en el medio teatral, extraída de su blog personal, donde también se presentan las bases y trayectoria de su escuela de formación.

Jorge Eines es un Maestro de Actores, Catedrático en Interpretación, Director de Teatro y Teórico de la Técnica Interpretativa, además de fundador y director de su propia Escuela de Interpretación. Nació en Buenos Aires, 1949. Debido a la situación política argentina emigró a España en 1976 y se instaló en Madrid, donde obtuvo la Cátedra de Interpretación de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza (RESAD), y dirigió el Departamento de Interpretación durante 6 años. En 2001 fundó su propia Escuela de Actuación: La Escuela de Interpretación Jorge Eines.

En los últimos 10 años ha dictado Seminarios para Actores y Docentes de Teatro en diversas ciudades de España como San Sebastián, Gijón, Valencia, Bilbao y Barcelona; donde ha realizado diversos debates y presentaciones en la Biblioteca Gedisa.

Sus viajes lo han llevado repetidas veces a Colombia, Chile, Perú y Argentina, donde ha dictado los Seminarios: “LOS TRES BINOMIOS. REPETIR PARA NO REPETIR”, “OTRO LENGUAJE, OTRA MIRADA” y “LA ASTUCIA DEL CUERPO” para diversas Universidades de Latinoamérica.

Jorge también ha dirigido numerosos espectáculos, entre los que destacan WOYZECK de Georg Büchner (Nominado para el premio Moliere a la mejor dirección), IVANOV, LA GAVIOTA y TIO VANIA de Antón Chejov, en la Sala ENSAYO 100 TEATRO (origen del Teatro Alternativo en Madrid) cuya dirección asumió durante quince años. Fue director de: FUENTEOVEJUNA de Lope de Vega, LA SEÑORITA JULIA de August Strindberg, LOS PARAÍDOS PERDIDOS y ALREDEDOR de Borges; sobre textos de Jorge Luis Borges, LA MÚSICA de Marguerite Duras, ESTACIÓN DE TANGO con música de Astor Piazzolla. EL PRECIO de Arthur Miller (que obtuvo cuatro nominaciones a los Premios Max), entre otras obras. Además, ha dirigido espectáculos en Argentina, España, Colombia, Estados Unidos e Israel. Asimismo, es autor de los libros Teoría del juego dramático, Formación del Actor, Alegato a favor del actor, El actor pide, Hacer actuar, Las 25 Ventanas y Repetir para no Repetir. Todos editados por la editorial Gedisa en la colección Arte y Acción. Sus últimos espectáculos son NUNCA ESTUVE EN BAGDAD de Abel Neves (Estrenada en Festivales Internacionales de España y Portugal) y CAMINO DEL CIELO de Juan Mayorga (Estrenada en el Teatro San Martín de Buenos Aires (que obtuvo ocho Nominaciones a los Premios ACE) y NINA, de

José Ramón Fernández, que obtuvo el Premio Lope de Vega, estrenada en enero de 2009 en Ciudad Cultural Konex de Buenos Aires.

Sus tres últimos montajes con su compañía y grupo de investigación TEJIDO ABIERTO TEATRO han sido: TEJIDO ABIERTO - BECKETT, RICARDO III de William Shakespeare y BODAS DE SANGRE de Federico García Lorca, con la cual ha sido finalista del Premio Teatros del Mundo 2014. Con la compañía TEJIDO ABIERTO se ha presentado en la mayor parte de las capitales de España, y ha realizado gira internacional por Europa y Latinoamérica.¹

A diferencia de la gran mayoría de procesos creativos actuales, los cuales basan su exploración y la aparición de los objetos a partir de la imposición, la propuesta de Eines parte de las acciones físicas y del desprendimiento parcial del texto dramático para que el cuerpo del actor, estimulado por su propia sensopercepción, descubra nuevos vínculos y significados a partir de los impulsos.

Esta metodología busca retomar el empoderamiento del actor dentro de su propio proceso creativo. De este modo, éste se aleja de ser, en esencia, la idea prefabricada de un director o el constructo de una imposición del propio actor porque ambos podrían estar atrapados en sus propios esquemas. Con este método de trabajo Eines no pretende buscar una construcción parecida a la vida, su objetivo es crear vida a partir de la escena, vida que tenga organicidad y verdad.

La escena escogida para trabajar en esta investigación es la segunda de la obra MEDEAS escrita por el dramaturgo Alejandro Alva. En esta escena, se presenta a Medea como una niña que va transitando hacia la pubertad, cuando de pronto este trance se ve acelerado abruptamente por su madre, quien empieza a vaticinarle su futuro próximo. Consideré este momento idóneo para empezar a construir al personaje, ya que me permitiría conocer ciertos hechos que marcaron al personaje en sus inicios y con ello poder tener una mayor profundidad al momento de construirlo. La metodología que escogí para esta investigación permitió acercarme a este personaje al cual consideraba muy alejado de mí, esto me dio las herramientas para poder crear vínculos profundos que me llevaron a interpretarlo con organicidad y libertad.

¹ Extraído de <http://www.jorge-eines.com/biografia/> (párr. 1 -2)

CAPÍTULO 1: Planteamiento de la investigación

1.1 Presentación del problema de investigación

En el campo formativo de las artes escénicas es común empezar a abordar la construcción de un personaje a partir de un minucioso análisis del texto que, por lo general, termina mutilando la creatividad del actor (Eines, 2014). De igual manera, la aparición de los objetos en escena, fuera de aquellos propuestos por el texto, suele ser el resultado de una idea premeditada que se impone con el fin de generar signos que, usualmente, no aportan de manera significativa al conflicto de la historia.

Existen distintas herramientas para explorar la creatividad del actor, siendo los objetos una parte importante que, generalmente, acompañan al intérprete en escena. El teatro nos brinda la posibilidad de jugar y experimentar con los atributos formales y sensoriales de los objetos, potenciándolos e incluso alterando su percepción (Cubeiro, 2018). Experimentar con los objetos puede generar vínculos que aporten de manera significativa a desarrollar el mundo interno del personaje, lo cual haría que éste tenga una conexión más profunda con la historia.

Mediante la exploración sensoperceptiva en escena se agudiza la consciencia y la escucha escénica. El objetivo es tener un proceso creativo libre que pueda llegar a quitar imposiciones que reduzcan las posibilidades del actor en su propio arte. Por ello, investigar este proceso creativo de construcción de personaje desde la perspectiva de actriz me permite indagar minuciosamente los detalles del proceso creativo sin intermediarios.

La pregunta general de esta investigación busca conocer de qué manera el objeto escénico actúa como un recurso creativo en el proceso de construcción del personaje. Elegí partir desde una investigación basada en la práctica, a través de un laboratorio de investigación sobre el proceso físico del actor y los objetos en base a esta metodología interpretativa.

1.2 Justificación

En mis años de formación profesional, así como a lo largo de mi experiencia en el campo laboral, he podido observar que en la gran mayoría de procesos creativos en los que he participado el trabajo de construcción de personaje, además del trabajo de exploración con los objetos, se llevaron a cabo de manera similar. En estos procesos era común abordar al personaje a partir de la imposición ideas que devenían del análisis de texto. Por otra parte, el objeto fuera de lo escrito

en el texto, solía llegar a la escena como un elemento impuesto y no como un elemento que se revelase dentro del proceso creativo por la necesidad del actor.

Llevar a cabo esta investigación en base a la metodología formativa del director Jorge Eines tiene por motivo demostrar que esta herramienta le permite al actor construir un personaje a partir de su propia libertad creadora, por el hecho que permite trabajar desde el inicio en preparar al actor para que se desarma de sus propios esquemas y así pueda reinventarse. Los objetos (en esta metodología) cobran protagonismo, ya que es a través de la exploración y juego con estos que el actor desarrolla al personaje. Esta metodología fomenta el juego y trabajo imaginativo del actor a partir del abandono de las ideas premeditadas y la liberación de los propios prejuicios para conectarse con la historia a través de lo que va descubriendo en escena.

Considero importante que se conozca la relevancia del trabajo de Eines con respecto a su planteamiento de exploración con los objetos; así como su propuesta de actor creador. Considero valioso, también, que pueda conocerse con mayor profundidad su propuesta metodológica que, en mi opinión, contiene varios fundamentos de distintas técnicas de entrenamiento actoral. Esta investigación, al estar basada en la práctica, sería el primer registro académico de estudio de caso que aplica esta metodología interpretativa, en tanto ésta se conoce mayormente desde la praxis. Asimismo, lo que se ha escrito sobre esta metodología es únicamente lo que Eines ha publicado; sin embargo, tampoco es que haya una descripción específica de la ruta que usualmente se sigue en estos textos, pues esto se ha hecho a través de su dictado en su escuela o seminarios y es por ello que este trabajo cobra una especial relevancia. Espero que este proyecto de investigación basado en la práctica pueda servirles a todos aquellos que estén interesados en conocer a detalle sobre cómo se aplica esta metodología. También deseo que la publicación de esta tesis motive la curiosidad de actores, investigadores o docentes de actuación a profundizar en el conocimiento de esta metodología de formación, por su capacidad de ampliar la creatividad del actor. Además, anhelo que los hallazgos presentados puedan ser de utilidad para actores que se encuentren en procesos de exploración con los objetos para que puedan valerse de las herramientas que se presentan en este estudio. Finalmente, espero que el registro audiovisual del proyecto sirva como inspiración para poder seguir fomentando la práctica o interés por la metodología de Eines.

1.3 Preguntas y objetivos de la investigación

Pregunta general:

¿De qué manera influye el uso de objetos en la construcción del personaje de Medea a partir de la sensopercepción y la fisicalidad del actor sobre el método interpretativo de formación de Jorge Eines en la obra MEDEAS de Alejandro Alva?

Preguntas específicas:

- ¿Cuáles fueron y cómo se exploraron los objetos a través de la sensopercepción y la fisicalidad del actor durante el proceso de construcción del personaje de Medea sobre el método interpretativo de formación de Jorge Eines en la obra MEDEAS de Alejandro Alva?
- ¿Cuáles fueron los criterios de elección de los objetos a utilizarse en la exploración para la construcción del personaje de Medea sobre el método interpretativo de formación de Jorge Eines en la obra MEDEAS de Alejandro Alva?

Objetivo general:

Analizar y explicar de qué manera influye el uso de objetos en la construcción del personaje de Medea a partir de la sensopercepción y la fisicalidad del actor sobre el método interpretativo de formación de Jorge Eines en la obra MEDEAS de Alejandro Alva.

Objetivos específicos:

- Describir, analizar y explicar el desarrollo evolutivo de los objetos utilizados en el proceso de construcción del personaje de Medea a partir de la sensopercepción y la fisicalidad del actor sobre el método interpretativo de formación de Jorge Eines en la obra MEDEAS de Alejandro Alva.
- Explicar la razón o evolución de los criterios de elección de los objetos a utilizarse en el proceso de exploración para la construcción del personaje de Medea a partir de la sensopercepción y la fisicalidad del actor sobre el método interpretativo de formación de Jorge Eines en la obra MEDEAS de Alejandro Alva

1.4 Respuesta tentativa

Propuse que los objetos actúan como recursos que potencian las capacidades físicas e imaginativas del actor durante el proceso de construcción de personaje. Los objetos sirven como estímulos creativos para que el actor construya al personaje en base a la interacción física, lo

cual lo llevará a generar vínculos de relación, de acción, de circunstancia y estatus con los otros personajes.



CAPÍTULO 2 – ESTADO DEL ARTE, MARCO TEÓRICO, MARCO CONCEPTUAL

2.1 Estado del arte

En la actualidad no existen estudios académicos que traten acerca del uso de los objetos en base a la metodología interpretativa de formación de Jorge Eines; sin embargo, es conocido que existen diversos estudios acerca del uso de los objetos para la construcción de personaje. Por otro lado, existe información relevante de las distintas propuestas del uso de los objetos para la creación de personajes. Estos primeros estudios se desarrollaron, principalmente, como derivaciones de las vanguardias artísticas posteriores a la corriente del Dadaísmo.

En principio, considero importante empezar a mostrar parte del recorrido histórico de los hitos que hicieron visibilizar y profundizar en el estudio del uso de los objetos en el mundo occidental desde las artes plásticas hacia el arte teatral. La meta es contrastar con mayor claridad cuáles son los aportes que trae consigo la propuesta de Eines sobre el tema.

A lo largo de la historia del teatro, el uso de los objetos para la construcción de personajes ha sido explorado de diversas maneras. En las siguientes páginas se revisarán diversas fuentes académicas que se centrarán en la relación del uso de los objetos en distintos escenarios desarrollados dentro del periodo de las vanguardias artísticas y a sus aportes particulares sobre una nueva propuesta de construcción de personajes. Posteriormente, se procederá a explicar con mayor profundidad los principios que rigen la práctica de la metodología de Eines para comprender la lógica de la propuesta del uso de los objetos en la misma.

S. Marchán² (1994) señala que, hacia mediados del siglo pasado, dado el surgimiento de las “vanguardias artísticas”, se cuestionaron todos los conceptos en torno a las formas, las funciones y los límites del arte. Ello promovió que las antiguas disciplinas se ampliaran, viéndose afectado el concepto de representación. Desde el dadaísmo hasta las corrientes actuales de la época surgieron innumerables propuestas de “arte objetual”; estas confiaban en la expresividad de los objetos cotidianos, de los fragmentos y la acumulación de cosas.

El arte objetual, cuyo iniciador es Marcel Duchamp, es una práctica artística en la cual se utilizan objetos de uso común, extraídos de su cotidianeidad, siendo éstos recodificados. Estos pueden ser objetos que han sido encontrados o adquiridos, los cuales cobran un carácter

² S. Marchán, (1994) extraído de:
https://www.academia.edu/33245156/Del_Arte_objetual_al_Arte_de_Concepto_Sim%C3%B3n_Marchad_Fiz_.pdf

de objeto artístico por medio de su modificación, intervención o interacción con otros elementos. En ese sentido, se afirma que el arte objetual se basa en la provocación, en hacer que la gente despierte de su rutina y se enfrente a la vida de una manera diferente, no aceptando lo establecido. Cualquier gesto, cualquier objeto, por inútil que parezca, puede ser utilizado para crear, algo que haga pensar que hay más de lo que nos presentan, que se sea el propio artífice de la propia vida.² (Marchán,1994)

Como fue mencionado anteriormente, es a partir de la influencia del dadaísmo y el desarrollo de las vanguardias artísticas donde se desencadena la reflexión acerca de los procesos y límites hasta entonces establecidos en el campo artístico. Para el caso específico del teatro, dentro de esta corriente surgió la idea de descentralizar al actor como eje principal de la escena, explorándose entonces distintas posibilidades.

Uno de los campos exploratorios que surgen a partir de ello derivó en lo que hoy conocemos como el teatro de los objetos. Aquel nació de sucesivas transformaciones del teatro oriental de títeres, de figuras y de sombras, de la visión del objeto de Duchamp, de Kantor, entre otros. El teatro de los objetos se encuentra sometido a un procedimiento escénico tan antiguo como el teatro mismo: la manipulación (Alvarado, 2009)³, consistente en la prevalencia del objeto sobre el individuo que lo manipula, es decir, el actor se convierte en una especie de personaje manipulador o paralelo que está a merced de la imagen simbolista que se crea alrededor de los objetos en escena. También podría darse el caso que el actor posea la única responsabilidad de manipular el objeto con la posibilidad de mostrarse abiertamente o no al público, como es lo que sucede en el caso del teatro de marionetas o el teatro de luz negra. Al respecto, Alvarado (2009) menciona que:

El Teatro de Objetos trabaja en la investigación de las múltiples variantes en el vínculo objeto actuante y sujeto manipulador-actor, siempre partiendo, por una parte, de la cualidad metafórica del objeto, más allá de su función previa y, por otra, de su carácter de personaje que vive por la sumatoria de su tensión latente y la tensión transmitida por el manipulador. [...] El Teatro de Objetos es aquel en que el objeto no es un apéndice del actor, sino que encarna al personaje por la sumatoria de la tensión interpretativa del sujeto-actor que le da vida y la tensión latente del objeto. Es protagonista de la acción.³

³ Extraído de Alvarado, A. "El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro Argentino post-dictadura" (Tesis de licenciatura presentada en el IUNA: Instituto Nacional de Arte), en Jorge Dubatti (comp.). Escritos sobre Teatro II. Buenos Aires: Nueva generación. / <http://www.analvarado.com/tesisana.doc>

Por su parte, Ismael Moreno (2015)⁴ menciona que el actor se somete al objeto, siendo éste un instrumento o medio que le permite relacionarse a una totalidad teatral más compleja. El actor sigue siendo parte de una totalidad en la que es protagonista hasta hacerse símbolo visual o un arquetipo de la existencia humana.

El arte del teatro de objetos se esconde precisamente en su aspecto superficial. Como nuestra piel, nuestra superficie se une tanto al mundo exterior como la creación profunda de nuestro ser, donde lo interno y lo externo fluyen uno dentro del otro. (párr. 8)⁴

Es a partir de esa relación con el objeto que el actor empieza a tener mayor consciencia acerca de su propio cuerpo, ya que en este tipo de teatro es importante que el actor demuestre autenticidad en la presentación y precisión de cada detalle y mínimo gesto en la escena. Las acciones que se realicen en la puesta deberían ser ejecutadas con la misma carga, ya que ello contribuye a la complejidad de la imagen total, siendo esto importante porque este tipo de representaciones posee cualidades visuales específicas. En los escritos de Moreno (2015) sobre Kantor, éste último afirma que en este tipo de teatro son obsoletos la imitación, la interpretación y el fingir la actuación, ya que son únicamente importantes las acciones reales en tanto “la acción somete su autenticidad a la imaginación del núcleo con su motivo interno cuando se trata de un personaje” (párr. 18).⁴

Es en este proceso de construcción del personaje dentro de este campo exploratorio del teatro de los objetos que el actor y el objeto serán dependientes de la carga que ambos ejerzan sobre sí mismos. Ello obedece al valor simbólico que surge de la exploración con el objeto, ya sea por la imagen arquetípica que haya develado el personaje en el desarrollo de la exploración u otra carga específica. En ese aspecto, el personaje estará supeditado a la materialidad o al simbolismo del objeto, el actor no será un apéndice del objeto, sino que entrarán en comunión. Igualmente, la construcción de la corporalidad del actor obedecerá a la materialidad o provocaciones internas que surjan de la manipulación del objeto en cuestión.

Asimismo, las vanguardias teatrales interpelaban a las representaciones de la época en busca de la renovación del teatro y sus métodos tradicionales. Surgieron de pronto propuestas para la escenografía, los espacios y los objetos como la de Craig o aquellas que estuvieron ligadas a las búsquedas dadaístas y se vincularon con el arte objetual como lo que menciona Bea

⁴ Extraído del blog de la compañía argentina de investigación teatral CB, por Ismael Moreno: https://www.clandebichos.com/clangebichos.com/teatro_de_objetos.html

Blackhall (2017)⁵ quien afirma la posición de Kantor, en contra de la ilusión realista, mediante la siguiente cita:

Si renunciamos a los decorados tradicionales no es por razones formales: hay razones más importantes. En su lugar, llegarán formas que podrán expresar la constitución de la acción, su marcha, su dinámica, sus conflictos, su crecimiento y su desarrollo, sus puntos culminantes, los cuales crearán tensiones, comprometerán al actor, tendrán contactos dramáticos con él. (p. 93) ⁵

Entre las novedosas propuestas artísticas que postulaba Kantor (2003) como parte de sus procesos experimentales, le surgió la idea de explorar en nuevos espacios escénicos con objetos que eran recogidos de la basura o en desuso; objetos descontextualizados del entorno del campo exploratorio o desfasados del contexto lógico en el que se presentaban los personajes u objetos que carecían de una funcionalidad aparente, o que ya se encontraban en un estado de inutilización latente o en un estado deplorable. En el campo de la experimentación con este tipo de objetos se trajo a colación un nuevo contexto de creación artística, se pretendía explorar la imaginación y retar al actor de ponerse en contacto con el objeto a nivel físico y crear a partir de ello. La imaginación, la re-significación y el rito son los principios en este campo exploratorio.

En el texto de Kantor (2003), EL TEATRO DE LA MUERTE, el mismo autor manifiesta su posición de esta manera:

Tomo conciencia de que debo hacer algo con el objeto para que empiece a existir, algo que no tenga ninguna relación con su función vital, siento que es necesario un ritual, que sea absurdo desde el punto de vista de la vida y que pueda atraer al objeto hacia la esfera del arte. (p. 67)

Desde mis prácticas más antiguas, sé que cuánto más baja es la “categoría” de un objeto, más posibilidades tiene de revelar su objetividad; su elevación desde esas filas de desprecio y ridículo constituye, en el arte, un acto de pura poesía. (p.71) (67-68)

El autor muestra interés por investigar la mayor cantidad de diversidad de formas, pesos y texturas propias de los objetos para aprovechar la gama de posibilidades que estos mismos otorgan. La propuesta de Kantor apuesta por escapar de la realidad cotidiana para poder crear con libertad; lo cual, argumenta, difiere mucho de la vida. Este es un mecanismo en el que se

⁵ Extraído de Blackhall, Bea: Tercera Edición Congreso Tendencias Escénicas [Presente y futuro del Espectáculo] XXV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación, Año XVIII, Vol. 31, Agosto 2017, Buenos Aires, Argentina: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=637&id_articulo=13345

incrementan las posibilidades creativas y de investigación en el proceso de construcción de personajes al salir del plano cotidiano, para así abrir canales a la imaginación. Dentro de este contexto, se dan conductas físicas particulares en los personajes, las cuales son inspiradas a partir del contacto sensorial con los objetos. Muchas surgen de la necesidad de vincularse con los objetos a partir de un ritual con el cual se pretende conectarse genuinamente con los objetos. La necesidad del rito va hacia el encuentro de la re-significación del objeto y la libertad sin límites que permite explorar la propuesta. (Kantor, 2003)

Acerca del uso de los objetos en la exploración artística Kantor (2003) afirma que:

La imagen naturalista y su contemplación constituyen un obstáculo serio para la percepción de la obra de arte. Lo comprenderemos al tomar conciencia de que las formas naturalistas y objetivas se captan por medio del mecanismo cerebral; en paralelo, las formas abstractas, al no recordarnos nada, actúan directa y perfectamente, ya que alcanzan nuestro subconsciente: esto significa que el espectador las siente en lugar de distinguirlas y analizarlas objetivamente. Por esta misma razón, las formas abstractas son capaces de expresar estados psíquicos. (p. 24)

Por otro lado, el teatro documental abrió camino a la derivación del formato que conocemos actualmente como teatro testimonial. Este tipo de teatro explora y usa en escena a los objetos que tienen un peso histórico y cultural real que han sido parte de la historia pasada de sus manipulantes o de aquellos a quienes los manipulantes representan. Acerca del uso de los objetos en el teatro testimonial, Larios (2016)⁶ explica que:

Los objetos con relatos reales, complejizados en un teatro de objetos documental, son el punto de partida para configurar un entramado escénico, capaz de detectar las sutilezas micro sociológicas que emergen alrededor de determinada cultura material; [...] Este teatro no solo podría aportar datos históricos desde un punto de vista lateral, también funciona como mecanismo para activar otras operaciones comunitarias afectivas, dándose que la des-cotidianidad del objeto sea en torno a un suceso catastrófico. Dichas operaciones intersubjetivas habrán de constituir un observatorio que permita registrar nuevas reflexiones, y de ahí entender cada vez más, la naturaleza de este tipo de práctica.⁶ (Párr. 6)

Con ello, Larios desea resaltar la importancia de los objetos en dicho formato teatral, el cual no existiría si es que no contase con la presencia de objetos de valor personal o histórico. Los objetos que fueron utilizados inicialmente en el teatro documental eran documentos

⁶ Extraído de Larios : <http://www.titeresante.es/2016/08/teatro-de-objetos-documental-derivaciones-del-teatro-de-objetos-hacia-lo-documental-por-shaday-larios/>

oficiales o verídicos, desde los cuales se partía para enlazar el relato de las historias. Tal como su propio nombre lo define, documental, teatro basado en evidencias.

Por su parte, el teatro testimonial que deriva del teatro documental hace referencia a aquel teatro que se crea a partir de las experiencias de sus representantes o testimoniantes verdaderos que relatan los eventos que se vivieron en algún momento del pasado. Esta es la condición principal para que este formato sea considerado como tal: el testimonio que se dé debe basarse en hechos reales.

Ana Correa (2016)⁷, en su puesta en escena LA REBELIÓN DE LOS OBJETOS, también registrada en el formato de documental audiovisual titulado del mismo modo, se propone investigar los objetos con los que anteriormente había trabajado en montajes previos, haciendo una reflexión acerca de su proceso con cada uno de ellos. Lo interesante de este caso es que ella menciona que una de las reglas generales de su proceso del trabajo con los objetos era iniciar la exploración sin utilizarlos para lo que funcionalmente fueron hechos. Es así como la correa de su acordeón, que es su primer objeto explorado en el documental, termina siendo una cuerda, una mordaza, una venda, una canasta de frutas, una joroba, una mochila y un par de grandes nalgas. Ella explora nuevas formas no cotidianas de la forma de manipulación de los objetos. A modo de ejemplo: Correa menciona que aprendió sentada a tocar el acordeón, pero en esta nueva forma de relacionamiento lo hace movilizándose de pie; investigando formas más lúdicas, vivas y dinámicas que en su experiencia inicial de aprendizaje. Es luego donde las exploraciones se unen y enriquecen la propuesta. Sumado a ello, Correa también habla acerca de la importancia personal que tienen las texturas en el proceso de construcción de mundo físico e interior del personaje. Acerca de ello, Correa (2016) dice lo siguiente:

“En el teatro tradicional se acostumbra que el vestuario llega en el ensayo general [...] La ropa del personaje es parte de mi cuerpo y cuando yo trabajo parto de mis acciones. Meto entonces el vestuario en la acción, donde la textura y el peso serán parte de la presencia del personaje. Mientras yo no domine la forma y el peso de esta falda ella hará lo que quiera conmigo. Se me caerá, se me enredará y es por eso que yo debo conquistar su manipulación. [...] Ahora que ya tengo control sobre esta falda, puedo realizar un diálogo con ella, dejar que ella se exprese por momentos y en otros me expresaré yo.”⁷

La forma de abarcar el uso de los objetos en la construcción de sus personajes es un trabajo que se enriquece durante el proceso. La manipulación alejada del carácter cotidiano y

⁷ Registro audiovisual documental, Ana Correa (2016): https://www.youtube.com/watch?v=jGFymwV_dgI

las texturas, formas y peso de los objetos juegan un rol vital en la creación del mundo interno y externo del personaje. Un claro ejemplo de ello es el trabajo de Correa con la falda, el segundo objeto que presenta en el documental. Ella señala que, en ROSA CUCHILLO, fue este objeto su vehículo para la construcción del recorrido de las imágenes que simbolizan los diferentes mundos de la cosmovisión andina: Hanan Pacha (el mundo de arriba), Kay Pacha (el mundo de aquí) y Uku Pacha (el mundo de abajo). Estos son los trayectos por los que pasa Rosa Cuchillo, su personaje, en el camino de hacia la búsqueda de su hijo.

Grotowski (2016), por su parte, propone por tener la menor cantidad de objetos e indumentaria posible ya que la meta era, afirmaba el autor, evitar que el actor se distraiga con una variedad de elementos y se desvíe de desarrollar al máximo su vínculo con los espectadores para reforzar así el poder en sí mismo; es decir, su poder creativo, para que así el actor se torne en el responsable absoluto del arte escénico, libre de la dependencia de los efectos sonoros, de iluminación o decorado. Estos elementos, sostiene Grotowski, podrían hacer que el actor se desenfocara de su propio arte, que es el de crear vida en escena. El autor planteaba que, si bien puede haber objetos o mobiliario en escena, debería retirarse todo hasta contar con lo estrictamente esencial. Basado en lo dicho anteriormente, se podría afirmar que sostener el proceso de construcción de personaje, en base a la visión de Grotowski, radica en la esencialidad de los objetos escénicos; es decir, donde casi no existen decorados ni efectos adicionales más allá de los que brinda la propuesta de los actores en escena. (Grotowski, 2016)

Dentro de sus últimos años de investigación, Grotowski conoce el método de las acciones físicas de Stanislavsky y, tras ello, se centra en trabajarlo ya que lo consideró compatible con los principios que él siempre estuvo investigando, concluyendo (según su visión) que este era el método idóneo para la construcción de personaje.

A partir de estas menciones considero importante recalcar la similitud o afinidad del trabajo de ambos autores acerca del uso del método de las acciones físicas y, a su vez, la coincidencia de estar a favor del uso de indumentaria de carácter esencial para el proceso creativo de la creación de personaje, con el fin de ampliar el poder creativo del actor, donde la presencia de los objetos aparece como ejes vitales dentro de las representaciones.

2.2 Marco teórico

Habiendo revisado diversas fuentes de los temas relevantes a los objetivos de la presente investigación, procederé a hacer una breve introducción acerca del orden que serán tratados estos, posteriormente, describiré cada uno de ellos. Para iniciar, presentaré información de diversos autores acerca de la conceptualización del término personaje dentro del contexto teatral. Luego se expondrá la idea de actor creador de Eines y se contrastará con la mixtura de posiciones de diversos autores que también trabajan el mismo concepto. Después, se hablará acerca del proceso de acciones físicas que postula Stanivslasky, así como de las variantes que se desarrollaron a partir de esta propuesta.

Posteriormente, se ahondará en los términos sensopercepción y fisicalidad, siendo los ejes sobre los que se examinará la base de construcción del personaje. Luego, se hablará acerca del objeto escénico y su uso en el proceso de construcción del personaje. Finalmente, se expondrán las visiones en las que coinciden diversos autores acerca de materialidad y simbolismo del objeto, dado que son los criterios sobre los cuales se hará el análisis de los resultados para la construcción de personaje.

A continuación, empezaré por presentar la visión de personaje desde la perspectiva de distintos autores.

2.2.1 El personaje

El objeto de estudio de la presente investigación es el uso de los objetos escénicos para la construcción del personaje de Medea. Se revisaron fuentes de diversa autoría para definir, en principio, cuál es la idea general de lo que se entiende por “personaje”. Para ello, utilizaremos textos de autores tales como Eines, Stanivslaski y Serrano para señalar las similitudes e ideas que se tengan del término para dar una idea sólida acerca del constructo.

Eines (2014)⁸ señala que el personaje es el conjunto de ideas que contiene las características físicas, corporales-vocales y conductuales que definen sustancialmente a un constructo ficticio humano o animado dentro de un contexto artístico. Según el autor, el personaje debe de tener, en principio, un objetivo que lo motive a ser; es decir, a realizar lo que se ha propuesto. Al realizar acciones en el escenario, este ente ficticio animado podrá darse a conocer ante él mismo y ante los demás, siendo la razón de ser del personaje su quehacer escénico. Además del objetivo que lo motiva a hacer – y, por lo tanto, a ser - existe un entorno que lo envuelve y condiciona y que, por tanto, le hace actuar de alguna manera de acuerdo a sus

⁸ Notas, Jorge Eines: <http://www.jorge-eines.com/>

conveniencias, pareceres o creencias. Las características que pueda llegar a tener el personaje en su proceso de construcción se deben a las implicancias en las que está sujeto el mismo. De esta forma, el personaje sería un ente que trae consigo un conjunto de ideas y está motivado por un objetivo que le permite ser.

Por su lado, Serrano (2012)¹² señala que el personaje es el resultado del constructo de ideas que dan lugar a una entidad ficticia dentro de un contexto artístico. El autor afirma que aquel ser ficticio llamado personaje es, en resumen, la consecuencia del contexto social en que este ente ha sido formado. La manera en cómo este ser se comporta frente a sus propios impulsos es definitoria para detallar su propia personalidad, por ello, el personaje debe ser un generador y controlador de sus propios impulsos. Dicho de otra forma, el actor debe tener la capacidad empática de estar en el ahí y el ahora de la situación que se le presente y, a su vez, debe ser capaz de saber contener los impulsos que le surjan para que estos no lo empujen a arremeter en contra de su obstáculo sin pensar en las consecuencias.

Considero relevante mencionar que existen grandes similitudes entre las ideas de Eines y Serrano con respecto al tema del control y fluidez de los impulsos entre otros temas acerca de la construcción de personaje; esto debido a que Eines fue durante varios años alumno y seguidor de Serrano durante su primera etapa de formación artística. Sin embargo, existen también ciertas diferencias que surgieron a partir de la continuación del proceso de investigación de ambos autores.

Por otro lado, Stanivslaski (2012) afirma que el personaje es el resultado de la suma de la parte física y mental de un ente animado ficticio que tiene un lugar en el ámbito artístico. Si bien Stanislavski habla del personaje como un ente que se encuentra en un contexto fuera de la vida cotidiana de los actores, considera que son éstos los que deberían responsabilizarse por encontrar la verdad que motiva al personaje a hacer lo que hace. La mayor preocupación de Stanivslaski era su énfasis por construir personajes genuinos: verdaderos, que sintieran física y mentalmente de manera orgánica. Para ello, los actores debían tener una empatía cercana con el asunto que se les plantease o una capacidad imaginativa muy amplia que le permitiese abrir su mundo interno para que tomen lo que se presentase como propio. En la siguiente cita Stanivslaski da su opinión acerca de dos temas que considera básicos para el entendimiento de lo que para él significa personaje o “el papel dentro de una obra” donde habla acerca de la empatía del actor al personaje y la perspectiva del mismo.

El actor deja de actuar y empieza a vivir la vida de la obra, las palabras del autor se hacen suyas en momentos separados o aún en escenas completas, usted se siente dentro de su papel, en la atmósfera de la obra y algunas de las sensaciones del personaje que representa se acercan mucho a las suyas [...] a esta fusión con su parte, la llamamos alcanzar la sensación de estar dentro de su papel. (2012, p. 110)

Para ello, Stanivslaski señala que hay que tener una perspectiva para la conformación del personaje:

La perspectiva significa la interrelación y distribución de las partes calculada y armoniosa en toda una obra o papel. No puede haber una actuación sin una perspectiva apropiada. Únicamente después de que un actor ha pensado de principio a fin analizando y se ha sentido que es una persona viviente dentro de un papel completo, se puede representar acciones completas, es decir: expresar sentimientos íntegros. La perspectiva proporciona amplitud, extensión, inercia a nuestras experiencias internas y a nuestras acciones externas. (2012, pp. 111-112)

Con esto, el autor nos da a entender su perspectiva sobre lo que considera como personaje. Además de ser empático con el contexto que se vive, debe tenerse clara la visión sobre la cuál va a trabajarse para poder tener profundidad al momento de construir el personaje. Respecto a este último punto ambos autores, Eines y Stanivslaski, sostienen posiciones distintas, lo cual se verá en detalle más adelante. Habiendo presentado la visión de los diversos autores acerca de las ideas del concepto de personaje pasará a dar una ampliación de la idea que implica personaje en términos de su construcción. Para ello, es necesario ahondar en un término que se utiliza reiteradamente dentro de esta investigación: el “actor creador”.

2.2.2 El actor creador

Mauro (2012)⁹ asevera que el personaje para Serrano es un resultado del accionar del actor a partir de la asunción de los “yo quiero” del personaje: “Obrando como sujeto agente [el actor] se construye a sí mismo como personaje”. El propio actor es el que se constituye como tal en tanto acciona como lo haría el personaje, dado que:

[La] actuación es una praxis en la que se conoce haciendo y se hace conociendo, por lo que el actor se convierte en sujeto y objeto de su trabajo. Como resultado, la actuación según el método de las acciones físicas respeta la trama, pero valoriza a la acción como acontecimiento, de manera inmanente e indeterminada. (Mauro,2012, p. 130)⁹

⁹ Extraído de Telón de Fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral, Karina Mauro, 2012, Año VIII, n°15
<https://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero15/articulo/396/el-metodo-de-las-acciones-fisicas-de-raul-serrano-y-la-accion-actoral-como-lugar-del-sujeto.html>

De este modo, si bien el actor se halla inmerso en la estrategia del otro, éste logra desempeñarse mediante una lógica táctica a través de su acción en el aquí y ahora. En este contexto, la implicancia personal del actor deja de estar relacionada con el relato biográfico, tal como lo estaba en otros estadios y versiones del sistema Stanislavski, para residir en el estilo (forma de hacer) que el sujeto despliega en sus acciones, esto lo podemos observar en la siguiente cita:

El actor no obtiene sus contenidos psíquicos por introspección, sino que las características singulares o estilo personal de su actuación son un efecto del compromiso del propio cuerpo del sujeto con el accionar en escena. En este sentido, la premisa del Método de las Acciones Físicas es que el cuerpo no recuerda de manera voluntaria, sino poniéndose en acción. (Mauro, 2012, p. 131)⁹

Serrano, por su parte, afirma que “el pasado 'se lleva puesto' y aparece cuando se pone en acto”⁹. “Se trataría, por lo tanto, de una actualización y no de un recuerdo efectivo.”⁹ (Mauro, 2012, pp. 130-131)

Para Eines (Arranz, 2014), en el proceso de creación de personaje hay que aprender a construir una verdad, una que no esté antes de que la descubramos y que no tiene que ver con la vida fuera del escenario. Esta construcción necesita un proceso basado en el ensayo, lo cual debe conducir a la aparición de acciones* que permitan construir esta verdad, la cual no existe antes de que el actor empiece a explorar en escena. Si el actor ensaya bien, el resultado aparecerá, argumenta. Es ahí - en el ensayo - donde el actor se convierte en un genuino creador de la propia esencia de su personaje; cuando lo crea obedeciendo al instinto que le brota en el momento de estar en el espacio, bajo las circunstancias dadas, propuestas en un momento de libertad en el cual puede magnificar sus capacidades creadoras.

El punto clave del desarrollo teórico-técnico mío en este momento es darle al ensayo el valor más alto de la actitud interpretativa: el que sabe ensayar, sabe actuar. Se actúa como se ensaya. Lo importante no pasa en el día del estreno, sino que lo importante está pasando en cada ensayo: uno se apodera del ensayo y acaba apoderándose del acto interpretativo, es decir, del personaje. Para eso, lo primero que tiene que pasar se llama Libertad. No tengo una mirada última y decisiva que dice “el personaje es así, yo te lo voy a contar y tú lo vas a hacer”, sino que abordo una situación sobre la base de un horizonte de puesta en escena (es decir, algo que no tengo, hacia lo que me dirijo, pero de manera muy abierta). La libertad del actor es de máxima importancia para que termine llegando a un lugar que ambos queremos. Siempre lo digo: trabajo mucho en mi casa, tengo muchas cosas pensadas antes de ir a los ensayos, pero normalmente las cosas más interesantes son las que salen de los ensayos. El trabajo en casa es fundamental para ir con una planificación que me permita estimular y dirigirme más o

menos a ese horizonte que te he contado antes, pero hay que estar suficientemente abierto para que lo que más me importe sea tu trabajo, el del actor. Con este criterio puede haber ensayos buenos o malos, pero siempre sobre la base de la Libertad. Un ensayo sin Libertad, no es un ensayo. (Arranz, 2014, párr. 10)¹⁰

En esta línea, Eines sostiene que es en el proceso de los ensayos que el actor se vuelve el dueño de su propio arte. El autor demuestra que desde su propuesta metodológica es factible ser dirigido por un director que entienda la naturaleza de la evolución creativa del asunto, donde también es viable la opción de la auto-dirección del actor mediante su método en el proceso creativo. A continuación, una vez expuesta la propuesta de actor creador que tienen Eines y Serrano, procederé a ahondar en el campo de la construcción de personaje desde la propuesta de las acciones físicas para el proceso de construcción. El método de las acciones físicas es iniciado por Stanivslaski, entre otros que veremos a continuación.

2.2.2.1 El proceso de creación del personaje, el método de las acciones físicas

En este estudio se toma como base de la creación escénica mediante el método de las acciones físicas. En resumen, las acciones físicas son todas aquellas acciones específicas, (que brotan de un impulso genuino) y que realiza el personaje para aportar al cumplimiento del objetivo propuesto en la escena. Acción que involucra el cuerpo del actor, estando o no en movimiento, lo que incluye su realidad psicológica y mental (Bauza, M., 2015). La acción, pues, no es un resultado, es un proceso. (p. 14)

Para Stanivslaski (Bauza, 2015):

La acción no es únicamente un proceso externo relacionado con formas posturales y gestuales, sino que implica también procesos imaginativos, o si se quiere, cognitivos. [...] La estructura de la acción física se construiría a partir de los lazos que se establecerían entre los procesos internos y externos que se ponen en juego, concretamente, la imaginación con el nivel tónico-motor del cuerpo y las relaciones interpersonales que se crean durante la situación dramática. La acción interna se constituye por las visualizaciones, las circunstancias dadas, los

¹⁰ Entrevista a Jorge Eines (2014) por Camila Elena Arranz:
<https://harlanmagazine.com/2014/04/10/jorge-eines-un-ensayo-sin-libertad-no-es-un-ensayo/>

objetivos y deseos que condicionan el imaginario del actor y sirven de motor de su acción física y verbal (p. 15).

A Través de las acciones físicas se crearán concatenaciones de acciones que llevarán al actor a generar determinados estímulos que le servirán como herramientas básicas donde apoyará su interpretación (p. 16). Cuando existe el compromiso con la acción la emoción llega sola (Bauza, 2015).

Una vez expuestas las ideas de los teóricos e investigadores teatrales acerca de su propio entendimiento del concepto de personaje, se expondrán las perspectivas de los mismos autores y otros tales como Stanivslaski, Richards y Grotowski, para dar su opinión acerca de la propuesta de las acciones físicas para su proceso de construcción. Todos estos autores argumentan de diversas formas que el método de las acciones físicas es la mejor ruta de ingreso para el proceso de creación de personaje.

Stanivslaski fue el primer investigador y teórico teatral que propuso el método de las acciones físicas y lo consideró como idóneo para la creación de la vida en escena. Stanivslaski (Bauza, 2015):

En su búsqueda hacia una interpretación verosímil desembocó en la elaboración del método de las acciones físicas, llegando a la conclusión que, más que la emoción o el sentimiento, el pilar que construye el elemento guía del proceso de entrenamiento y de construcción del personaje recae en la acción. (p. 15)

El autor afirmó que el planteamiento de este método es el resultado de las investigaciones de toda su vida (Richards, 2005). Asimismo, no descartaba los resultados de las investigaciones que había realizado anteriormente, más bien, a partir de ellas hizo diferentes reflexiones acerca de lo que podría considerarse para este método y lo que no. Eines y otros autores toman varias referencias del trabajo previo de Stanivslaski para comunicarse en base a un mismo lenguaje. Stanivslaski fue uno de los pocos investigadores que se preocupó por conceptualizar las definiciones y referencias teóricas teatrales para que pudiese existir un lenguaje común entre de los investigadores del campo artístico que solían, antes de su aporte, basarse en lo etéreo.

A diferencia de la propuesta de Eines, Stanivslaski planteaba trabajar con la vida del actor para encontrar empatía con el personaje, además proponía iniciar el trabajo de exploración escénica en base a una perspectiva premeditada del mismo. Respecto al primer punto, Eines considera que no es necesario encontrar un vínculo entre la vida del actor y el personaje para iniciar su construcción, ya que considera que el poder imaginativo del actor puede llegar a ser

más potente que sus propias vivencias. Eines menciona que el trabajar con estos vínculos personales podría llegar a generar al actor ciertos problemas de inestabilidad al actuar. Respecto al segundo punto, la perspectiva del personaje, mientras que para Stanivslaski es necesaria tener una visión para llegar a un resultado específico (en base a la idea que se haya proyectado para un personaje); Eines considera que tener dicha meta -tan específica- desde el inicio puede limitar la gama de descubrimientos que pueden darse en escena; ello debido a que lo primero consiste en la formulación de un pre diseño del personaje a partir del cual se explora. Esto no quiere decir que para Eines no pueda existir una proyección de personaje, sino que esta deberá trabajarse en base al descubrimiento y debe ser flexible a nuevas ideas que puedan surgir a partir de la exploración de la escena. Eines considera viable encontrar la manera de guiar al actor durante el proceso de creación para llegar hacia una proyección del personaje, pero de ninguna forma le está permitido imponerle una forma de actuar para llegar a ello. Antes de la exploración suelen elegirse ciertos lineamientos (básicos) sobre los cuales trabajar como, por ejemplo: el género, parentesco, la edad, objetivo y alguna regla del contexto u otra implicancia mínima que no trate de imponer una idea concreta o estado del personaje; sino que esto trabaja como una opción para probar lo qué sucede con el personaje bajo ciertas condiciones.

Cabe mencionar que la metodología de Eines puede ser trabajada o no bajo la visión de un director que guíe el camino del actor. Esto no quita que el objetivo del método de Eines pretende empoderar al actor dentro de su propio proceso creativo. Un director podría darle al actor una proyección del personaje, pero no debe pretender indicarle a éste cómo es que debe hacerse, el director debe aportar en diseñar las condiciones que inciten al actor a que el descubrimiento suceda en escena.

Otra diferencia entre la propuesta del método de acciones de Stanivslaski con respecto a la que plantea Eines es que el primero suele partir de la exploración de las acciones físicas premeditadas que venían esencialmente en un código de actuación realista (Bauza, 2015), mientras que el otro promueve, desde el inicio, que la exploración escénica esté alejada de la realidad, anteponiendo a que mande la espontaneidad - que se de lo que fluya en ese momento: encontrar lo que no se espera y descubrirlo de la manera que se dé.

Finalmente, otra diferencia entre las propuestas de trabajo de Eines y Stanivslaski es que el primero plantea, dentro de su propuesta metodológica, preparar física y mentalmente al actor antes de entrar a escena a través de un segmento llamado “el previo”. Esto no se trata de un paso aislado dentro de la metodología, sino que es el cimiento de la misma. El previo consiste en

seguir una serie de pasos específicos para que el actor pueda liberarse de sus bloqueos y tensiones, y así, se reencuentre con sus impulsos instintivos (propios de su naturaleza humana) antes de entrar a investigar la escena. Esto le permitirá entablar una comunicación más profunda con su entorno y los otros actores en escena al estar en un estado de mayor receptividad y conexión desde el inicio (Eines, 2018). De esta forma, Eines busca liberar al actor del realismo cotidiano para que pueda explorar sin prejuicios, pretendiendo ir un paso más allá de la investigación que inició Stanivslaski. Es importante señalar que este modelo posee influencias de la visión de Serrano; sin embargo, aún así guarda discrepancias propias de la evolución de Eines como investigador y sus posteriores estudios.

Para Eines, la manera en cómo el personaje expresa las acciones físicas que realiza es lo que lo constituye como personaje, es decir, lo que lo define son sus características conductuales. También considera que la creación genuina del artista hacia la construcción de un personaje se da durante un proceso creativo que no busca ni el resultado ni la forma, sino el descubrimiento de la conducta del mismo dentro de las condiciones en las que éste se encuentra (Eines, 2018).

El personaje aparece, no reaparece. No sale de la vida y va a la escena, ni sale de un libro y se pone de pie encima de las tablas. Lo que estudiamos no es el personaje que aún no existe, sino cómo crear las condiciones de trabajo para hacerlo existir. Cuando a la conclusión del proceso tenemos algo que formular podemos dar cuenta de que hemos sido capaces de estudiar ese personaje. Durante el proceso debemos ser capaces de no anticipar un resultado, puesto que la técnica es una garantía de no anticipación, una batalla contra la ansiedad que nos lleva a expresar lo que aún no se ha conocido. (Eines, 2018, p.95)¹¹

Acerca de esta última línea, Eines reconoce que lo que antes consideró como la técnica que había desarrollado a lo largo de años se trataría hoy en día de una metodología que sigue expandiéndose y formándose para que el actor adquiriera su propia técnica. Es así como propone, en el desarrollo del proceso creativo para la construcción de personaje, la opción de no saber el camino por el cual el actor debería recorrer para llegar al personaje, sino que esto se da en un descubrimiento durante el trabajo en escena; si algo que se pensó previamente coincide con algo que apareció en la escena, se tratará de una coincidencia y no por un planeamiento a consciencia.

Por su lado, Thomas Richards (2005), que sigue de cerca del trabajo que Grotowski tiene sobre las acciones físicas, nota que éste presta una mayor atención al cuerpo y que el entendimiento de los impulsos corporales del mismo son, en resumen, la fuente de creación del

¹¹ Eines (2018) Repetir para no repetir:
<https://books.google.com/books?id=xtJeDwAAQBAJ&pg=PA95&lpg=PA95&dq#v=onepage&q&f=false>

personaje. Además, Richards hace hincapié en la libertad escénica, que considera necesaria para poder descubrir genuinamente en el proceso del quehacer escénico. Desde su propuesta, plantea descubrir, encontrar y crear desde la escena y no fuera de ella. Richards revaloriza el cuerpo como la fuente de creación señalando a la mente como el complemento que acompaña al cuerpo, sin imponer las ideas sobre la propia capacidad creadora del artista.

Grotowski (2006) estaba convencido que la búsqueda de la organicidad de un personaje solo podía estar respaldada por el rito, el cual siempre buscaba incluir dentro de sus prácticas artísticas, por lo tanto, investigaba desde distintas perspectivas a partir de su teoría de actor santo a modo de obtener mayor consistencia. Esta concepción sobre el rol del actor propone a una persona totalmente comprometida con su arte, capaz de vencer sus propios límites de resistencia física. Esto llevaba al actor, según el autor, a alcanzar otro estado de conciencia. Grotowski, a través del rito, buscaba la conexión del actor con lo real y genuino del cuerpo una vez vencidos sus propios límites. El actor, entonces, en esta nueva situación es capaz de todo. Se encuentra en un estado de apertura en el cual se entablaba una forma distinta de comunicación con los demás.

Por su parte, Serrano plantea el proceso creativo como el entendimiento profundo del trabajo con los impulsos corporales que llevan a generar acciones físicas. Todo consiste en dejar fluir los impulsos primarios que aparezcan, para luego saber cómo y cuándo retomar el control de los mismos, haciendo caso al orden social o las reglas ficticias que se encuentran inmersas en la escena en la que se trabaja. (Mauro, 2012)⁹. El análisis de la construcción del personaje en la presente investigación tiene como ejes la sensopercepción y la fisicalidad para luego hacer el análisis del actor con la manipulación de los objetos. Estos dos ejes se trabajarán a partir de los autores Stokoe, Cena y Berdichevsky para el primero; mientras que para el segundo se hará uso de los trabajos de Grotowski, Pablo Lópiz y Maurice Berjart, respectivamente.

2.2.3 La sensopercepción del actor

“Sensopercepción”, que viene de la unión de las palabras sensación y percepción, es un término que fue expuesto por primera vez por Patricia Stokoe, bailarina, investigadora y creadora del Centro de Investigación de Expresión Corporal en Argentina quien desarrolla una técnica de expresión corporal a la que nombra de este modo. Por un lado, las sensaciones constituyen la fuente principal de nuestros conocimientos acerca del mundo exterior y de nuestro propio cuerpo.

Son canales básicos por los que la información sobre los fenómenos del mundo exterior y en cuanto al estado del organismo llega a nuestro cerebro, dándole al hombre la posibilidad de orientarse en el medio circundante y con respecto al propio cuerpo. Si dichos conductos estuvieran cerrados y los órganos de los sentidos no llevaran la información necesaria, no sería posible ninguna vida consciente. Las sensaciones son procesos activos, incluyendo en su estructura componentes motrices. (Cena, 2015, p. 2)

Por otro lado, las percepciones constituyen un proceso activo y complejo designado actividad perceptora (captadora) del sujeto.

El proceso perceptivo se halla estrechamente relacionado con la activación de las pautas de la experiencia anterior, con el cotejo de la información que llega al sujeto y las representaciones anteriormente formadas, la comparación con los influjos actuales con las ideas anteriores. [...] Por lo tanto la percepción, como proceso complejo, nos permite interpretar y representar las señales del mundo que nos llegan por vías sensitivas. A partir de aquí es posible acceder a la conciencia corporal. (Cena, 2-15, p. 4-5)

Cena (2015) hace referencia al término sensopercepción desde la profundización teórica de la propia Stokoe y brinda la siguiente definición:

Técnica que guía la acción expresiva como fuente de conocimiento, sensibilización y toma de conciencia corporal. La sensopercepción es una técnica de trabajo corporal consciente con intención de registrar con creciente claridad los diversos estímulos, sensaciones y percepciones, y a la vez, base de los aprendizajes corporales/motrices para generar diferentes calidades de movimiento, comunicación, imágenes y metáforas de movimiento (Cena, 2015, p.1) ¹².

Cena afirma que la sensopercepción consiste en la absoluta conciencia del ejecutante (actor en movimiento), quién lleva a cabo un trabajo corporal donde las sensaciones, estímulos y percepciones del exterior contribuyen a minimizar o maximizar su experiencia interna corporal tanto como emocional. Cena también enfatiza que esta técnica de trabajo no solo se limita a sentir y percibir los estímulos, sino que, al demandar un trabajo consciente, el cuerpo del ejecutante registra estas impresiones, permitiéndole percibir sus patrones de movimiento, sus tendencias, y descubrir las posibilidades expresivas de propio su cuerpo.

La Sensopercepción cumple un doble papel: recoge y evoca la realidad en forma cada vez más detallada, clara y diferenciada, y además estimula la asociación y producción de imágenes que darán lugar a la fantasía creadora del sujeto. El camino de creación se estructura sobre dos tipos de representaciones: la imagen reproductiva que interioriza, lo más fielmente posible, lo sucedido o vivido; y la imagen productiva que, sobre la base de la anterior, produce nuevas imágenes, nuevas maneras de ver al mundo. El arte no es

¹² Extraído de Cena: Movimiento Expresivo I – 3er. año IPEF – Córdoba - Lic. Marcela Cena
<https://cintialucarelli.files.wordpress.com/2015/03/sensopercepcion.pdf>

solo una manera de sentir al mundo: también lo modifica. Patricia S. dijo: “No hay arte sin la modificación del sí-mismo del creador. En el arte uno expresa al mundo y rescata la subjetividad, la visión personal, única y emocionada del sujeto que recoge y devuelve transformado lo que tocó. (Cena, 2015, p. 2)

Por su lado, Patricia Stokoe (1991) en EXPRESIÓN CORPORAL – ARTE, SALUD Y EDUCACIÓN, postuló el término sensopercepción con el objetivo de especificar, definir y tratar de diferenciar este trabajo o disciplina que forma parte fundamental del hombre para buscar el desarrollo y para desarrollar una forma única e irrepetible de imagen y expresión corporal propia (p. 47). La sensopercepción, como técnica de trabajo, busca tener una mayor consciencia del cuerpo que se pone en relación con otros (personas, objetos, espacios). También busca recuperar las vivencias que ha experimentado el cuerpo, encontrando un movimiento vivo en sensación y emoción, que puede ser repetido de manera genuina cuando el ejecutante está abierto a los estímulos que se le presentan. Por su parte, Gubbay y Kalmar (1985)¹³ mencionan que Francisco Berdichevsky hace alusión a la importancia de la sensopercepción en el proceso creador mediante la siguiente cita:

No hay libertad de pensamiento, no hay elevación espiritual ni posibilidad de superación en la creación si no hay contacto corporal. Las percepciones son el resultado de múltiples movimientos que producen una masa de estímulos que llegan a la zona sensitiva, se conectan entre sí y éstos a la vez se conectan con el lenguaje, con la zona verbal, volviéndose a conectar con otras múltiples zonas psíquicas complejas. Cada persona hace sus conexiones en forma única y particular; lo que nos parece una sensación, es en realidad una masa complejísima que pone en movimiento miles de millones de células.” [...] toda la actividad psíquica ha comenzado a través de la praxis, de la interacción del sujeto con el mundo. (pp. 7-8)

2.2.4 La fisicalidad del personaje

Según Lópiz, Doctor en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Zaragoza en la Facultad de Ciencias Sociales y del Trabajo, el cuerpo es una superficie de inscripción, efecto de lo que él mismo se inscribe. Es decir, es un plano indistinguible de aquello que se dibuja sobre él: el efecto de los elementos que lo recorren. Ciertamente existe todo un conjunto, tanto de disposiciones internas como de fuerzas externas, que lo determinan y lo constituyen en cuerpo-envoltura. De esta forma, la fisicalidad es:

La envoltura que ofrece un cuerpo-sujeto (fijado a un pensamiento, a un proyecto, a una imagen: en definitiva, a una significación) que se ve desbordada siempre por todas

¹³ También en el blog de las investigadoras y pedagogas expertas en danza, Mariana Gubbay y Déborah Kalmar: <https://sites.google.com/site/marinaydeborah/sensopercepcion-1>

partes si se la observa con detenimiento. Los gestos irrumpen modulando lo que según las formas nuevas de la interioridad expresan. La moción desviante que trazan los gestos y que no hace sino remodelar la corporalidad, sacarla de sus casillas sin llegar a quebrar la unidad constituida por la envoltura, cifra una actitud, un estilo, un modo de ser. (López, 2010, párr. 1)¹⁴

Por lo tanto:

El cuerpo, se configura como un lenguaje, por eso da igual hablar de gestos o de síntomas. Son lo mismo siempre que se acepte que los síntomas no dicen otra cosa que a sí mismos, y su reparto sólo la configuración del consciente de material fluido, cuerpo-objeto y espacio de múltiples producciones sensibles. (López, 2010, párr. 3)¹⁴

Ello quiere decir que aquel lenguaje, cuyas partículas son los gestos, son la estructuración física de la forma expresiva del cuerpo. Esta fisicalidad se desprende del ejercicio de la sensopercepción y trae como resultado la consciencia del movimiento integrado incluyendo la forma o calidad de movimiento (personal) que se le atribuye al ser/personaje; es decir, la definición de la forma y la expresividad del movimiento que parte de la decisión del actor para su personaje a partir de su experiencia en la exploración escénica. La siguiente cita nos indica cómo es que la sensopercepción (es decir la captación de sensaciones y su proceso personal dentro de uno) participa de forma orgánica para el entendimiento y construcción de la fisicalidad.

El gesto-síntoma (y todo gesto es síntoma) no se sitúa en la dimensión simbólica, mucho menos en el campo de lo imaginario, sino que él remite a lo real mismo en tanto incidencia molecular constituyente del flujo corporal-inconsciente, elemento mínimo en el interior de la moción pulsional. (López, 2010, párr. 5)

Marina Gubbay y Déborah Kalmar (1985)¹³ agregan que la técnica de la sensopercepción en la formación de la expresión corporal es necesaria para el proceso creativo de los intérpretes que utilizan su cuerpo como medio de expresión, es decir para la construcción de estas fisicalidades. Se toma una cita de Maurice Bejart para explicar a mayor profundidad esta propuesta:

El lenguaje del cuerpo con sus posibilidades de movimiento y quietud, sus gestos y ademanes, posturas, tonos, destrezas y habilidades organizadas en secuencias significativas como manifestación de la totalidad de la persona. Lo considera como el punto de partida y llegada constante en el camino del descubrimiento y desarrollo del lenguaje corporal de cada uno, ello para devolvernos su visión única, subjetiva. (2012, p. 1)

¹⁴Extraído del blog del Doc. Pablo López: <http://pablolopiz.blogspot.com/2010/02/fisicidad-poetica.html>

Para fines de esta investigación tomaremos centralmente los aportes de Lópiz para referirnos al término fisicalidad. La fisicalidad se desprende del ejercicio de la sensorpercepción y trae como resultado la consciencia del movimiento integrado que incluye la forma o calidad de movimiento (personal) que se le atribuye a un personaje; es decir, la definición de la forma y la expresividad de la acción física que parte de la decisión del actor para su personaje. Cabe acotar que la fisicalidad también alberga la forma de expresarse vocalmente a partir de los descubrimientos de la misma. Así, el cuerpo se configura como un lenguaje. Esta propuesta es propia del actor; sin embargo, en esta metodología se dan consensos entre los actores de la creación escénica -a partir de lo que haya surgido en la exploración- con el fin de que ello pueda sumarle favorablemente a la relación entre los personajes.

2.2.5 El entorno

Serrano¹⁵ comparte con Stanivslaski que “Toda situación dramática es concreta”. Lo que significa que toda acción se desarrolla necesariamente en un aquí y ahora determinado. Serrano¹⁵ afirma que el entorno modifica al individuo y explica con mucha especificidad los elementos y condiciones que lo inscriben. De esta forma es que nos centraremos en la visión del concepto y de trabajo que propone Serrano.

La situación siempre reviste un carácter concreto, lo que incide en la estructuración misma de los comportamientos. La conducta, descrita de un modo muy simplificador, es la frontera en donde chocan una voluntad subjetiva transformadora y las posibilidades reales ofrecidas por un cierto contexto-histórico.¹⁵

Serrano (2012) también hace hincapié en la influencia de los instrumentos, el mobiliario, los objetos decorativos, el espacio y todos aquellos detalles que pueden alterar de algún modo la experiencia de la exploración escénica. Y es que través de la relación de este conjunto de elementos con el actor es que se generará la acción dramática. El autor enfatiza el hecho de que el entorno no solo envuelve un campo que se limita a lo material visible, sino que a partir del imaginario que se crea en torno a esas condiciones que se presentan, la escena se enriquece.

En el escenario, tanto vacío como pleno de escenografía, construida o pintada, en esa compleja mezcla de realidad y ficción, de verdadera existencia y convencionalidad, lo diverso solo se unifica y cobra homogeneidad ante el comportamiento de los actores. En este sentido podemos decir que el accionar de los actores "crea" el entorno (así como los restantes elementos de la estructura dramática en una reciprocidad ya mencionada), es por esto que no se acepta que “entorno” sea, en el teatro, sinónimo de lugar. El entorno debe ser considerado como el lugar en el que acontece la acción

¹⁵ Extraído de Serrano: https://www.academia.edu/28155817/Estructura_Dramatica_Raul_Serrano

dramática más el añadido de las condiciones dadas, pues estas últimas carecen de contextualización objetiva. Se trata de atributos de la situación que difícilmente puedan ser materializados en escena y, en muchos casos, se refieren a hechos anteriores en el tiempo pero que modifican "desde afuera" los acontecimientos dramáticos y, por lo tanto, actúan como condicionantes de los comportamientos del actor. El entorno aparece así integrado por sus componentes materiales reales, por algunos componentes materializados convencionalmente y finalmente por las condiciones dadas que no son visualizables más que en las transformaciones, que, por su causa, sufren las acciones de los personajes. (p. 6)

Es a partir de las condiciones que brinda el entorno el actor/personaje modifica su forma de accionar:

El entorno modifica y condiciona el accionar. La acción escénica, que aparece en forma de comportamientos voluntarios y conscientes, tiene en cuenta no solo el contexto material real sino también el contexto imaginario integrado por componentes espaciales. Existen también componentes que participan desde el pasado, desde la historia que trae el espacio material, de lo que datan los objetos o la antigüedad de las instalaciones. Así pues, el entorno es uno de los componentes de la estructura que constituye el espacio creativo y que, por fuerza de las acciones que se generan en él, se produce la totalidad de la acción dramática. (Serrano, 2012 p. 6) ¹⁵

A partir de ello, el propio autor sugiere que, en el contexto del proceso de exploración para la creación artística, debería trabajarse desde el inicio con las ciertas condiciones para que el actor pueda explorar una situación muy similar a la que pueda pasar el personaje para que pueda ir encontrando una empatía con el mismo.

Si tenemos en cuenta el rol constituyente de las conductas y la participación activa del entorno en la formación de la acción, es conveniente, desde el mismo comienzo de los ensayos, someter la práctica actoral a las presiones de un entorno construido del modo más concreto posible para que los actores no deban esforzarse en imaginarlos o en suponerlos, pues esto distraería su trabajo transformador sobre los "partners", y para que tropiecen con los condicionamientos del entorno de la manera más efectiva posible. (2012, p. 6)

Se sostiene, también, trabajar con la ampliación del campo imaginativo del actor sin forzarlo. Es decir, desechando la idea del "sí mágico" o el "como si" que planteó en su momento Stanislaski. Este propone a cambio, trabajar desde la realidad de lo que existe en ese momento, aunque pueda tratarse de un contexto irreal o fantástico para el personaje, lo importante es la propia experiencia que pueda brindar el momento.

La imaginación debe fluir por sí misma; Serrano y Eines coinciden de que se debe trabajar en el entorno para que el actor tropiece con los condicionamientos del mismo y se vea como el personaje, expuesto a las mismas limitantes físicas o materiales, pero no mentales que le permitan explorar su imaginación, para que así el actor suponga, haga y controle lo que hace

en función de su objetivo propuesto, es así que “la presencia materializada del entorno aglutina al personaje alrededor de sus objetivos transformadores propuestos.” (Serrano, 2012, p. 6)¹⁵ Acerca de este punto, Serrano, finalmente, da su visión acerca de la propuesta de trabajo que sugiere en relación a la selección de los objetos en base a la propuesta estética de la puesta.

En una etapa más avanzada, cuando el actor ya ha explorado en el espacio y ha encontrado algunas señales esenciales de su ser, pasa a otro estadio, otro entendimiento más profundo del quehacer del personaje en escena. Entonces se suele desaparecer lo que no se utiliza y comienza el trabajo del director y los actores en la búsqueda de los componentes estilísticos de la puesta en escena. Es en este momento en que el entorno - como los otros componentes estructurales - sufren el proceso de estilización y depuración de lo que sirvió inicialmente como frontera de la conducta. (2012, p. 6)

En resumen, el entorno es el contexto de espacio-tiempo en el que el actor se relaciona para la construcción de su personaje. El entorno incluye, en sí mismo, las reglas sociales inherentes y aquellas por descubrirse según el quién soy y otras decisiones externas a los objetos que hay en el espacio, así como la dimensión y resonancia propia del lugar.

Ahondando en los temas que componen al entorno, procederé a describir con mayor detalle a los objetos escénicos que participan como parte del mismo. Estos objetos son claves para la constitución del entorno dado que son estos con los que –principalmente- los actores generan sus vínculos simbólicos.

2.2.5.1 Los objetos escénicos

Los objetos en definición son multifuncionales, ya sea para ayudarnos a ejecutar acciones, deseos o para dirigir y comunicar un gesto hacia otro cargado de intención. “Su función significativa primaria es representar ese objeto y, como tal, realiza funciones prácticas y simbólicas” (Arte Escénica, Fuensanta Muñoz, 2010). En esta línea, el objeto por sí mismo es un material animado o inanimado que cumple su función de ser accesorio en lo cotidiano, una herramienta que representa una función. El objeto escénico tiene funciones prácticas y simbólicas que le permiten al actor realizar acciones y actividades que denotan un signo al interactuar y ponerse en relación con los otros personajes en la obra. Por su parte, Muñoz (2010) afirma que:

El objeto permite al actor realizar actividades que se refieren al personaje, acciones que se realizan a menudo en interacción con otros personajes; se trata entonces de un signo

de relación. Tiene poder caracterizador, o sea, puede ser signo respecto al sujeto que lo utiliza. (2010)¹⁶

Sáenz (2015) menciona que, dentro del ámbito artístico, los objetos se clasifican de diferente manera: los objetos de utilería que comprenden la escena, los que complementan la decoración de la escena y los objetos del personaje que son usados como extensión del cuerpo del actor para ayudarlo a cumplir un propósito. En ese sentido:

El uso del objeto como utilería puede identificarse de acuerdo a la intencionalidad que guardan, cuando son fundamentales tanto para la comprensión de la trama de la obra como del personaje; [a estos últimos puede denominársele] objetos enfáticos. Cuando son manipulados por el actor y además hacen parte externa de la imagen del personaje, se trata de objetos del personaje” (2015, p. 76).

Como Sáenz (2015) lo aclara, los objetos enfáticos son los que ayudan a complementar la trama de la historia, son los que objetos que nos envuelven en una atmósfera determinada que influye y nos da indicios sobre la construcción conductual del personaje. La autora también menciona que en el teatro el objeto no solo es representación de la realidad, sino que es separado de esta misma, con el fin de otorgarle otro sentido o connotación (p. 13). El objeto dentro del teatro se re-significa, va más allá de su función práctica, y es su función simbólica la que termina teniendo una mayor relevancia, ya que posee un signo teatral, un código que se lo atribuyen los actores al hacer uso de su imaginario, y mismo público hace lo mismo cuando le brinda una segunda lectura al objeto.

Guglielmelli y Mosconi (2018)¹⁷ señalan la importancia del establecimiento de un código teatral específico para que pueda existir el significado simbólico del objeto. Ellos señalan que “La formación de un significado simbólico mediante un objeto o accesorio tiene lugar cuando hay un código específico teatral o cultural que todos conocen y comparten” (p.167-168)

¹⁶. Ante todo, lo expuesto, se puede concluir que el objeto escénico cumple un papel fundamental

¹⁶ Extraído del blog de la Lic. Fuensanta Muñoz, 2010, Publicado en Teatro – Unidades Didácticas

<https://arteescenicas.wordpress.com/2010/04/12/el-espacio-escenico/>

¹⁷ Extraído de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación Cuarta Edición Congreso de Tendencias Escénicas, 2018, Guglielmelli, María; Mosconi, Gabriel, Año XIX , Vol. 36, Noviembre, Buenos Aires, Argentina
https://fido.palermo.edu/servicios/dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=690&id_articulo=14608

en el universo de la representación teatral. Cierro con la cita de Trastoy y Zayas (2005)¹⁸ que dan una visión más amplia acerca este hecho:

Introducir informaciones no sólo por medio de su presencia (o ausencia) material, sino también por medio de su presencia (o ausencia) en el discurso verbal dado que crea y condiciona las conductas de los personajes en tanto interviene en sus deseos y hasta llegar, inclusive, a adquirir una impronta sustancial capaz de suplantarlos. Su funcionalidad abarca la posibilidad de acumular tiempo e historia; de este modo, constituye un recurso apropiado para la economía narrativa de la obra dramática. (p. 3)¹⁷

2.2.5.2 Los objetos escénicos y su uso

El uso del objeto escénico es un rasgo definitorio del mismo. Sáenz (2015), en su estudio menciona que Pavis describe al objeto escénico como todo aquel elemento que figura en la escena y que es susceptible de ser manipulado por el actor; distinguiéndose de los elementos del decorado, que solo participan en la creación de una determinada ambientación, pero no son utilizados activamente. El objeto tendrá diferentes connotaciones dependiendo de la manipulación que el actor ejecute sobre él. En el proceso de la manipulación de objetos se suele poner al actor como agente principal para que éstos puedan representar y expresar diferentes significados, dependiendo de la lectura que el actor tenga al ponerse en contacto con ellos. Para Pavis (Sáenz, 2015), el propósito del uso de los objetos en escena “es hacer que el objeto sea manipulado de modo tal que denote las distintas motivaciones humanas”; es decir, cada objeto presente en la escena debería trabajar como un motivador que enriquezca el trabajo del actor.

2.2.5.2.1 La materialidad del objeto

El objeto es un material inanimado que posee una masa, un peso y ciertas características específicas que lo hacen particular. Son las características específicas que tienen los objetos que el actor (que se relaciona con estos) se modifica en base a las sensaciones y percepciones que estos le generen. Pavis (Sáenz, 2015) señala que es importante entender la naturaleza del objeto a parte del vínculo que desarrolla con su manipulante, pues “[el] uso del objeto escénico es un rasgo definitorio del mismo”. En base a los estímulos que los objetos le generen al actor este responderá físicamente en relación a su propia sensopercepción; es decir, en base a sus sensaciones y percepciones (a lo que el objeto pueda significar para él). Dentro del ámbito

¹⁸ Extraído de Telón de Fondo Revista de Teoría y Crítica Teatral, Beatriz Trastoy – Perla Zayas, Año I, Diciembre 2005 n° 2, <https://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero2/articulo/25/objetos-en-escena.html>

escénico, el objeto le permite al actor realizar acciones y actividades que denotan un signo cuando se interactúa con el mismo, además que permite entablar relaciones con otros personajes en la obra.

Por su parte, Cubeiro en su estudio LA BÚSQUEDA A TRAVÉS DEL OBJETO ESCÉNICO, hace referencia a diversos autores que hablan acerca del vínculo que genera la materialidad dentro de la exploración escénica. La sensopercepción del actor actúa en este proceso como incitadora de la imaginación, siendo esto explicado en la siguiente cita:

En el teatro, las características estéticas y sensoriales de los objetos toman especial relevancia y se cargan de mayor significación ante la mirada del espectador [interno o externo] que los contempla desde una posición distinta a la cotidianeidad. La sola materialidad del objeto adquiere mayor riqueza dramática en el contexto de la escena [...] El teatro nos brinda la posibilidad de jugar y experimentar con los atributos formales y sensoriales de los objetos, potenciándolos e incluso alterando su percepción.

La percepción del objeto cambia también en función de su integración o no en un entorno objetual. Según analiza Lledó (1993), en un trabajo sobre el objeto en el arte es absolutamente diferente que aparezca de forma aislada, manteniendo su identidad, o que, por el contrario, se encuentre combinado con otros objetos. (Cubeiro, 2018, pp. 123-124)

A partir del estudio presentado por Cubeiro (2018) acerca de la materialidad del objeto, podemos afirmar que gracias al estímulo que el actor experimenta al ponerse en contacto con el objeto éste puede otorgarle un nuevo significado escénico según la forma de su manipulación y vinculación en base a sus propias sensaciones y percepciones. En este aspecto la sensopercepción actúa como la responsable de traducir estas sensaciones resignificando su relación a partir del contacto con el objeto.

2.2.5.2.2 El simbolismo del objeto

El simbolismo de los objetos se crea a partir del vínculo con estos, de cuyo encuentro en escena surge un estímulo que termina por desarrollarse en ideas más complejas que van formando el mundo interno del personaje. En una reflexión acerca del trabajo de Stokoe acerca de la autoconciencia del cuerpo en movimiento es la que realiza Henri Wallón (Cena, 2015), se afirma que toda actividad física ha comenzado a través del relacionamiento del ser humano con su entorno - a través de su sensopercepción; y que es a partir de ella que pueden crearse diversos vínculos relacionados con nuestra percepción y construcción del mundo:

Toda la actividad psíquica ha comenzado a través de la praxis, de la interacción del sujeto con el mundo, en cuyo transcurso se ha ido interiorizando el mundo. El movimiento del ser en el mundo, el propio movimiento se ha ido interiorizando y formando imágenes que se han ido distanciando de la praxis, pero que para seguir enriqueciéndose necesitan constantemente de ella. Estas imágenes que reproducen lo que sucede, que son la representación interna de lo que sucede y en las que intervienen la memoria, permiten asociar las percepciones presentes con las pasadas y forman el proceso evocador de la realidad. El movimiento es el gran fundador de imágenes, y el trabajo creador es el que estimula la fantasía, cuando el trabajo se vuelve mecánico el hombre va perdiendo su fantasía. (Cena, 2015, p. 8)

Marina Gubbay y Déborah Kalmar (1985), a partir de sus reflexiones acerca de la sensopercepción, afirman que es el movimiento el que hace posible el desarrollo de la imaginación del actor. Ello es lo que hace que las imágenes o sensaciones que nos evoque la experiencia de exploración escena puedan desarrollarse en ideas más complejas.

Por su lado, Cubeiro (2018) afirma que es en la relación de la experimentación con los objetos escénicos lo que lleva finalmente a poder re-descubrir un valor simbólico en el mismo:

La posibilidad de experimentar con el objeto no solo se encamina hacia efectos sorprendentes e insólitos [...] sino que también permite jugar con su significado. Esta búsqueda se puede iniciar con un uso desviado del objeto, alterando su funcionalidad cotidiana, o bien desnaturalizando su percepción, pero va más allá de eso y conlleva un desplazamiento de sentido a nivel simbólico. (Cubeiro, 2018, p. 124)

Se conoce como simbolismo a las diferentes formas de expresión que utilizan símbolos para representar ideas y hechos. En este sentido, es sumamente importante relacionar la realidad del símbolo, es decir, relacionar claramente un significante y un significado determinado. (párr. 1)

Es decir, en este escenario el simbolismo consiste en el significado que se le otorga al objeto a partir de una renovada percepción (que deviene de la propia materialidad de la naturaleza del mismo) que pretende revelar su esencia en base al vínculo que los actores generen con éste.

Sumando a esta idea, Gubbay y Kalmar, también afirman, basándose en escritos de Maurice Bejart, que para el desarrollo de un lenguaje artístico es necesaria la re-alimentación entre los seres y el entorno:

Para el desarrollo de un lenguaje artístico es esencial esta re-alimentación incesante a través de una práctica sensible que permite tener los sentidos alerta para aptar al mundo y devolverle la propia visión sensible, pensante, y emocional. La sensopercepción juega un doble papel, tanto en recoger y evocar lo que recibimos por el aparato sensorial, en forma cada vez más detallada, clara y diferenciada; como en la estimulación de la asociación y producción de imágenes que van a dar lugar a la fantasía

creadora, esenciales para alimentar la vida sensible y artística de cada individuo. (Gubbay y Kalmar, 1985 p. 7)

2.3 Marco conceptual

2.3.1 La constitución del personaje

Para tener un mejor manejo de este concepto es esencial definir primero al personaje dentro del ámbito teatral. Para ello, se resumirán los conceptos trabajados anteriormente por los autores Eines, Serrano y Stanivslaski, con el fin de conseguir una visión integral y contextualizada del mismo.

Serrano (2012) propone que el personaje es el resultado del constructo de ideas que dan lugar a una entidad ficticia dentro de un contexto en el campo artístico. Por lo tanto, el personaje es consecuencia del contexto social en el que habita. Eines (2014), por su parte, coincide con la definición de Serrano, afirmando que el personaje es el conjunto de ideas que contiene las características físicas (corporales - vocales) y conductuales que definen sustancialmente a un constructo ficticio humano o animado dentro de un contexto artístico. Por su lado, Stanivslaski (2012) menciona que el personaje es el resultado de la suma de la parte física y mental de una formación inscrita en el cuerpo del actor.

A partir de la suma de ideas de estos autores, y para fines prácticos de esta investigación, definiremos al personaje como un conjunto de ideas que forman una entidad ficticia integral que posee características físicas, conductuales y mentales que están en estrecha relación con el entorno material, social e imaginario en el que éste se presenta.

2.3.2 El actor creador: el actor y el método de las acciones físicas

Para entender el concepto de actor creador de Eines se retomarán los apuntes de Serrano, del propio Eines y de Richards, con el fin de familiarizarnos con la propuesta del método de las acciones físicas para la creación de personaje.

Es a partir del concepto de creador es que se crea la visión de lo que se espera del actor en este proceso de investigación. Se pretende definir al actor creador como aquel sujeto que está libre de estándares que puedan reducir su creatividad actoral para construir un personaje. El actor creador es aquella persona que se permite tener libertad física y mental al momento de construir su personaje. Es decir, no acepta estar bajo los parámetros de una proyección que se

enfoque a la sola visión y aprobación de un individuo, y tampoco tiene que utilizar la comprensión minuciosa del texto literario para comenzar un proceso creativo, sino que es libre de proponer a partir de sus descubrimientos en escena. Mauro (2012), quien reflexiona sobre las ideas de Serrano, concluye lo siguiente:

Obrando como sujeto agente [el actor] se construye a sí mismo como personaje [...] la actuación es una praxis en la que se conoce haciendo y se hace conociendo, [...] El actor no obtiene sus contenidos psíquicos por introspección, sino que las características singulares o estilo personal de su actuación son un efecto del compromiso del propio cuerpo del sujeto con el accionar en escena. En este sentido, la premisa del método de las acciones físicas es que el cuerpo no recuerda de manera voluntaria, sino poniéndose en acción. El pasado se lleva puesto y aparece cuando se pone en acto.

La premisa consiste en que es la acción la que desencadena los procesos emotivos del actor [...] en el Método de las Acciones Físicas, la acción reemplaza a la vivencia en tanto elemento articulador, que permite arribar a una Actuación orgánica. [...] Se constata que el sujeto no puede sentir a voluntad, ni aún entrenándose para ello. Es entonces cuando esboza el Método de las Acciones Físicas. [...] Stanislavski afirma allí que las acciones físicas son sustanciales y tangibles y, por lo tanto, constituyen el material que el actor tiene a su alcance. Es necesario, entonces, recurrir a las acciones desde el principio y no llegar a ellas como resultado final. Cuanto más sencilla es la acción física, más fácil es alcanzar la organicidad, alejando al actor de una Actuación mecánica: “Alcanzar la emoción de esta manera impide toda violencia y el resultado es natural, intuitivo y completo” (Mauro, 2012, pp. 130-131).

Por su parte, Eines (2018) considera que en el proceso de creación de personaje hay que aprender a construir una verdad que no existe antes de que la descubramos. El proceso del ensayo debe conducir a la aparición de acciones que permitan construir una verdad que no existe antes de que el actor empiece a explorar en escena. Si el actor ensaya bien, el resultado aparecerá. Es en el ensayo donde el actor se convierte en un genuino creador de la propia esencia de su personaje. Crea obedeciendo al instinto que le brota en el momento de estar en el espacio bajo las circunstancias dadas, propuestas en un momento de libertad, en el cual puede magnificar sus capacidades creadoras.

Los autores anteriormente mencionados coinciden y argumentan de diversas maneras que el método de las acciones físicas, que es la base sobre la que trabaja Eines, es la mejor forma de ingresar al proceso de creación de personaje. Los autores encuentran, mediante el ensayo a un proceso orgánico de movimiento escénico que responde a los estímulos del trabajo del aquí y el ahora del cuerpo del actor.

Stanivslaski fue el primer investigador y teórico teatral que planteó al método de las acciones como el procedimiento idóneo para la construcción de la vida en escena y por ende de construcción de personaje.

Para Eines (2014), la manera en cómo el personaje expresa las acciones físicas que realiza es lo que finalmente lo constituye como personaje, lo que define sus características conductuales. Asimismo, considera que la creación genuina del artista hacia la construcción de un personaje se da durante el proceso creativo que no busca ni el resultado ni la forma, sino el descubrimiento de la conducta del mismo dentro de las condiciones en las que éste se encuentra.

El personaje aparece, no reaparece. No sale de la vida y va a la escena, ni sale de un libro y se pone de pie encima de las tablas. Lo que estudiamos no es el personaje que aún no existe, sino como crear las condiciones de trabajo para hacerlo existir. (Eines, 2014, pág. 95)

Por su lado, Thomas Richards sigue de cerca al método de las acciones físicas que propone Stanivslaski desde la perspectiva del trabajo corporal que investiga Grotowski; ya que este último presta una mayor atención y entendimiento de los impulsos corporales del actor que son, en resumen, la fuente de creación del personaje. Esto revaloriza al cuerpo como la fuente de creación y a la mente como complemento que va con él sin imponer las ideas sobre la propia capacidad creadora del artista.

Serrano (2012), por su lado, encuentra el proceso creativo como el entendimiento profundo del trabajo con los impulsos corporales que conllevan a generar acciones físicas. Todo consiste en dejar fluir a los impulsos primarios que aparezcan para luego saber cómo y cuándo retomar el control de los mismos haciendo caso al orden social o las reglas ficticias que se encuentran inmersas en la escena en la que se trabaja.

En resumen, el actor creador es aquel que se permite tener libertad física y mental al momento de construir su personaje y que, a través del proceso de ensayos, se convierte en el genuino creador de la propia esencia de su personaje, el cual crea obedeciendo a los instintos que le brotan en aquel momento de estar en el espacio de trabajo. Son aquellos impulsos que mueven al actor a realizar las acciones físicas de una manera específica lo que definirá las características conductuales del personaje, dado que éste, al realizar estas acciones físicas con tal especificidad, nos darán información acerca de su personalidad. A partir de ello, se concluye que el método de las acciones físicas permite al actor encontrar esta posibilidad creativa.

2.3.3 Sensopercepción y fisicalidad: El cuerpo del actor en el proceso creativo

Para poder entender cómo es que funciona el cuerpo del actor en el proceso creativo tomaremos como eje a la sensopercepción, que es la base sobre la cual se construye la fisicalidad del personaje. A través de la sensopercepción se busca hacer más enriquecedor el registro y entendimiento de los movimientos del cuerpo.

Marina Gubbay y Deborah Kalmar (1985) señalan acerca de la sensopercepción que se empieza a comprender al mundo. Las autoras citan las palabras de Hemri Wallón para desarrollar su idea:

Toda la actividad psíquica ha comenzado a través de la praxis y de la interacción del sujeto con el mundo, en cuyo transcurso se ha ido interiorizando el mundo, el movimiento del ser en el mundo. El propio movimiento se ha ido interiorizando y ha ido formando imágenes que se han ido distanciando de la praxis, pero que para seguir enriqueciéndose necesitan constantemente de ella. (Gubbay y Kalmar, 1985, pág. 8)

Gubbay y Kalmar también señalan que Francisco Berdichevsky afirma la importancia de la sensopercepción en la construcción de la experiencia personal.

Una masa de estímulos que llegan a la zona sensitiva, se conecta entre sí y esta a su vez se conecta con el lenguaje, con la zona verbal, y esto a su vez se vuelve a conectar con otras múltiples zonas psíquicas complejas [...] cada persona hace sus conexiones en forma única y particular. (Gubbay y Kalmar, 1985, pp. 7-8)

Cena (2015), por su parte, define la sensopercepción como:

Técnica de trabajo corporal consciente que tiene la intención de registrar con creciente claridad los diversos estímulos, sensaciones y percepciones, y a la vez, es base de los aprendizajes corporales/motrices para generar diferentes calidades de movimiento, comunicación, imágenes y metáforas de movimiento. (Cena, 2015, p. 1)

Por motivos prácticos de esta investigación, se definirá a la sensopercepción a partir de la definición dada por Cena como una técnica de trabajo donde el actor no sólo se limita a sentir, percibir los estímulos, crear vínculos y seguir impulsos corporales, sino que, al demandar un trabajo consciente, el cuerpo registra estas impresiones permitiendo al ejecutante darse cuenta sus posibilidades expresivas. Esto permite el desarrollo de una forma única e irrepetible de imagen y expresión corporal propia.

Desde la visión de Lópiz, entenderemos a la fisicalidad como la definición de la forma y la expresividad del movimiento a partir de la decisión del actor para su personaje, el cual propone a partir de su experiencia de exploración escénica.

La fisicalidad se desprende del ejercicio de la sensopercepción y se refiere a la manera en cómo el cuerpo se inscribe, se expresa y representa físicamente en respuesta a las disposiciones tanto internas como de fuerzas externas que lo determinan y lo constituyen de manera consciente; a partir de la elección de la forma de las acciones físicas que conformarán su desarrollo escénico, de la extracción de sensaciones de su propia experiencia en la exploración escénica. (Lópiz, 2010)

Es necesario mencionar que la fisicalidad no solo alberga a la forma expresiva (auténtica) en que se presentan las acciones físicas que inscriben al personaje, sino que, también, alberga la forma de expresarse vocalmente a partir de los descubrimientos que surgieron de su exploración escénica. La fisicalidad alberga en si misma a la ruta o las acciones físicas concatenadas, los gestos que son incitados por las motivaciones internas que se encuentran inmersas al personaje. Así, el cuerpo, se manifiesta como una integralidad que se configura como un lenguaje.

2.3.4 El objeto escénico: materialidad y simbolismo

El objeto como tal es un material inanimado que posee una masa, un peso y ciertas características específicas que lo hacen particular. Dentro del ámbito escénico, el objeto le permite al actor realizar acciones y actividades que denota un signo al interactuar y ponerse en relación con los otros personajes en la obra.

Para proponer el concepto de objeto escénico utilizaremos el planteamiento de Pavis para entender la naturaleza del mismo. Se afirma que el uso del objeto escénico es un rasgo definitorio del mismo. El autor sostiene que el propósito de hacer uso de los objetos es conseguir que éste sea manipulado de un modo tal que denote las distintas motivaciones humanas; es decir, cada objeto presente en la escena debería participar como un motivador real de acción que enriquezca el trabajo del actor. Los actores depositan en los objetos ideas gracias a la forma en cómo manipulan a los objetos; de esa manera se crean conexiones entre la historia de la obra y los objetos que despiertan en ellos su imaginación y sensibilidad a partir del contacto físico por el proceso de exploración sensoperceptiva. (Sáenz, 2015)

El objeto escénico puede ser descrito por su materialidad o simbolismo que emana del vínculo que el actor desarrolla con éste. Estas ideas son transmitidas al espectador a través de la fisicalidad del personaje; es decir, en la manera de desarrollar sus acciones físicas. Acerca de la materialidad del objeto, ésta es una parte inherente del mismo y se concibe como todo aquello que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad por parte del actor (Cubeiro, 2018). La materialidad del objeto influye en la visión del actor ya que a través de su contacto con estos se despiertan los sentidos y se canalizan las sensaciones, percepciones, imágenes o emociones que se dan a partir del vínculo que le generan los mismos. En resumen, a la relación que se dé entre el actor y lo que le otorguen genuinamente las características específicas de los objetos -a partir de su contacto con ellos- se le llamará: materialidad (esto puede referirse a una sensación o percepción o imagen específica).

Acerca del simbolismo del objeto, el teatro nos brinda la posibilidad de jugar y experimentar con los atributos formales y sensoriales de los objetos, potenciándolos e incluso alterando su percepción (Cubeiro, 2018). Esta percepción del objeto puede cambiar su identidad o no de acuerdo al entorno en el cual se encuentre combinado en relación a otros objetos. Esta posibilidad de experimentar con el objeto permite jugar con su significado, la búsqueda puede iniciarse con un uso desviado del objeto, alterando su funcionalidad cotidiana, o bien desnaturalizando su percepción, y puede terminar conllevando a un desplazamiento de sentido a un nivel simbólico; es decir, una idea – un constructo imaginado que crea un nuevo contexto a partir de la aparición de este vínculo con el objeto, lo cual influye de manera esencial en el comportamiento del personaje. En resumen, el simbolismo del objeto es la alteración de la percepción del objeto (que puede transformar o no la identidad del mismo) y que crea a su vez una nueva idea, más compleja, que se crea a partir de su vínculo anterior con éste, creando -a su vez- un nuevo entorno que influye de manera esencial en el comportamiento del personaje.

CAPÍTULO 3: METODOLOGÍA

Previamente a la explicación del diseño metodológico, considero necesario señalar cuáles fueron las principales consideraciones que se tuvieron en cuenta para la elección de la obra y la escena escogida.

La escena investigada es parte de una obra llamada MEDEAS que fue realizada a pedido mío al dramaturgo Alejandro Alva. Mi solicitud para encomendar la realización de esta obra fue porque tenía un gran interés por investigar al icónico personaje de Medea; sin embargo, opté por no trabajar con el texto clásico por recomendación del propio Eines, quien me sugirió empezar a investigar su metodología con un texto contemporáneo. Le expuse a Alva mi interés por realizar una versión contemporánea de la historia del personaje mítico de Medea a partir del texto dramático de Eurípides, propuesta que aceptó de inmediato. Le brindé al autor la autonomía de crear una versión libre del texto luego de tener una sesión de creativa con él.

Alejandro Alva es licenciado de la carrera de Lingüística y Literatura, y egresado de la maestría en Educación Superior. Hasta el año 2019 se desempeñaba como Gestor Cultural y director del área de Promoción y Desarrollo Cultural del Colegio Jean Le Boulch, donde emprendió la realización de diversos festivales culturales, entre ellos: el encuentro anual de teatro inter-escolar que tiene como fin generar un intercambio cultural entre colegios públicos y privados. Además, es docente de los cursos de dramaturgia, teatro latinoamericano, análisis del discurso y habilidades jurídicas en la Universidad Científica del Sur.

A continuación, profundizaré en aquellos aspectos que me motivaron a elegir al mítico personaje de Medea para esta investigación, luego explicaré con mayor detalle las razones de las recomendaciones que se tuvieron en cuenta para la creación del texto MEDEAS. Posteriormente, ahondaré en los motivos que me llevaron a elegir específicamente esa escena para esta investigación.

Acerca de la selección del personaje de Medea:

Elegir al personaje de Medea es un reto ambicioso para una actriz en formación dado el nivel de complejidad que envuelve al personaje desde distintas aristas: la expectativa de lo que se espera del personaje, las ideas preestablecidas o asumidas que se tienen del mismo, sus precedentes, su referente clásico, entre otros. Sumado a ello, consideraba a Medea un personaje tan incomprensible como lejano, del cual no tenía referencias cercanas o sustanciales que me

hiciesen relacionarme con ella de algún modo, al no tener empatía con el personaje tuve dificultades inicialmente para formar un vínculo con este. Desde la primera vez que supe del mito de Medea me había quedado la sensación de lo difícil que sería para mí abordar a este personaje. Cuando en algún momento me había propuesto abordarla sentí tantos bloqueos que terminé por desistir de la idea; sin embargo, cuando conocí la metodología de Eines, sabía que había encontrado una herramienta con la cual sentí que aquellos bloqueos que había tenido en algún momento eran despejados y que existía un camino metodológico por el cual uno mismo podría guiarse para poder abordar exitosamente cualquier reto o bloqueo que se le presentase durante el proceso de creación, debido a que no había ninguna presión por llegar a un resultado específico, sino que todo se trataba de hacer y descubrir, siendo el proceso mismo el encargado de develar el resultado. La elección de Medea en esta investigación pretendía conocer el proceso de construcción de este personaje tan icónico y complejo.

Existen diversos documentos que intentan definir o enmarcar al personaje dentro de ciertas características representativas dado su peso histórico en el tiempo. En términos de la metodología de Eines, la construcción de personaje no debería basarse en copiar o adelantar ideas premeditadas del mismo; sin embargo, si se debe tomar en cuenta los deseos y requerimientos del actor dentro de su propio proceso creativo, sin que ello signifique una imposición al momento de crear. Para abordar esta metodología es necesario saber dirigir este tipo de proceso, saber estimular al actor para que pueda construir en base a sus descubrimientos en escena.

Acerca de la elección del texto MEDEAS de Alva:

Esta versión libre del mito griego de Medea se reconstruye a partir de los pasajes del relato original y ficción adicional en un espacio cotidiano de nuestro tiempo. En esta versión de la obra existen otros escenarios y (algunos) personajes distintos a los del mito e inclusive saltos de tiempo. La obra trata esencialmente de Medea, una mujer que busca castigar al hombre que le prometió amor eterno, por el cual ella dejó a su familia, su fortuna y su suerte.

Debido a mi interés por adentrarme en trabajar la metodología interpretativa de formación de Jorge Eines, y mi decisión por investigar la construcción de un personaje de alta complejidad, resultó de gran utilidad para la realización de la versión contemporánea del mito. Sobre esto, Eines mencionó que abordar un texto clásico tiene un nivel de dificultad mucho mayor a diferencia de un texto con un lenguaje contemporáneo, asimismo, menciona que para abordar

un clásico con su propuesta metodológica se debería tener un conocimiento avanzado de la misma; con el fin de obtener resultados sustanciales o, en el caso de insistir en la idea de abordar un texto clásico, debería darse en un laboratorio de exploración sin límite de tiempo ya que el proceso podría presentar ciertas dificultades. La complejidad que posee un texto clásico se debe, principalmente, a las características específicas que se utilizan en el lenguaje: su habla no cotidiana, y es que abordar un texto clásico desde la propuesta interpretativa de Eines cambia ciertas reglas en el desarrollo de la misma. Por ejemplo, el texto debe aprenderse desde el inicio y no conforme vayan transcurriendo los ensayos, como suele darse en el proceso usual. Por todo lo anteriormente mencionado, reafirmé la opción de hacer esta versión contemporánea del clásico de Medea, donde se conserva la esencia de su historia (como el hilo narrativo de la historia y nombres de los personajes) y se difiere en el uso del lenguaje y el estilo narrativo del autor. Por otro lado, en el texto de Alva se proponen espacios específicos; sin embargo, existen pocas indicaciones acerca de la presencia de objetos en la escena (excepción de algunos mobiliarios), lo cual ayuda a liberar la carga de ideas impuestas para el desarrollo del proceso creativo. La obra completa se encuentra al final de la tesis, adjunta en el anexo tres.

Acerca de la elección de la escena en particular:

La elección de esta escena surgió, principalmente, porque consideraba muy importante encontrar una manera de conectarme con el personaje y el hecho de explorarlo en sus primeros años de vida me adentró a descubrir los vínculos, motivaciones y anhelos del mismo de una manera diferente, por lo cual la encontré como una oportunidad idónea para crear.

En la escena se presenta a Medea en su etapa de niñez. Esto aumentaría probablemente las posibilidades de creación debido a que en este rango de edad es donde uno suele estar más abierto al juego, la exploración y el descubrimiento. Además, se trata de una escena inédita, es un espacio alterno inventado por el autor para enriquecer la obra; esto libera la carga de premeditación o referencias de lugar que pueda venir descrita desde el mito. Finalmente, fue crucial para la selección de esta escena el hecho que las primeras personas en las que había pensado para que participaran de esta investigación coincidían en género y número con esta escena.

En esta escena Idia, madre de Medea, pretende convencer y hacerle entender a su hija que el futuro que le depara será como ella se lo presenta y (ello) no podrá ser cambiado. Por

ende, la joven Medea deberá resignarse y obedecer a este destino establecido para evitar tener problemas mayores.

Acerca de la selección de los participantes del laboratorio:

El requisito principal era tener un conocimiento mínimo de nivel intermedio en la práctica de la metodología formativa de Eines. Las personas elegidas compartían la afinidad de querer adentrarse en una investigación de este tipo porque estaban interesadas en seguir desarrollando sus habilidades como actrices. Por otro lado, a pesar de tener algunas referencias de ciertos lugares de estudios en común había mucha experiencia profesional que traía cada actriz, lo cual me causaba grandes expectativas acerca del bagaje que traería cada una.

A continuación, procederé a explicar cierta información relevante que debe tomarse en cuenta de manera previa para poner en práctica la metodología interpretativa de Eines.

Acerca del trabajo previo con el texto y el manejo del texto en escena:

A excepción de los textos clásicos, Eines propone que el trabajo de la memorización del texto se genere a partir del ejercicio de la memoria residual. Esta es aquella que se queda grabada en la memoria de la persona luego de que ha leído el texto en repetidas ocasiones. Eines sugiere que una vez que una escena es seleccionada para trabajar, unos días antes de ponerla en práctica con la metodología se repita el ejercicio de leerla entre una y tres veces diarias evitando las inflexiones. Eines resalta que la lectura del texto debe ser de la manera más neutra posible, evitando ponerle carga emocional con el fin de rehuir a las ideas pre-diseñadas que puedan paramentar el proceso de descubrimiento de escena. Por lo general, al ir leyendo y trabajando la escena diariamente se llegará en algún momento a decir el texto en el mismo orden en el que está escrito. En caso que durante la etapa inicial la estructura del texto aún no se haya aprendido tal y como está escrito, se recomienda aprenderlo por repetición.

En el trabajo de la escena el texto será utilizado de manera progresiva. Al inicio de la exploración escénica con el texto éste no tendrá la necesidad de tener justificaciones textuales hiladas entre sí, sino que será el impulso de las acciones físicas lo que responderá originando la aparición orgánica del texto. En esta primera etapa de exploración no es importante cumplir con el orden específico en el que el texto aparece escrito, lo que se busca es que el impulso sea el

que empuje a la aparición de la palabra; lo cual, estará vinculado directamente al objetivo del personaje en la escena.

Para seleccionar el objetivo del personaje se procederá a hacer una primera lectura del texto y se discutirá brevemente acerca de lo que cada uno de los personajes busca realizar de manera tangible en la escena. Para ello, se realiza un análisis conciso de la situación con el único fin de establecer un objetivo principal para cada uno de los personajes. El objetivo, además de poder ser realizable de manera tangible, tendrá que estar en contraposición al objetivo del otro personaje en escena. Si en caso el texto no tuviese una propuesta clara acerca de los objetivos de los personajes dentro de la escena se elige uno con el que se desee explorar para trabajarlo en esa sesión. Se podrá cambiar de objetivo durante toda la exploración hasta encontrar aquellos con el que ambos personajes encuentren el peso y la urgencia necesaria para trabajar la escena.

Aclarados estos puntos esenciales, procederé a escribir el diseño metodológico con el que se llevó a cabo esta investigación. Con el fin de evitar confusiones entre los términos de (1) la metodología como capítulo de la investigación y (2) la metodología interpretativa de formación de Jorge Eines, que es constantemente mencionada, utilizaré las siglas MED para referirme a la metodología como el capítulo de la investigación.

La MED de esta investigación sigue los pasos propuestos por la metodología interpretativa de formación actoral de Jorge Eines. Asimismo, está orientada a analizar y mostrar los resultados de la exploración del actor y los objetos durante proceso creativo de construcción de personaje. La investigación guiada por la práctica en el sistema universitario según Villegas (2018), apunta a utilizar la indagación práctica como un proceso constructivo, a veces irrepetible, donde el conocimiento es develado por la fuerza de la experiencia. Un estudio reciente afirma que es totalmente válido utilizar el recurso de la narrativa propia del sujeto para validar un estudio de investigación de esta índole (P. Carrillo, 2015). Por ejemplo: la autobiografía como un modo de explicar fenómenos sociales, artísticos y culturales más amplios, donde la subjetividad de la experiencia humana haya originado metodologías etnográficas, biográficas, históricas, narrativas y performativas.

Decidí optar por la investigación basada en la práctica a través de una experiencia vivencial como actriz con el fin de entender con mayor claridad y profundidad los pormenores sustanciales que se dan a lo largo del proceso creativo de creación. Mi co-participación como objeto de estudio y directora del proyecto de investigación se debe a que deseaba experimentar

cómo se desarrollaba el descubrimiento de este personaje a través de mi relación con los objetos; encabezar como directora este proyecto me permitía redirigir el enfoque de lo que se iba encontrando a medida que avanzaba el estudio. Desde mi exploración como actriz me centré en buscar los pormenores esenciales dentro del proceso de construcción del personaje, permitiéndome realizar un testimonio directo de la experiencia: las imágenes, sensaciones físicas, percepciones, ideas, etc.; sin intermediarios que puedan alterar (subestimar o exagerar), aunque sea, de manera mínima mis propias percepciones.

Esboqué una MED que comprende el diseño del laboratorio, su registro y una muestra. Esta muestra contó con la presencia de algunos actores de últimos ciclos que contaban con mi misma formación universitaria y de algunos docentes relacionados con el tema de investigación académica y el teatro físico. La invitación a la muestra se dio con el fin de conversar, compartir y discutir las opiniones, reflexiones e inquietudes que tuvieran los presentes acerca de esta investigación. Para recoger esta información se realizó un registro audiovisual tanto de los ensayos como de la muestra.

3.1. Diseño de laboratorio

Objetivo:

El laboratorio tiene como objetivo describir y analizar la experiencia de la exploración sensorial del actor en relación a su vínculo con los objetos escénicos para la construcción del personaje de Medea en base a la metodología de formación interpretativa de Jorge Eines.

3.1.1 La metodología de Eines

Pasaremos a explicar de manera específica en qué consiste la metodología de formación interpretativa de Eines. En primer lugar, en qué consiste el segmento del previo, siendo uno de los cimientos de esta propuesta metodológica. Se da como inicio en todas las sesiones para preparar al actor antes de entrar a trabajar en la escena. Posteriormente, pasaré a explicar las fases del proceso de creación con esta metodología.

Acerca del trabajo del previo:

El trabajo del previo se constituye como un pilar dentro de la metodología interpretativa de formación de Eines. Comprende un conjunto de pasos que tiene como fin desplazar las

resistencias físicas y bloqueos mentales que trae el actor para dar lugar a la libertad, y con ello un estado que estimule la creatividad en su cuerpo y su imaginación. Esto se da a través de la creación de un espacio de exploración donde se pretende romper con los prejuicios o detractores del proceso creativo del actor como lo son el miedo a explorar, el bloqueo del actor por sus prejuicios respecto a sí mismo y al personaje y el no saber por dónde comenzar a investigar al mismo. En este segmento, se buscará llegar a un estado de escucha y recepción profundos, que a su vez sea reactivo a nivel físico; es decir, que se consiga una respuesta corporal. Para ello, se preparará al cuerpo de los actores a través de la distensión progresiva muscular y mental que terminará con la apertura de un nuevo canal de comunicación.¹⁹

A continuación, describiré cuales son los pasos presentes en el previo:

El autónomo (La relajación y acomodación):

Es el primer paso del previo donde se debe descubrir y trabajar sobre las resistencias que el cuerpo manifiesta. Esto consiste en liberar las tensiones del cuerpo realizando movimientos de manera continua en la zona que sintamos estrés muscular. En la particularidad de nuestros cuerpos siempre solemos tener algunos lugares donde se concentra la tensión (muscular), para que nuestro cuerpo pueda liberarse de aquellos lugares donde pueda interrumpirse la fluidez o los impulsos naturales que surjan, se empieza a trabajar desde el principio en estas zonas. El movimiento no debe cesar en ningún momento ya que lo que se busca es un estado de atención y movimiento que activen todo el cuerpo para que al estimularse pueda llegar a liberar sus impulsos. Una vez que se logre destensar el primer punto de estrés muscular se pasará al siguiente y así sucesivamente hasta quedar libre de tensiones. Cuando el cuerpo está en movimiento las zonas de tensiones pueden identificarse con mayor claridad: todo el cuerpo debe estar comprometido en este ejercicio, así que hay que evitar quedarse en la misma zona por tiempo prolongado, de tratarse de una fuerte tensión lo ideal sería alternar una zona con otra

¹⁹ Este importante segmento-matriz de la propuesta interpretativa de Eines es planteado ya que, desde la teoría de investigación teatral, se menciona acerca de lo que se debe de hacer para poder abordar adecuadamente un proceso de construcción de personaje; sin embargo, lo cierto es que son casi inexistentes las propuestas metodológicas integrativas y complejas que proponen cómo es que se debe hacer para llegar a tales objetivos. Por ejemplo, se han tratado mucho los temas de prejuicio, liberación de pensamiento, relajación, receptividad, entre otros, de manera individual. También se han propuesto ejercicios prácticos y hasta métodos para trabajar en su desarrollo, pero hasta el momento no he conocido ninguna que proponga una metodología tan específica y compleja para poder encaminar al actor a sacar aquellas trabas físicas y mentales. Es conocido y nombrado todo aquello que debe tenerse en cuenta para adentrarse a la exploración escénica, pero no he conocido ninguna propuesta que plantee una metodología tan específica, funcional y ordenada cómo es que podría abordarse para llegar a ese resultado de fluidez corporal, liberación de prejuicios, desbloqueo mental, activación de impulsos, apertura, escucha aguda, etc. Es por ello que considero a esta metodología tan completa y compleja, dado que te conecta con una preparación integral antes de entrar al campo exploratorio para adentrarse a la escena únicamente en cuanto se esté preparada física y mentalmente.

para ayudar a ir liberando todo el cuerpo de manera progresiva. Posteriormente a este momento de distensión se llega a un momento que Eines denomina como: el tobogán, el cual es el momento en el que ambos cuerpos que trabajan en el espacio se encuentran destensados en un estado receptivo, de atención y dinamismo en el cual buscarán encontrar un canal de comunicación entre ellos.²⁰

La gimnasia emocional:

En la gimnasia emocional, los actores buscarán entrar a un estado de juego verídico en el que buscarán combatir a los detractores que puedan interferir en su estado creativo, tales como: sus propios prejuicios, el temor al ridículo, el miedo al exceso, a lo no permitido. En este momento los actores deberán explorar momentos de juego reales-orgánicos donde se den estos instantes de exceso sin la imposición de mandar el uno sobre el otro sino a través de un estado de participación equitativa. Ambas personas deberán proponer acciones y escucharse para responder a la propuesta de movimiento del otro para, sobre ella, ir construyendo. Las propuestas deben trabajarse a fondo, manteniéndose y transformándose cuando sea necesario de manera que haya sinergia. Trabajar con la incomodidad también es parte de este proceso; se debe trabajar con ella y no contra ella.²¹ Cuando los cuerpos se encuentren cansados, se propondrá continuar la exploración con el fin de retar el límite del cansancio hasta conseguir otro estado de comunicación con el entorno, luego de ello, se procederá a iniciar el momento del ritual.

El ritual:

Este es el momento de construcción de vínculo considerado como más profundo entre actores, pues éstos recuperan su ritmo respiratorio normal luego del momento agitado que requirió la ejecución de la gimnasia emocional. En este momento íntimo, los actores cambian la atmósfera de agitación por la calma a través de la exploración conjunta de movimientos

20 Este puede iniciar a través de la escucha del ritmo, sonidos o la observación del compañero, es decir, el momento donde se empieza a abrir la mirada hacia el otro. En el caso de que una persona haya acabado el autónomo y la otra aún no, esta continuará explorando el proceso y esperará hasta que la otra persona esté lista para entablar este canal de comunicación. Al encontrarse ambos cuerpos en un estado libre de tensiones y abiertos a la recepción de los estímulos del otro, estos buscarán ponerse en contacto.

21 Por momentos, en la gimnasia emocional dará lugar a los llamados nudos entre los participantes, estos suceden cuando los cuerpos se entrelazan de alguna manera y comienzan a jugar de manera cercana proponiendo una acción desde aquel encuentro sin dejar de accionar y reaccionar a la propuesta del otro llevando a fondo lo que se proponga; reitero en este punto que es necesario dar un tiempo para que las acciones propuestas se desarrollen y puedan llegar a evolucionar a otro movimiento. / En la gimnasia emocional, Lo único que no está permitido es la violencia personal ni contra la pareja en escena.

delicados de mayor contención para así recuperar en conjunto la armonía de la respiración. En este momento, una vez vencidos los límites del cansancio, los prejuicios, el miedo y ganada la confianza se pasa a un estado de receptividad y atención con el otro donde se genera un nuevo canal de comunicación. Se continúa trabajando con el vínculo que se estaba generando en la fase anterior, pero con mayor profundidad desde la calma.

El puente: inicio del uso de los objetos la creación del entorno:

Se empieza a descubrir el entorno en el que se desarrollará la escena con el fin de entender o generar la atmósfera sobre la cual se irá a trabajar; en paralelo a ello, se irán descubriendo los objetos como parte del entorno. Es en ese momento donde el personaje hace ingreso a la escena. Por lo general, en este trayecto el actor encuentra al puente como una forma de conectarse con los impulsos de su personaje. Los impulsos que tengan los actores sobre sus movimientos en afinidad con su personaje los llevarán a tomar algunos objetos en escenas que les servirán como canales de comunicación entre los participantes de la escena, asimismo, hay lugar para la exploración poco realista, la cual está abierta a seguir investigando las múltiples posibilidades de los objetos que se usen, durante este paso se dará el inicio de la exploración escénica.

Todos los pasos anteriormente mencionados son parte del segmento del previo. Es importante no considerar al previo como un momento de calentamiento del cual se puede salir de manera abrupta, estos pasos se concatenan para llegar a aquella integralidad que se requiere para entrar en ese nuevo estado creativo.

Acerca de las fases de la metodología interpretativa de formación de Eines:

Para dar inicio a la metodología se invita primero a dar una lectura de la escena para poder establecer un objetivo para cada personaje. Debe recordarse que el objetivo principal del personaje será el motor del mismo; por lo cual, se deberá elegir un objetivo que esté contrapuesto al del otro personaje. A su vez, el objetivo debe tener un conflicto interno y externo (del mundo interior y un obstáculo tangible dentro de la escena). Una vez elegidos los objetivos de los personajes se da inicio previo.

Cabe aclarar que no existe un número (mínimo o máximo) obligatorio de sesiones para cada fase, sino que ello se da según el trabajo y los descubrimientos de los actores en escena.

En este aspecto los avances que se den según esta propuesta dependerán de los descubrimientos que se den durante el trabajo con la escena y de la autodisciplina de los participantes.

Primera fase: La apertura

En cada sesión de la fase de apertura se improvisa de manera libre con el texto y el uso de los objetos; es decir, sin la necesidad de seguir el orden en el que el texto está escrito, sino que se utiliza lo que se encuentra en la memoria residual de las actrices cuando el impulso físico les surge. En el caso del uso de los objetos, éste se da por el impulso (acciones) que generan las actrices para buscar cumplir con su objetivo.²²

Se sugiere que si en alguna de las sesiones se utilizó algún objeto para hacer una acción específica el actor se arriesgue a encontrar otras formas de uso con los mismos, dado que esta es la fase de la metodología en la que se podrá tener mayor libertad para la exploración. En ese sentido, no es necesario utilizar siempre los mismos objetos para las acciones que se identifiquen como repetidas, la elección de éstos podría variar o no dependiendo de lo que surja en el momento.²³

Segunda fase: Macro estructura

Los actores cuentan con el esbozo de una ruta de acciones físicas; las cuales han repetido en las improvisaciones de la fase de la apertura. Estas acciones se logran instalar porque se repiten de manera espontánea durante el desarrollo de estas fases. En la macro-estructura, también cabe la posibilidad de encontrar algunos indicios de momentos trascendentales que pueden reaparecer o no en algunas de las sesiones de esta fase, lo importante será registrarlas. En el caso del uso de los objetos se continúa explorando de manera libre con ellos. Utilizando o no los mismos objetos para aquellas acciones que se repiten espontáneamente.

Tercera fase: La Estructura

En esta fase, se empieza a fijar la escena a partir de los descubrimientos hallados en las exploraciones. Se tienen identificados algunos hechos trascendentales que le dan una ruta más

22 Se vive lo que para Eines (2018), es improvisar: “accionar sometidos a la dictadura del objetivo” y recalca la idea de que improvisar no es hablar: “la palabra debe llegar como necesidad; en caso contrario, llegará como imposición.”. / Los objetivos de los personajes se suelen definir en las primeras sesiones de trabajo, pero de ser necesario se seguirán trabajando distintos en las aperturas hasta que puedan seleccionarse los idóneos para la exploración y desarrollo de los actores.

23 Preferiblemente, la exploración con los objetos debe darse a fondo antes de pasar a explorar con otro, pero dos o más objetos podrían estar involucrados en una acción.

sólida a las acciones físicas que se registraron repetidas. A partir del registro de los cuerpos y los apuntes de los actores, a lo largo de las etapas anteriores, se busca encontrar el hilo conductor de las acciones que mejor calzan con los momentos creados; así como los textos que acompañan con mayor coherencia a las acciones físicas identificadas. Esta fase se trabaja bajo el mutuo acuerdo entre los actores. Este momento es esencial dado que establece la constitución de la escena en equipo. Esta etapa no consiste en paramentar las acciones y reacciones, sino que propone componer una ruta (coherente) a partir de lo descubierto por los mismos actores y experimentar qué es lo que sucede con ello.

Cuarta fase: La segmentación

Se hace la división de escenas por unidades.²⁴ En esta fase, uno de los grandes objetivos es encontrar el por qué y el para qué de cada acción que se realiza en escena. En las primeras fases se trabajó con la libertad del actor para crear y así poder traer los impulsos corporales y mentales para construir la escena, se quiere redescubrir o profundizar en aquellos motivos que nos llevaron a tener dichas acciones y reacciones. Esto también involucra la interiorización del vínculo que se crea a raíz del uso de los objetos. En esta fase, la sensopercepción del actor se agudiza para conectar con el sentido de lo que se pretende construir a través del análisis de lo que sucede en el cuerpo y la mente (mundo interno y externo) del personaje. En esta fase se pueden identificar si las acciones físicas que se realizan fluyen de manera orgánica entre una unidad y en qué momentos son los que surge un vacío de sentido entre ellas.

Quinta fase: La repetición

En esta fase se vuelve a pasar la escena completa para ubicar dónde es que están los vacíos de impulso (o urgencia) para poder recuperarlos y llenarlos de sentido, donde generalmente estos vacíos se encuentran entre algunos cambios de unidad. Para trabajar en esta recuperación de impulsos se sugiere hacer repeticiones seguidas de la misma parte con el fin de reencontrar el impulso físico o la imagen que suscitó la reacción para encontrar la coherencia y continuidad en aquel momento; se puede repetir un pedazo de la escena o la escena desde el inicio según lo que los propios actores necesiten redescubrir (En esta parte es mejor estar acompañada del observador).

²⁴ No es necesario que las unidades se trabajen en orden. Por lo general, estas son divididas en los momentos en los que se acaba una secuencia física de movimientos que tienen mucha concatenación; es decir, al finalizar una cadena de impulsos la cual sería poco natural que se interrumpa. El trabajo con las unidades se trabaja de manera independiente en cada sesión. Es decir, se trabajará una unidad hasta que esta esté dominada y pueda pasarse a la siguiente.

Sexta fase: La superación

Esta fase consiste en la superación de todas aquellas trabas que evitan que la escena fluya con organicidad, puesto que se encuentran recuperados e interiorizados todos los impulsos que se perdieron en algún momento ya que han sido trabajados. También, se entiende a profundidad cada acción que los actores realizan, todo está justificado desde el entendimiento del cuerpo del actor.

En esta investigación se dividió este laboratorio en dos etapas donde se realizaron cinco de las seis fases de la metodología interpretativa de formación de Jorge Eines, para nuestros fines fue suficiente llegar hasta la quinta fase para consolidar los resultados. A continuación, explicaré los diseños de la primera y segunda etapa de este laboratorio.

3.1.2 Diseño de la primera etapa del laboratorio

Periodo de la etapa: del 2 de mayo al 30 de mayo del 2018 (19 sesiones)

Dentro de esta primera etapa del laboratorio de investigación se trabajaron las dos primeras fases de la metodología interpretativa de formación de Eines: la apertura y la macro-estructura. Se dio la libertad a los actores de usar, cambiar y reutilizar los objetos que había y solicitar aquellos que se requirieran en el espacio de creación. Uno de los principales objetivos de esta etapa es explorar con la mayor cantidad de objetos posibles, así como conocer cuáles pueden ser las diversas posibilidades de los objetos fuera de su rango utilitario dentro del contexto común-cotidiano. Ello, por supuesto, siguiendo el parámetro del objetivo que mueve al personaje.

Considero importante mencionar en este punto que los objetos con los que se inició el laboratorio fueron seleccionados sin ningún otro criterio en particular que el de tener en escena objetos de distintos materiales, pesos, colores, tamaños, texturas y utilidades; al inicio de cada sesión los objetos eran colocados a un lado del espacio para tener un lugar donde pueda darse cómodamente el previo y se iban acoplando a la escena aquellos que les generaban a los actores el impulso de cogerlos.

El primer día del laboratorio las actrices leyeron la escena, encontraron un objetivo principal para cada personaje y, posteriormente a este acuerdo, dieron inicio al previo. Asimismo, en el puente las actrices se relacionaron con los objetos con los que sintieron el impulso de explorar, sin preocuparse por la forma en que se presentaban sus acciones; solo

pretendían tratar de cumplir el objetivo propuesto. En los inicios de la exploración de la escena se desarrolló un estilo poco realista, pero lo importante es que lo que sea que brote en la misma se dé de manera orgánica y que las actrices sean capaces de explorar a fondo las múltiples formas de explorar con los objetos sin el parámetro mental de tener a la realidad como referencia. La idea es que ellas puedan reinventar sus propios modos de hacer, manipular y moverse.

Necesidades para la primera etapa del laboratorio:

- Espacio de ensayo
- Objetos
- Bitácoras
- Cámara de video y cámara fotográfica

3.1.3 Diseño de la segunda etapa del laboratorio

Segunda etapa: del 31 de mayo al 30 de junio del 2018, (20 sesiones)

Dentro de esta segunda etapa, se trabajaron las siguientes tres fases del método interpretativo de formación de Eines: la estructura, la segmentación y la repetición.

El objetivo de esta etapa fue que los actores decidan con qué objetos se quedarían en la escena dada su relevancia en el relato de la historia. Otro objetivo fue profundizar en el análisis de la relación del actor con los objetos, identificando las reacciones más significativas que le generaban estos para la construcción de la escena. En esta etapa se realiza un trabajo de depuración. Todos los objetos explorados que aún se encontraban en el espacio de trabajo, puesto que habían sido parte de la previa, y ya no tenían relación con los personajes eran retirados del espacio; sin embargo, algunos de estos objetos depurados, a pesar de que ya no eran usados por los personajes, seguían estando presentes (en sensaciones, imágenes o ideas) como huellas que dejaron para la creación de la escena.

Necesidades para la segunda etapa del laboratorio:

- Espacio de ensayo
- Objetos elegidos
- Bitácoras
- Cámara de video y cámara fotográfica

3.1.4 Participantes del laboratorio

A continuación, presentaré un pequeño resumen de acerca de la formación y experiencia de las artistas participantes del laboratorio:

- Stephanie Ganoza, que tiene el rol de observadora en la presente investigación, es una estudiante del cuarto año de en la ENSAD. Ha trabajado con esta metodología desde hace más de dos años y mantiene un entrenamiento regular de la misma. Cursó un entrenamiento intensivo en la escuela interpretativa de Jorge Eines en Madrid donde acudía como invitada a clases como asistente-observadora y participante en turnos dobles de mañana y tarde. También participó en el Seminario Intensivo: La Astucia del Cuerpo que se realizó en abril del año 2018.
- Hillary Zumaita, quien interpreta a Medea, inició su formación actoral en los talleres de actuación que dictaba Ramón García en el TEFA, años más tarde ingresa a los talleres Diez Talentos de Bruno Odar. Un año después de ingresar a la Facultad de comunicaciones de la PUCP realiza su traslado interno a Escuela de Teatro de la Universidad Católica (TUC), donde hace su cambio a la Facultad de Artes Escénicas y finaliza el décimo ciclo de carrera. Además de las muestras universitarias, ha participado como protagonista en más de diez montajes profesionales. Conoció la metodología de EINES de manera teórica hace más de tres años y se estuvo acercando a ella a través de diversos libros de su autoría, además, ha llevado entrenamientos intensivos con la Compañía de Teatro Físico dictados por Fernando Castro, Diego Sakurai y Eduardo Cardozo. Ha llevado cursos de entrenamiento corporal intensivo con el coach argentino de Teatro físico Jorge Costa, entre otros. Cursó el Seminario Intensivo: La Astucia del Cuerpo dictado por Jorge Eines en abril del año 2018 (duración: 50 horas). Posterior a ello, y antes de iniciar el laboratorio, se entrenó con un grupo de estudiantes para conseguir más práctica con esta metodología.
- Carla Martel, que interpreta a la madre de Medea, inició su formación actoral en la escuela Diez Talentos de Bruno Odar. Luego continuó sus estudios en los talleres del TUC y llevó algunos cursos en la especialidad de Artes Escénicas que dictaban en la Facultad de Comunicaciones de la PUCP. Ha trabajado como actriz, productora y directora en el estudio de cine Ojo de Freya. Ha participado en más de 20 montajes profesionales y últimamente ha participado en la obra LA T, dirigida por Ruth Escudero, actualmente se encuentra en la temporada CON MUJERES de Sara Joffré en el teatro de la TRIPLE A.A.A. Es conecedora de la técnica interpretativa de Eines desde hace una década, cuando Jorge dictó su primer

taller en Lima ‘Los Tres Binomios’; sin embargo, no la había practicado con regularidad desde ese entonces hasta ahora que retomó su práctica con el Seminario Intensivo: La Astucia del Cuerpo que se dio en abril del 2018.

3.2 Desarrollo del laboratorio

El laboratorio contó con 39 sesiones de trabajo práctico en el que estuvo incluida una muestra abierta (*work in progress*). Este laboratorio se dividió en dos etapas. En la primera etapa del proceso se trabajaron las dos primeras fases: la apertura y la macro-estructura; y en la segunda etapa se realizaron: la estructura, la segmentación y la repetición. A continuación, haré un recuento del número de las sesiones por cada fase en cada etapa.

En la primera etapa:

- La fase de apertura se desarrolló en diez sesiones de dos horas y media cada una.
- La fase de macro-estructura se desarrolló en nueve sesiones de dos horas cada una

En la segunda etapa:

- La fase de la estructura se desarrolló en 8 sesiones de dos horas y media cada una
- La fase de la segmentación se desarrolló en 9 sesiones de dos horas y media cada una
- La fase de la repetición se desarrolló en 4 sesiones de dos horas cada una

3.3 Muestra y conversatorio

El día sábado 30 de junio del 2018, se realizó en el aula ciento once (111) del Pabellón “Z” de la Pontificia Universidad Católica del Perú una muestra abierta de la última sesión de laboratorio. Los asistentes de este *work in progress* fueron algunos de mis compañeros de estudios de la especialidad que contaban con mi misma formación universitaria, también estuvieron presentes algunos docentes relacionados a la investigación teatral y el teatro físico. Esta invitación se dio con el fin de compartir los descubrimientos y reflexiones encontrados hasta el momento puesto que deseábamos conocer las opiniones, reflexiones e inquietudes acerca la percepción de otros artistas y docentes acerca del trabajo que propone esta metodología interpretativa. Los participantes de este evento, además de los espectadores, fuimos las mismas

participantes del laboratorio: las dos actrices, la observadora y una persona que se había encargado de hacer el registro audiovisual durante todo el proceso. Toda esta jornada fue recopilada en un video, el cual está adjunto a un link como parte del anexo uno.

3.4 Técnicas de recojo de información

Las técnicas que se usaron para recopilar la información que se generaba del laboratorio se dieron de manera paralela a lo largo de toda la investigación. La bitácora fue una pieza clave del registro del proceso de construcción del personaje. Se revisaba antes y después de los ensayos con el fin de reconocer lo que se había descubierto en cada sesión, lo que había funcionado y lo que aún faltaba explorar. A su vez, en este cuaderno se registraban los impulsos, sensaciones, percepciones y reflexiones que habían surgido en las experiencias del laboratorio a través del propio testimonio escrito de los actores, estos apuntes eran realizados, generalmente, una vez finalizada cada sesión; por otro lado, las conversaciones y notas que brindaba la observadora se registraban también en las mismas bitácoras.

Toda la información provista fue analizada de forma paralela y posterior al laboratorio, una vez finalizado todo el material se almacenó dentro de carpetas virtuales, el registro del *work in progress*, que contiene la última sesión de laboratorio y el conversatorio de cierre, se encuentra en el anexo tres al final de esta investigación.

CAPÍTULO 4 – RESULTADOS

En este capítulo describiré este proceso en primera persona para contar mi experiencia como actriz participante del laboratorio que diseñé para esta investigación. Haré un relato cronológico de todas las fases del laboratorio donde hablaré acerca de mi experiencia del trabajo con los objetos escénicos como fuentes creadoras y potenciadores del desarrollo de la escena y, por tanto, de la construcción de personaje.

Tanto en la primera como en la segunda etapa de laboratorio se contó con la participación de Carla Martel y mía como las actrices que interpretarían a los personajes de Idia y Medea, respectivamente. Como observadora de la escena estuvo presente Stephanie Ganoza, quién nos acompañó en casi la mitad del total de las sesiones realizadas del laboratorio, con una periodicidad intercalada de un día. Iniciamos con el laboratorio el mes de mayo y culminamos en el mes de junio del año 2018.

Todas las sesiones, a excepción del *work in progress*, se realizaron en una sala de ensayo cómoda, amplia y acondicionada con los implementos necesarios para esta investigación. Durante la primera etapa del laboratorio se tuvo como objetivo explorar la mayor cantidad de objetos escénicos posibles, también se buscó investigar físicamente las múltiples posibilidades de uso que tienen los objetos fuera de su alcance utilitario.

Durante el proceso se tuvo un aproximado de cincuenta y cinco objetos presentes en la escena, de los cuales se exploraron la mayoría, no todos estos objetos estuvieron presentes desde el inicio del laboratorio. Varios de éstos se incorporaron a lo largo del desarrollo del laboratorio por sugerencia de los mismos actores a partir de los descubrimientos de las necesidades que surgían en sus personajes. Casi todos los objetos expuestos en el espacio fueron utilizados, pero no todos acompañaron a los personajes hasta el final del proceso.

Algunos objetos que aportaron significativamente al proceso de construcción del personaje de Medea no estuvieron presentes dentro de la escena el día de la muestra. En ciertos casos, algunos de estos objetos que fueron retirados de la escena, se utilizaron tan solo una vez, pero dejaron un indicio para el descubrimiento de ciertos momentos importantes o sensaciones que fueron retomadas durante el proceso. Otro grupo de objetos fueron fuentes de inspiración momentánea para el aporte al constructo imaginario del actor, mientras que otros objetos

entraron para reforzar una idea. Es más, uno de los objetos se convirtió en el eje del conflicto dramático de la escena dado el carácter simbólico que había desarrollado a lo largo del proceso.

Cada objeto posee características específicas que lo determinan: la textura, el peso, el color, la dimensión, el volumen, la densidad, la ductilidad, la flexibilidad, la temperatura, entre otros. Estas características, al entrar en contacto con la sensopercepción del actor, generan un vínculo particular con el personaje, desencadenando acciones físicas que serán las que desarrollarán la constitución del personaje en la escena. A continuación, explicaré detalladamente el proceso de cada una de estas etapas en sus alcances y limitaciones, no sin antes especificar cuáles serán los criterios seleccionados para el análisis de evaluación de resultados:

Criterios para el análisis de evaluación de resultados:

- La materialidad del Objeto (en relación a la sensopercepción del actor):

La materialidad del objeto estará determinada por la relación que el actor tiene con los mismos a partir de sus características captadas por los sentidos; es decir, las sensaciones físicas que el objeto registra en el actor a través del tacto, la visión, la audición, el gusto y el olfato, puesto que su percepción supone el registro y el reconocimiento de la realidad física a través de la organización de estas sensaciones.

Los objetos que se seleccionan a partir de este criterio son aquellos que aportan en la transformación física, vocal y mental en el actor para la creación del personaje.

- El simbolismo del objeto

Consiste en la re-significación de los objetos escénicos a partir de la percepción de las sensaciones (no necesariamente físicas) o imágenes mentales que los objetos evocan en el personaje, a su vez, desencadenan una idea o contexto más grande originando un vínculo más profundo, manifestándose mediante la continuación de la exploración sensoperceptiva del objeto, lo que hará que siga desarrollándose el mundo interno del personaje.

El objeto escénico posee ahora una carga adicional por su condición de objeto imaginado; puesto que se ha convertido en un referente de la relación con algo más que no es tangible, pero se constituye a partir de la imaginación de una idea, persona, un contexto, etc. Los

objetos que se seleccionaron bajo este criterio responden a la constitución del universo simbólico de la obra.

La re-significación simbólica solo puede darse cuando esta es comprendida en conjunción con los receptores del mensaje. El valor simbólico es entendido como una imagen de valor común capaz de ser entendida por la sociedad.

Antes de pasar a describir los resultados del trabajo de esta primera etapa, explicaré nuevamente cómo es que funciona el objetivo de cada personaje dentro de esta metodología. Cada actor debe elegir una acción principal que contenga en su esencia un obstáculo; es decir, un conflicto. Éste contiene dos dimensiones: la externa y la interna. Los objetos que se seleccionaron fueron aquellos que lograron potenciar el conflicto; por un lado, está la dimensión externa del conflicto, que se trabaja principalmente de manera física, por ejemplo: el entorno, los otros personajes y el vínculo físico; por otro lado, está el conflicto interno, que trabaja en el imaginario o mundo interior del personaje, el cual también se fisicaliza.

En relación al desarrollo de la fisicalidad del personaje, ésta se da a partir de la sensopercepción, que es el resultado de su propia experiencia en escena. Se empezó el laboratorio de exploración con 40 objetos elegidos sin ningún otro criterio más que trabajar con objetos de diversos materiales, formas, pesos, colores, tamaño, temperaturas, texturas, etc. En su mayoría, estos objetos pertenecían a entornos muy distintos. En el transcurso del laboratorio se fueron agregando al espacio de exploración algunos objetos por sugerencia de los actores dada la motivación de los descubrimientos y necesidades surgidas de los personajes en el momento de la exploración escénica.

En esta escena en particular, el texto de Alva plantea que la escena se desarrolla en un jardín; sin embargo, dada la exploración ocasionada por la metodología propuesta, ambas actrices terminaron por descubrir que el lugar apropiado tras sus exploraciones era una habitación. Al principio no se sabía con certeza si la habitación era de Idia o de Medea, pero en el desarrollo y exploración de la misma escena se encontró una convención donde el uso de una tela elástica sirvió para presentar la división de las habitaciones de ambas que, luego de un recorrido, se convirtió finalmente en la habitación de Medea. En ese sentido, el uso de los objetos aportó de manera significativa a la convención y distribución del uso del espacio escénico, puesto que el concepto de la habitación surgió a partir del fuerte vínculo que se generaba entre ambas actrices desde el segmento del previo. En repetidas ocasiones surgió que, al momento final del rito, Idia me acurrucaba hasta dejarme muy relajada y casi dormida y era

a partir de que se alejaba de mí que, por lo general, iniciaba la escena: yo (Medea) al despertar. Esta acción se llevaba a cabo casi siempre en el momento del ritual, por lo que estas repeticiones se dieron espontáneamente y la acción quedó instaurada dentro de los resultados en la muestra final.

Es preciso mencionar que se investigaron, principalmente, diversos contextos y espacios escénicos tales como: el patio, la habitación de Idia y la sala, pero, dados los descubrimientos hallados en la exploración de los objetos, en conjunto a las sensaciones que experimentaron, se terminó por decidir que era la habitación de Medea. Lo que se obtuvo de aquellos otros lugares no fue descartado, sino que cada exploración dejó ciertas acciones físicas que incitaron al desarrollo de los momentos clave de la historia. Es cierto que mucho del material que surge no se muestra en el resultado, pero son aquellos descubrimientos trascendentales los que conformarán, finalmente, la escena. Por ello, a pesar de ser este un proceso largo no debería asumirse como una inversión de energía y tiempo en vano; más bien, se valora y respeta el proceso de cada actor. La propuesta de la metodología de Eines plantea valorar cada momento del proceso dado que hará factible el resultado, por ello se afirma que el propio proceso exploratorio que nacía de la imaginación de las actrices nos había llevado a tales escenarios a partir del descubrimiento en escena y no mediante una idea externa al espacio de exploración.

La relación de vínculo con el objeto a través de la sensopercepción del actor para la construcción de la fisicalidad del personaje no tuvo el mismo impacto en todos los casos, por lo cual, para fines prácticos de esta investigación, me centraré en describir solo a aquellos objetos cuya participación profundizaron o dejaron una huella importante en el proceso de construcción de personaje.

Para fines prácticos de la redacción de los resultados, mencionaré algunos objetos que, a pesar de haber tenido una participación breve, aportaron significativamente durante el proceso y ahondaré en el análisis de aquellos que fueron claves en la construcción del personaje.

A lo largo de la primera etapa de laboratorio se exploraron distintos objetivos de los personajes, los cuales fueron modificándose según lo que se descubría que coincidía de mejor manera con la urgencia y las estrategias que iban encontrando los personajes. El objetivo principal debía ser seleccionado dentro del desarrollo de esta primera etapa; sin embargo, este fue un tema que se nos hizo difícil de decidir, por lo cual se prolongaron el número de sesiones que se habían planeado para esta parte. Luego notamos que la escena suponía mayor dificultad de la que aparentaba, por múltiples razones que fuimos descubriendo en el proceso, entre ellas:

la selección del objetivo y la definición de la edad del personaje. Finalmente, luego de explorar los objetivos de: curar y no dejarse curar, irse (Idia) y retener (Medea), entre otros tantos, finalmente se decidió por los objetivos principales que fueron el de Medea: quedarse (en su habitación) y el de Idia: llevársela (a conocer a su prometido).

A continuación, presentaré un listado con los resultados de los objetos explorados más relevantes dentro de la investigación. Cada uno de estos desplegará la descripción del mismo objeto con el fin de entender la constitución de su naturaleza material para, a partir de ello, poder explicar con mayor detalle algunas de las acciones físicas que se realizaron con estos y que aportaron sustancialmente en esta investigación. Seguidamente a ello se describirá cómo es que, a partir de la sensopercepción del personaje, surgieron las relaciones para la construcción de la fisicalidad y el mundo interno (constructo simbólico) del personaje en base a su vinculación con los objetos. Algunos de estos objetos tienen una mayor relevancia en alguno de estos aspectos por lo cual me centraré en lo más resaltante de cada uno de ellos.

Según el planteamiento de Stanivslaski acerca del trabajo con las acciones físicas, sugiere que en cada escena deberían existir cinco acciones físicas claves que encierren unidades de acción para cumplir el objetivo propuesto. Siguiendo esta sugerencia, las unidades de acciones físicas que realiza Medea –en orden de aparición- serían: 1) El momento inicial del juego para la distracción del objetivo de Idia (maquillaje y tela guinda) 2) El momento del reconocimiento y lucha contra las malas señales del porvenir (tela guinda y naipes) 3) El convencimiento de Idia para ponerle el vestido, como resultado: la asfixia (vestido y tela verde) 5) La nueva rebeldía y reducción de Medea (vestido y campanas). Dentro de todas estas unidades de acciones físicas existen otras acciones físicas específicas que las desarrollan.

A continuación, pasaré a nombrar a los objetos, las unidades de acciones físicas y acciones físicas específicas (casi en su totalidad aparecen por orden de aparición) más relevantes dentro de la presente investigación.

4.1 Primera etapa

4.1.1 Objetos utilizados principalmente por Medea:

4.1.1.1 Peluches: descripción

Peluches con forma de lobos, tenían las extremidades largas y delgadas; y la cara y el cuerpo redondos. Poseían una textura suave y tenían un peso ligero. Este objeto apareció en la

apertura como parte de los objetos de juego que las actrices desarrollaron una escena títeres en la recién descubierta habitación para entablar una conversación amena entre ambas y poder destensar la situación.

Peluches: acciones físicas

Las acciones físicas principales que se dieron con estos dos objetos fueron:

- Abrazarlos para encontrar compañía y complicidad
- Utilizados como títeres que conversaban entre sí con el fin de incitar el juego con Idia
- Utilizados como títeres defensores y cómplices, actuando en mi representación para entablar comunicación con Idia, expresándole a través de ellos mis sentimientos para conmoverla. Protegerme con ellos poniéndolos como escudo entre mi madre y yo.

Peluches: materialidad-sensopercepción

La suavidad de la textura y forma de este elemento me incitaba a acercarlo repetidas veces a mi pecho cuando buscaba compañía, complicidad o resguardo, también cuando me sentía en peligro de ser arrastrada fuera de mi territorio, en este caso mi habitación.

Peluche: relación simbólica

Canal de arraigo directo a la niñez el cual me habría propuesto defender.

4.1.1.2 Cuerda, faja y almohada: descripción

Cuerda de dos metros, negra, delgada y poco elástica. La faja, hongueada por la parte interna, poco elástica y medía metro y medio de largo. La almohada era vieja y estaba sucia.

Cuerda, faja y almohada: acciones físicas

- La cuerda fue utilizada para atarme en diversas ocasiones; la primera vez fui enmarrocada por Idia con el fin de someterme y hacerme entender. En otras dos ocasiones, mi cuello y mis manos quedaron entrelazados entre ellos a raíz de la invención de un juego que me inventé el cual pretendía acercarme a mi madre; cada vuelta que daba con mi cuerpo tenía semejanza de estar ante un garrote, pero no lo percibía como algo peligroso sino como algo emocionante porque notaba que mi madre me prestaba atención. En un principio se dio así, pero luego sucedió que empecé a sentirme incómoda porque empezaba a entender que estaba atrapada y no podía salir de ahí. La tercera vez

fui atada por Idia desde los pies hasta los brazos, para mí se trataba de un juego con ella, mientras que al inicio Idia trataba de mostrarme lo que veía venir.

- Até a mi cuerpo la faja con la almohada para entablar un juego en el cual pretendía cambiar mi apariencia con la intención de no ser identificada por mi madre. Una vez que me encontró Idia siguió por un momento el juego, pero terminó por envolver mi cuerpo con la soga con la intención de apretarme y dejarme sin aire para someterme a obedecer mientras yo me resistía.
- Rascarme y sacudirme intensamente a causa del picor que me generó la almohada

Cuerda, faja y almohada: materialidad-sensopercepción

En ocasiones estaba envuelta con la cuerda, mientras que dos veces estuve estrujada fuertemente por acción de la faja, de manera que el uso de estos objetos sobre mi cuerpo limitaba considerablemente mis posibilidades de movimiento. Es ahí donde exploré mi relación con la incomodidad. La exploración de estos objetos influyó mucho en la construcción de la fisicalidad del personaje, al estar amarrada tenía poca movilidad en ciertas zonas, lo cual me generó -al notar que el juego no terminaba- una sensación de desesperación, hasta sentir parcialmente ahogo a partir de la sensación física de compresión que generaban estos objetos en mí. También encontré un juego en el cual trataba de convertirme en una persona más gorda mientras me ataba la faja con la almohada, de pronto me encontraba cargando un peso que no me pertenecía, pero que estaba atado a mí, generando un desconcierto; sin embargo, sentía a la vez que empezaba a darme cuenta de lo que me quería decir mi madre, en un momento que tuve contacto directo con la almohada me generó un picor intenso, esta sensación fue muy reveladora y quedo guardada para la posteridad.

Cuerda, faja y almohada: relación simbólica

Relacioné la sensación que generaron la cuerda y la faja sobre mi cuerpo con la idea de que lo que ella me mostraba era un destino del cual yo no podría escapar, que me angustiaba profundamente. Por otro lado, la almohada atada a mí y el picor que me había generado me hicieron entender que este peso era un mal que cargaba conmigo y me hacía daño.

4.1.1.3 Vestidos de colores: descripción

Se trataban de dos vestidos largos: uno rosa y otro de colores, de algodón y licra respectivamente. Si bien se estiraban con facilidad, ambos quedaban entallados en la parte superior y en la parte inferior eran sueltos.

Vestidos de colores: acciones físicas

- Se instauró un juego que consistía en ponerme y sacarme los vestidos, con el fin de prolongar el mayor tiempo posible las órdenes de mi mamá para alistarme.

Aprovechaba cada vez que no me veía mi madre para desvestirme total o parcialmente. Todas estas acciones pretendían aletargar la acción de arreglarme, y a la vez insinuarle que con otra actitud todo podía ser diferente. Todo dependía de nuestro actuar en ese momento puesto que durante la exploración con los vestidos hubo también otras estrategias que se exploraron; por ejemplo, por momentos sentía que al ponerme el vestido me transformaba en otro personaje ficticio dentro de la escena con el fin de establecer un nuevo juego con Idia. En otras ocasiones, era común que procediera a ponerme de la manera más impensable posible el vestido para no llegar a ponérmelo nunca y también fueron usados como una alfombra resbalarme por el suelo con el fin de jugar a escaparme de mi madre.

Vestidos: materialidad-sensopercepción

El largo y la elasticidad de las telas de los vestidos hacía que muchas veces terminase enredada.

4.1.1.4 Nudo de telas blancas: descripción

Tres telas blancas de distintos tonos amarradas con nudos en las esquinas. Estas telas habían sido utilizadas, en algún momento, como parte de un vestuario rústico (deforme) que había estado guardado por años y que, dadas sus pésimas condiciones, iba a ir a la basura. Se rescató de ahí y fue incluido en el laboratorio.

Nudo de telas blancas: acciones físicas exploradas

- Retroceder al reconocer este objeto como un vestido de novia
- Seguir a este objeto con la mirada para evitar su cercanía y que me obliguen a usarlo
- Lanzarlo lo más lejos posible para mostrar mi rechazo ante la propuesta de casamiento
- Arrugarlo y estirarlo para estropearlo
- Dejar que me vistan con éste e inmediatamente quitármelo
- Bailar con mi madre y con el vestido (las telas) -al medio- fantaseando buenos augurios

Nudo de telas blancas: relación simbólica

Al ver el objeto, mi primera impresión fue haber descubierto las intenciones de mi madre; alistarme, para llevarme a la que sería mi presentación: conocer a mi futuro esposo.

Aquel bulto que había visto caer de los brazos de mi madre había sido un traje de novia. Esto significaba que el fin de mi niñez (libertad) estaría acerca. En un momento de la exploración sucedió que, al ver el vestido y a mi madre, sentí que éste le había pertenecido y que al entregármelo me estaba dando como herencia este legado de tristeza y sumisión, a lo cual me resistía. Esto repercutía a manera que aquel mundo feliz que siempre había imaginado para mí, se viese truncado. A partir de este descubrimiento comprendí cuáles eran las reglas que regían aquel contexto.

4.1.1.5 Sombrillas: descripción

Dos sombrillas, una mediana de color naranja y una grande de color negro, ambas de peso ligero.

Sombrilla: Acciones físicas

- Girarla en el suelo (abierta) con el fin de encontrar una respuesta a lo que mi mamá veía y yo no. Mi personaje veía en su interior cuando la giraban en busca de encontrar/ver algo diferente a lo que mi madre parecía ver claramente.

Sombrillas: materialidad-sensopercepción

Al hacerlo girar en el suelo (abierto) y mirando en su interior me generaba un ligero vértigo que me evocaba la sensación de estar frente a una ruleta rusa. Desde ahí, mi madre podía sentir y ver con claridad algo que yo no podía terminar de vislumbrar, por lo cual me resistía a creer aquel discurso que vaticinaba acerca de mi futuro. Este fue uno de los primeros acercamientos al descubrimiento de las habilidades premonitorias que poseía Idia.

4.1.2 Objetos utilizados principalmente por Idia que influyeron como agentes activos en la creación de personaje:

4.1.2.1 Bastón: descripción

Bastón: de madera, liviano y de un metro de largo. Este objeto fue el primero con el que se exploró la propuesta rítmica y urgencia de la escena, dada la propuesta de sonido (golpe contra el suelo) que planteó Idia con este objeto.

Bastón: acciones físicas

- Utilizándolo para no dejar avanzar, detener o hacer retroceder y evitar que se sobreponga ante mí la voluntad de mi madre. Siempre se trataba de ganar estatus mediante la manipulación del mismo.
- Idia empezó a hacer toques contra el suelo con él, lo cual generaba un ritmo de la escena y por momentos una urgencia en particular.

Bastón: materialidad-sensopercepción

El descubrimiento con la exploración de este elemento fue el vínculo de estatus entre personajes. El bastón fue un objeto que se utilizó mucho en las primeras improvisaciones que motivaron a jugar con la sensación de poder que generaba manipular este objeto, mediante él intercambiábamos el estatus entre ambas. La sensación que me quedó del elemento era de que podía cambiar el rumbo de la situación cuando quisiera, solo tenía que tomar el control del momento, saber manipular y descubrí que tan solo con mi actitud podía sobreponerme.

4.1.2.2 Naipes: descripción

Su material plastificado lo hacía resbaloso y las impresiones que tenían en ellas se asemejaban a las de una baraja de tarot, por lo cual se trabajó con esa dualidad en la exploración.

Naipes: acciones físicas

- Observar con detenimiento y reordenar lo que interpreto sobre las cartas, moviéndolas a un sitio diferente de donde se encuentran.
- Revolotear los naipes con el fin de deshacer aquel futuro que empiezo a vislumbrar y que me disgusta tanto
- Lanzar los naipes con el fin de acabar con los mitos que me profesan y demostrar que actuar ahora es lo predominante para el futuro
- Intentar construir un castillo de naipes queriendo demostrar que yo misma puedo construir mi propio futuro

Naipes: materialidad-sensopercepción y relación simbólica

Los parecidos de la impresión del interior de estas cartas con los personajes del tarot me hicieron empezar a dudar de la naturaleza de este elemento, descubriéndolo luego como un objeto con poderes premonitorios. Al observar y descubrir el interior de los naipes me daba con la sorpresa de que empezaba a vislumbrar en parte aquel futuro profesado por mi madre, lo cual hacía que empezara a sentir frustración. Esto me llevó a intentar tomarlas, pero al ser tan

resbalosas empezaron a deslizarse de mí, generando una sensación de desesperación por no poder cogerlas a todas. Esto avanzó y me llevó luego a arrugar aquellas cartas que se encontraban cerca de mí con la idea de destruir lo que significaban; por otro lado, empecé a lanzarlas lo más lejos posible con la esperanza de alejar de mí aquel vaticinio. Por momentos me encontraba dentro de este proceso con las cartas de las reinas negras aquellas que relacionaba con la falta de amor, lo cual despertaba en mí un rechazo profundo.

4.1.2.3 Espejo: descripción

Espejo circular, reversible, decorado con un marco dorado.

Espejo: acciones físicas

- Intentar visualizar aquello que se encontraba detrás de mí, intentando ver lo que mi madre veía a través del espejo con el fin de comprender la situación
- Verme y ver a mi madre a través del espejo para encontrar una respuesta

Espejo: materialidad-sensopercepción

Sensación de desconcierto, sentía que a través de este objeto mi madre podía ver algo que yo no lograba ver y trataba de buscar respuesta mirándola a través de este. Intentaba reconocer una respuesta concentrándome en verla a los ojos a través de su reflejo en el espejo. Intenté comunicarme con ella a través de este objeto para que me dé alguna respuesta. En una de las exploraciones vi una lágrima caer de sus ojos que me miraban con tristeza, lo cual hizo que también me empezaran a lagrimear los ojos y terminara haciendo lo mismo, entendí que lo que ella veía en mí era su propio reflejo años atrás.

4.2. Segunda Etapa

En esta segunda etapa se siguió explorando la sensopercepción y se ahondó en la construcción de la fisicalidad del personaje a través del uso de los objetos durante el desarrollo de las fases: estructura, segmentación y repetición. Surgieron varios descubrimientos que se sumaron a lo encontrado en la primera etapa de laboratorio.

Luego de haber explorado con la mayoría de los objetos esparcidos en el espacio de trabajo, se inició con la depuración (progresiva) de aquellos objetos que no habían vuelto a ser utilizados después de mucho tiempo en la escena; los que habían sido dejados de lado, reemplazados o que ya no coincidían con el entorno planteado hasta el momento. También se

desarrollaron con mayor profundidad las relaciones simbólicas que surgieron en la primera parte. La sensopercepción y la imaginación de los actores fueron los pilares para continuar este desarrollo. En tal sentido, a fin de facilitar el entendimiento de la descripción de los resultados, me centraré en describir a aquellos objetos cuya participación profundizó o generó algún descubrimiento muy significativo en el proceso de construcción de personaje y que, además, fueron parte del grupo de objetos que aparecieron en la muestra final.

4.2.1 Objetos utilizados principalmente por mí (Medea):

4.2.1.1 Muñeco: Oso de peluche

Este muñeco con forma de oso posee un tamaño de treinta centímetros de ancho por treinta de largo y tiene un peso aproximado de tres kilos, está hecho de una suave textura de tela peluche. Su presencia terminó reemplazando aquellos peluches más pequeños que habían sido explorados. Además de ser más grande y redondo, tenía una textura muy suave que me aportaba una sensación de calidez especial.

Peluche: Acciones físicas

- Abrazarlo y aferrarme a éste cuando me sintiese vulnerable para encontrar calma

Peluche: materialidad-sensopercepción

Al abrazar al peluche sucedía que la temperatura de mi cuerpo se elevaba provocando una sensación de abrigo. Ello hacía que me sintiese de alguna manera acompañada en el entorno, la suavidad de la textura del oso generaba en mí una sensación de ternura, ya que era placentero acariciarlo. El rostro amable de este muñeco generaba en mí una sensación de calidez, compañía y resguardo, también se encargaba de representarme cuando estaba escondida o cuando mi cuerpo no se veía en la escena, siendo este el nexo de comunicación para darle mis opiniones a través de él a mi madre.

Oso de peluche: representación simbólica

Descubrimos durante exploraciones que este peluche había sido el primer regalo que recibí de mi madre cuando era una bebé. Asimismo, se había convertido en mi compañero, mi aliado, mi escudo y mi escape frente a diversos momentos en la vida. Este peluche no es considerado como un objeto sino como un compañero, el que defiende conmigo mi deseo de ser

una niña libre que vive con la esperanza de poder ser fiel a mis convicciones. Este peluche es mi medio de arraigarme a mi niñez, la que me rehúso que me arrebaten.

4.2.1.2 Maquillaje: descripción

Se tenía una caja de maquillaje con una gran variedad de productos, entre ellos: sombras, brochas y labiales que eran de propiedad de mi madre. La aparición del maquillaje ayudó al juego de la ambigüedad que mi personaje proponía acerca de su edad. Usé este elemento como herramienta de mi personaje para aparentar ser menor y así disuadir a mi madre de la idea de casarme, puesto que sabía que el mostrarme con compostura significaría que estaría preparada para el inicio de otra etapa mientras que yo me sentía en plenitud tal y como estaba. Esta caja de maquillaje vino a reemplazar varios objetos que habían sido utilizados para explorar el juego de transformar mi identidad para justificar mi comportamiento desobediente que tenía con mi madre.

Maquillaje y accesorios: Acciones físicas

- Utilizado para dibujarme una cara de gato y así incitar el juego con mi madre; para justificar mi desobediencia y así persuadirla de no llevarme a ningún otro lugar.

Maquillaje y accesorios: materialidad-sensopercepción

El manejo torpe de las brochas venía con la intención de incitar el juego con mi madre con el fin de cambiarle el ánimo, disfrutaba aquel momento de jugar como la niña que aún sentía que era.

4.2.1.3 Tela elástica: descripción

Tela color guinda elástica de tres metros de largo por un metro y medio de ancho. Fue el objeto con mayor versatilidad dentro de la exploración, se incluyó luego de haber explorado con una caja que me permitía esconderme y trasladarme resbalándome por el suelo con la misma, lo cual deseaba incluir en la escena y podía realizarlo aún con mayor destreza con este elemento. La relación con este objeto me otorgaba una sensación de impulso al juego creativo y dinamismo. Este objeto estimulaba mucho mi imaginación por su facilidad de maleabilidad al ser manipulado.

Tela elástica: acciones físicas

- Utilizada como paredes movibles para crear las convenciones de las habitaciones

- Esconderme debajo de la tela para que mi madre no pueda encontrarme y, a raíz de esto, incitarla a que me busque para jugar
- Enredarme y desenredarme en la tela con el fin de incitar a mi madre a que juegue conmigo
- Azotar a los lados con la tela para alejar todo aquello que perturbe
- Azotar las cartas contra el piso para demostrar el profundo rechazo que tengo a lo que éstas me muestran y demostrar que soy yo quien manda en mi destino.

Tela elástica: materialidad-sensopercepción

Este objeto permitió explorar la fisicalidad del personaje en diferentes aspectos ya que su elasticidad estimulaba a que mi cuerpo se agilice y flexibilice para poder envolverse y desenredarse con facilidad de la misma. Esto generaba un estado de dinamismo y ritmo particular cuando la utilizaba. También, dada la longitud de la tela se tuvo especial atención y cuidado con el manejo de ésta, ya que su uso obligaba a hacer movimientos amplios que respondían genuinamente a los impulsos desmesurados de Medea (como lo fueron el caso de los azotes en el suelo).

Por momentos algunos impulsos que surgían no siempre eran visualizados por los observadores, lo cual me llevó a buscar la forma de ampliar naturalmente los impulsos para que estos movimientos se vieran reflejados en la escena. Este objeto aportó mucho a descubrir la fisicalidad del personaje, la longitud de la tela me permitía acomodarla con rapidez para trasladarme deslizándome a través de ella a manera de juego. El color de la tela me daba la percepción de poder ocultarme detrás de ella, pero al estirla lograba traslucir lo que estaba al otro lado, permitiendo que pueda espiar a través de ella, podía ver cuando mi madre se acercaba a mí mientras estaba detrás. La presencia de este elemento en la parte inicial de la escena fue de suma importancia debido a que hace posible el momento del juego inicial en el que se demuestra el vínculo amoroso que tienen ambas. Posteriormente, este elemento cambia a ser utilizado como un látigo para azotar contra el suelo para alejar a su madre y para derrumbar o destruir simbólicamente el futuro que le vaticinaban las cartas. Este mismo objeto pasa de ser un elemento unificador a ser un disgregador.

4.2.1.4 Los naipes: descripción

Las cartas mantuvieron las mismas acciones físicas que en la primera etapa. Al inicio eran vistas como un juego, pero en un momento empiezan a mostrarme mensajes acerca de lo

que sería mi futuro e intento cambiarlo. En esta segunda etapa se ahondó en el vínculo que se tenía con éstas y se consolidó el orden de las acciones físicas que se realizaron. En la construcción de la fisicalidad de Medea, se planteó agrandar los impulsos que realizábamos ambas actrices dado que las cartas al ser elementos pequeños requerían de movimientos más grandes para que puedan vistos por todos. Esta sugerencia hizo que se tuviese una mejor progresión de las acciones que se plantearon. En un momento de la escena en el que intento coger todos los naipes y me es imposible atraparlos a todos se genera en mí una sensación de desesperación y frustración, lo cual desemboca en la contención para luego arremeter en impulsos violentos de lanzar, pisar y golpear las cartas con el fin de disipar aquel futuro que había logrado entrever a través de ellas. Los objetos antecesores de estos naipes fueron: el espejo, las sombrillas y otras barajas, los cuales dieron los indicios de las sensaciones y percepciones para la exploración de estos movimientos, pero que finalmente encontraron con los naipes un mayor desarrollo.

Cartas (naipes): acciones físicas

- Leer a través de ellas mi supuesto futuro y moverlas con el fin de poder cambiarlo.
- Lanzar una por una aquellas cartas que me vaticinaban un mal porvenir para alejar eso de mí.
- Intentar recogerlas para jugar con ellas y para hacer un castillo con ellas con el fin de demostrar que yo misma puedo crear mi propio futuro.
- Arrugarlas para reducir las/eliminarlas y así deshacer el camino que se ve en mi futuro.
- Aplastar las cartas para desaparecer los rastros de lo que se visualiza como mi futuro.
- Azotar contra el suelo para lanzarlas lejos y pisarlas para demostrarle a mi madre mi rechazo ante la imposición de su voluntad sobre la mía

4.2.1.5 El vestido blanco: descripción

Vestido largo blanco entallado con encajes y un cierre en la parte posterior, fue insertado casi a la mitad de la primera fase de la estructura entrando a reemplazar al nudo de telas blancas, convirtiéndose así en el eje central del conflicto de la escena.

Vestido blanco: Acciones físicas

- Colocarme el vestido para demostrarle a mi madre que la amo y, a pesar de que no quiero, la estoy obedeciendo
- Sacarme el vestido para no asfixiarme.
- Estrujar y jalonear el vestido en mi cuerpo para que mi madre se dé cuenta que el ponérmelo me está asfixiando

Vestido blanco: materialidad-sensopercepción

Se trajo este objeto y se le sumaron las sensaciones que habían aparecido en exploraciones anteriores con otros objetos (soga, faja, almohada, telas). Este vestido entró a reemplazar, principalmente, al nudo de telas blancas que simbolizaba el vestido de novia, el objeto más importante dentro de la escena. Las sensaciones físicas que dejaron la cuerda y la faja entraron a calar de manera que rememoran la sensación de estrujamiento, esta sensación tiene como indicio el entalle del vestido, que al ponérmelo generaba cierta sensación de menor flexibilidad para movilizarme, a lo cual se le añadió la sensación que trajo la almohada de incomodidad y el picor del cuerpo; en este sentido, fue una propuesta de la fisicalidad del personaje decidir magnificar estas sensaciones a partir del indicio real de las mismas para poder generar un clímax. Se encontró la manera de desarrollar, de forma orgánica, esta secuencia de acciones físicas a través de la exploración escénica. Estar cerca del vestido me generaba ansiedad puesto que las consecuencias de portarlo me generaban repulsión.

Vestido blanco: relación simbólica

En un momento de la exploración visualicé a mi madre vistiendo aquel mismo traje que tenía entre sus manos, teniendo un rostro que transmitía una tristeza profunda, situación que me reforzó mi rechazo ante la proximidad de verme en esa situación. Descubrí en aquel momento que aquel vestido que traía Idia era como un regalo, la herencia de un legado. Al momento de ponérmelo tuve la sensación de estar perpetuando la tortura de casarme por una inercia social, mientras que yo soñaba con un futuro diferente para mí.

4.2.2 Objetos utilizados principalmente por Idia que influyeron como agentes activos en la creación de personaje:

4.2.2.1 Bastón: descripción

El bastón se consolida en esta etapa como un objeto que solo es manipulado por Idia, el cual genera un vínculo de mayor estatus frente a su hija. A su vez, el sonido que se realiza con

el mismo, pauta el ritmo del inicio de la escena, creando una sensación de urgencia y alerta cada vez que Idia golpea este objeto contra el piso.

4.2.2.2 La tela verde: descripción

Tela color oscuro de seda, mide exactamente un metro cuadrado, tiene impreso un estampado con decorados dorados, y posee una textura resbalosa a su contacto contra el suelo. Este objeto estuvo desde el inicio del laboratorio, pero se exploró muy poco en la primera etapa. En esta segunda etapa cobró mucha más notoriedad.

Acciones físicas:

- Desacomodar aquel telar que era parte de los elementos que conformaban la zona del ritual del vestido de novia (al final no quedó en la versión final, pero aportó mucho para entender e interiorizar mis impulsos genuinos de rechazo con el evento).
- Pisar la tela simbolizaba la aceptación de inicio del ritual de preparación para casarme

Esta tela se abrió completamente y se colocó en el suelo. Sobre ella se colocaron una vela y algunos otros indumentos, incluido el vestido. De este modo, se creó con la tela un lugar para iniciar un rito.

La tela verde: materialidad-sensopercepción

El acceder pisar la tela era aceptar dar inicio al ritual. Cuando lo hacía me surgía inmediatamente una sensación de incertidumbre acerca de mi propia estabilidad física-emocional, dado que esa seda se deslizaba con facilidad por el suelo, y tras un movimiento brusco, podría caerme fácilmente. A partir de la relación con este objeto, la fisicalidad de Medea se presenta como un cuerpo entumecido, ya que concibo que aquel lugar, donde está ubicada la tela, es un sitio inseguro para mí. Esta sensación de inestabilidad, debido a la textura resbalosa de la tela, se incrementaba cuando portaba el vestido ceñido que dificultaba la fluidez de mis movimientos, mi cuerpo se tornaba incómodo. Llega un momento en el desarrollo de la escena en la que ocurre una asfixia, lo cual se da a causa del resultado de todas aquellas sensaciones que fueron acrecentándose en ese momento. Finalmente, este conglomerado e incremento de sensaciones me sobrecogen en un momento clímax, en el cual abandono mi resistencia y caigo al suelo.

Tela verde: relación simbólica

Entrar en el espacio de la tela significaba para mí aceptar entrar al rito sagrado previo a la preparación del matrimonio; asintiendo -con resignación- aquel destino que se me había profesado. Aceptándolo, finalmente, por mandato a las responsabilidades inherentes a mi propia condición de mujer en esa sociedad. El amor que le tenía a mi madre fue el motivo por el cual fui convencida de hacerlo, ya que su amor me da esperanza de que las cosas podrían no ser tan terribles.

4.2.2.3 Campanas: descripción

De material bronce con tres campanillas, fue de los últimos objetos añadidos dentro de esta etapa en la fase de la segmentación. Su uso coincidía con la urgencia que generaba el objeto a la escena.

Campanas: relación simbólica

Tenía la certeza de que aquella campana solo podía ser tocada en casos de emergencia. Escuchar sonar esas campanas significaría para mí el fin de mi libertad, de mi vida tal cual la conocía y vendría otra realidad incierta para mí. Estas campanas me hacían alusión a la presencia de mi padre, un orden mayor contra el que yo no podría luchar. Su presencia en el lugar simbolizaba el poder absoluto, doblegarme y aceptar con obediencia aquellas reglas sociales que no compartía pero que eran parte de aquel entorno. Según mis convicciones, mi futuro no debería ser como me lo imponían y estaba dispuesta a luchar a pesar de todo.

Los objetos descritos anteriormente fueron los más representativos en esta investigación y, además, representaron a todos los demás objetos que dejaron huella en su participación dentro de este proceso creativo.

Acerca del desarrollo de la fisicalidad del personaje de Medea, se puede afirmar que muchas de las acciones físicas que se seleccionaron para construir al personaje en esta escena en particular, tenían una gran variedad de movimientos rápidos, flexibles y pesados en los momentos que Medea se mostraba combativa. Algo que me parece interesante de recalcar es que Medea pretendía desafiar las ideas que ciertos objetos le generaban (naipes), manifestando en sus acciones movimientos indirectos porque pre-siente y descubre que a lo que se va a enfrentar es mucho más grande que ella, pero de todas formas está dispuesta a luchar. Esto la conecta con aquella inocencia que ella descubre en sí misma; por otro lado, en el momento específico en el que Medea se prueba el vestido de novia, se construye una fisicalidad

amalgamando lo encontrado en exploraciones anteriores y magnificándolo durante el proceso, con lo cual se desarrolla el clímax de la historia.

Se propuso la idea de que el vestido que de por sí me incomodaba me empezara a apretar más hasta asfixiarme en relación a las sensaciones descubiertas con otros objetos en exploraciones anteriores (cuerda, faja y almohada), lo cual se daba por el estímulo que generaba el uso del vestido blanco y el hecho de tratar de estar parada sobre la tela verde que repercutía en mí con una sensación de inestabilidad. Otro rasgo que considero muy interesante en la construcción de la fisicalidad de Medea es el momento del juego inicial, donde priman los movimientos: livianos, indirectos y rápidos. Esto demuestra el estado de dinamismo de su cuerpo en ese momento específico. Esto manifiesta un desenvolvimiento de acciones poco controladas, denotando torpeza en el desarrollo de las mismas, tal y como si se tratase del cuerpo de una niña jugando.

La relación de Medea con su oso de peluche, su forma de contacto con este objeto, tiende a ser directa y sostenida. Era notorio que existía una gran aferración por este objeto por la idea que contenía para ella. Además de considerarlo su único compañero, era también uno de los pocos objetos que podían conectarla profundamente a sus recuerdos e idea de niñez. Cuando ella se desprende del peluche, inmediatamente su fisicalidad cambia a un modo indirecto, donde siente que no tiene una estabilidad interior, lo cual suele estar acompañado del miedo por la incertidumbre de su futuro.

Acercas de la voz del personaje, se descubrió y decidió que Medea utilizaba adrede una voz que pretendían relacionarla como alguien menor para intentar convencer a su madre que aún no estaba lista para asumir ciertas responsabilidades que se le exigían. Esto nació también a raíz de múltiples exploraciones que se dieron durante el proceso.

Adicionalmente, considero importante comentar el canto de Idia, que apareció como un impulso de la actriz por desfogar las sensaciones contenidas de su personaje, se desarrolló como parte de la fisicalidad del personaje; sin duda, repercutió en el personaje de Medea. Considero que este canto fue en muchas ocasiones un nexo para poder encontrar vínculos más profundos en la exploración con los objetos dado que la canción usualmente generaba una sincronía entre los personajes. La entonación de esta canción se daba casi siempre al mismo tiempo entre ambas, lo cual otorgaba a ese momento un ritmo en particular. En el momento de la exploración, esta canción le sirvió a Idia como estrategia para convencer a Medea de ponerse el vestido de novia y, finalmente, así consiguió que lo hiciera. Este fue un momento dentro la exploración en el cual

ambas bailábamos un vals como si nos encontrásemos en una boda feliz y distinta a la que se profesaba para mí. Este efecto vocal nos envolvía dentro de una atmósfera íntima que ayudaba a la compenetración. De esto puedo rescatar que el desarrollo de exploración vocal puede repotenciar también el vínculo con los objetos.

Finalmente, este momento de exploración quedó como un refuerzo del vínculo entre ellas. En el transcurso del desarrollo de las exploraciones, se iban descubriendo las razones que las unían y las cuales les hacían ceder a actuar de algún modo. Como resultado de la escena, se propuso mantener el canto de Idia y Medea en la parte inicial, donde se trabajó con mayor ahínco el entorno en el que se encontraba cada personaje para luego, al escucharse, mostrar la relación que mantenían con el otro personaje; lo cual se da durante el momento del juego inicial con el maquillaje. Esto generaba un cambio de atmósfera y, por ende, en el carácter de los personajes lo cual hacía que, si bien existía un momento en el que se trabajaba con este recurso de manera ensimismada, luego ambos personajes se iban afectando por lo que escuchaban del otro. Durante las exploraciones, en muchas ocasiones, me vi atraída por seguir o imitar las acciones físicas que Idia proponía, en algunas ocasiones lo hacía porque sentía empatía (conexión) y en otras tenía la intención de jugar y en otras de retarla. Sentía que esto se daba porque de alguna manera Idia, era una inspiración para mí.

Acerca de Medea en esta investigación:

A partir de esta exploración, se aprecia que el personaje de Medea posee tres características resaltantes en su personalidad: idealista, inocente y combativa. A continuación, describiré a partir del modo de ejecutar las acciones físicas específicas cómo concluyo que Medea posee estas características inscritas.

Se puede determinar a Medea como una niña idealista, ya que a través de las acciones físicas que realiza, cuando Medea descubre que las cartas le muestran un futuro desastroso para ella, Medea intenta cambiar su futuro, lanzando lejos aquellas cartas que le mostraban el mal presagio; también lo demuestra cuando al desear eliminar el mal augurio que le profesan las cartas intenta construir un castillo con los mismos naipes que le vaticinaban la desgracia en el porvenir; con esto pretendía hacer alusión a que ella podía ser la arquitecta de su propia vida; como si el movimiento de posición de las cartas pudiese cambiar aquel futuro terrible que se le presagiaba.

El carácter inocente de Medea es visible cuando logra ser persuadida por su madre de ponerse el vestido de novia. Idia utiliza la estrategia de cantar la canción que solían entonar juntas para ablandarla y convencerla a que se ponga el vestido que la termina a asfixiando. Su inocencia también puede percibirse cuando intenta modificar con sus dedos el reflejo en el espejo cuando, de pronto, se ve en él como su madre - se ve reflejada en ella y es capaz de ver aquel mal futuro que se le augura.

Por otro lado, la combatividad de Medea puede demostrarse a través de la acción de rechazo al azotar el suelo con las telas; con esto Medea muestra que es capaz de destruir todo aquello que se le enfrente; aunque las cartas le declaren un mal augurio, ella será capaz de luchar para cumplir su deseo de ser libre y poder elegir su destino. A pesar de poseer estas tres características resaltantes dentro de su personalidad, Medea logra mostrar también otras dimensiones del personaje al explorar con las características opuestas a las mencionadas. Estas características son: realista, experimentada y obediente. Al encontrarse el personaje en una etapa de transición, demuestra una mayor profundidad en la exploración de dichas características. A continuación, mencionaré las acciones físicas que relacionamos a los rasgos característicos resaltantes mencionados, para afirmar que Medea se construye como un personaje complejo por trabajar la dualidad de las características resaltantes mencionadas inicialmente, así como el lado opuesto de las mismas.

Se puede observar a Medea como una niña realista cuando reacciona retrocediendo al descubrir el vestido de novia en su habitación. Medea es consciente de que el momento tan amenazante para su vida ha llegado, ella puede ver que está cerca la desgracia que le espera.

Por otro lado, Medea se muestra como un ser experimentado al demostrar conocer cómo persuadir a su madre para que desista de llevársela. Ella empieza a jugar con lo que su madre le profesa y al no encontrar una respuesta diferente en las cartas, las lanza y azota las telas contra el suelo; ello con el fin de que su madre le tema y se vaya. Medea conoce a su madre y por ello cree saber cómo puede manipular la situación, pero este es un momento diferente, es crucial para ambas. Asimismo, la obediencia de Medea puede demostrarse cuando se la ve vestirse con el vestido de novia por mandato de su madre, accediendo finalmente a hacerlo por el amor y respeto que siente hacia su madre; a pesar de que este acto le cueste mucho.

Es así como se puede argumentar que el personaje de Medea se enfoca en tres características específicas, que a su vez cuentan con una dualidad de mantener una esencia compuesta por su opuesto. La dimensionalidad del personaje es acrecentada por los momentos de crisis que está

viviendo en la transición y por la forma en cómo te ayuda la metodología de Eines a desarrollar a profundidad la construcción de personajes (de manera orgánica).



Foto1: Registro de la mayoría de objetos explorados (faltan: la caja vieja, la almohada, peluches, el nudo de telas blancas, la otra sombrilla, entre otros) / Foto2: objetos seleccionados para escena



CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación busqué analizar de qué modo actúan los objetos escénicos en relación a la sensopercepción y fisicalidad para la construcción del personaje de Medea, en base a la metodología de formación interpretativa de Jorge Eines. A partir de los hallazgos, es posible sostener lo siguiente:

a: Aquellos objetos considerados inútiles, en desuso o como desperdicio fueron clave para el desarrollo de la construcción del mundo interno del personaje. Considero esencial recomendar que en los procesos de creación de personaje a través del contacto con los objetos se considere trabajar con aquellos que posean estas cualidades. Son estos objetos los que logran una transformación poética más profunda (para el actor-personaje), a diferencia de los objetos que encontramos en nuestra cotidianidad, tal y como lo afirmaba Kantor: al desconocerse el uso del objeto o al haber dejado de ser útil en la cotidianidad, éste puede ser percibido como un elemento novedoso que estimula la imaginación del actor, convirtiéndose en un potenciador esencial en la escena. Durante la presente investigación, éste fue el caso del nudo de telas blancas, el cual, junto con la faja, la cuerda y la almohada - que se encontraban en muy mal estado - constituyeron el inicio de la construcción simbólica del vestido de novia. Tal fue el impacto de estos elementos dentro del proceso creativo que, finalmente, la acción y el obstáculo de la escena giraron en torno a la idea que generaba el vestido, consolidándose como el objeto más importante dentro de la escena. A este objeto se le consideraría, tal y como plantea Sáenz, en un objeto enfático dado que es fundamental para la comprensión de la trama. Sin la presencia de este objeto los resultados hubiesen sido totalmente diferentes. La libertad de explorar con los objetos nos da nuevas posibilidades de exploración escénica. Por otro lado, considero también importante mencionar que la presencia de este objeto daba a entender que habría un compromiso matrimonial no deseado, sin embargo, esto no se menciona en ninguna parte en el texto y tampoco fue impuesto como una idea premeditada, sino que se descubrió en torno a las exploraciones escénicas que se realizaron.

b: El objeto escénico se manifiesta como un objeto físico, pero tiene también una connotación en el imaginario o mundo interno del personaje. Por convención, los objetos escénicos pueden convertirse en otros muy distintos para lo que fueron creados; sin embargo, dependiendo del vínculo sensoperceptivo que el personaje tenga con el objeto - es decir, la percepción o sensación que se genere por el contacto o manipulación que el actor ejerza sobre éste - aquel modificará su fisicalidad. Aquello que el actor observa o siente desde el imaginario o mundo interno del personaje, solo puede ser evidenciado mediante la fisicalidad del mismo; es

decir, a través de la forma de moverse o manifestarse a manera de impulsos u otras formas propias de la exploración y particularidad del actor. Es por ello que el objeto manejado por los actores de una manera específica, se convertirá en una idea colectiva para el espectador, si es que la ejecución que se realiza con el objeto es clara. Dentro de esta investigación se puede usar de ejemplo el caso de los naipes, a partir de la forma en cómo se manipulaban, dejaban de ser entendidos como naipes corrientes, sino que a través de la forma en cómo eran manipulados se demostraba que era posible ver en ellos supuestas predicciones del futuro.

c: Los objetos “no impuestos” dan mayores posibilidades de acción. Cuando tomas un objeto por impulso es porque estás comprometido con la historia y el objetivo de tu escena, entonces, las acciones fluyen y se va tejiendo una historia por el hecho de estar presente en la exploración. El uso de los objetos es esencial en el trabajo con la metodología de Eines; sin ellos, los impulsos corporales que surgiesen en la exploración redundarían en los propios cuerpos. Carecer de objetos en la escena traería como consecuencia que el actor deje de considerar ciertos vínculos que existen entre los personajes cuando sí hay objetos, éstos últimos hacen que se generen vínculos y, a su vez, dan la posibilidad de encontrar acciones para los objetivos de cada personaje, abriendo nuevas posibilidades creativas. En esta investigación puede verse claramente cómo, a través de los naipes, las estrategias del personaje se amplían dada la multiplicidad de acciones que permiten explorar, lo cual le da al actor un mayor desarrollo exploratorio de sus capacidades para relacionarse con los objetos, a la vez que el personaje profundiza en los vínculos que le generan a partir de su contacto con ellos.

d: Colocarse en aras de la metodología interpretativa es ponerse en un lugar de ampliación de la escucha, entendida con todo el cuerpo, se trata de una escucha completa hacia el otro y el entorno. En el trabajo con la metodología de Eines, la sensopercepción del actor se agudiza. Luego del desarme de prejuicios del actor, en el segmento del previo, éste puede entrar a un estado de juego y atención en donde la receptividad y apertura apuestan por atreverse a descubrir lo desconocido, es aquella apertura imaginativa, cuyo entorno prepara la metodología, la que genera ciertos vínculos que antes no existían. Aquellos vínculos se forman a partir de la relación entre los participantes y en relación a los objetos, redescubriéndolos así al mismo tiempo. Es así como, en el caso de esta investigación, unos trozos de telas viejas que iban destinadas a ser basura se convirtieron, mediante este proceso, en la inspiración de la elección del objeto que generaría el conflicto de la escena. Por otro lado, la tela guinda también puede ser un ejemplo de la demostración de la escucha escénica debida multiplicidad de connotaciones que se tuvieron con el objeto.

Por ejemplo, este objeto sirvió como organizador y divisor de los espacios. También, fue utilizado como un elemento unificador entre Medea y su madre a través del juego que se generaba con este y también era disgregador cuando era utilizado por Medea para azotar el suelo y alejar a Idia. El campo de acción de este objeto fue muy amplio debido a su materialidad (características), a la libertad creativa y el compromiso que desarrolla la metodología con la escena.

e: El simbolismo, mundo interno y la fisicalidad de los personajes se descubren a partir de la sensopercepción y el trabajo con la materialidad de los objetos; es a partir de las sensaciones físicas y perceptivas reales que el objeto evoque en el actor mediante el contacto, que se desarrollará el simbolismo del objeto, el cual consiste en su resignificación. Esto se dará a partir del vínculo inicial real con el objeto que, mediante el proceso creativo, evolucionará en imágenes mentales o desarrollo de ideas que se convertirán en el contexto de las nuevas realidades. Esto inspira y conduce a profundizar los vínculos de relación con los demás. Además del vestido, un claro ejemplo de esta reflexión es el telar verde con el que se hace el rito. Pisarlo significaba entrar en él, aceptar el destino. Su sola aparición, a diferencia del nudo de telas blancas, no me causó una impresión tan fuerte, sino que fue a través de ponerme en contacto físico con este y sentir que me ponía en riesgo real, lo que me hizo vincularlo con los miedos más profundos del personaje. Por otro lado, el hecho de sentirme en un riesgo real me hizo no forzar la imaginación, sino que tenía la oportunidad de vivir la sensación en ese momento.

Otros descubrimientos:

La resignificación escénica del peluche y mi relación con este objeto a nivel personal: El vínculo que tuve con este objeto en escena era totalmente opuesto al que tenía con éste en mi vida personal. En el ámbito personal, este objeto había sido un regalo de una persona a quien no quería recordar, traje a la exploración escénica a este objeto dado que al estar explorando con otros peluches más pequeños sentía la necesidad que fuesen más de estos los que me acompañasen y, al verlo, me llamó la atención su textura. Terminado el laboratorio, es como si desde la exploración escénica hubiese podido resignificar al objeto a nivel personal, dotándolo de un nuevo significado y recuerdo para mí. Ahora, este objeto ya no me trae los sentimientos de antes, sino que me evoca a lo que fue para Medea.

Relación movimiento creatividad: Noté que mientras más ensayaba con la metodología (Eines) mi creatividad iba aumentando. Comparé esta percepción contrastándola con la manera

que me había sentido en otros procesos creativos en los que había participado. Confirmé que sí, me sentía mucho más dinámica, activa y consciente, lo cual me hizo adentrarme en investigar algunas fuentes científicas que pudieran darme respuestas acerca de lo que experimentaba. Encontré un estudio²⁵ (Lozano, 2018) que hicieron científicos de la Universidad de Leiden, en Holanda, que pretendía comprobar de qué manera influenciaba el ejercicio - movimiento en la creatividad de las personas. Para esto diseñaron dos exámenes. Los resultados determinaron que las personas que se ejercitaban al menos cuatro veces a la semana fueron más creativas en sus respuestas que las que no se ejercitaban. Mientras que a los sedentarios les costaba lidiar con el ejercicio y la prueba, a quienes tienen mejor capacidad física no solo les era más fácil, sino que veían mejorada su creatividad en tiempo real. Esto me llevó a entender que la metodología que trabajé en esta investigación no solo me brindaba la posibilidad de “ejercitarme” (arduamente) de manera obligatoria, también preparaba un contexto en el cual aquellos impulsos que tuviese fluyesen de manera natural y que, al momento de entrar a escena, las posibilidades de hacer estuviesen agrandadas.

Por último, cada persona tiene más desarrollados ciertos sentidos dependiendo de su estilo de aprendizaje. (Mosquera, I., 2017). Por ello, es importante que el cada actor encuentre o formule su propia metodología para que pueda crear orgánicamente en libertad.

BIBLIOGRAFÍA

25 Dos exámenes uno en el que les pedían a los participantes inventar formas diferentes de usar un mismo objeto (en este caso una pluma) y otro que requería encontrar el común denominador de tres palabras. Los participantes tenían que contestaron las pruebas mientras pedaleaban en una bicicleta estacionaria.

- Arranz, C. (2014). Jorge Eines: Un ensayo sin libertad no es un ensayo. En persona. Madrid. Recuperado 30 junio, 2019, de: <https://harlanmagazine.com/2014/04/10/jorge-eines-5un-ensayo-sin-libertad-no-es-un-ensayo/>
- Blackhall, B. (2017). El aporte dramático de los objetos. En Universidad de Palermo (Ed.), *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N°XXXVI* (pp. 92–95). Recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=690&id_articulo=14597
- Carrillo, P. (2015, enero). Revista Mexicana de Investigación Educativa. Recuperado 21 junio, 2019. <http://www.redalyc.org/pdf/140/14032722011.pdf>
- Cena, M. (2015). *Sensopercepción*. Recuperado 10 junio, 2019, de <https://cintialucarelli.files.wordpress.com/2015/03/sensopercepcion.pdf>
- Correa, A. (2016). La Rebelión de los objetos. [Documental] disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=jGFymwV_dgI&t=180s
- Cubeiro, A. M. (2018). La búsqueda a través del objeto escénico. En *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N°XXXVI*. Universidad de Palermo (Ed.) (pp. 121–126). Recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=690&id_articulo=14597
- Dubbatti, J. (2009). “El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro Argentino post-dictadura” por Ana Alvarado (Tesis de licenciatura presentada en el IUNA: Instituto Nacional de Arte) . Escritos sobre Teatro II. Buenos Aires: Nueva generación.
- Eines, J. (2018). *Repetir para no Repetir*. Barcelona, España: GEDISA Editorial.
- Eines, J. (2013). Trabajo sobre la escena. El personaje. | Jorge Eines. Recuperado 13 junio, 2019, de <http://www.jorge-eines.com/trabajo-sobre-la-escena-el-personaje/>
- Eines, J. (s.f.). Jorge Eines – Biografía | Jorge Eines. Recuperado 15 junio, 2019, de <http://www.jorge-eines.com/biografia/>
- Ferreya, M. (2006). *Del Objeto a la Escena Cuadernos de Picadero*. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Teatro. Año 4, Cuaderno No. 12.
- García, J. L. (2018, 1 septiembre). Acerca del teatro de objetos | Titerenet. Recuperado 3 junio, 2019, de <https://www.titerenet.com/2006/12/13/acerca-del-teatro-de-objetos/>
- Grazioli, C. (2009, 9 Agosto). Teatro de objetos | World Encyclopedia of Puppetry Arts. Recuperado 25 de mayo, 2019, de <https://wepa.unima.org/es/teatro-de-objetos/>
- Grotowski, J. (2016). *Hacia un Teatro Pobre*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

- Gubbay, M., & Kalmar, D. (1985). Sensopercepción. *Revista Uno Mismo, I*. Recuperado 8 agosto, 2019, de: <https://www.scribd.com/document/384610221/Sensopercepcion-Kalmar-Gubbay-1>
- Guglielmelli, M., & Mosconi, G. (2018). El objeto escénico / multifuncional. In Universidad de Palermo (Ed.), *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N°XXXVI* (pp. 166–169). Recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=690&id_articulo=14597
- Kantor, T. (2003). *El Teatro de la Muerte*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- Larios, S. L. (2017, 13 marzo). TEATRO DE OBJETOS DOCUMENTAL. Derivaciones del teatro de objetos hacia lo documental. Por Shaday Larios - Titeresante. Recuperado 5 junio, 2019, de <http://www.titeresante.es/2016/08/teatro-de-objetos-documental-derivaciones-del-teatro-de-objetos-hacia-lo-documental-por-shaday-larios/>
- López, P. (2010, febrero 5). Poética de la fisicidad. Recuperado de: <http://pablolopez.blogspot.com/2010/02/fisicidad-poetica.html>
- Lozano, C. (2018). *Actitud positiva y a las pruebas me remito*. Miami, United States: Penguin Random House, Grupo Editorial AGUILAR
- Marchán, S. (1994). Del Arte objetual al Arte de Concepto Simón Marchad Fiz, Ediciones Akal, Madrid .pdf. Recuperado 12 junio, 2019, de https://www.academia.edu/33245156/Del_Arte_objetual_al_Arte_de_Concepto_Sim%C3%B3n_Marchad_Fiz_.pdf
- Moreno, I. (s.f.). Teatro de Objetos. Recuperado 10 junio, 2019, de http://www.clandebichos.com/teatro_de_objetos.html
- Mosquera, I., B., L., & Hornos, J. (2017, 11 mayo). *Estilos de aprendizaje: clasificación sensorial y propuesta de Kolb*. UNIR. <https://www.unir.net/educacion/revista/noticias/estilos-de-aprendizaje-clasificacion-sensorial-y-propuesta-de-kolb/549201749973/>
- Muñoz, F. (2010, 22 mayo). El espacio escénico [Publicación en un blog]. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://arteescenicas.wordpress.com/2010/04/12/el-espacio-escenico/>
- Sáenz, G. (2015) Los objetos para la construcción de una poética visual escénica (Tesis de licenciatura) Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. Recuperado de: <http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/4441/1/S%C3%A1enzYagueYeraldiLizeth2015.pdf>
- Serrano, R. (2012). El Método de las Acciones Físicas de Raúl Serrano y la acción actoral como lugar del sujeto. telondefondo.org. Recuperado 15 de mayo, 2019, de

<http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero15/articulo/396/el-metodo-de-las-acciones-fisicas-de-raul-serrano-y-la-accion-actoral-como-lugar-del-sujeto.HTML>

Serrano, R. (s.f.). La estructura dramática. Recuperado 9 marzo, 2020, de <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/serrano001.htm>

Stanilavski, K. (1997). *Manual del Actor*. México D.F.: Editorial Diana.

Stanislavski, K. (2003). *El Trabajo del Actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona, España: Alba Editorial S.L.U.

Stokoe, P. (1991). Expresión corporal. Arte, Salud y Educación. Argentina, B.S. Editorial Hvumaitas – Instituto de Ciencias Sociales Aplicadas. <https://www.scribd.com/document/376306823/EXPRESION-CORPORAL-ARTE-SALUD-Y-EDUCACION-PATRICIA-STOKOE-pdf>

Thomas, R. (2005). Trabajar con Grotowski sobre las Acciones Físicas. Barcelona: Alba Editorial, S.L.U.

Trastoy, B., y Zayas P. (2005) Objetos en escena, *Telón de fondo revista de crítica y teoría teatral*, Año I, nº2. Recuperado desde: <https://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero2/articulo/25/objetos-en-escena.html>

Universidad de Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional de Artes, & Mauro, K. (2012). El Método de las Acciones Físicas de Raúl Serrano y la acción actoral como lugar del sujeto. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, VIII(15), 127–148. Recuperado de [telondefondo.org/numeros-antteriores/numero15/articulo/396/el-metodo-de-las-acciones-fisicas-de-raul-serrano-y-la-accion-actoral-como-lugar-del-sujeto.html](http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero15/articulo/396/el-metodo-de-las-acciones-fisicas-de-raul-serrano-y-la-accion-actoral-como-lugar-del-sujeto.html)

Vergara, I. V. (2018). *Práctica artística como investigación: su instalación y desarrollo en el sistema académico chileno*. Santiago, Chile: Tercio creciente.

ANEXOS

ANEXO 1. VIDEO RESUMEN DE LA APLICACIÓN PRÁCTICA DE LA TÉCNICA – ENSAYOS DEL PROYECTO - Y ESCENA FINAL PROYECTO MEDEAS

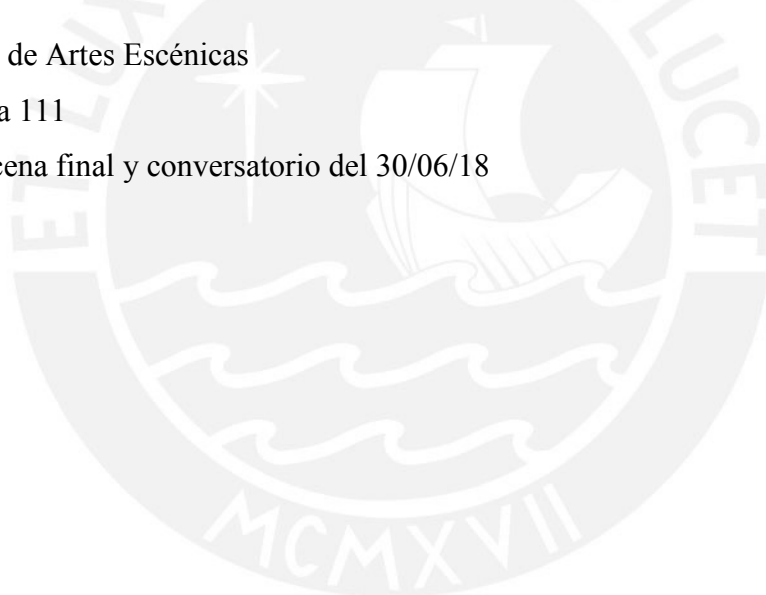
(VER EN LINK)

<https://www.youtube.com/watch?v=swrdjOcfwA4>

PUCP – Facultad de Artes Escénicas

Pabellón Z – Aula 111

Registro de la escena final y conversatorio del 30/06/18



ANEXO 2. REGISTRO FOTOGRÁFICO DE ENSAYOS PROYECTO “MEDEAS”

Fotografías de cada fase de la metodología interpretativa de formación utilizada en la investigación:

1era FASE - APERTURA:



*SEMENTO DEL PREVIO
GIMNASIA EMOCIONAL – “PAYASO”*



USO DE OBJETOS EN LA ESCENA

2da FASE – MACROESTRUCTURA



*SEGMENTO DEL PREVIO
RITUAL*



USO DE LOS OBJETOS EN LA ESCENA

3era FASE - ESTRUCTURA



*SEGMENTO DEL PREVIO
RITUAL*



PUENTE

4ta FASE – SEGMENTACIÓN



USO DE OBJETOS EN LA ESCENA



USO DE OBJETOS EN LA ESCENA

5ta FASE – REPETICIÓN



USO DE OBJETOS EN LA ESCENA







POSTERIOR A LA ESCENA



CONVERSACIONES DE SENSACIONES – RETROALIMENTACIÓN LA OBSERVADORA – REGISTRO EN BITÁCORAS – GRABACIONES DE AUDIO



ANEXO 3. VERSIÓN FINAL DEL TEXTO DE MEDEAS DE ALEJANDRO ALVA

- La presente investigación se realizó en base a la ESCENA



MEDEAS

Reconstrucción de un amor

Una obra teatral
de Alejandro Alva

Teléfono : 951778133

E-mail : alejandroalvat@gmail.com

Copyright © 2020 por nombre del Autor

Personajes

Medea

Jasón

Coro

Egeo

Idia



ESCENA 1

El escenario es....

CORO

Oh mujer herida ignominiosamente en la fibra más sensible de su corazón, clama y jura, invoca la fidelidad, el futuro, el amor que el hombre le prometió al darle su diestra, y pone los dioses por testigos de su ingratitud. Yace sin tomar alimento, presa de intolerables dolores, y siempre desecha en lágrimas, desde que tuvo noticia de la injuria de su hombre; ni levanta sus ojos, ni los separa de la tierra, sino que, impassible como una piedra, o como las olas del mar, oye los consejos de sus amigos e inclina su muy blanco y joven cuello, y llora a su padre amado, a su sangre, a sus palacios y sueños abandonados por acompañar a su consorte, el mismo que ahora ya no sueña.

ESCENA 2

MEDEA

El olor que llega desde la calle, parece estar viciado de los problemas que a mi suerte le avocinan. Podría replantear mis metas, construir futuros, formular respuestas o imaginar que no es verdad, que es el viento quien confunde nuestra casa y la carga con las penas que a ella misma son ajenas. No obstante, yo elijo cerrar las ventanas *(ella cierra las ventanas, cuando termina de hacerlo ingresa Jasón con una taza de café en las manos y se sirve unos panes de la mesa)*

JASÓN

Buenos días.

MEDEA

Él me saluda ingresando con una taza en la mano. Yo no contesto pues sé que no espera mi respuesta. Sus ideas siempre van por otro lado.

JASÓN

Me encanta el café, desde pequeño mi abuelo me enseñó a disfrutar de una buena taza de café; me habló del fruto, de la cosecha y de la mejor manera de prepararlo. Era un viejo sabio mi abuelo, de esos que tienen todas las respuestas. ¿Cómo está el día hoy?

MEDEA

Él me pregunta algo, alguna cosa absurda que sé muy bien no necesita mi atención. Yo me acerco y ocupo el vecino banco pues necesito observar su rostro conturbado. Lo veo, *(acariciando el rostro de jason)* lo contemplo con paciencia y cariño mientras saborea su café, y es que más allá de toda miseria o engaño, yo sigo viendo en él al

ser amado. No puedo apreciar en su cuerpo ni en sus manos la vergüenza o el dolor que me generan, su expresión sigue siendo la misma, la de los primeros años y sin embargo no lo es, y sin embargo algo ha cambiado.

JASÓN

Hoy volveré a casa un poco más tarde. Ayer me encontré con unos amigos que no veía hace mucho. Los chicos de la escuela. Hemos quedado en juntarnos hoy para ver el partido y conversar un poco de nuestras vidas, las anécdotas, ya sabes; los viejos tiempos. No le pongas seguro a la puerta.

MEDEA

Seguro. En nuestra puerta ya no sirve el seguro, pero igual lo tendré en cuenta.

JASÓN

Sí. Lo había olvidado.

MEDEA:

Él olvida muchas cosas, pero ya no me detengo o observarlas, a veces la única respuesta al olvido, es la ignorancia. La útil y oportuna ignorancia. De no ser por ella, quizás yo no estaría aquí, ni él allí sentado.

JASÓN:

¿Te molesta que salga?

MEDEA

No.

JASÓN

Qué bueno. Sabes que no salgo hace mucho. En realidad nunca salgo. No sé cómo fue que mi vida se convirtió en esto...

MEDEA

¿A qué te refieres?

JASÓN

Ya sabes... el bus, el trabajo, la casa, la casa el bus y el trabajo. ¡Carajo! Eso puede volver loco a cualquiera ¿no crees?.

MEDEA

Yo no he dicho absolutamente nada.

JASÓN

Y no tendrías porqué.

MEDEA

Ahora come y bebe repulsivamente. Come y bebe animal milenario que no hay aquí quien te observe. Solo soy yo, un pedazo de algo que ha quedado, un juguete gastado en un viejo cajón empolvado.

JASÓN

(*con un pan en la boca*) Estás extraña hoy.

MEDEA

¿En serio? ¿Te parece? quizás un poco cansada, debe ser eso.

JASÓN

Entonces duerme un tanto más. Podrías descansar ahora que me marchó. Tienes el día entero.

MEDEA

Eso es mentira.

JASÓN

¿Qué dices?

MEDEA

Nada... solo destaco como las mentiras se cofunden facilmente entre el error y la ignorancia. Suerte en tu reunión de la noche.

JASÓN

Quizás ni vaya, la verdad últimamente nada me llama mucho.

MEDEA

¿Entonces vuelves?

JASÓN

No lo sé. Aunque conociendo lo mal que te pones cuando algo no funciona como esperas, mejor hagámonos a la idea de que no.

MEDEA

Jasón.

JASÓN:

¿Dime?

MEDEA:
¿Tú me quieres?

JASÓN
¿Qué clase de pregunta es esa?

MEDEA:
Una muy sencilla de responder.

JASÓN:
Eres mi esposa.

MEDEA
¿Te pregunté si me querías?

JASÓN
Siempre.

MEDEA
Pero también a ella ¿no?.

JASÓN
¿A quién?

MEDEA
A la mujer que te escribió toda la noche. A la que te dice que eres tú la luz que ilumina sus días cuando se supone que deberías de estar iluminando los míos.

JASÓN
No te estoy entendiendo nada.

MEDEA
Me entiende, por supuesto que me entiende pero el miedo que ahora invade sus tornadizos huesos le impide aceptarlo. Casi puedo observar los golpes de luz que iluminan su cerebro mientras piensa, recuerda y fabula. Sus pupilas se dilatan para ordenar sus ideas y finalmente, mentir.

JASÓN
Creo que debes estar confundiendo las cosas, como siempre. Y ya te he dicho que dejes de estar metiendo tus narices en lo mío.

MEDEA

No vayas hoy a verla. No vayas a ninguna parte hoy y quédate conmigo compartiendo esto. La comodidad, el hogar y el descanso.

JASÓN

Ya te dije que debo...

MEDEA

¡No soy una idiota Jasón! Deja de tratarme como una idiota que bien sabes que no lo soy. Sé que me engañas, sé que compartes el lecho con alguien más y que mis besos no son los únicos ya, que te acompañan. Sé que crees estar enamorado de otra persona y que es muy posible que puedas cometer alguna estupidez porque eso es lo que hacen frecuentemente los hombres como tú, cierran los ojos y se adentran en los oscuros túneles de la más vulgar y ridícula estupidez, pero no lo hagas hoy, no esta vez.

JASÓN

Medea... estás terriblemente equivocada.

MEDEA:

Entonces demuéstremelo, no salgas hoy a verla. Quédate aquí, conmigo, disfrutadno de lo nuestro.

JASÓN:

¿Lo nuestro?

MEDEA:

Eso mismo.

JASÓN:

Lo nuestro va por otro lado.

MEDEA

¿Es acaso demasiado tarde ya? pareces muy dispuesto, dispuesto a todo con ese frío rostro arrebatado.

JASÓN

Deja de decir tonterías. Esto no se trata de mí o de ti y mucho menos de alguien más. Esto se trata de... de nosotros. Son problemas nuestros y de nadie más.

MEDEA

Te perdono Jasón.

JASÓN

¿Cómo?

MEDEA:

Te perdono las negligencias pues conozco tu naturaleza.

JASÓN:

No necesito ser perdonado.

MEDEA

Necesitas cordura.

JASÓN

Hace mucho que sufrimos nuestra compañía.

MEDEA

Solo debes respirar, y volver al espacio que hemos levantado.

JASÓN

Hace mucho que vivimos atrapados por el silencio, la rutina y el mismo hartazgo. Hace mucho que nuestras conversaciones son solo aves de paso y que los días parecen empezar al escapar de tu lado. Hace mucho que te cansaste de mí y hace mucho que aprendí a soportarlo. Hace mucho que me cansé de ocultarme, de mentirte o engañarte pero sobre todo, hace mucho Medea, que ni siquiera me provoca tocarte (*Ella lo golpea*). Lo siento, pero es todo lo que vengo sintiendo desde hace mucho tiempo.

MEDEA

¿Qué propones entonces? Escapar con otra y empezar la misma aventura de siempre.

JASÓN

Propongo ser felices.

MEDEA

Dejé mucho por ti, por tus promesas y tu verso airado.

JASÓN

Todos perdimos algo.

MEDEA

Mi padre, mi familia, mi reino adorado.

JASÓN

Prometí más de lo que debía.

MEDEA

Me prometiste la vida.

JASÓN

Esa no te la he quitado.

MEDEA

La lanza más cruel deja al vencido agonizando.

JASÓN

Debo partir. El tiempo es breve y debo empezar a llevarlo.

MEDEA

Jasón, antes que te vayas y observes por última vez mi rostro acongojado... creo que es justo que sepas, que estoy embarazada. Me enteré hace seis noches, cuando no volviste a casa y caía en cuenta de tu engaño. Lo siento mucho pero ahora llevo un niño que devora mi vientre y no es tuyo solamente, no es mío nada más, es nuestro, aunque los dioses nos maldigan por ello. En verdad lo siento (*Sale*).

ESCENA 3

EGEO

He oído su voz, he soportado los clamores y las penas de la desdichada que nació en colcos, y cuya ira no se ha mitigado todavía. Cuéntame pues esmerada fábula lo que sucede en esa casa de doble puerta y de falsa salida ya que son sagrados los juramentos que todavía unen sus bruñidos nombres. Ojalá que alguien atienda mis ruegos y podamos curar juntos este canto, sin los asesinatos ni las fatales desgracias que arruinan a las más esmeradas familias. Así guardo su nombre, así abrazo un recuerdo.

CORO

Pidiendo aun por lo que no es tuyo.

EGEO

El relato está abierto, aunque es el mismo que se cuenta desde hace ya muchos años. Con una reina usurpada, un navegante y un mar que se agita.

CORO

¿Eres tú aquel que trae la verdad en sus manos, o eres acaso el que juega a decirlas?

EGEO

Soy tan solo un amigo, del aire, del sol, de la hoja que cae.

CORO

Entonces salva esta historia del silencio y su luto.

EGEO

Contaré otra historia, una y mil veces, sin mencionar mi amor por ella, sin importar el tiempo. Será un nuevo relato del que nada se ha oído, una mujer y su amante, un hechizo... un niño.

CORO

Pobre Egeo, personaje ilustre, bien intencionado amigo. Te observo y me cuestiono sobre el destino, sobre nosotros y el camino elegido.

EGEO

Yo jamás he elegido algo.

CORO

Lo sé, por eso eres quien eres y no quien deberías.

EGEO

¿Te burlas acaso de mi condición?

CORO

No. Jamás me burlaría de un hombre enamorado.

EGEO

Es dichosa y es lugubre a su vez. Observar, pensar y saber que anduvimos juntos aunque separados en un mismo siglo, es demasiado acierto del infortunio.

CORO

Di su nombre entonces, como quiera que sea, di su nombre muy lejos de aquí y que su leyenda sobreviva a través de los años. Fuerte, saludable, próspera.

EGEO

Yo no estoy nunca en el mejor de sus relatos. Soy solo la nube que acompaña una tarde de frío.

CORO

Los reatos cambian, como el cielo, la noche, el nombre elegido.

EGEO

¿Quién? ¿Quién tiene ese poder? ¿Qué maravilloso ser puede intervenir de buena manera en su ate? Pagaría una y mil vidas de ser necesario por ser elegido, por cambiar su destino.

CORO

Tu juicio es errado, si supieras amarla ya la habrías amado.

EGEO

Viejo loco. Estás loco si crees tener poder sobre ello. Puedo conquistar la tierra, saldar las deudas o dirigir mil empresas pero no su voluntad. La voluntad ajena es tan compleja como la misma, allí no hay quien decida, es todo terreno divino.

CORO

Entonces así damos fin a esta pieza. Su nombre se guardará en el tiempo como la mujer que amó y que nadie jamás quizo, la del llanto quebrado, la del odio infinito.

EGEO

Serán muchas las penas para un solo relato. Medea, Medea, Medea. Tendrían que ser cien, mil, un millón de tragedias para acabar con su recuerdo, con su imagen divina.

CORO

Pero si apenas es una niña, delgada y enjuta. Yo la he visto correr espantada de la sombra de un árbol gigante.

EGEO

Un árbol no es un navío que flota, es una luna que arde.

CORO

Algo podrás hacer Egeo, bien intencionado amigo, por la hija de Eetes. Tu reino es lejano y tu amor la protege.

EGEO

Mi amor es solo un insulto a la leyenda. Mi amor apenas y respira.

CORO

Busquemos entonces su primera sonrisa, una tierna esperanza en un joven camino.

EGEO

Muéstrame la dicha y a la mujer que amo y volveré muy tarde a casa, con las manos cansinas acariciando el trigo crecido.

CORO

Si tanto es tu amor esta noche. Te mostraré una luz, un nuevo destino, en otro siglo, otro tiempo, otra era.

EGEO

No importa el tiempo ni el fuego o el frío, si su nombre es Medea, yo te saludo sagrado mendigo. Yo te saludo y bendigo.

ESCENA 4

Ingresa Jasón, con dos acompañantes. Están a bordo de una embarcación en una noche accidentada. Atan sogas y ajustan los nudos. Una pista de rap acompaña esta escena (pista: el diablo me dijo).

ACOMPañANTE 1

Es otra noche oscura

ACOMPañANTE 2

Que te lleva a la locura

ACOMPañANTE 1

Es otra luna negra que nunca se va a encender

ACOMPañANTE 2

Es un destino errante

ACOMPañANTE 1

Somos héroes trashumantes.

ACOMPañANTE 2

Es una muerte absurda sin rival ni a quien vencer.

ACOMPañANTE 1

Así diran los mitos

ACOMPañANTE 2

Así quedará escrito.

ACOMPañANTE 1

Las horas, las mentiras, las promesas y el poder

ACOMPañANTE 2
El poder del universo

ACOMPañANTE 1
Que se seca con tus huesos.

ACOMPañANTE 2
El poder que no tenías y que no podrás perder.

JASÓN

Mi nombre es Jassón y soy solo un joven héroe de una pequeña aldea lejana. Pero tengo un destino, conquistar el bellocoino, sin saber de los peligros, dónde, cuándo, cómo o quién. Somos jóvenes mortales, que han surcado ya los mares, conquistando un destino, nada nunca nos va a detener. En busca de este sueño, en busca de la gloria, no habra hombre o mujer, embrujo o hechizo que nos haga retrocerder.

ACOMPañANTE 1
En vuestra merced confiamos

ACOMPañANTE 2
En su temperamento, valor y linaje, nos refugiamos.

JASÓN

El tiempo es nuestro, la voluntad de los dioses, amiga. Esperemos el alba y que el mar y las olas sean nuestra mejor guía.

ESCENA 5

Medea pequeña corre por el espacio sola. Inicialmente emocionada y risueña hasta que tropieza y un intenso dolor en su pierna la paraliza y la espanta. Egeo y coro las observan como quien observa una bola de cristal.

IDIA

Hija de Eetes, sobrina de la luna y la poderosa Circe ¿A qué juegas en esta noche tan fría?

MEDEA

Juego a ser una persona, una que apenas y respira.

IDIA

¿Es una tragedia entonces?

MEDEA

Es mi vida, mi triste y pesada vida.

IDIA

¿Es tanto el dolor que llevas con ella pequeña niña?

MEDEA

El peor.

IDIA

Hija de Eetes, tu vida apenas es un simulacro, un remedo de algo más, una vida que aún no conoces.

MEDEA

Pues si duele tanto como esta, no la quiero conocer.

IDIA

Hija de Eetes.

MEDEA

Madre de Medea.

IDIA

No gastes tus lágrimas en lo que no vale la pena.

MEDEA

¿Entonces es verdad que duele tanto? ¿Es tan dura la vida que me espera en los próximos años? Yo digo que no. Y cuando digo que no, es no.

IDIA

(Ríe) Ojalá y fuera así de sencillo.

MEDEA

Lo es para mí.

IDIA

No siempre se tratará de ti.

MEDEA

Mi vida sí. Por eso es mía y de nadie más. Mías son las uñas, míos estos dientes que han de morder, *(tocando su lesión adolorida)* mío el dolor que ahora irrita mi piel.

IDIA

(Poniendo las manos en su lesión) Calma y sana, sana y calma me dijo mi madre cuando supo que tu padre te había en mí, engendrado. Luego entendí que los juegos, no serían más mis juegos, que los cantos, no serían más mis cantos y que la vida no sería más la mía.

MEDEA

¿Y por qué sigues?

IDIA

Por amor.

MEDEA

¿A quién?

IDIA

A ti, a tu padre, a la familia.

MEDEA

¿Entonces nos sufres? Nuestra existencia es como una daga que violenta la tuya.

IDIA

No, todo lo contrario. Tu existencia es un respiro, un tibio aire que le da sentido a la mía.

MEDEA

Un sentido que duele es un sinsentido escondido, madre. Qué clase de magia es esa que te hace seguir y te pone en segundo lugar a la vez. Qué clase de hechizo es el que impelee el corazón de las mujeres y jamás el de los hombres. ¿Es acaso un elogio a la locura?

IDIA

Aún no lo entiendes pero algún día lo harás. Algún día comprenderás que el amor, que todo lo puede y perdona... a veces también, duele.

MEDEA

Cuando llegue ese día, a diferencia tuya, madre, yo seré una estampida, una tormenta salvaje que ararsará la tierra con la fuerza de un nuevo tiempo.

IDIA

Cuando llegue ese día te acordarás de mí. Pero yo ya estaré muerta y en silencio, siendo alimento de la tierra.

MEDEA

Para recordarla no necesito sufrir madre mía. Yo la recuerdo donde quiera que sea.

IDIA

Te amo Medea y espero que siempre seas así. Aunque intente ocultarlo, me asusta la idea de verte partir.

MEDEA

Yo jamás me alejaré de ustedes, yo siempre estaré aquí; para mi madre , para mi padre, para mis dioses.

IDIA

Me gustaría creerte Medea, pero me cuesta hacerlo porque intuyo tu suerte, porque me pesan los años.

MEDEA

(Se pone de pie) Su mano certera me ha curado madre. ¿Lo ve? Su mano siempre me curará de todos los males.

IDIA

Es tu magia Medea. La sangre que corre por tu altivo linaje.

MEDEA

Entonces viviré de mi magia, viviré en el hogar y mi sangre será una con él.

IDIA

No hija adorada, así no son las cosas. Tu crecerás y serás fuerte en lo tuyo, serás una reina en tu reino...

MEDEA

Pero yo no quiero.

IDIA

Pero así será. Y en el fondo, me reconforta saberlo. *(La madre acaricia la cabeza de su hija y se retira)*

MEDEA

Mi nombre es Medea y juro por todos los dioses que no creceré, que nadie me lastimará, y que cuidaré muy bien de mí y de los míos. Que así sea jurado, que así quede escrito. *(sale airada)*

ESCENA 6

Ingresa Jasón.

JASÓN

Hola. Mi nombre es Jasón y saben algo... no soy el hombre que ustedes imaginan. Creo que soy muy joven aun para poder hablarles de algo con certeza o sabiduría, pero me esfuerzo, o al menos, como todos, lo intento. Intento ser el héroe que todos reclaman, ese que esperas te llene el pecho con su astucia y valor. Vamos, vamos Jasón, apaga ese fuego, bebe su sangre, mata a ese engendro del demonio... carajo ¿y por qué no lo matas tú? Si tanto te emociona la sangre por qué no eres tú quien la derrama y te olvidas de joderle la vida al resto. Lamento decepcionarlos pero así están las cosas... los héroes y sus grandes realtos no existen más y solo quedamos nosotros, las personas, las simples y mortales personas. Ahora, todo esto se complica cuando intentamos cubrir esa aparente insignificancia con algo de lo extraordinario, con esa capa ilusoria de sueños y deseos imposibles que nos enfrentan irremisiblemente a aquella batalla de la que ningún héroe ha podido volver victorioso; el amor. Jodida situación. Así llegó ella a mi vida, como una terrible tormenta en un sueño, en un verano. En ese preciso instante supe que nada en mi vida sería sencillo, que todo mi universo a partir de ese momento tendría que ver con esa única y hermosa mujer. Y así fue. Dejé de ser Jasón, el líder de los argonautas para ser conocido como el tipo de Medea, el villano de obra, el hijo de puta, claro. Pero no crean que me molesta, no, todo lo contrario. Ser alguien en la vida de Medea siempre es mejor que ser todo en la vida de un don nadie. Solo lamento no haberlo hecho mejor, supongo que mi amor nunca estuvo listo para tanto, en realidad a veces pienso que nunca estuve listo para nada pero da igual, yo siento que hice lo mío... Hola, mi nombre es Jasón y tengo que saber tu nombre... o me muero. Sé que la frase parece trillada y seguro lo era pero en ese instante, parecía correcta.

MEDEA

Hola, yo soy Medea.

JASÓN

Ella no lo sabía pero su solo nombre agitaba mis más esmerados sueños. Era inesperado, único, diferente; en esa playa, todo era diferente.

MEDEA

¿Tienes algo que decirme?

JASÓN

Toda una vida

MEDEA

¿Y por qué no empiezas con algo?

JASÓN

Pensé que ya lo hacía.

MEDEA

Cuando se acercó a mí quedé impresionada. Era un joven muy atractivo y parecía poderlo todo. Yo estaba aburrida esa noche y él muy entusiasta con todo lo mío así que, de alguna manera, decidimos marcharnos. Eso era algo arriesgado para la hija de un reino pero la noche parecía adecuada..

JASÓN

Nos dirigimos tranquilamente a un lugar apartado. No era temprano sin embargo la gente aún seguía en las calles, era una feria, un carnaval, una noche de celebración. Puedes confiar en mi abrigo le dije, acto seguido, ya cogía sus manos (*coge las manos de Medea*).

MEDEA

Mientras él cogía mis manos yo pensaba en muchas cosas, me abrumaban muchas ideas pero la más recurrente era la que me decía que podría quedarme allí mucho tiempo. Aquella nube imaginaria me insinuaba que podría pasar la vida entera a su lado, contemplando su respirar pausado, su cuidadoso hablar, su rostro generoso.

JASÓN

Al sentarnos no sabía muy bien lo que hacía. Jamás sospeché la importancia de su nombre y mucho menos la de su familia. Eramos solo dos muchachos andando en una noche de verano, dos delfines buscando ser amados.

MEDEA

Él estaba nervioso y yo algo confundida. Imaginaba que no era de aquí pues todo en él me resultaba extraño. Se puso de pie y empezó a hablar, yo reía con semejante rutina, no decía mucho o tal vez no lo decía bien. Pero él era así y para mí... estaba bien.

JASÓN

Lamento saber que solo soy un ave de paso. Unos amigos me trajeron buscando algo de sol de verano. Yo la verdad no estaba muy interesado en ello pero ahora creo que nada podría haber salido mejor.

MEDEA

¿Y qué es lo que te interesa ahora?

JASÓN

Pues lo mismo de siempre; vivir.

MEDEA

¿Así sea lejos de los tuyos?

JASÓN

Míos son los que a mi lado caminan. Como tú, esta noche.

MEDEA

Esta noche es solo un momento.

JASÓN

Y momento será, así que pasen cinco años.

MEDEA

Para ser sincera y no andar con remilgos, debo admitir que me gusta la vida en tus ojos.

JASÓN

A mí la magia en los tuyos.

MEDEA

Es magia local, viene con la tierra. Se extinguiría si me alejase de ella.

JASÓN

Me gusta este lugar. Es como un pedazo de nada, en medio de la nada pero repleto de todo.

MEDEA

Así lo veo yo.

JASÓN

¿Amas el hogar?

MEDEA

Amo lo mío. ¿Tú no?

JASÓN

Lo mío es relativo, mi espíritu es voltario y ha empujado mis naves por años. He conocido así los distintos oceanos, el mundo entero sobre ellas; no obstante, debo confesar que he soñado poco.

MEDEA

Eres pedante como todos.

JASÓN

Debo serlo. Soy uno entre todos.

MEDEA

¿Sueñas con algún lugar?

JASÓN

Lo hago, cada que veo una estrella sobre el corazón de una tormenta, lo hago. Sueño con un fin.

MEDEA

¿Cuánto tiempo llevas ya lejos de casa?

JASÓN

No lo sé, ha sido mucho, más de lo que mi memoria logra recordar.

MEDEA

Entonces quizá sea hora de volver, de acercarte al hogar.

JASÓN

Cuando partí no dejé dicho que volvería. No hay nadie allá esperando por mí.

MEDEA

Igual deberías volver. Un hombre sin tierra, es como un héroe sin leyenda.

JASÓN

Yo no quiero ser un héroe.

MEDEA

Y yo no quise ser Medea, pero a veces no basta con decirlo.

JASÓN

Entonces podría hacer mía esta tierra, podría acostumbrarme fácilmente a lo tuyo.

MEDEA

¿Dejarías tus naves en esta playa olvidada?

JASÓN

Podría, quizás, tal vez...

MEDEA

Yo montaría en tus naves, recorrería mis costas en ellas como si fueran delfines, pero sin alejarme de aquí. Mi vida entera depende de aquello.

JASÓN

No partiremos, viviremos juntos a la sombra de este despejado cielo. Jasón y Medea, serán solo una historia, un solo mito en el tiempo.

MEDEA

Las palabras son para decirlas, las promesas para olvidarlas.

JASÓN

¿Me rechazas por mi naturaleza humana?

MEDEA

No te rechazo, te admiro en tu infinita belleza pero la marea que sube, tiende a desgastar los sueños y desmoronar castillos y palabras.

JASÓN

¿Sabes algo de amor? ¿Lo conociste alguna vez?

MEDEA

Solo una, en una noche de verano.

JASÓN

Una noche no es solo una noche, son mil noches, mil lunas, mil promesas ofrecidas.

MEDEA

¿Qué es lo que pretendes?

JASÓN

Lo de siempre; un buen vivir.

MEDEA

Eso ya lo tienes.

JASÓN

Lo perdí. En un viaje, en un mar, en un sueño de verano.

MEDEA

Me gustan tus palabras.

JASÓN

Me hace feliz decirlas.

MEDEA

Me gustan tus dientes.

JASÓN

Sonríen con lo bello.

MEDEA

Me gustan tus labios.

JASÓN

No son míos son nuestros, como el beso ahora engendrado.

(Se besan tiernamente)

MEDEA

No sé bien quién eres, no sé de donde vienes ni ciertamente qué es lo que pretendes pero te creo. De alguna extraña manera siento que puedo confiar en ti.

JASÓN

Cumpliré mi palabra, quemaré mis naves y sembraré mis tiendas y mis sueños aquí, junto a todo lo tuyo.

MEDEA

Y creceremos juntos, siempre cercanos, siempre incompletos porque a partir de esta noche, de este preciso momento, nos volvimos eternos.

JASÓN

Jasón y Medea han nacido en esta noche, se han hecho uno, se han encontrado en un primer y único canto.

Suena una melodía de celebración, ella baila para él y algunos invitados se acercan poco a poco a observarlo. Se forma una ronda que presencia el baile. La música se extingue y salen todos lentamente.

ESCENA 7

IDIA

¡Ojalá la nave Argo jamás volado hubiera hacia la tierra del Colca! Caer los pinos nunca debieron en los valles del Pelión para armar con el remo los brazos de los nobles varones que para Pelias fueron 5 tras el áureo vellón. Y así mi hija, Medea, hacia las tierras marchitas no hubiera navegado con su corazón loco de amor hacia Jasón ni persuadir a las hijas de Pelias de que al padre mataran. Oh dicha lejana, o familia única y furtiva felicidad cuánto tiempo ha pasado desde que Medea riera en la vid aún joven del hogar. Cuanto tiempo ha pasado y cuan poderoso su pesar sobre lo que parecía tendría un gran final. Cuánto amor trastocado en odio, cuánta vida gastada en segundos, minutos, años de afrentosa vida conyugal. ¿Es este acaso el sentido de vivir un paso más allá? ¿O es solo el humano hábito de amar y dominar? Que la anécdota se convierta en ruido y el ruido a su vez en leyenda. Que todos los que algún día fueron, vuelvan y que el cielo nos guarde un buen lugar.

CUADRO 8

Hogar de Medea. Egeo ingresa pues encuentra la puerta abierta. Se anuncia pero nadie responde. Aparece Jasón y lo sorprende.

JASÓN

Una casa siempre se ilumina con la presencia de los buenos amigos.

EGEO

Buenos días, no quisé interrumpir, encontré la puerta abierta y...

JASÓN

La puerta abierta... sí claro. Debió ser Medea, aun cree estar en casa con sus padres. Parece que a pesar del tiempo, no termina de adaptarse al nuevo hogar.

EGEO

¿Está todo bien?

JASÓN

¿Bien? Claro, eso espero, no creo que haya entrado algún ladrón ¿tú sí?

EGEO

No, la verdad no lo creo.

JASÓN

¿Qué buenos vientos son los que te traen por esta región apartada, Egeo? ¿Alguna noticia que celebrar... o lamentar?

EGEO

Nada de eso. Solo marchaba por estas tierras y pensé en entregar el recado que guardaba para Medea.

JASÓN

¿Un recado? *(al público)* Me encanta las mentiras sueltas, las no estructuradas, las que parten de la pura creatividad del mentiroso. Un recado, ¿y de qué va?

EGEO

Un asunto menor. Nada realmente importante.

JASÓN

¿Algo que no debería saber?

EGEA

Es sobre su madre. Un familiar viajó por tierras lejanas y conversó con ella. La extraña mucho y le comparte algunas penas.

JASÓN

Bueno, es de esperarse en una madre.

EGEO

Lo mismo digo.

JASÓN

¿Te sorprende verme?

EGEO

¿A qué te refieres?

JASÓN

(*Al público*) Hacer una pregunta sobre otra pregunta, definitivamente es de idiotas, o de mentirosos tal vez. (*A Egeo*) Hablo de que no esperabas encontrarme en casa a estas horas, quizás.

EGEO

Como te dije, el día de hoy en particular, vine por Medea.

JASÓN

Mi mujer.

EGEO

Ella misma.

JASÓN

Lo entiendo, lo entiendo perfectamente. Un recado es un recado y más si son noticias del hogar. Lamentablemente ella no está. Tenía cosas que hacer fuera y salió temprano. ¿Te sirvo algo?

EGEO

Agua, un poco de agua estaría bien.

JASÓN

(*Jasón se ocupa en atender a su invitado*) Me encanta que Medea haya encontrado aquí a un verdadero amigo.

EGEO

Es una mujer muy particular la tuya. Con muchas cosas que decir.

JASÓN
¿Conversan mucho ustedes?

EGEO
Últimamente menos, pero sí, se podría decir que sí.

JASÓN
¿Y de qué hablan?

EGEO
Como te dije, Medea...

JASÓN
Mi mujer.

EGEO
Sí, tu mujer. Ella es una persona de historias, llena de vida. Es alguien de fácil trato.

JASÓN
¿Habla de mí?

EGEO
A veces. Sí, a veces también lo hace.

JASÓN
¿Y qué dice de mí?

EGEO
¿Cómo?

JASÓN
¿Tienes un problemas con las preguntas no es asi?

EGEO
Bueno, Jasón, esas son cosas que no...

JASÓN
Era una broma... solo era una broma, amigo. Lo que Medea y tú hayan dicho sobre mí me tiene sin cuidado. Son cosas tuyas.

EGEO

Así parece.

JASÓN

Pero nada malo, seguro.

EGEO

No.

JASÓN

Nada personal de uno.

EGEO

No.

JASÓN

Es curioso. ¿Sabes? Antes, los primeros días de estar aquí, solía sentir un poco de recelo... como celo de ti. Me preocupaba que Medea haya encontrado a un viejo amigo en estas tierras tan lejanas. Tú entiendes. Los miedos de un hombre enamorado.

EGEO

Es parte de estar con alguien imagino.

JASÓN

Sí, sí, toda relación viene con eso pero luego leí algunos mensajes tuyos y me quedaron las cosas un poco más claras... "Lo importante es que tú estés bien" "Sabes que puedes contar conmigo para todo, absolutamente todo lo que pueda suceder". Pero hubo uno que me llamó un poco más la atención: "Creo que Jasón no ha terminado de entender lo valiosa que eres y como representas todo lo que un buen hombre podría buscar en una mujer" ... bueno o algo así. ¿Eres tú un buen hombre Egeo? ¿Es Medea lo que buscas en una mujer?

EGEO

Jasón, esos son mensajes que escribí tratando de...

JASÓN

Tratando de conquistarla imagino. Si aun conservo algo de razón podría afirmar que llevabas intención.

EGEO

Son mensajes que...

JASÓN

Son mensajes que escribiste sumamente excitado con ella y sin tener la más puta consideración por lo que su marido podría estar pasando. Te emociona la idea de estar cerca de ella ¿no es así? Te emociona poder decir su nombre con amigos, con ella, a solas. Medea, Medea, Medea, es así como suena su nombre en tus labios ¿cierto?.

EGEO

Jasón, entre Medea y yo...

JASÓN

¡Entre Medea y tú no hay nada! nada, yo lo sé. No me malinterpretes, buen Egeo. Este no es un reclamo. Como te dije, tus mensajes me permitieron entender que el papel que cumplías era el de un perfecto imbecil. El amigo atormentado y enamorado de un amor imposible, de una mujer que solo lo ve como un amigo, como el tonto útil a quien acudir cuando las cosas se ponen complicadas. Demasiado cobarde para decírselo, demasiado enamorado para alejarla, demasiado hijo de puta para...

Egeo le da un golpe y lo derrumba.

JASÓN

Medea está embarazada de mí y te voy a exigir que no vuelvas a acercarte a ella. Lamentablemente así están las cosas. Supongo que hay alguien tirando muy mal los dados en algún lugar pero es lo que hay. Espero que entiendas que de no haber sido yo, hubiera sido alguien más, cualquiera, pero creeme, no hubieras sido tú... jamás hubieras sido tú.

EGEO

Felicitaciones por la familia, aunque no la merezcas.

JASÓN

Gracias. Ahora largate de mi casa y no vuelvas, o te asesino.

Egeo sale afectado por la noticia.

ESCENA 9

Hogar de Medea. Medea ingresa reconociendo el espacio vacío.

MEDEA

Es un poco más pequeño de lo que me esperaba, pero me gusta.

VOZ EN OFF DE JASÓN

Te dije que te gustaría.

MEDEA

Y su vista no es mala. En otra época del año tendríamos una maravillosa postal del lugar.

VOZ EN OFF DE JASÓN

Sé que este mar no es el tuyo. Pero lo será.

MEDEA

Lo será.

Ingresa Jasón con un colchón y lo arroja en medio de la sala.

JASÓN

Supongo que por ahora estará bien.

MEDEA

Con par de almohadas estará perfecto.

JASÓN

Lo importante es que ya estamos aquí, juntos.

MEDEA

No quisiera estar en ningún otro lugar del mundo.

JASÓN

Te robaría una y mil veces por un sueño como este.

MEDEA

No fue un robo, fue un escape, un rescate tal vez.

JASÓN

Eres maravillosa, tu magia no encuentra límites en mí.

MEDEA

Presiento que construiremos muchas cosas juntos.

JASÓN

Estoy seguro que así será. Un balcón aquí, una ventana allá, una habitación por aquí.

MEDEA
¿Y luego?

JASÓN
Luego lo incendiaremos todo y volveremos a empezar; en otro lugar, en otro tiempo.

MEDEA
Eres un loco, un demagogo de la familia y del hogar.

JASÓN
Soy solo un héroe, un maldito héroe enamorado.

MEDEA
¿De quién?

JASÓN
De una tremenda bruja.

MEDEA
Bruja tu madre.

JASÓN
Jamás pensé que a una bruja le molestase tanto que le dijese bruja.

MEDEA
Calla idiota (*Jasón ríe abrazandola*).

JASÓN
Tu idiota.

MEDEA
Jamás pensé que a un idiota le gustase tanto que le dijeran idiota.

JASÓN
Bruja, bruja, bruja y mil veces bruja.

MEDEA
(*Para sí*) Jamás me molestó que me dijera así. Amaba escucharlo, amaba su ropa, su respiración; en serio amaba cada segundo a su lado. (*A Jasón*) Puedo vivir con ello.

JASÓN

Yo también, toda una vida con ello.

MEDEA

Mientes.

JASÓN

¿Por qué mentiría?

MEDEA

(*Para sí*) Podría pecar de pesimista, pero es lo que toca. Cuando la locura nos impulsa a la acción, el destino nos fuerza a considerarlo. Yo lo sabía, como lo sabía mi madre o mi hermano antes de morir asesinado. Lo podía adivnar o al menos presentir. Era una bruja y sabía más de lo que quería. Entendía que nada en esta vida podría ser tan sencillo, al menos no para mí. (*A Jasón*) No lo sé, solo sé que así es.

JASÓN

¿Qué ocurre Medea? ¿Qué extraña idea buye en esa linda cabecita?

MEDEA

Eres hombre, y mi madre me dijo que si algún talento tenían los hombres, era su gran capacidad para mentir.

JASÓN

¿Solo eso?

MEDEA

(*Al público*) Había más, siempre había más pero las tragedias gustan de esperar, permanecer ocultas hasta que llegado el día, el aciago día, puedan encontrar el perfecto camino a la fatalidad. (*A Jasón*) También me habló de sus cuerpos y de su tremenda vanidad.

JASÓN

Pruébame.

MEDEA

Pero si habló la vanidad encarnada.

JASÓN

Hablo de las mentiras.

MEDEA

¿Estás seguro?

JASÓN
Por favor.

MEDEA
Muy bien. ¿De qué color son mis ojos?

JASÓN
Del color del cielo mismo; claros de día, negros de noche.

MEDEA
¿Qué edad tienes?

JASÓN
Treinta y dos años, que son los tuyos, que son los días que llevamos aquí.

MEDEA
¿Por qué me trajiste hasta este lugar?

JASÓN
Para vivir.

MEDEA
¿Pienzas formar una familia aquí? ¿darme hijos, quizás? ¿dejar las aventuras a los nuevos jóvenes valientes? *(Pausa)* Te quedaste sin palabras.

JASÓN
Me confundes, maga.

MEDEA
(Mirando a sus ojos) Era solo una pregunta, pero veo que aún no conservas dudas.

Medea camina para retirarse pero Jasón la detiene.

JASÓN
Te daré una familia; hijos, nietos, y todo lo que se necesite para poder verte feliz.

MEDEA
Lo siento, amor de Medea, amor y encanto de leyenda. Para bien o para mal, soy una bruja.

Medea se retira

ESCENA 10

CREÓN

La culpa es un asunto complicado, pero siempre es peor la traición.

IDIA

Traicionar al hombre no es lo mismo que traicionar a Dios.

CREÓN

(Enfadado) No, no lo es, pero aquí no hay un Dios en juego, solo un par de familias con un gran nombre y muy poca fortuna.

IDIA

Él no tiene familia. Siempre fue un cobarde sin patria y aunque su leyenda te impresione, yo no respeto eso.

CREÓN

Entonces marcha con los tuyos lo más pronto posible y permíteme alejarte del héroe que nos reunió.

IDIA

(Adusta) Recoge mis palabras y me marcharé pronta... y agradecida de aquí.

CREÓN

Cuál es la culpa que acusas

IDIA

La más terrible y pesada de todas.

CREÓN

El reino está intacto.

IDIA

Pero no sus hijos... ni el padre, ni el pueblo; lo más sagrado.

CREÓN

Lamento tu pérdida.

IDIA

No, lo hecho hecho está. Solo exijo se castigue al traidor.

IDIA

¿Así de sencillo?

IDIA

Así de sencillo. Y aunque te parezca que gano con ello, quien realmente gana eres tú.

CREÓN

No ganaré nada hasta que la hechicera haya partido.

IDIA

¿Le temes a mi hija?

CREÓN

Le temo a su magia, y al destino, que conoce estas tierras.

IDIA

Poderoso rey Creón, teme al hombre. Es el hombre quien con sus actos procura su propio destino.

CREÓN

Los actos de un hombre conducen por distintos caminos; los de un héroe generalmente a la grandeza.

IDIA

Las mismas palabras dijo su padre allá, en tierras lejanas. Hoy lo devoran los gusanos de la estupidez.

CREON

¿Qué pretendes de mí?

IDIA

¡Justicia! Solo un poco de anhelada justicia.

CREÓN

Esa puedes aplicarla en Medea cuando te venga en gana. Jasón es un extranjero, no nos toca obrar sobre él.

IDIA

Nos toca, por supuesto que nos toca. Tú como rey de un pueblo, yo como madre y víctima de sus engaños.

CREÓN

Realizaré las indagaciones que se consideren necesarias.

IDIA

No. Que la necesidad no interrumpa el juicio. Él es culpable, a todas luces culpable.

CREON

¿Culpable de continuar con sus sueños? ¿de no detenerse ante un error?

IDIA

Una promesa rota no es solo un error, es falta de carácter y compromiso. Es debilidad.

CREON

Los errores son decisiones humanas, y están en todos los caminos posibles, como en el mío o el de tu hija.

IDIA

Secuestrar a una hija de un padre y procrear en ella hijos bastardos está muy lejos de ser un error.

CREON

Entonces que sus leyes se ocupen. No soy yo quien deba hablar de traición.

IDIA

Pensé que hablaba con un hombre, con un auténtico rey.

CREON

Nadie aquí podrá incendiar las naves de Argos.

IDIA

No, ya veo que no. Aquí se celebrarán sus patrañas.

CREON

Se celebrará lo que nuestros dioses digan, no las palabras de una extranjera perdida en los laberintos de su dolor.

IDIA

Este no es mi tiempo y mucho menos mi reino, pero te condenas, una vez más te condenas con las palabras infames que sin respeto sentencias.

CREON

Me amenazas en mi propio hogar.

IDIA

Te amenazo, por supuesto que te amenazo.

CREON

Te dejaré partir, las dejaré partir cuando el sol se haya ido. Es lo correcto, lo que me toca hacer.

IDIA

¿Y Jasón?

CREON

Jasón es un buen nombre, la historia se ocupará de ello.

IDIA

La historia que mencionas, no es la historia que conozco.

CREON

La tuya, y creo que ya deberías saberlo, es la historia de los vencidos.

IDIA

Esperaba oír algo así. Entonces, está todo dicho. Dejemos libres los establos y que los lobos se coman a las ovejas.

CREON

Dejemos libres a las hechiceras y que un viaje sea todo, menos el fin.

IDIA

Eres ingenuo Creón, ingenuo e incompetente como todo rey que llega al poder por equivocación o fortuna.

CREÓN

No abuses hechicera, me voy de ti con las manos aún limpias, y procuro mantenerlas así. Alisten sus naves y que nadie se distraiga hasta que se haya borrado todo su oscuro rastro de nuestro hogar.

Creón sale y deja sola y ofuscada a Idia

ESCENA 11

Egeo deja de cargar una caja y Medea ordena otras tantas con las cosas de Jasón

EGEO

Y así se da fin a esta historia.

MEDEA

Es la historia la que me lleva al fin.

EGEO

El fin de una cosa siempre es el inicio de otra.

MEDEA

Eso dicen.

EGEO

Pero tú no crees ¿no?

MEDEA

La verdad creo que me da igual. Estoy un poco cansada.

EGEO

Y con razón. Son muchas cosas.

MEDEA

Muchísimas. Gracias por la ayuda. No creo que hubiera podido sola.

EGEO

Hubieras podido. Tú siempre puedes.

MEDEA

No lo sé.

JASÓN

Creo que necesitas un poco de aire. Una vuelta al sendero te caería bien.

MEDEA

(Continúa haciendo) Tengo muchas cosas aquí, no sé si sea oportuno.

EGEO

Pero si ya hiciste demasiado.

MEDEA

No lo sé. Siento que confundí algunas cosas *(revisa algunas cajas)*. ¿Recuerdas donde quedaron los libros más viejos?

EGEO

Está todo allí. Ya no le des más vueltas a eso o...

MEDEA

¿O qué?

EGEO

O no lo dejarás nunca.

MEDEA

(Para ella y mirando las cajas) Supongo que no quiero dejar nada al aire. Me asusta la idea de que algo más pudiera salir mal, de estropear lo ya estropeado. Incluso ahora que pierdo la protección de sus hazañas y consigo el rechazo de un poderoso rey, me atemoriza más la idea de poder ser la reposanble de algo, de haber sembrado el mal en todo esto, en lo que se supone sería un maravilloso hogar. *(A Egeo mostrando uno de los libros encontrados)* Estos libros son un tesoro me dijo, su máspreciado tesoro.

EGEO

Eres una mujer admirable ¿sabes?

MEDEA

¿Por qué lo dices?

EGEO

Porque ya todo se terminó. Nada de esto es tuyo y sin embargo estás allí, haciendo lo de siempre. Me pareces una mujer realmente admirable.

MEDEA

Eso suena bien, aunque no signifique nada, pero tan solo oírlo... suena bien.

EGEO

Déjame ayudarte con eso. Te ves cansada.

MEDEA

(Se sienta y deja la posta a Egeo) Un poco cansada, un poco asustada quizás.

EGEO

Es el calor de la situación.

MEDEA

Es todo.

EGEO

Estar aquí no te ayuda mucho.

MEDEA

No hay nada más para mi allá afuera.

EGEO

Absolutamente nada. Solo un reino, una madre que no deja de pensarte y... yo.

MEDEA

¿Tú también me piensas?

EGEO

Siempre.

MEDEA

Gracias.

EGEO

Lo digo en serio.

MEDEA

Lo sé.

EGEO

¿Y entonces?

MEDEA

No sería justo. Ni para ti ni para mi familia ni para nadie.

EGEO

¿Qué es lo justo entonces? ¿Soportar esta humillación? Esperar al cobarde y apelar a su consideración.

MEDEA

Sabes que no soy así.

EGEO

Es que aveces me parece que sí. Después de todo lo que han pasado no termino de entender qué es lo que hacemos aquí.

MEDEA

No hay mucho que entender. Esta es mi casa y aquí está lo mío. Mi pobre reino, levantado sobre cartones pero mío.

EGEO

No le encuentro sentido.

MEDEA

Y quien te dijo que lo tendría. Al parecer, la vida es solo un juego, sin causa ni interpretación posible, una partida a al aire y nada más. Puedes ganar o perder, según tu suerte, o el lugar donde te encuentres.

EGEO

Pues yo no estoy para juegos.

MEDEA

Y sin embargo estás aquí.

EGEO

Me preocupo por ti.

MEDEA

Lo siento.

EGEO

Deja de decir eso. No hay está bien decir lo siento cuando no existe culpa.

MEDEA

Eres un gran compañero.

EGEO

(*Aparentemente a Medea*) No, no soy un gran compañero. A decir verdad, creo que estoy lleno de vicios y defectos pero cuando se trata de ti, cuando se trata de ti todo eso cambia. suelo ser una gran persona, dejo de pensar en lo que soy o lo que necesito para pensar en ti y lo que puedas estar sintiendo. Cuando se trata de ti no hay nada que me importe más. (*Para Medea*) Como te dije, solo intento ayudar.

MEDEA

Ya lo has hecho y mucho.

EGEO

No piensas volver entonces.

MEDEA

Puedo devolverme a mi hogar antes de que ocurra lo ocurrido.

EGEO

No.

MEDEA

Entonces no hay a donde volver.

EGEO

Hablaré con tu madre. Ella aun conserva la esperanza de que vuelvas a casa.

MEDEA

Dile que estoy bien. Que me encuentro bajo tu protección.

EGEO

No podré protegerte en estas tierras.

MEDEA

De ser necesario buscaré las tuyas. Cuando esto ses osbcuro y peligroso.

EGEO

Maldito aquel que derrame desee ver tu sangre derramada.

MEDEA

Valoro tus palabras y tu buena intención pero mi historia es historia ya pasada. Terminó la noche que salí de casa, la noche que partí con él.

EGEO

Hablaré con tu madre. Estaremos pendientes de ti. (*sale Egeo*).

ESCENA 12

CORO

Dark, sobre las decisiones tomadas, el tiempo y como la sabiduría llega cuando no nos sirve para nada.

ESCENA 13

Ingresa Jasón con Medea. Jasón ya no vive allí, Medea ha perdido lujos, cada vez hay menos comida en casa y luce más embarazada. Esta un poco más seca y el luce más preocupado, llega cansado del nuevo hogar y la pasa mejor allí con ella. Quiere hacer las cosas bien pero ya es tarde. Nacen pronto. Ella los matará para verlo sufrir.

JASÓN

Quizás deba realizar dos viajes. ¿Tienes algo que hacer luego? No me gustaría incomodar.

MEDEA

No. Está todo bien. No hay problema.

JASÓN

Has avanzado mucho.

MEDEA

Ya sabes como soy. Está casi todo allí, solo dejé algunas cosas pesadas fuera. Imagino que conseguirás ayuda.

JASÓN

Sí, sí no te preocupes. El rey me ha tendido su mano.

MEDEA

Es un buen padre, me alegro por ti.

JASÓN

Traje algo para ti. Pensé que te haría falta (*Jasón le entrega su zurrón con algo que podría ser comida*).

MEDEA

Gracias.

JASÓN

¿Piensas quedarte aquí?

MEDEA

Te incomoda eso.

JASÓN

No, no, para nada. Me agradaría poder estar cerca de ustedes.

MEDEA

Lejos pero cerca ¿no es así?

JASÓN

Lo digo por ustedes. No me gustaría que puedan caer en desamparo.

MEDEA

Tranquilo Jasón. Esataré mejor de lo que imaginas.

JASÓN

Sé que Egeo estará siempre allí, atento a lo que puedas necesitar pero igual no me quedo tranquilo.

MEDEA

Vete a la mierda Jasón.

JASÓN

¿Te molesta que lo mencione?

MEDEA

Me molesta que seas tan estúpidamente pendiente. ¿Qué esperas de mí?

ESCENA 14

CORO

Los ojos puestos están en este sinuoso relato. Los juicios vendrán en distintas versiones. Habrá quienes piensen en celebrar al joven padre y habrá quienes gusten de vitorear a la hechicera madre. La verdad estará en ambos bandos. La verdad la tendrá el que escucha y observa, pues serán siglos lo que andará este crimen insano y serán muchos los finales que encontrará su relato. (*Se sienta y se transforma en un mendigo*)

ESCENA 15

CORO

A dónde viajas viajero.

JASÓN

El lugar es lo de menos.

CORO

Pareces con prisa.

JASÓN

Y tú una iguana del desierto.

CORO

Parece con prisa, como quien intenta escapar de lo ya escrito.

JASÓN

¿Con quién hablas?

CORO

Con la tercera persona.

JASÓN

¿Y quién es esa?

CORO

A veces nadie, a veces todos.

JASÓN

No tengo tiempo para tus acertijos.

CORO

No es un acertijo, es siempre una pregunta. Una sencilla y pequeña pregunta.

JASÓN

¿Y cuál es esa?

CORO

¿Por qué?

JASÓN

Te asomas a mi vida sin aparente interés pero lo llevas, ahora veo que lo llevas.

CORO

Soy solo una iguana del desierto.

JASÓN

Eres una serpiente, un mensajero del mal.

CORO

Corres atemorizado.

JASÓN

Yo no le temo a nada.

CORO

Entonces por qué huyes.

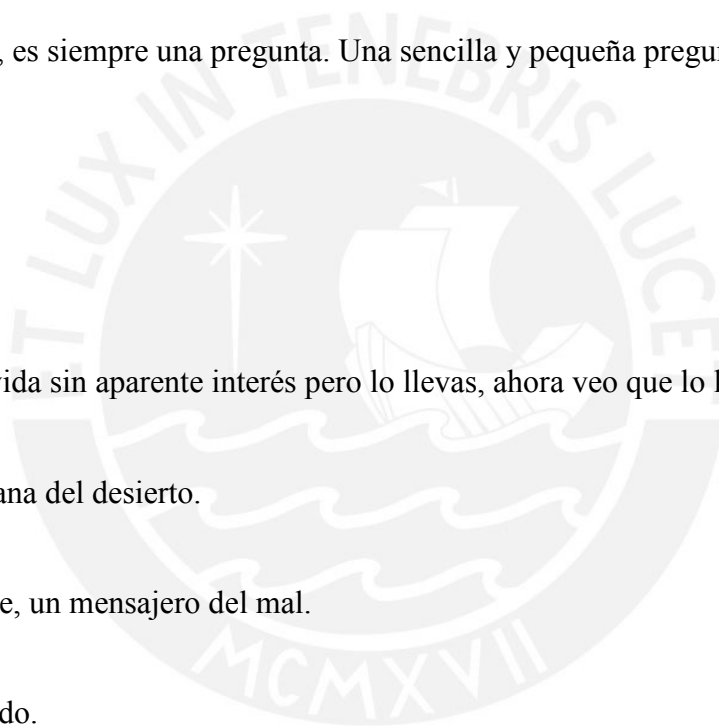
JASÓN

Siempre he viajado, siempre ha sido lo mío, ahora vuelvo a ello.

CORO

Dejando una vida detrás.

JASÓN



Siempre se pierde algo.

CORO

¿No piensas en ello acaso? ¿No te detienes a observar lo ya vivido?

JASÓN

Antes tal vez, ahora no. No sería conveniente.

CORO

No sabiendo lo que sabes.

JASÓN

¿Por qué me atormentas? ¿Qué es lo que pretendes?

CORO

Entender.

JASÓN

A veces, algunas veces, es mejor no hacerlo. Yo necesito salir, necesito vivir, ser Jasón, el héroe entre los héroes, el hombre, la leyenda.

CORO

Tu orgullo será tu ruina.

JASÓN

No lo sé... tal vez.

CORO

Así está escrito.

JASÓN

No es vanidad lo que me empuja.

CORO

Siempre es vanidad, siempre es un asunto de egos y vanidad.

JASÓN

¿Es vanidad pensar en uno mismo, en ser feliz, en lo que naturalmente nos toca ser?

CORO

¿Y con que seguridad afirmas saber lo que te toca?

JASÓN

Con la misma que me da mi nombre.

CORO

Es vanidad.

JASÓN

Pues da igual, llámalo como quieras. No tengo otro camino.

CORO

La naturaleza humana asume siempre que las circunstancias están dadas. Que el camino está trazado y si nos va bien pues agradecemos al cielo y a los dioses por tanta dicha, pero si nada resulta como esperamos entonces es una maldición la que nos embarga. Es interesante como bajo esa premisa se han cometido las más completas atrocidades.

JASÓN

Y las más grandes conquistas.

CORO

Para el uso y entretenimiento de otros.

JASÓN

¿A quién te diriges?

CORO

A quien nos escuche. Quien encuentre o produzca sabiduría a partir de tus ideas, de tus acciones.

JASÓN

Es difícil ser un héroe.

CORO

Es más difícil vivir enamorado de uno.

JASÓN

Lo imagino.

CORO

Suerte en tu viaje Jasón y que los dioses guíen tu camino y el de los tuyos.

ESCENA 16

MEDEA

(Aún en el suelo) ¡Ay, ay! ¡Sufro, mísera, sufro, tormentos sin fin! ¡Bendito el que muere sin haber nacido, pues nacería de mí, una madre funesta, y perezca también vuestro padre y la casa con él! ¡Ay mísera de mí! y de los sinuosos caminos que me esperan, por ser quien soy, por ingenua y blasfema del hogar que me lo dio todo *(golpean la puerta)* Nunca he creído en la suerte, pero que otro nombre podría tener, el que haya vuelto aquí, sin mayor ofrenda, a encontrar su destino el certero traidor *(ingresa Egeo)*.

EGEO COMENTARA QUE AHORA QUE JASÓN SE HA IDO PARA SIEMPRE IDIA LA ESPERA EN SU REINO. HA DECIDIDO VIVIR ALLÍ A ESPERA DE SU HIJA O ALGO ASÍ. MEDEA LE PIDE QUE LA ESPEREN, QUE TIENE PENDIENTES.

EGEO

He recibido mil nombres a lo largo de los años, de los tantos años, pero nunca uno tan menos merecido como el de traidor.

MEDEA

Qué intención llevas, Egeo, buen amigo. No es grato momento el de tu visita.

EGEO

¿Mi intención? ¿Es en serio que me pregunta por mi intención? Qué otra intención podría llevar conmigo si no es la de verla, la de estar a su lado, la misma intención que me empuja a través de los distintos cantos.

MEDEA

Entonces ¿estás solo de paso?

EGEO

Pues sí. Es un transito sencillo pero a la vez complicado. Me dijeron, en algún lugar, en algún camino, que tu esposo se había marchado.

MEDEA

Las malas noticias corren rápido.

EGEO

¿En realidad son malas?

MEDEA

Cómo se nota que ignoras Egeo. Tu bondad y tu riqueza te ciegan en las noches oscuras como esta.

EGEO

Ilumíname entonces. Dame luz para poder continuar el camino.

MEDEA

Él lleva intención, claro que la lleva. Una noble intención pues conozco sus ojos y su corazón desde antes, desde otro tiempo. Lamentablemente no estaba escrito que fuera yo quien lo guíe.

EGEO

Algo en tu expresión me asusta, no obstante, siempre fui muy asustadizo y pueda que solo sea tu hermosura.

MEDEA

Por un momento pienso en contarle todo, en expresarle mi malestar y estas ganas terribles

de terminar con la vida; no obstante surge la duda. ¿es realmente justo compartir mi desgracia con este bien intencionado amigo?

EGEO

¿Qué ocurre Medea? Aquí estoy observándote con todas las ganas del mundo de decirme algo, algo que finalmente no dices. Cuéntame, confía un poco en este buen amigo.

MEDEA

Quiero que vuelvas a casa Egeo, quiero que vuelvas a casa y me prometas estar allí para mí cuando te necesite, cuando todo esto termine.

EGEO

Españaría, mil años por ti, poderosa hechicera.

MEDEA

Ya nadie me llama así.

EGEO

Yo lo sé.

MEDEA

¿Puedo contar contigo entonces?

EGEO

Siempre.

MEDEA

Ve a casa y no escuches a nadie, Egeo. No creas en nada de lo que puedan decir que a mí muy mal eso me ha hecho. Ve en paz bien intencionado amigo. Me consuela la idea de saber que en algún lugar, en algún momento, alguien en este enorme prosenio está esperando por mí.

EGEO

Pase lo que pase, suceda lo que suceda, sabes que tienes mi reino a tus pies.

MEDEA

Espero verte pronto y en mejores condiciones, amigo. Preciado y generoso amigo.

ESCENA 8 (CORO O CREON O CREON Y JASÓN DEBEN HACER HORA, QUIZÁS CREON MANDA A JASÓN A MATAR A MEDEA, QUIZAS CREON HABLA CON CORO DE LA ODRËN QUE ACABA DE MANDAR CREON DE MATAR A MEDEA, DICEN QUE JASÓN ESTA EN CAMINO PUES NO LE QUEDABA DE OTRA, CUANDO INICIA LA SIGUIENTE ESCENA DE MEDEA MONOLOGO PODEMOS VER EN ESCENARIO DIVIDIDO MORIR A LA HIJA DE CREO Y A CREON)

CORO 1

La sangre que se derrama no se limpia nunca.

CORO 2

Tal vez del suelo, pero no de las manos de quien la derrama.

CORO 3

¿Y qué si la sangre es la suya?

CORO1

Eso no tendría sentido.

CORO 2

¿No es el sentido precisamente lo que aquí se discute?

CORO 3

Es el crimen, el delito mayor de un ser amado.

CORO 1

Culpable, a todas luces culpable.

CORO 2

Asesina de un ser que no ha vivido.

CORO 3

Que no ha podido cometer pecado alguno.

CORO 1

Así será recordada, así será su nombre.

CORO 2

Medea, asesina de niños.

CORO 3

Medea, la que arrebató vida al destino.

CORO 1

Medea.

CORO 2

Medea.

CORO 3

Medea.

CORO1

Medea y Jasón (*pausa*)

CORO 2
¿Jasón?

CORO 3
Jasón, el de las naves de argos.

CORO 1
Jasón, el infame traidor.

CORO 2
Infames ambos.

CORO 3
Así quedará escrito. Una mala jugada del destino.

CORO 1
El destino está escrito.

CORO 2
Lo está.

CORO 3
¿Pero en dónde?

CORO 1
¿En un nombre acaso?

CORO 2
¿En un ataúd?

CORO 3
En un mendigo y un camino.

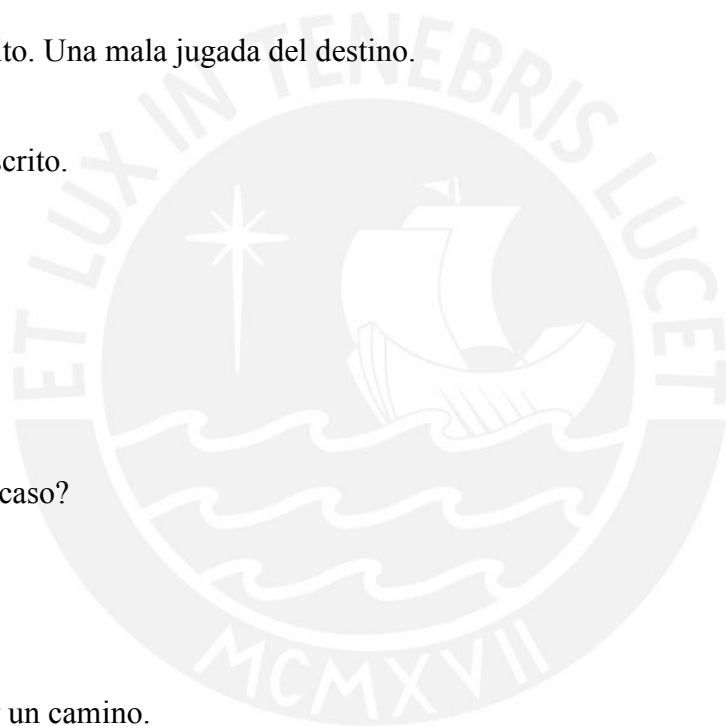
CORO 1
¿Podrían ser perdonados entonces?

CORO 2
Muy facilmente podrían.

CORO 3
Podrían.

CORO 1
...¿Pero seguirán siendo culpables!

CORO 2



Culpables siempre.

CORO 3

Culpables de toda culpa.

CORO 1

Culpables de amar, de mentir, de no seguir.

CORO 2

De no respetar su vida misma, la del otro.

CORO 3

Culpables ante los ojos de los dioses.

CORO 1

Culpables antes las fuerzas de la naturaleza y la economía.

CORO 2

Culpables, a todas luces y siempre infinitamente culpables.

CORO 3

La muerte sea con ellos.

CORO 1

Y con su espíritu.

ESCENA 10

MEDEA

¡Oh, mujeres amigas! Salgo en su busca de su juicio para que no reprochen mi accionar; pues sé que no son siempre justos los ojos de la gente y hay quien, no conociendo bien la entraña del prójimo, le contempla con odio sin que haya habido ofensa o algo similar. Pero a mí este suceso que inesperado vino me ha destrozado el ánimo. Perdida estoy, perdida ya no tengo a la vida afición; quiero morir, amigas, compañeras, semejantes en trato. ¿Por qué mi esposo, el que era todo para mí, como sabe él muy bien, resulta ser el peor de los hombres? De todas las criaturas que tienen mente y alma no hay especie más mísera que la nuestra. Llega una, pues, a nuevas leyes y usos de los hombres y debe trocarse en adivina, pues nada de soltera aprendió sobre cómo con su esposo ha de portarse. Si, tras tantos esfuerzos, se aviene el hombre y no protesta contra el yugo, vida envidiable es ésta; pero, si tal no ocurre, morirse vale más. El varón, si se aburre de estar con la familia, en la calle al hastío de su humor pone fin; nosotras en cambio, nadie más a quien mirar jamás tendremos. Y dicen que vivimos en casa una existencia segura mientras ellos con la lanza combaten, mas sin razón: tres veces formar con el escudo preferiría yo antes que parir una sola. Pero mi situación es más compleja aun que todo esto: tiene él esta ciudad, la casa de los padres, los goces de la vida, trato con amigos, y en cambio yo el ultraje padezco de mi esposo, que de mi tierra bárbara me raptó, y quedo abandonada, sin patria, madre, hermanos, parientes en los cuales pudiera echar el ancla frente a tal infortunio. Mas, en fin, yo quisiera de ustedes obtener sólo esto, que, si un medio o manera yo encuentro de vengar el mal que mi marido me ha hecho, calladas sepan

estar pues desconocen del todo mi realidad. Y es que la mujer es medrosa y no puede aprestarse a la lucha ni contemplar las armas, pero, cuando la ofenden en lo que toca al lecho, al abandono y al hogar, nada hay en todo el mundo más sanguinario que ella.

ESCENA 11
ESCENA FINAL JASÓN Y MEDEA

ZEUS

Es demasiado. Nadie, nadie en ningún reino o pueblo conocido trabaja tanto.

DIOS 1

Es lo que se espera de ti.

ZEUS

Ya no. Han pasado siglos y casi soy un jubilado. La ley me ampara.

DIOS 2

Pero este caso lo amerita, es más que una tragedia.

ZEUS

Siempre es más, siempre es más que una tragedia. Que no llegan a fin de mes, que mi padre es un borracho, que mi seguro no me alcanza. Todo, todo en estos días es una tragedia.

DIOS 1

Pues esta es la peor.

ZEUS

Yo no lo creo.

DIOS 2

No los has estado escuchando acaso.

ZEUS

Lo hago, aunque parezca que duerma o descanse, lo hago. Sus alaridos llegan hasta aquí.

DIOS 1

¿Entonces?

ZEUS

Entonces me cansé. Simplemente me cansé.

DIOS 2

Los dejarás a su suerte y que todo se colpase. Que la muerte se lleve a quien a todas luces merece vivir.

ZEUS

No lo digas así que parece que todo fuera obra mía y no es verdad. Yo no soy su padre, lo fui en algún momento, pero ya no más. Ellos se alejaron de mí y por tanto yo de ellos.

DIOS 2

Son tu creación.

ZEUS

Tu mierda es la tuya y no la andas persiguiendo por todos los drenajes del olimpo (*pausa*). No sé cuando fue o como ocurrió, pero ya desde hace muchos años que no logro interesarme por nada de lo que ocurra allí abajo. Son demasiadas cosas para un solo padre. Antes, dentro de todo, las cosas eran más sencillas; un hijo embaraza a su madre y la afrenta se resolvía allí mismo, se le quitaban los ojos o se le condenaba al exilio pero ya, allí quedaba todo. Ahora las cosas han cambiado en forma y en número. ¡Incestos, violaciones, atropellos, corruptela, pandillaje, raqueteo, reglaje, contubernios, carajo!!! Son tantos sus crímenes que hasta el lenguaje les ha quedado corto. Yo definitivamente no puedo con todo ello.

DIOS 1

Me preocupa, ciertamente me preocupa.

ZEUS

¿Qué es lo que tanto le preocupa?

DIOS 1

La gente, lo que ocurra en las calles, todo lo que podría pasar.

ZEUS

Eres conservador entonces. Estás en contra de que ella...

DIOS 1

Yo no he dicho eso.

ZEUS

No lo has dicho, pero lo piensas, se nota solo que te avergüenzaas estúpidamente de ello.

DIOS 2

Ella tiene derecho a hacer con su cuerpo lo que le venga en gana.

ZEUS

Y tu el liberal, el parlanchin que repite solo lo que a aprendido que debe repetir.

DIOS 2

Solo digo lo que pienso.

ZEUS

Pues en lugar de decir tanto deberían ocuparse de lo suyo y dejarme descansar. Ya me cansé de jugar a lo justo.

DIOS 1

(Con cierta osadisa) Era no lo hubiera permitido.

ZEUS

¿Qué has dicho? Repite aquello que acabas de mencionar por favor. Solo una vez más para estos oídos cansados.

DIOS 2

Lo que le ha dicho es verdad señor. Era siempre tuvo en buena valía la justicia pues...

ZEUS

¡Era es solo un recuerdo! ¿O acaso ven su trono aquí? No, no lo ven pues ella fue lista y se marchó pronto, se alejó de todo esto.

DIOS 1

No fue su voluntad.

ZEUS

Como sea, el único que lida con estos problemas soy yo.

DIOS 2

Usted se comprometió a ello, le prometió a ella ocuparse de todos.

ZEUS

No me enredes en tus trampas.

DIOS 1

No lo hace señor. Solo le recuerda una promesa.

ZEUS

Una promesa que intentaba ayudar, calmar un poco su dolor.

DIOS 1

Sentimos su pérdida amado padre.

DIOS 2

Y lo sienten todos sus hijos que aún se apoyan en usted.

ZEUS

Yo soy solo un recuerdo, una figura de yeso que nadie se digna ya a cuidar.

DIOS 1

Nada mejor que un don generoso para reavivar los templos.

DIOS 2

Los templos han estado vacíos durante años.

ZEUS

Y permanecerán así, pues no hay aquí dios alado que los salve.

DIOS 2

Como usted diga magnánimo creador.

DIOS 1

En su poder confiamos alabado señor.

DIOS 2

En su poder y su sabiduría.

Ambos dioses salen y Zeus se dirige al público a paso lento

ZEUS

En qué momento se convirtieron en un lugar tan jodidamente perdido.

ESCENA 13

(Zeús sentado en una banca, con una valija al lado, observa el paisaje, luego mira hacia la avenida como quien espera algo hasta que es interrumpido por Medea que nerviosa se sienta a buscar entre sus papeles un pequeño apunte)

MEDEA

Disculpe que lo moleste señor pero no conocerá por casualidad la calle Las Américas

ZEUS

No.

MEDEA

¿El cine de la unión?

ZEUS

No, no, no creo.

MEDEA

¿El cruce de las...?

ZEUS

No, tampoco... tampoco.

MEDEA

¿Lo fastidio o interrumpo?

ZEUS

La verdad es que sí, un poco.

MEDEA

Bueno, no fue mi intención, disculpe.

ZEUS

Bah, no se preocupe... (*Bajo*) humanos

MEDEA

(*Revisando un documento y mirando su reloj*) ¡Qué imbécil!

ZEUS

¡Qué estúpida!

MEDEA

No me refería a usted señor.

ZEUS

Bueno, ni yo a usted señorita.

MEDEA

Olvidé mi teléfono en casa. Me presta el suyo, es urgente, necesito confirmar una cita, le pagaré la llamada. ¿Tiene para mensajes multimedia? (*Zeus la mira extrañado*) Olvídelo... ya llamaré luego (*Guarda sus papeles y luego lo observa; señala su maleta*) ¿Se va de viaje?

ZEUS

Qué comes que adivinas (*irónico*).

MEDEA

Bueno, no es muy común ver viejos renegones a estas horas y menos con tan extraña indumentaria. ¿qué hace en una avenida tan pequeña como esta?

ZEUS

Ando esperando a un amigo que me hará un recorrido por el lugar. Si no se ha enterado hay una huelga de autos.

MEDEA

Y de bancos.

ZEUS

Y de dioses.

MEDEA

De doctores.

ZEUS
De penitentes.

MEDEA
De comerciantes.

ZEUS
Y de putas...lo sé porque lo vi en las noticias.

MEDEA
Seguro, seguro. A qué hora le dijo que vendría.

ZEUS
¿La puta?

MEDEA
Su amigo, el del recorrido.

ZEUS
Al amanecer creo ¿por qué?

MEDEA
Pues porque ya son las 3 de la tarde. Es obvio que su amigo no vendrá. Si lo desea puedo acercarlo en mi taxi ya que...

ZEUS
No se preocupe señorita, muchas gracias, pero no creo que sea necesario. Mi amigo vendrá. Seguramente se debe de haber distraído un poco pero vendrá (*Se para a observar*) me debe su vida.

MEDEA
Bueno, como quiera (*vuelve a mirar su reloj*) Y a dónde es que se dirige.

ZEUS
A la tierra.

MEDEA
¿A qué tierra?

ZEUS
No lo sé. ¿Son varias?

MEDEA
¿No lo sabe?

ZEUS
No estoy muy seguro aún, cualquier lugar estará bien. Cualquier lugar en los que no haya huelgas ni problemas y respete a los jubilados. Eso sería un sueño.

MEDEA

Sí, seguro, lo entiendo. Las huelgas son terribles nos afectan a todos, sobre todo en la cartera que es donde más duele...

ZEUS

Eso a mí no me importa.

MEDEA

Entonces por qué viaja, no me diga que tampoco lo sabe.

ZEUS

Claro que lo sé, acaso piensa que estoy loco (*pausa, ella lo mira*) Viajo por una promesa, una promesa que no puedo dejar de cumplir.

MEDEA

¿A un santo?

ZEUS

A una diosa. Ella se marchó y a veces la echo de menos, sobre todo en invierno.

MEDEA

Es una mala época para extrañar a alguien, aunque muy buena para enamorarse.

ZEUS

Lo sé, por eso viajo. (*Ella da un ligero suspiro*) ¿Está usted enamorada?

MEDEA

¿Aún se me nota?

ZEUS

No mucho, más parece estreñida... como amargada.

MEDEA

Pues lo estoy, un poco. Digamos que el amor de hoy en día es un poco más complejo que el de antes, hay muchas cosas de por medio; proyectos, intereses, expectativas, miedos... cosas que ponen un poco nervioso a cualquiera ¿no le parece?

ZEUS

Pura mierda. El amor es el amor... se tiene o no se tiene, el resto es pura mierda.

MEDEA

Usted no lo entiende. Hoy en día uno también debe pensar en el futuro.

ZEUS

¿El futuro? No creo que sea bueno fiarse mucho de él, toda la vida me hablaron del futuro y ahora que estoy en él me doy cuenta que...que no me sirve de nada. Nada que valga la pena. El futuro es otra mierda.

MEDEA

¿Lo dice por lo de su diosa?

ZEUS

Lo digo por todo.

MEDEA

Se deben de haber querido mucho, y quizás tenga razón, hoy ya no se ven amores como esos. Supongo que es porque ya no hay tiempo para quererse tanto.

ZEUS

Tonterías.

MEDEA

No lo son señor, allí donde usted ve tonterías yo solo encuentro la verdad. A mí también me encantaría formar un hogar, irme de viaje, amar sin juicio ni razón, volver a casa y sentirme protegida, segura, pero lamentablemente no se puede, uno no elige una vida como se elige un nombre. Algunas cosas van quedando en el camino y otras solo se superan, me parece en cierta medida justo. Todo proyecto tiene un precio y yo me dispongo a pagarlo.

ZEUS

(Mirándola algo extrañado e indignado) ¿Es usted sana? ¿Sufre algún problema Terminal o algo?

MEDEA

A qué se refiere.

ZEUS

A que he venido aquí tratando de dejar una vida, pero usted está aquí hace mucho y ni siquiera la empieza. Eso, en cierta medida, puede resultar un poco reconfortante. Siempre es bueno saber que después de todo, hay alguien más jodido que uno y que quizás, finalmente, las cosas no hayan estado tan mal.

MEDEA

Quién le dijo que estoy jodida.

ZEUS

Triste, confundida, amarga, jodida, qué más da *(se pone de pie a observar)*. La soledad no es asunto para humanos, si lo sabré yo.

MEDEA

Pues se equivoca, no es la soledad lo que me preocupa. ¿Ve usted estos papeles? Mi vida entera depende de esto.

ZEUS

¿Para qué?

MEDEA

Para seguir.

ZEUS

Suena bonito pero no significa absolutamente nada. Esos papeles no significan nada y su vida es solo un pequeño realto dentro de otra gran historia. De equivocarse solo afectará su pedazo, ese pequeño fragmento dedicado a usted dentro de otros asuntos mucho más importantes. No hay nada capital allí solo la manera en que usted los mira.

MEDEA

Sugiere que no me preocupe entonces, que no me detenga a pensar en todo lo que considero importante.

ZEUS

Sugiero lo que siempre he sugerido, que dejen de jugar con el sencillo destino.

MEDEA

Eso no es muy claro.

ZEUS

Si lo fuera yo no estaría aquí, con una valija en pleno corazón de ninguna parte. No se complique la vida señorita, esta para un mortal, es más sencilla de lo que se imagina... Como sea, gracias por la compañía, es usted muy amable.

MEDEA

Usted no está de viaje ¿no es así?

ZEUS

Qué come que adivina.

MEDEA

Cuídese señor y suerte. Cuide mucho su maleta, parecen llevar cosas más valiosas de las que afirma tener.

ZEUS

Gracias...

MEDEA

Medea, mi nombre es Medea, y puede contar conmigo si sabe donde encontrarme.

ZEUS

¿Medea...? ¿es acaso Medea la de los viejos cantos?

MEDEA
Soy solo Medea.

ZEUS
(Mirando al cielo) Qué jodido destino el que parece juntarnos...

MEDEA
¿Me conoce entonces? ¿Tiene algo importante que decirme?

ZEUS
No, como le dije, soy solo un viejo jubilado que busca descanso. Hasta siempre, espero que le vaya bien con esos papeles o lo que tenga entre manos. *(Se retira, ella se queda sola sin moverse).*

ESCENA 14

JASÓN
¡Oh rabia! Mujer que amenaza con romper la vida y detestada de toda la especie humana. Ahora es que te conozco y no cuando de un palacio y de un país bárbaro te traje a la hélade, a ti, que eres el más terrible azote y has hecho traición a tu padre y a la tierra que te crio. Obra es de algún desquiciado dios que me arrastrara tu fatal destino cuando asesinaste a tu hermano junto a los altares y te embarcaste en la nave Argos de bella proa. Te casaste conmigo y ahora amenazas la vida vuestra y la de algún futuro crío. Solo puedo ahora deplorar mi suerte porque no he podido disfrutar mi inocente himeneo ni podré ya hablar con lo que pudo haber sido mío.

MEDEA
Largamente replicaría a cuanto acabas de decir si el padre Zeus no conociera los beneficios que de mí has recibido ni tu negra ingratitud.

JASÓN
Y te atreves a hablarme así, sin vergüenza alguna.

MEDEA
Puedes estar seguro de ello.

JASÓN
Oh hijo, que madre tan perversa te toco en suerte.

MEDEA
Oh hijo, cómo habéis muerto por culpa de vuestro padre.

JASÓN
No es mi mano la que ahora tiembla.

MEDEA

No tu diestra pero sí tu injusticia y tu búsqueda de nuevos matrimonios.

JASÓN

Y así es como decides vengarte de mí.

MEDEA

Es acaso leve la desdicha de una mujer.

JASÓN

Para ti todo es grave.

MEDEA

Bastante será tu tormento.

JASÓN

Dioses hay vengadores que te castigarán.

MEDEA

Ellos saben a quien debe imputarse todo.

JASÓN

De seguro lo saben, así como lo abominable de tu corazón.

MEDEA

Te odio Jasón y me burlo de tus palabras amargas.

JASÓN

Acabe contigo erinia vengadora. La justicia castigue tu crimen.

MEDEA

¿Qué dios se animaría a escucharte cuando eres perjuro a quienes dieron hospitalidad?

JASÓN

Yo solo pido justicia por lo bueno.

MEDEA

Eres bueno acaso.

JASÓN

No hablo por mí en estos momentos. Ojalá todo sea un sueño, una teremda pesadilla y sea tu cuerpo el del entierro (*se siente afectado*).

MEDEA

Nuestro encuentro ya está consumado. Ahora debo partir a un hogar añorado. Solo te devuelvo un dolor que ahora me es lejando. El dolor del puñal con que cortaste mis manos,

las mismas manos que a tanto te ayudaron. Te doy muerte así pues nunca jamás he yo matado ni a un hijo ni a un padre tan solo a un traidor consumado. Me marchó con el hijo que aun no ha pecado. Te dejo descansar en tu reino lejano. (*Medea apuñala a Jasón y lo deja caer lentamente en el centro del escenario*)

CORO

El dulce Caco clama entre sus joyas, sus amores y sus heces.

Quieto animal de hastío: cubridlo de rocío;

Mansa mujer que atraviesas su cuerpo dormido:

Tended vuestro armiño, vuestro cabello, apaciguad su sangre.

Dormido así, su vida es sólo baba y olvido,

Y viento que abriga y perdona, económico y dulce. ,

Salpica su corazón, sin despertarlo. Deber tuyo es,

Mujer vestida de iguana, arrodillarte y decirle:

Bendito seas, amor mío, por luminoso e imbécil,

Por desordenado y triste, porque te comes las uñas,

Y los piojos y los lirios de tu santa axila,

Y amaneces como un loco sentado en una copa.

Bendito seas, amor mío, que nunca has llorado;

Bello rostro agusanado y borrado antes del beso,

Después del poema, el canto y la pura blasfemia.

Bendito seas, amor mío, por tener huesos y sangre,

Y una cabeza pálida y soberbia, partida por el rayo;

Y por no estar jamás ni en triunfo ni en derrota,

Sino amarrado como un tigre a mis cabellos y mis uñas.

Bendito seas por gruñón, por delicado y estúpido,

Por no tener infierno ni cielo conocido, ni muerte,

Ni vida, ni hambre ni comida, ni salud ni lepra;

Medusa de tristes orgías, de penas jubilosas,

De torpes esmeraldas en la frente, y bosques

De cabellos devorados por el viento,

Vacíos de sesos, de corazón, de intestinos y de sexo.

Bendito seas, amor mío, por todo esto y por nada,

Por miserable y divino, por vivir entre las rosas
Y atisbar por el ojo de la cerradura cuando alguien se desnuda.
Viva sombra destructora de mejillas y de espejos,
Ladrón de uvas, rapazuelo, dios de los naipes y la ropa sucia;
Dulce Caco de celestes dedos y cuernos de hierro,
Señor del vino, que me matas con dagas de heliotropo.
Bendito seas, labios de gusano, cascada de avena,
Por poderoso e idiota, por no tener hijos ni padres,
Ni barbas ni senos, ni pies ni cabeza, ni hocico ni corola,
Sino un ramo triste de botones sobre el pecho.
Bendito seas, amor mío, por todo esto y por nada,
Bendito seas, amor yo me arrodillo, bendito seas.

