

# **EXPERIENCIA METODOLÓGICA DEL PROCESO DE CREACIÓN Y PUESTA EN ESCENA DE LA OBRA PERFECTAS AUSENCIAS**



**Verónica Alejandra Giraldo Tejada**

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciada en Teatro

**EXPERIENCIA METODOLÓGICA DEL PROCESO DE CREACIÓN Y PUESTA  
EN ESCENA DE LA OBRA PERFECTAS AUSENCIAS**

Por:

**Verónica Alejandra Giraldo Tejada**

Asesor Temático:

**Juan Fernando Vanegas Vasco**

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA**

**FACULTAD DE ARTES  
LICENCIATURA EN TEATRO**

**Medellín**

**2019**

## **Perfectas Ausencias**

Experiencia metodológica del proceso de creación y puesta en escena de la obra Perfectas Ausencias, la cual tuvo como propósito llevar a los músicos al campo de la actuación.

## TABLA DE CONTENIDO

EXPERIENCIA METODOLÓGICA DEL PROCESO DE CREACIÓN Y PUESTA EN ESCENA DE LA OBRA PERFECTAS AUSENCIAS .....	1
INTRODUCCIÓN.....	1
OBJETIVOS .....	2
PREGUNTA PROBLEMATIZADORA .....	3
DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA .....	4
JUSTIFICACIÓN .....	7
METODOLOGÍA.....	9
MARCO TEÓRICO .....	10
DINAMORÍTMOS Y MARCHAS .....	11
TENSIONES DE LECOQ .....	16
EL TRABAJO CON LOS ANIMALES .....	17
PRESENCIA ESCÉNICA.....	18
EL CUERPO DILATADO .....	20
EL CONTACTO IMPROVISACIÓN ( <i>Contact improvisation</i> ) .....	22
PLAN DE ACCIÓN .....	24
ETAPAS Y ACCIONES .....	25
PRIMERA ETAPA - TALLERES DE TÉCNICAS: ESTUDIO Y EXPLORACIÓN	25
SEGUNDA ETAPA – EXPLORACIONES COMPLEMENTARIAS.....	32
TERCERA ETAPA - CREACIÓN: BITÁCORA DE PUESTA EN ESCENA.....	34
DRAMATURGIA.....	44
PERFECTAS AUSENCIAS .....	44
CUARTA ETAPA – ENSAMBLE DE LAS PARTITURAS DEL MOVIMIENTO ..	53
TESTIMONIOS.....	57

CONCLUSIONES.....	64
ANEXOS .....	68
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	69

## **INTRODUCCIÓN**

El presente proyecto tiene como fin reunir los planteamientos metodológicos y estéticos que se abordaron durante el proceso de experimentación y puesta en escena de la obra Perfectas Ausencias; que tuvo como propósito permitir al músico ingresar en el campo de la interpretación teatral, a través de principios de la expresión corporal como base y punto de partida para emprender un camino de descubrimientos teatrales. Se tomaron herramientas prácticas y teóricas de diferentes técnicas y formas teatrales y dancísticas, propuestas por diferentes autores, a partir de una detallada investigación y la experiencia recogida durante los cursos del pregrado. Se realiza una descripción de diferentes conceptos y su aplicación en el campo escénico– expresivo con el fin de integrar la música y el teatro en la escena, haciendo del músico un intérprete integral con potencialidades expresivas.

## OBJETIVOS

### *Objetivo general*

Construir una experiencia metodológica que brinde al intérprete músico herramientas para acceder a la puesta en escena desde el campo de la actuación.

### *Objetivos específicos*

- Identificar que herramientas y conceptos aportan al intérprete músico bases para la puesta en escena desde diferentes exploraciones actorales y corporales
- Describir las herramientas y técnicas que fueron utilizadas durante el proceso de exploración y creación de puesta en escena
- Crear una pieza teatral que integre la actuación, el cuerpo como herramienta privilegiada y la música de manera orgánica en el intérprete.

## **PREGUNTA PROBLEMATIZADORA**

¿Qué entrenamiento construir como recurso metodológico para que el músico pueda lograr los requerimientos expresivos de la puesta en escena Perfectas Ausencias?



## DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

Una de las características más interesantes del teatro, es la forma en que integra diferentes disciplinas en la puesta en escena y, a la vez, la formación integral que esto requiere para el intérprete, brindando así al espectáculo diversidad en los recursos técnicos y expresivos.

En esta oportunidad, ejercicio de dirección y puesta en escena de la obra Perfectas Ausencias, se ha apostado a tener como elenco principal a un grupo de músicos, pese a que su formación no es precisamente en actuación, pues es sabido que el músico instrumentista tiene como foco de estudio la ejecución e interpretación de su instrumento y éste como herramienta expresiva. Basado entonces en deseos creativos y diseño de la puesta en escena, surge la pregunta antes mencionada: ¿qué entrenamiento construir como recurso metodológico para que el músico pueda lograr los requerimientos expresivos de la puesta en escena Perfectas Ausencias?

A lo largo de la experiencia recogida como espectadora en recitales de música, conciertos, vídeos musicales e interacción con los músicos, se logra encontrar que, aunque no ha sido foco de estudio y quizá tampoco interés en los programas de música una formación en expresión corporal y actuación, que los músicos podrían ampliar sus recursos expresivos. Esto permitiría al espectador tener una percepción particular que va más allá de una virtuosa ejecución técnica e interpretativa en el contexto de la puesta en escena, ampliando así la experiencia del espectador en la recepción del acontecimiento que presencia en vivo y en relación directa con el intérprete. Se considera importante, entonces, que el músico enriquezca sus tareas interpretativas y escénicas como la postura, el juego corporal, la mirada y afectación del tema o atmósfera en su cuerpo, es decir, hacer de su cuerpo una herramienta expresiva consciente.

Si el músico, en algunos casos, todavía no involucra estas herramientas en el escenario se debe a la falta de espacios y la poca atención que se le presta al trabajo corporal dentro de la mayoría de escuelas de música para desarrollar habilidades que complementen el trabajo del músico y le permitan dialogar con el lenguaje escénico teatral. Es decir, además de tocar el instrumento musical o cantar, también puedan incluir en ese trabajo la exploración corporal para ampliar sus herramientas expresivas, mejorando no solo su trabajo personal, sino además estimulando y brindando la oportunidad de generar interés por las artes escénicas y la puesta en escena.

Con relación a lo anterior, a lo largo de la historia los conservatorios han sido las escuelas donde muchos músicos aprenden las técnicas que se les enseñan dejando de lado la opción de ampliar los recursos con el fin de poder dialogar con otros lenguajes, como en este caso, el teatral. Francois Delsarte a mediados del siglo XIX identifica que:

Frente al decadente acartonamiento de la ópera y la esclerosada tradición académica de la danza, realiza, en el Conservatorio de París, estudios y experiencias innovadoras, creando un método para desestructurar los estereotipos estéticos vigentes en su época. Uno de sus aportes más importantes fue el reconocimiento del torso como generador de los movimientos expresivos, que se irradia hacia las extremidades. Otro de sus aportes fue el estudio del gesto y su valor expresivo. (Petruccelli, 2009).

Por consiguiente, en esta oportunidad para la puesta en escena, se requieren dos músicos que cuenten con más herramientas expresivas, además de su interpretación musical, que les permita asumir también responsabilidades actorales dentro de la obra. Esto llevó a indagar

por un proceso metodológico que permitiera lograr este propósito con los músicos dentro de la escena.

En el desarrollo de la obra Perfectas Ausencias con la codirectora Estefanía González Dávila, se ha decidido construir un entrenamiento particular que reúna diversos recursos y técnicas teatrales tales como los dinamo-ritmos, el motor de movimiento y la dilatación del gesto, entre otros, como medios para llegar a las necesidades expresivas de la puesta en escena. Con esto, a su vez, se busca dejar en los músicos una experiencia creativa y metodológica que aporte herramientas expresivas que ellos puedan posteriormente aplicar en el campo de lo musical.

Este proyecto se realizó con un grupo de músicos de la ciudad de Medellín, durante un período de cuatro meses, que se llevó a cabo dentro del semestre de dirección, perteneciente al programa de Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, en el año 2017-1. Bajo la codirección de Estefanía González Dávila y Verónica Alejandra Giraldo.

## JUSTIFICACIÓN

El planteamiento de la pieza teatral, desde sus inicios, es la construcción de una puesta en escena donde la música, la danza y el teatro se encuentren integrados, es decir, músicos que puedan potenciar la obra con su voz y su instrumento musical y al mismo tiempo tengan la capacidad de realizar una interpretación actoral fundamentada en el estudio del movimiento escénico, explorado y desarrollado durante un entrenamiento específico capaz de conducirlos desde lo más general de la puesta en escena hasta la construcción del personaje. Por ello es importante diseñar una metodología particular para el proceso de la puesta en escena *Perfectas Ausencias*, que brinde a los músicos herramientas y medios de expresión escénica fundamentada en el cuerpo, ya que la obra plantea no crear solo gestos cotidianos, sino llevar estos hasta una dilatación del gesto que habita en el territorio del lenguaje escénico codificado. Se hace importante encontrar herramientas para potencializar la corporalidad de los músicos, lo que permitirá desde la dirección y al elenco guiar el proceso creativo, basado en los imaginarios de la pieza teatral y planteamientos metodológicos, indagando a la vez en la posibilidad de una formación integral. Además de generar un encuentro entre técnicas del teatro y la música con el fin de desarrollar un proceso de mutuo aprendizaje entre actores y músicos.

La meta establecida en el rol de directoras fue encontrar las bases teóricas y entrenamientos físicos para guiar a los músicos por un camino donde su actuación se aparta del naturalismo y se construye a partir de movimientos enriquecidos de metáforas, este proceso de exploración y creación aunque tuvo un énfasis metodológico centrado en el trabajo corporal, es importante mencionar los demás elementos que hicieron parte de la composición artística, pues el resultado al que se quería llegar era a presentar una obra de

teatro que reflejara todo el proceso de aprendizaje actoral, en dialogo con los demás elementos de la puesta en escena como el vestuario, ambiente sonoro, textos dramáticos, escenografía y así poder constatar la efectividad del plan metodológico.

El laboratorio o entrenamiento particular para este proyecto, es la oportunidad para que el músico descubra a partir del proceso y trabajo de expresión corporal que realizó, cuáles son sus potencialidades para desenvolverse en el escenario, encontrando otras posibilidades corporales y expresivas al momento de tocar su instrumento dentro de la puesta en escena Perfectas Ausencias, además de su participación actoral.

## METODOLOGÍA

La presente monografía se inscribió en la línea de investigación en artes dentro de las didácticas. Con un enfoque de carácter cualitativo, tipo perceptivo y tuvo un enfoque de laboratorio.

El proceso se desarrolla a partir de una experiencia teórico práctica que permite un análisis de los comportamientos, actitudes y experiencias de cada uno de los participantes, y cómo este tipo de observación se tiene en cuenta dentro de cada uno de los encuentros, este tipo de metodología se basa en una investigación enfocada en los sujetos, donde a partir de recursos técnicos, imágenes y acciones generadoras se abordan experimentaciones para la puesta en escena.

Los instrumentos utilizados fueron:

- Identificación del problema y oportunidad de creación
- Reunión de recursos técnicos para el entrenamiento y formación del elenco.
- Estudio práctico y exploración
- Improvisación y puesta en escena
- Conclusiones y testimonios
- Registro audiovisual (fotos y videos)

Este plan metodológico se podrá observar y desarrollar en el plan de acción descrito después del marco teórico.

## MARCO TEÓRICO

Los autores, directores y pedagogos que han centrado su trabajo de investigación teatral en el cuerpo del actor como herramienta expresiva privilegiada y el estudio del movimiento escénico son diversos. De igual manera es amplio el número de experiencias, técnicas, metodologías y propuestas estéticas. No obstante, en esta oportunidad se tendrá como punto de partida, para dar forma a los imaginarios del ejercicio de puesta en escena, puntuales herramientas y conceptos como presencia escénica, el trabajo con el animal, dinamo ritmos, escalas de tensión, dilatación del gesto, entre otros, tomados de Eugenio Barba y Nicola Savarese (1990), Jacques Lecoq (2003) y Borja Ruiz (2008) este último escribe en su libro sobre grandes maestros del teatro como Etienne Decroux, este proyecto también se basa en herramientas tomadas de la experiencia práctica durante el desarrollo del pregrado. Esto con el fin de dar cuerpo a un cajón o banco de recursos con los cuales se construirá un entrenamiento que permitirá al interprete músico y actor disponerse y tener herramientas para abordar el proceso creativo de la obra Perfectas Ausencias y dar cuerpo a los imaginarios que desde la dirección se plantea para la puesta en escena.

**Etienne Decroux** nació en París el 19 de julio de 1898 y murió en Billancourt el 12 de marzo de 1991; fue un reconocido e influyente actor que trabajó con el mimo corporal dramático. A lo largo de su trayectoria trabajó con maestros como Antonin Artaud. En la década de los años 30 trabajó su proyecto de vida centrado en la investigación del mimo corporal dramático.

## DINAMORÍTMOS Y MARCHAS

A continuación se mencionarán algunos conceptos y principios básicos tomados de la gramática del mimo corporal dramático usados durante el proceso de puesta en escena como entrenamiento y herramienta expresiva.

El maestro Decroux “acuñó el término dinamo-ritmo para compendiar dos elementos que definen la cualidad de un movimiento: la velocidad (la gama que oscila de lo lento a lo rápido) y el peso (la gama que oscila de lo pesado a lo ligero)”. (Borja Ruiz, 2008).

Se continúa con las definiciones de los dinamorítmos, tomados del artículo “Hacia una semiótica del Teatro Gestual” de Maryuri Hernandez Hurtado (2012):

### ***Resonancia***

Es la propiedad del movimiento caracterizada por la secuencia de impulsos regulares de la misma frecuencia, acompañada por una dosificación del movimiento prolongado de manera fluida y suave, en un recorrido preciso, y también puede estar acompañado por el aumento en la duración y la intensidad.

### ***Antenas de caracol***

Es un movimiento prolongado que empieza con la actitud pacífica, de cualidad suave y fluida de la resonancia, pero a diferencia de ésta, se ve interrumpida y/o suspendida mientras se decide a regresar a su punto de partida por el mismo trayecto que ha hecho.

### ***Vibración***

En este dinamorítmico están presentes dos fuerzas contrarias, opuestas: una exterior que quiere hacer salir al cuerpo de su equilibrio y otra interior que se resiste, permanece en su posición y no le permite salir o perder el equilibrio.



### ***Toc global***

Es un movimiento súbito, sorpresivo e imprevisto, cargado de impulso y/o fuerza que ayuda a desarrollar el movimiento con velocidad; pero preciso, que se detiene sin preámbulo terminando el recorrido y manteniendo su carácter dinámico en una posición estática, permaneciendo a su vez en tensión, listo a continuar una acción predeterminada. Es un movimiento continuo que permanece ligado a una acción, suspendido en el espacio.

### ***Stacatto***

Este dinamo-ritmo se presenta en el actor con movimientos de recorrido corto, fragmentado y/o entrecortado, en una secuencia cuadro a cuadro haciendo una unidad, ya que los instantes de quietud están cargados de impulso, tensión y dinamismo estático que se convierten de nuevo en movimientos cortos, rápidos y precisos. (Hernández Hurtado, 2012).

Para mayor ilustración acerca de los dinamo-ritmos y su intención dramática se tomará el siguiente texto del libro “El Arte del Actor en el Siglo XX”,

(...) En Decroux, el dinamo-ritmo funciona como una “música interna” que guía el movimiento. De hecho, muchas veces solía cantar a sus alumnos para que adquiriesen el dinamo-ritmo preciso de las piezas y de ciertos ejercicios. Esta música interna, sin embargo, no imponía la métrica exacta de una determinada música (tal y como lo hacía Meyerhold), se inspiraba en los ritmos que aparecen en el ser humano cuando trabaja o cuando se relaciona con su entorno de forma espontánea: estaba constituido por aceleraciones, deceleraciones, pausas o cambios de intensidades. Aplicado de forma consciente al juego del actor, el dinamo-ritmo ponía en visión el pulso del pensamiento

humano, las dudas, las sorpresas, las resistencias y, en consecuencia, la esencia del drama.

Dentro de los dínamo-ritmos Decroux distinguía dos polos principales: la saccade [tirón] y la fondu [fundido]. Del primero resultaba un movimiento brusco y repentino y del segundo uno lento y continuo. Ambos tan solo constituyen dos ejemplos de un desarrollo muy amplio sobre los diferentes dínamo-ritmos que pueden impulsar un movimiento. Así, por ejemplo, Decroux definió infinidad de maneras de iniciar, acentuar o finalizar el movimiento. En muchas ocasiones a estos dinamo-ritmos les asignaba imágenes de la vida real que describían un ritmo y una velocidad específica como “la antena de caracol”, “el remolcador”, “la tela de araña” o “la célula fotoeléctrica” (Borja Ruiz, 2008).

Por otro lado se encuentran las marchas, para el maestro Etienne Decroux el acto de caminar es muy trascendente. Para él, el acto de caminar como acción no dice nada porque lo dice todo. El mimo camina para hallar lo que le hace falta, por lo que caminar está dotado de gran significado.

Cada una de las marchas tiene diferentes características y calidades de movimiento que las dotan de una particularidad que hacen única una de la otra. Decroux creó gran cantidad de marchas que a lo largo de su proceso de investigación y exploración redujo a un número menor.

A continuación se mencionarán cinco marchas exploradas durante el proceso de puesta en escena:

- La marcha neutra
- La marcha deportiva

- El paseo por las nubes
- El soldado ingles
- La marcha de punto

A partir de los trabajos del maestro francés Decroux, se considera pertinente, para la puesta en escena Perfectas Ausencias, tomar a consideración las diferentes marchas porque al otorgar otras formas de desplazamiento, conduce a encontrar gran cantidad de características, dinámicas, densidades y cualidades de movimiento que amplían en el músico sus búsquedas corporales.

**Jacques Lecoq** nació en París el 15 de diciembre de 1921 y murió a los 77 años el 19 de enero de 1999. Fue actor, maestro y mimo, hasta ahora es considerado uno de los grandes referentes del teatro del gesto. Lecoq apostó por un teatro que involucre todo el cuerpo. Realizó grandes investigaciones concentradas en la comedia del arte, las máscaras y el movimiento del actor.

Una de las propuestas del maestro Lecoq para el estudio del cuerpo y el movimiento escénico está basado en la asociación con los elementos aire, tierra, fuego y agua, como motores para el movimiento, lo que permitirá al cuerpo transitar por diferentes dinámicas y calidades que permiten a la vez al actor conectar con las emociones luego de ubicar estos en diferentes partes del cuerpo; por ejemplo, el agua parte del vientre y se asocia con los instintos y la creatividad; el aire parte del pecho y se asocia con los sentimientos, el enamoramiento, las ilusiones y libertad; la tierra parte de los pies y se asocia con la firmeza y estabilidad y por último el fuego que partiendo de la activación y apoyo diafragmático, es el más exigente de todos los elementos, su movimiento involucra todo el cuerpo y se asocia con la expresión de la voluntad, la explosión, la transformación, la ira e irritabilidad. Para mejor ilustración se cita a Lecoq con un ejemplo de cómo conduce a sus actores a la improvisación y exploración a partir de imágenes concretas en relación con los elementos antes mencionados.

“Estoy frente al mar, lo miro, lo respiro. Mi respiración se acompasa con el movimiento de las olas y, progresivamente, la imagen se convierte y yo mismo me convierto en el mar...”

(Lecoq, 2003 pág.70)

## TENSIONES DE LECOQ

Para el estudio de las calidades del movimiento, Lecoq propone una escala de tensiones que permitió explorar de manera concreta el esfuerzo específico requerido para los diversos momentos de creación escénica. Las siguientes definiciones son notas de clase.

1. Tensión: al cuerpo le cuesta mantenerse en la vertical, los movimientos surgen desde la pelvis, el cuerpo tiene una energía mínima. Ejemplo: el borracho.
2. Tensión: al cuerpo le sigue costando mantenerse en la vertical, el movimiento también surge desde la pelvis pero tiene más control. Ejemplo: el nea
3. Tensión: el cuerpo esta cotidiano, camina como lo hace en su naturalidad.
4. Tensión: presencia escénica, estado de disponibilidad del actor, se llama el primer tiempo dramático.
5. Tensión: el cuerpo busca el conflicto, fuerzas que se oponen. Ejemplo: el melodrama.
6. Tensión: el cuerpo utiliza el esquema físico como lenguaje. Ejemplo: Las máscaras, comedia del arte.
7. Tensión: ahogo del movimiento, todo el cuerpo esta contraído. Ejemplo: los bufones.

## EL TRABAJO CON LOS ANIMALES

De Lecoq se toma también como punto de partida y referente para la exploración, el trabajo con el animal, con el ánimo de encontrar en estas exploraciones y relaciones, insumos para la construcción del personaje a partir de la observación, las tensiones y puntos de apoyo.

La búsqueda del cuerpo animal comienza por los puntos de apoyo: ¿Cómo se sostienen sobre el suelo? ¿Cómo están contruidos sus apoyos? ¿En qué se diferencian de los nuestros? Descubrimos los pies que “taconeán”, que permanecen muy poco tiempo en contacto con el suelo (igual que las mujeres con tacones altos); los pies planos de los plantígrados; los pies palmeados de los patos, que “se abren hacia los lados” (ésta es la manera de andar de Charlot); las patas de las moscas que son “como ventosas” y se pegan al suelo (Lecoq, 2003, pág. 133).

**Eugenio Barba** nació el 29 de octubre de 1936, es un investigador teatral, director, autor, y considerado uno de los más importantes maestros del teatro contemporáneo, fue estudiante de Jerzy Grotowski y es uno de los creadores del concepto de Antropología Teatral.

## **PRESENCIA ESCÉNICA**

El término “presencia escénica” ha tenido diversas definiciones donde cada maestro del teatro y cada actor han configurado los medios para llegar y hablar de ella. Lecoq, por ejemplo, parte de una postura de neutralidad y disposición corporal al trabajo, así como distintos autores y pedagogos antes mencionados. Sin embargo en esta oportunidad se tomarán como referentes, el camino y definición de los maestros Eugenio Barba y Nicola Savarese.

(...) Esta fuerza del actor la llamamos a menudo “presencia”. Pero no es algo que está, que se encuentra delante de nosotros. Es una mutación incesante, crecimiento que tiene lugar ante nuestros ojos. Es un cuerpo-en-vida. El flujo de las energías que caracteriza nuestro comportamiento cotidiano ha sido desviado. Las tensiones que rigen a escondidas nuestro modo normal de estar presentes físicamente, aparecen en el actor, se hacen visibles, imprevistas. (Barba E. Savarese, N. 1990, pág. 54)

Hablar de presencia escénica es tener presente que el actor cuando está en el escenario no se encuentra solo o en el aire, es decir, sin tareas concretas que canalicen su energía. El actor cuando está en escena se encuentra primero que todo con sus tareas escénicas y estas como medio para dar cuerpo a sus pasiones, deseos, ilusiones, expectativas.

Eugenio Barba y Nicola Savarese con tareas y principios como el equilibrio, la energía, las oposiciones, equivalencias y dilataciones buscan potenciar la corporalidad del actor y a la

vez su presencia, lo que lo lleva a hablar de un actor vivo, un actor reactivo para la escena. De esta manera se puede hablar de la presencia escénica no como algo metafísico o psicológico, sino como serie de tareas concretas que le sustentan su presencia allí, además de las conexiones psicológicas y dramáticas del personaje.

Es muy diferente un personaje inseguro en escena a un actor inseguro, aunque las características del personaje son las de un ser inseguro, el actor debe trabajar las herramientas que le ayude a desarrollar su seguridad y/o potenciarla, para transmitir desde la seguridad técnica, la inseguridad de su personaje. Por consiguiente, pensar en presencia escénica es pensar en un cuerpo potente, un cuerpo decidido capaz de desarrollar cada una de sus acciones con la energía necesaria para permear a cada uno de los espectadores.

La presencia escénica fue un concepto que se trabajó de manera transversal y fundamental durante todo el proyecto hasta su puesta en escena, buscando su consciente pregunta en cada una de las exploraciones, actividades, talleres y ensayos hasta llegar a la presentación de la puesta en escena.

Ahora bien, así como los músicos necesitan de una postura determinada para tocar su instrumento musical, también los actores necesitan de una postura para estar en el escenario, un centro fortalecido que les dé la firmeza para ejecutar los movimientos, un diafragma entrenado para el manejo de la voz y la proyección, lo cual está muy relacionado con la presencia, en cuanto a tareas escénicas.

A manera de conclusión se podría decir que la presencia escénica le permite al actor habitar el espacio más allá del exceso de movimientos. Presencia escénica = proyección.



## EL CUERPO DILATADO

Un cuerpo dilatado es una carne palpitante, un cuerpo empoderado de toda la energía que ha logrado con el entrenamiento corporal, es un cuerpo que vibra y ahora toma una posición más fuerte y determinante en la escena, que le permite expandir su energía más allá del gesto cotidiano. Es decir, dilatar el lenguaje escénico hasta los territorios del comportamiento extra cotidiano sin el ánimo de reducir el comportamiento físico a virtuosismos.

(...) Todo esto fascina y a veces engaña: creyendo que se trata solamente de un “teatro del cuerpo”, que implica solo acciones físicas y no acciones mentales. Pero un modo de moverse en el espacio pone de manifiesto un modo de pensar, es una moción del pensamiento puesto al desnudo. De forma análoga, un pensamiento es también de por sí una moción, una acción, algo que cambia: partir de un punto para encontrar otro, siguiendo caminos que cambian repentinamente de dirección. El actor puede partir del físico o del mental: no importa, siempre y cuando pasando de uno a otro reconstituya una unidad. (Barba E. Savarese, N. 1990, pág. 55)

Durante el proceso de exploración y puesta en escena, se puso en práctica un ejercicio de dilatación que permitió indagar en la calidad del gesto danzado donde se partió de manera consciente de gestos cotidianos que, gracias a la conciencia, flujo, impulso y expansión de la energía, posibilitó transitar del cuerpo cotidiano y concreto al gesto dilatado o danzado, es decir, movimientos y gestos que permiten romper con esquemas cotidianos y naturalistas.

Herramientas y conceptos de la gramática de Decroux y Lecoq fue de gran ayuda para explorar en estos territorios.

(...) La gestualidad y las expresiones cotidianas son por naturaleza manifestaciones habituales libres, determinados por la cultura que derogan una energía justa. No obstante cuando un cuerpo se somete a un tratamiento técnico, por muy imperceptible o “artificial” que parezca dejará de ser cotidiana. Lo que significa que los fines específicos sustentados bajo la técnica, convierten la gestualidad habitual en una gestualidad extra-cotidiana, debido al alto nivel de rigurosidad en la consciente elaboración de signos coreográficos” (Azurín, 2012).

## EL CONTACTO IMPROVISACIÓN (*Contact improvisation*)

El contacto improvisación [*contact improvisation*] es una técnica de la danza que se basa en la improvisación y el contacto físico entre los participantes. Steve Paxton, un bailarín estadounidense de la danza moderna, es su creador, él en compañía de otros bailarines realizaron unas investigaciones centradas en el movimiento por medio del contacto con el compañero.

El tiempo escénico es el reflejo de una cooperación y comunicación entre los músicos-actores, la técnica del *contact*, propone trabajar en equipo desarrollando habilidades corporales a través del contacto, escuchando el cuerpo del compañero y trabajando en pro de fluir sin lastimarse, proponiendo desde las posibilidades corporales que cada participante tiene.

(...) Se centra principalmente en la comunicación, la cooperación, la escucha y la generación de habilidades motrices a través del contacto, el respeto por las posibilidades y decisiones individuales, la responsabilidad de mantener la integridad física de todos los participantes y la igualdad de todos los bailarines en cuanto a su capacidad para participar en la danza. (Torrents, C., Castañer, M. 2008).

### ***La improvisación***

La improvisación es “la técnica del actor que interpreta algo imprevisto, no preparado de antemano e “inventado” en el calor de la acción” (Pavis, 1996 pág. 246)

La improvisación permite al actor desarrollar su espontaneidad y capacidad de proponer y reaccionar rápidamente ante una determinada situación, esta fundamental herramienta durante muchos años ha sido uno de los focos de estudio de diferentes autores del teatro,

entre ellos, el maestro Etienne Decroux, quien proponía a sus estudiantes explorar temas, para lograr visibilizar imágenes que trascienden los referentes cotidianos.

(...) El punto de partida de las composiciones de Decroux era la improvisación. El maestro francés solía proponer un tema que los alumnos debían explorar, no con fines descriptivos o narrativos, sino desde un punto de vista poético y metafórico, dejando aflorar asociaciones subconscientes que después se modelaban minuciosamente hasta su versión final. (Borja Ruiz, 2008, pág. 255).

Los juegos de improvisación son una forma eficaz de afianzar aptitudes en los participantes llevando el cuerpo a tener una mayor disposición para la escena, además de desarrollar la capacidad de resolver situaciones que se pueden salir de control, como la ausencia de uno de los actores, el olvido de un texto, el cambio repentino de un lugar a otro, entre otras situaciones que se pueden presentar. Es además la improvisación una valiosa fuente para la generación o producción de material para la puesta en escena.

## **PLAN DE ACCIÓN**

El proceso de trabajo y exploración se dividió en varios momentos, a estos se les llamó etapas, las cuales se trabajaron una tras otra, llevando a los músicos actores por una línea donde empiezan desde el acercamiento y estudio de diferentes técnicas teatrales, hasta llegar al ensamble y estructura de la puesta en escena.

Como desarrollo del plan metodológico a continuación se describen las etapas del plan de acción que se llevaron a cabo dentro del proceso de laboratorio. El cual se exploró a partir de herramientas técnicas que este proyecto integró con el fin de llevar al intérprete músico, al territorio expresivo y escénico.

## ETAPAS Y ACCIONES

### PRIMERA ETAPA - TALLERES DE TÉCNICAS: ESTUDIO Y EXPLORACIÓN

En esta etapa se abordaron y pusieron en práctica los recursos técnicos y herramientas reunidas en el marco teórico con el propósito de disponer el cuerpo para la escena, tener una conciencia corporal y mental, además de ampliar el repertorio corporal de los intérpretes en relación al movimiento escénico. A continuación se mencionará algunos de los ejercicios desarrollados para abordar los diferentes principios y conceptos.

#### *1. Presencia escénica*

Para empezar, uno de los primeros conceptos trabajados con los músicos fue la presencia escénica, para esto y como punto de partida se ha abordado el ejercicio de la respiración y la conexión de esta con cada parte del cuerpo, invitando a una disposición para la escena, adquiriendo una conciencia de llevar aire a cada parte del cuerpo, desde la cabeza hasta los dedos de los pies, trabajando con la imagen de un hilo que hala de la cabeza hacia arriba sin perder la conciencia de los pies que caminan con seguridad y estabilidad.

Otro ejercicio que se llevó a cabo fue indicarle a los músicos que imaginaran una luz de color rojo que emerge de su cuerpo e irradia todo el espacio, por otro lado se trabajó la presencia con la dilatación del cuerpo, teniendo como premisa inhalar, llenando el cuerpo de aire como un globo desde el número uno hasta el número diez, siendo el número uno, un cuerpo sin aire y relajado y el número diez un cuerpo completamente lleno de aire, este ejercicio se realizó para tener una consciencia del cuerpo cuando esta relajado o demasiado

tensionado, buscando encontrar el punto justo para encontrarse presente en la escena, además se trabajó principios como el equilibrio, las oposiciones y la conciencia del esquema físico corporal lo que asignó a los músicos actores tareas concretas que les brindó más seguridad y estabilidad en el escenario.

## *2. Elementos de Lecoq*

Lecoq recuerda la relación con la naturaleza e invita al reconocimiento de los elementos en el cuerpo, proponiendo exploraciones a partir de asociaciones físicas e imaginarias, y encontrando así diversidad en las calidades de movimiento.

La técnica de los elementos de Lecoq ha sido una valiosa herramienta para entender el cuerpo como un instrumento de trabajo cargado de múltiples posibilidades que se pueden desarrollar a partir de la observación con el propósito de llevar esas cualidades de movimiento al cuerpo, más allá de mimetizar un elemento, se trata de sentirlo, hacerlo parte del ser, entender cómo nace de una parte específica del cuerpo hasta irradiarlo a cada parte y convertirlo en un movimiento, una actitud, un gesto.

En el proceso de exploración y puesta en escena se ha puesto en práctica este trabajo de relación con la naturaleza propuesto por Lecoq con el fin de llevar al músico por un camino en el que a partir del desarrollo de dicha premisa pueda explorar su cuerpo con los elementos de la naturaleza, pensando en asociaciones y sensaciones que le permitan mayor soltura y creatividad.

Para abordar esta exploración los músicos se ubican en el espacio, y se les invita a respirar tranquilamente teniendo consciencia de la inhalación y exhalación, se les indica que la relación con la tierra se focaliza y parte del coxis hacia las piernas y pies y de allí partirá hacia el resto del cuerpo, luego cierran los ojos e imaginan que de sus pies nacen raíces que

crecen y se expanden alrededor de ellos, sosteniéndolos fuertemente, y sus piernas y abdomen son el resistente tronco de un árbol, después esas raíces se desprenden de la tierra y ellos caminan sintiéndose ese tronco y esas raíces, descubriendo una cualidad de movimiento que los hace caminar con una rigidez y estabilidad, luego ese árbol se deshace y se convierte en tierra, ellos exploran esa sensación generada por la tierra sumándole preguntas: ¿Cómo es la respiración? ¿Cómo es la mirada? ¿Cómo es la corporalidad de la tierra? y exploran a partir de estas preguntas por unos minutos.

Después se continúa con el siguiente elemento, los músicos vuelven a buscar un lugar en el espacio, cierran los ojos, respiran conscientemente, vuelven a un estado corporal neutro, en disposición para vivir un nuevo viaje que es el del agua, se les dice que este elemento parte del vientre para luego llevarlo a todo el cuerpo, e imaginan un lugar en el planeta que les agrade y con el que se sientan identificados, la única condición es que ese lugar tenga agua, ya sea un río, una quebrada, una piscina, el mar; observan por unos instantes el agua y luego poco a poco se introducen allí, en ese imaginario deben analizar ¿cómo es el movimiento del agua? ¿Cómo se escucha? ¿A qué sabe? ¿Cómo es ese cuerpo con relación al agua? ¿Qué sucede con los movimientos que los hace tener el agua? y paulatinamente van movilizándose de acuerdo a ese análisis, pero sobre todo las sensaciones, hasta la mimesis total del agua.

Luego abandonan, sin olvidar esa exploración, para continuar con el siguiente elemento, el fuego, el cual nace del estómago para ir transitando por cada parte del cuerpo, los músicos vuelven a la disposición inicial para entrar en el viaje del elemento más exigente de todos, ellos imaginan, un calor soportable que poco a poco se hace más intenso, llevando los cuerpos a experimentar esa sensación en aumento y cuando llegan al punto más alto de



calor, el cuerpo debe tener la capacidad de expresarlo y mantener esa sensación llevada al cuerpo por unos minutos.

Por último, se realiza un recorrido por el elemento aire, teniendo presente las premisas anteriores, que son la respiración y la ubicación en el espacio, los músicos imaginan un lugar deseado por ellos, donde el aire los atravesase, este elemento parte del pecho y poco a poco se irradia en todo el cuerpo, empezando por un sutil viento que los lleva a moverse de acuerdo a las direcciones que vaya este elemento, en esta exploración, se propone como recurso mental diversas imágenes para reconocer las diferentes calidades de movimiento que puede tener el viento, como: un tornado, un vendaval, un ave, tirarse de un paracaídas.

### ***3. Tensiones de Lecoq***

Se trabajó con las 7 tensiones de Lecoq como ejercicio de exploración para encontrar particularidades corporales, dando un espacio de tiempo para explorar con cada tensión, escuchando las premisas de cada una.

Se indicó trabajar en el orden de las diferentes tensiones, donde los músicos debían explorar con su cuerpo, según las características de cada tensión (explicadas en el marco teórico) ellos realizaron un trabajo de búsqueda corporal según lo que escuchaban de la parte de dirección, ejemplo:

**Tensión 1** – borracho

**Tensión 2** – nea

**Tensión 3** – cuerpo natural y cotidiano

**Tensión 4** – presencia escénica

**Tensión 5** – melodrama

**Tensión 6** – comedia del arte

## **Tensión 7 – bufones**

### **4. *Contacto improvisación (Contact improvisation)***

Esta modalidad de la danza se propuso como estrategia para que los músicos se familiarizaran con su cuerpo y el cuerpo de sus compañeros, encontrando una fluidez corporal y fortaleciendo la escucha grupal. Para ello se utilizaron ejercicios como el trabajo en parejas donde el propósito era fluir con el compañero, sin alejarse de él, teniendo una parte del cuerpo de cada uno siempre unida a la del compañero, buscando diferentes niveles, (alto, medio, bajo) diferentes velocidades (rápido, lento) diferentes calidades (pesado, liviano). Se les hizo hincapié en escuchar el cuerpo del compañero y responder a eso que el otro propone desde el movimiento. Seguidamente se trabajó el equilibrio y la consciencia del peso propio y el peso del compañero con la búsqueda de diferentes cargadas, como cargar al compañero con diferentes partes del cuerpo, es decir buscando diferentes apoyos y como también responder tranquilamente a las cargadas que el compañero quiere ejecutar, sin perder uno de los principios del contacto improvisación (contact improvisation), que es fluir.

Trabajar la escucha en el ámbito de lo teatral es tan importante como el oído que debe tener los músicos para cantar o tocar sus instrumentos musicales, preparar el oído para una labor de creación colectiva, es un trabajo que requiere de disciplina y constancia, labor que se realizó en cada encuentro bajo premisas recurrentes como: escuchar lo que sucede en el cuerpo, percibir el ambiente sonoro, de igual manera gran apertura y escucha al compañero de escena.

## ***5. Dinamo-ritmos, marchas de Decroux y Dilatación***

Se utilizaron unas de las herramientas tomadas de clase y basadas en la gramática del mimo corporal de Etienne Decroux como las Marchas (desplazamientos) y dinámicas del movimiento llamados dinamo-ritmos: resonancia, antenas de caracol, vibración, toc global y staccato donde se explicó la forma de desarrollarse cada dinámica para luego hacer exploraciones a través de la escucha y respuesta a diferentes ritmos musicales.

Los dínamo-ritmos como herramientas que se le entregaron a los músicos para ampliar su “cajón de recursos” es decir, sus posibilidades creativas, para que tuviesen movimientos nuevos que implementar en sus exploraciones e improvisaciones.

Primero se explicó cada uno de los dinamo-ritmos, y luego se materializó en un ejemplo y ejercicio concreto para luego partir de la exploración de cada uno de ellos, comenzando con la resonancia, luego con antenas de caracol, después con vibración, después con toc global y por ultimo con staccato.

## ***6. Introducción al gesto danzado***

Como medio para sacar el gesto de su escala cotidiana y llevar el cuerpo hasta la calidad del gesto danzado, como propuesta estética del montaje, se propone hacer consciencia y uso de los elementos anteriormente mencionados con el fin de obtener de esto la dilatación del gesto o gesto danzado, es decir, movimientos que se extienden, se agrandan, y que al conectarlos los unos con los otros, se convierten en una oración expresiva, sin caer en el simple ejercicio de solo hacer todo un poco más grande o exagerado. Sino que a partir de la comprensión de las fuerzas internas que motivan estos movimientos, permitir su materialización y proyección en el espacio escénico.

Para comprender corporalmente este principio de dilatación se indicó crear una pequeña estructura conformada por seis gestos o acciones cotidianas, conectados entre ellos. Después de crear la estructura y de tenerla interiorizada, se les propone aplicar distintas herramientas que permitan el tránsito del gesto cotidiano al gesto danzado o dilatado.

## **SEGUNDA ETAPA – EXPLORACIONES COMPLEMENTARIAS**

Con el ánimo de enriquecer el trabajo escénico, luego de estudiar distintas técnicas, se continúa con exploraciones como las que a continuación se presentan:

### ***1. Con un animal***

Para la construcción de los personajes se trabajó con la técnica del animal, teniendo presente a Jacques Lecoq; el animal como medio para llegar a los rasgos gestuales y comportamentales de un personaje, que lo hace único. Para lo cual se propuso escoger un animal en particular con el cual cada músico se sintiese identificado y partir de ahí, hacer un trabajo de investigación y observación de sus comportamientos; por ejemplo, observar ¿cómo come? ¿Cómo caza? ¿Cómo copula? ¿Cómo duerme? ¿Cómo se acicala? ¿Cómo camina? ¿Cómo corre? ¿Cómo mira? etc. Y cómo esto se manifiesta en el cuerpo del personaje y sus acciones físicas.

### ***2. Con canciones***

Se realizaron unas exploraciones a partir de diferentes músicas, donde los interpretes por medio de las sensaciones, emociones, imágenes y ambientes que les generaran las diferentes melodías, realizaban unos movimientos y danzaban al ritmo de la música. Esto con el fin de generar el espacio y el momento para que ellos se permitiesen expresar libremente lo que sienten, implementando en su formar de moverse, las técnicas y herramientas anteriormente trabajadas. Posteriormente se trabajó la estimulación corporal donde ellos a partir de la sensación que les generaba el contacto de sus compañeras, con los ojos cerrados tocaban sus instrumentos musicales.

### 3 *Con las emociones*

Para la exploración de las emociones, sin necesidad de acudir a la memoria emotiva, se propuso el siguiente ejercicio: Ubicados en círculo, un compañero empieza con una sutil emoción que se verá reflejada en su cuerpo, y se la pasará al otro compañero, el que la recibe debe exagerarla un poco para pasársela al siguiente y así sucesivamente hasta llegar al grado más exagerado de la emoción que quedará en el último compañero, agregando que el compañero que quede de último en el círculo es sujeto 1, y este que es el que quedará con la emoción más exagerada, debe sostenerla por unos segundos y decir una frase correspondiente a esa emoción y otro compañero que será sujeto 2 por decisión propia se colocará frente a sujeto 1 y con una emoción diferente le responderá la frase con otra frase o pregunta que se relacione con lo que sujeto 1 propuso.

## **TERCERA ETAPA - CREACIÓN: BITÁCORA DE PUESTA EN ESCENA**

El material pre expresivo abordado en el laboratorio, desarrollado en la etapa anterior le permitió a los músicos desarrollar sus exploraciones escénicas con bases sólidas lo cual les generó seguridad y brindó caminos de exploración efectivos para la puesta en escena, que inicia con la construcción de partituras individuales y grupales .

Es importante también para este proyecto y en el ejercicio de directora pedagoga describir la etapa de creación de puesta en escena, proceso que permite constatar la efectividad de la ruta metodológica desarrollada. En esta etapa se describe el cómo se llega a elementos como el tema, la música, la dramaturgia y el vestuario.

### ***1. Partituras corporales individuales***

A partir de la asimilación e interiorización de diferentes técnicas y herramientas, los músicos trabajaron la construcción de sus partituras individuales, es decir, una estructura con inicio, nudo y desenlace, donde mezclaron algunas marchas y dinamo-ritmos, con los elementos de la naturaleza, gestos danzados, tensiones y comportamientos o gestos del animal. Estas estructuras se construyeron con el propósito de trabajar primero el cuerpo expresivo con una organicidad, dotado de diferentes dinámicas y gestos, para a partir de ahí adaptar los textos de la obra a las partituras ya construidas, salvo que en una de las escenas si se creó la partitura corporal basada en el texto.

## ***2 Partituras corporales grupales***

Para este momento los músicos con el mismo proceder para la creación de la partitura individual, crean la partitura pero ya con su compañero, teniendo como premisa fundamental escuchar al otro para poder reaccionar y proponer a lo que el compañero hace, y tomando acciones y gestos de la partitura individual.

Estas partituras dieron como resultado insumos para la puesta en escena, es decir, se convirtió en material de movimiento escénico que posteriormente cobró sentido en relación al tema.

## ***3 ¿Cómo se llegó al tema de la obra: Perfectas Ausencias?***

A partir de los conceptos, técnicas trabajadas y conversatorios con los músicos se realizó una aproximación a lo que como equipo de trabajo se quería trabajar a nivel expresivo o significativo: seres humanos que reflejan en su apariencia perfección y estabilidad pero que cuando la obra va avanzando se reflejan los sentimientos y comportamientos más oscuros y perversos del ser humano.

Sin embargo, se tenía ya algo que imperaba desde un principio desde la parte de codirección, y era la idea de construir y llevar a escena personajes capaces de reflejar en el escenario sus mayores miedos, frustraciones y perversiones. Durante el proceso, por medio de una improvisación grupal que se realizó a partir de motor de movimiento, (lugar y origen de un movimiento determinado) se llegó a una imagen, que se interpretó como una fotografía familiar, y por decisión grupal esa fotografía se llevó al contexto de las familias de los años 40, para conectar la idea que nació desde un principio de reflejar en los personajes su lado oscuro con una época donde la represión y los secretos hacen parte relevante de una forma de vivir. El contexto de la obra al cual se llegó conectó con el deseo



en el rol como directora de llevar a los músicos a repensarse en este proceso de creación, más allá de tener claro todo un sistema corporal, reflexionar acerca de que es lo que se quiere transmitir al público, que temas son cercanos al espectador y con que se pueden identificar al presenciar un acontecimiento escénico en vivo.

#### ***4 ¿Qué tema se quiere mostrar en la obra?***

A partir de diferentes encuentros donde se conversó y analizó entre la codirección y los intérpretes aquellas imágenes determinantes que fueron apareciendo en la exploración como la fotografía familiar se profundizó aún más y se tuvo más claridad en escenificar el contexto de los años 40 sus secretos y represión, manifestados en el ambiente familiar.

Se quiere poner en escena situaciones y costumbres familiares donde el silencio y la negación de las emociones es una imposición, lo que convierte estas situaciones en un caso de abuso disimulado en el interior de algunas familias que en esa época más que ahora, hacían parte de la estructura del machismo.

Para llevar este tema a escena se partió de la idea de una familia disfuncional que aparenta ser perfecta por medio de las fotografías familiares, pero cuando las fotografías se desarticulan, (la imagen estática se rompe a partir del movimiento) salen a relucir los conflictos de cada integrante.

A modo de reflexión, dentro de los conversatorios y en medio de los procesos de exploración, como equipo de trabajo fue importante tener claro que en la época actual se manifiestan múltiples carencias afectivas y familiares, lo cual conlleva a desencadenar fuertes desgracias, los conflictos de las familias de los años 40 no son muy lejanos a los de muchas familias contemporáneas, y afortunadamente el arte es un medio para expresar y re significar diferentes historias de índole personal y familiar. Como equipo de trabajo se hace

importante expresar a través del cuerpo y hacer un llamado a los espectadores a cuestionarse sobre conflictos de la infancia, recuerdos familiares para no guardarlos en un cajón del inconsciente con llave, pues el esconderlos en un lugar oscuro de la psique solo traerá somatizaciones en el cuerpo y la repetición inconsciente de cada acontecimiento, la puesta en escena busca poner en el escenario cuadros familiares que son espejos de situaciones que todavía se presentan en la sociedad.

### ***5. ¿Cómo se llegó al vestuario?***

Teniendo claro los personajes con sus características y el contexto en el cual se da el acontecimiento, se realizó la tarea grupal de buscar fotografías familiares para tener referentes, y así poder analizar con más precisión el tipo de vestuario de la época. La intención fue elaborar un vestuario con una misma gama de color para todo el grupo, al principio se pensó en utilizar texturas de hojas secas de árbol y la textura del café en grano, pues el propósito fue llevar al vestuario los quiebres y colores sepias de las fotografías familiares antiguas.

Los vestuarios se re-elaboraron sobre unos trajes ya confeccionados, reestructurándolos con detalles de costura, mas tela y colores en una combinación de morado – negro – rosado – verde para crear sombras y profundidades. Los colores de las telas inicialmente eran blancas y café, con cada vestuario se realizó un proceso de dejarlos varios días remojando con agua y café, para darles un color homogéneo y una textura parecida a los quiebres de las fotografías.

Imagen 1 recuperado de <https://www.todocoleccion.net/fotografia-artistica/f-1932-fotografia-familia-anos-40~x57035757>



Imagen 2 recuperado de <http://www.santurtzi.biz/Familias>



Imagen 3 recuperado de <https://sp.depositphotos.com/45219141/stock-photo-ussr-ukraine-circa-1940s-portrait.html>



## **6. *¿Cómo se llegó a la música?***

La música fue seleccionada de acuerdo al contexto de la época, se pensó en ella cuando se tenían claros asuntos como el tema de la obra y sus diferentes acontecimientos. Los músicos hicieron un aporte protagónico en este proceso, pues parte de la música fue tocada en vivo en un formato de clarinete, violín y voz que partió para la composición musical de las experimentaciones, como por ejemplo: tocar el instrumento musical a partir de sensaciones que se generan mediante la estimulación corporal, además de la musicalización de algunas letras extraídas de la dramaturgia.

La intención de la selección de la música fue proponer canciones de opera con origen entre los años 1600 y 1700 para integrar estos sonidos con la plástica de los años 40. Se emplearon canciones como:

Plaisir d'amour - Jean Paul Égide Martini

Ah! vous dirai-je maman (1771) & La Furstenberg (1600s) / V. Dumestre -

French Baroque Songs

## **7. *¿Cómo se llegó a la dramaturgia?***

En la facultad de Artes de la Universidad de Antioquia se ofrece una asignatura llamada Constitución de Subjetividades, la cual dejó como insumo para la codirección diferentes textos de distintos autores y conceptos propuestos por la docente, con base a esos textos se comenzó a crear la dramaturgia, que en ocasiones toma de manera textual algunas frases que se convierten en dialogo en las voces de los personajes.

(...)Uno de ellos es del autor Jaime Alberto Carmona en su texto “Psicoanálisis y vida cotidiana: El inconsciente es el hemisferio oscuro del alma humana. La tarea del psicoanálisis será justamente iluminar esa región de nuestra vida psíquica que es la más vasta y la más importante. Los humanos podemos definirnos como seres que vivimos en la penumbra. Si admitimos esta definición del inconsciente, debemos aceptar que en nuestra vida psíquica convivimos con un desconocido, un extraño que puede ser un aliado, un ser ajeno, o un enemigo. (2015, Pág. 17)

Por ejemplo la dramaturgia empieza con la siguiente frase “Neuróticos, todos somos neuróticos y estamos condenados a vagar ciegos y solos” esta frase está relacionada con un aparte del texto “Psicoanálisis y vida cotidiana” de Jaime Alberto Carmona “La neurosis es una defensa contra el deseo. Una persona puede llegar a desarrollar neurosis obsesiva o una histeria para no tener que vérselas con su propio deseo”. (2015 Pág. 55). Dentro del ser humano, se encuentra ese lado desconocido, llamado el inconsciente, con múltiples elementos interesantes para utilizarlos como recursos comunicativos y expresivos dentro de la obra Perfectas Ausencias, uno de ellos es la represión del deseo y este como busca la manera de aflorar en el consciente con máscaras o maquillaje como es la neurosis obsesiva. El cuerpo humano no está segmentado entre el consciente y el inconsciente, es una unidad que busca reflejar o expulsar detonantes que el cuerpo y la mente intentan olvidar pero que en realidad, al no ser solucionados, conscientes y procesados, se manifiestan en forma de síntomas.

La dramaturgia Perfectas Ausencias intenta apostarle a expresar temas que dentro de la cotidianidad se callan, se guardan como profundos secretos por la culpa que generan o sencillamente porque las tradiciones familiares así lo han estructurado, representando las

represiones, miedos y frustraciones a través de una familia, donde existen unos roles y relaciones entre sí, como justificación para manifestar esa oscuridad humana.

Luego se escogieron algunos fragmentos de escritos, que se construyeron dentro de la materia Constitución de Subjetividades, que resultaban reveladores y significativos para el contenido de la obra. Posteriormente se escribieron unos textos que complementaron la dramaturgia, teniendo en cuenta los imaginarios que imperaban durante el proceso de creación y los hallazgos que iban surgiendo.



# DRAMATURGIA

## PERFECTAS AUSENCIAS

### *Sinopsis*

PERFECTAS AUSENCIAS es una obra que refleja la necesidad de guardar las apariencias ante una sociedad que exige excelencia a costa de lo que sea, sin importar el sufrimiento propio y familiar. ¿Qué sucede detrás de las fotografías familiares que pretenden mostrar unión y perfección?

### *Frase:*

La perfecta necesidad de esconder grandes ausencias.

**Padre:** Controlador, borracho maltratador, llega borracho a abusar de su esposa, está obsesionado con su hija y la viola, sabe que su hijo está enamorado de su hija, siendo estos dos hermanos.

**Hijo:** Callado, tímido, introvertido, romántico, odia a su padre, está enamorado de su hermana y sueña con huir algún día con ella de esa casa.

**Hija:** Resentida con su madre, odia a su padre y está enamorada del hermano.

**Madre:** Se da cuenta de absolutamente todo lo que sucede dentro de su núcleo familiar y hace todo lo posible por guardar las apariencias.

### *Inicio*

#### *Fotografía familiar #1*

“Neuróticos, todos somos neuróticos y estamos condenados a vagar ciegos y solos”.

Desplazamiento

Acción repetitiva con palabras sin control que salen en ese momento

**Personaje1: Madre:**

Ya

“Somos un vaivén de sentimientos, emociones, somos construcciones de lo que olvidamos”.

Dirigiéndose a su hija con ira y dándole un golpe para enderezarla

Aún busca las caricias de su padre

**Personaje2: Hija**

*Reaccionando al motor de movimiento*

Si las caricias de mi padre todas fueron golpes entonces... ¿estoy buscando golpes? O ¿me estoy imaginando caricias que busco?... Estoy llena de preguntas a las cuales quiero encontrarles una respuesta...

*Toca a su hermano de una forma coqueta*

Jugar es lo que quiero

**Personaje3: Hijo**

**Respondiendo al motor de movimiento**

Que me quieras... eso quiero

*Silencio de miradas*

*El hijo dirigiéndose a su padre:* Papá que me juzga...que me dice siempre lo que debo de hacer, si no lo hago me castiga y si me equivoco me maltrata.

**Personaje4: Padre**

Me place sentir que ustedes y yo somos perfectos. Le entrega unas rosas a la madre

Madre: *canta*

Reflejo en tus gestos, caricias que me faltan

Al quererte me reflejo cruda y triste

Sumergida en mis lamentos, encerrada en mis tristezas,

Con ansias de volar

Amarte sin tu cara dura que me amarra,

Tus palabras que lanzan flechas que hieren mi cuerpo invadido de grises tonos

Tu caminar cuando te alejas

Deja en mí una sombra de historia cargada de tensión y resentimiento

Re-sentir, vuelvo a sentir que te quiero, resiento vuelvo y siento.

*La madre termina de poner las rosas en el florero y se dirige hacia su familia, comienza motor de movimiento acelerado. Llegan a la fotografía #1, se realiza tres veces una misma acción dentro de la cual se dirá de una forma agitada:*

“Neuróticos, todos somos neuróticos y estamos condenados a vagar ciegos y solos”.

### ***Fotografía # 2***

Padre-hijo foto      Madre-hija foto

*Desarticulación fotografía Padre-hijo*

### ***MONÓLOGO DEL HIJO***

Deseo taponar mi soledad con tu recuerdo, deseo perdurar en ti regalándote momentos que jamás olvidarás, tú siempre has sido mi deseo.

**Padre:** el amor es una invención del hombre para no matarse

**Hijo:** Papá ¿Por qué deformas mi cara?

Deseo ser grande... Deseo acabar hasta con tu sombra para caminar tus pasos con diferentes zapatos.

**Padre:** Aquí se hace lo que yo diga y el que no cumpla... inepto, irresponsable, estúpido, se cómo la miras.

Hijo: *Canta* Tengo miedo, tengo mucho miedo... (Aparece la hermana)

Miedo a tu partida

Miedo a anhelarte, amarte como lo hago (la hermana grita)

Habla Lo siento, sentir que quiero puedo y no puedo (la hermana se va)

*(Vuelve el papá)*

Recuerdo aquella tarde encerrado en el baño llorando por no saber qué hacer, olvidando que la soledad es la mayor conquista del ser humano. Quisiera poder abrazar mi soledad sin remordimientos y no ponerte a ti como mi escudo.

*Vuelven a la fotografía*

***Desarticulación foto Madre-hija***

### ***ESCENA MADRE-HIJA***

**Madre:** El árbol necesita de épocas malas para florecer.

**Hija:** Días, días fríos, días soleados, días cargados de cargas y encuentros, miradas, abrazos, caricias, palabras, lluvia, sol, caminos... Y hoy, oscuro día, porque el cielo llora y mi cuerpo se enfría.

**Madre:** Mañana podré escapar debajo de un puerco de codornices que intentan volar y no lo logran... soltarme, soltarte, soltarnos y si nunca hemos estado atados. Desatados – suscitar... recuerdos...tengo malos recuerdos para poder sentir la terrible tristeza y el desequilibrio de mi vida.

**Hija:** ¿Qué quiere mi madre?

El sentir el dolor e interiorizarlo ayuda a sentirse mejor. Eso me decía todas las noches después de que él salía de mi alcoba.

Tú rata desinteresada corazón de lata y desinteresado ser de mierda.

**Madre:** mal pensar, mal soñar, mal sentir, mal desear, mal pedir... malo, todo malo...que gigante nudo atorado en mi garganta, en el pecho y en el fondo de mi corazón.

**Hija:** Duele, dolor inmenso de sufrir y necesitar. Expulsar de mí ser algo que no existe.

**Madre:** Podré controlarlo todo...

¿Otro ser?... Sentirse culpable por cada acontecimiento que sucede en tú existencia

Lo odio

Y renuncio plenamente a ser la responsable de todo

**Madre e hija:** “Recuerdos los hay de todo tipo, de colores en blanco y negro; nítidos y borrosos; silenciosos, ruidosos, conversadores; los que tienen prisa y pasan... los hay apresados en sonidos, olores, imágenes, gestos, fotos, cartas”...

*Cardumen*

*Instrumentos*

*Estimulación corporal*

### **CANTO DE LA MADRE**

*(El padre toca el instrumento)*

**Madre:** Mis fantasmas se humanizan

Si repetimos y repetimos en lugar de olvidar es porque no hemos olvidado, si siempre estamos reprimiendo y repitiendo el mismo sentimiento...

*Cantan madre e hija* Los besos, las tormentas, las caricias, los golpes, la música, la repetición, supuestamente todo abandonado y olvidado al fin, el objetivo final de todos es “olvidar”

*Habla:* aún recuerdo ese día, yo estaba hermosa, parecía una mujer que vale la pena, así me lo hacía sentir él, las miradas me embellecían cuando yo caminaba para llegar a bailar con él. ¿Ahora quien me mira? No quiero que me miren... (Sale de su recuerdo) ya voy... la sopa, ya estuvo la sopa, tengo que cambiar los tendidos, esos muchachos que estará haciendo que no los siento.

### ***BAILE PADRE-MADRE***

**Padre canta:** Canta Seré sincero contigo, tengo poder sobre ti, yo puedo manipularte, llevarte donde yo quiera, maldita sea nuestra existencia.

### ***MONÓLOGO DE LA MADRE***

“La memoria no es nada sin el contar y el contar no es nada sin el escuchar”

Miro por la ventana, y no te puedo alcanzar

¿Dónde estás?

Eres inalcanzable, lejano... A veces no te entiendo, todo el tiempo estas corriendo hasta cuando llegas a la casa solo a pelear y yo hago como si nada pasara y me encierro en el cuarto para no ver las atrocidades que haces.

Amor... A los empujones se dio nuestro amor, era joven, tenía ilusiones, pero llegaste tú, un monstruo disfrazado de amor con mirada de esperanzas.

Yo estoy por debajo del amor, pues no lo merezco, yo me lo busqué, y así lo acepto, y te acepto a ti, cariño.

Soy una mujer que quiere escuchar palabras de amor, recibir abrazos y besos... lavar, la ropa, los niños, su pantalón, no compré la carne, se va enojar, a él solo le gusta la carne fresca.

Me doy cuenta de lo que haces, me doy cuenta de todo, y todo está bien, siempre todo está bien, todo está perfecto, somos la GRAN FAMILIA, (se ríe sarcásticamente) solo es cuestión de un par de regaños, y un poco más de rica sazón, o tal vez prepararé ricas tartas de cereza. Ayer discutimos fuertemente, pero me sumergí allí en ese sueño que alguna vez nació... Los sueños son inalcanzables... Ellos saben que siempre estoy aquí, dispuesta a sus vidas, la mía se perdió el día que tome la decisión. El sale de casa, y vaya yo a saber con quién se acuesta, lo cierto es que siempre regresa, tarde, como sea, siempre regresa, a ahí estoy yo esperándolo para ofrecerle la farsa del amor.

### ***Transición***

## *Fotografía familiar*

### *MONÓLOGO DE LA HIJA*

Soy una eterna enamorada de los bellos momentos, aunque solo hayan sido unos cuantos. Desearía que todos mis momentos fueran mágicos y llenos de colores, lo cierto es que vivo en medio de palabras sin sentido, ruidos extraños, presencias que me atormentan, caricias que no quisiera y abrazos que me desvelan.

Mi relación con mi padre... (Piensa con gesto desagradable) hombres no conozco mucho, ese que me conoce de pies a cabeza es tosco, depravado, grosero y golpea.

Así que mi manera de acercarme o de recibirlo a él, (refiriéndose a su hermano) ese que después del llanto me hace sonreír, ese con el que jugué desde pequeña, no es convencional, quererlo representa un escape, una forma de pasión que nos trae color y magia. A esta forma de “amor” recurrimos constantemente a hurgarle la basura de muerte y pérdida.

Deseos, sueños, noches, horas, minutos, segundos, melodías, vuelo, volamos juntos... al desear muero cada segundo, no hay un camino seguro que me lleve al alivio del amor que me aqueja todos los días de mi vida.

Y ella, (refiriéndose a su madre) es la máxima representación de una fría presencia, a veces no la entiendo, no sé qué quiere, no sé qué busca, no sé qué planea, es silenciosa y siempre quiere que la vean bien. La felicidad en los inviernos y oscuridad de cada pared, son una utopía; cada amanecer, solo es un nuevo día igual o peor que el anterior, ¿hacia dónde vamos? A revolcarnos en nuestra propia desgracia con mantos de color, con imágenes de perfectas líneas en cada rostro.

### *ESCENA VIOLACIÓN*

*Canta* Estoy hurgando en tu basura y puedo escuchar no muy claramente pedazos de melodías en las cuales interviene con mis dedos, veo mis pies mojados y desnudos bailando a tu ritmo.

*Habla* Vislumbro como mis dedos acarician la tela de tu camisa en la parte de la espalda y como muy tímidamente brinco con ellos delicadamente sobre la piel desnuda de tu cuello. Detesto todas las manifestaciones de cariño porque no puedo ser parte de ellas; te detesto a ti por no ser real, por tu cariño ficticio, por no satisfacerme de la manera en que lo deseo.

Ese día querida hija mía, como siempre no pude mirarte a los ojos porque los tenías cerrados y me hizo falta mirarte; aunque el miedo y el ver cómo me desprecias me invadan cada vez que lo intente y no me permita hacerlo.

No quiero tus manos en otras manos

La primera vez que sucedió yo solo la estaba observando detrás de un muro... Yo saqué mi cabeza del muro y comencé a observar su espalda y el olor a piso mojado y gotas causando estragos en los charcos del baño no me dejaron estar más ahí, escondido, así que presuroso salí y me hice a su lado.

Somos unos pobres y sucios mendigos que hurgamos en la basura del deseo para poder darle un poco de aire a nuestras vidas.

Mi mayor error es siempre buscar refugio en tus brazos que no ofrecen refugio.

### ***ESCENA HERMANOS***

**Hermano:** Mirar, encuentros... Mi reflejo, el amor, energía que me complete... saciar mi curiosidad.

**Hermana:** ¿Cómo comencé a dejarme invadir por esa energía peligrosa?

Mmm... pues no lo sé, solo sucedió. Yo no elijo los deseos están ahí.

La vida es un accidente... ¿hay que dejar que lo sea?

**Hermano:** Domingo 19 julio de 1941 6:00 pm

**Hermana:** Si te has visto en los ojos de alguien es porque te has enamorado

**Hermano:** ¿Qué hacíamos ahí?

**Hermana:** Recuerdo ese domingo, llegue dispuesta solo a escuchar y quizá lograr provocar algo. Nos sentamos un momento sin mencionar nada. Estábamos solos, los dos.

**Hermano:** Detesto tus ojos detesto tu piel detesto detestarte

¿Porque detestarte?

Detestarte... si lo contrario de detestar es querer. Si te detesto es porque te quiero.



¿Porque la deseo a ella? Imposible, el mundo grita, imposible ¡Yo no!

Tú frente a mí ni te imaginas mis anhelos y los deseos que ahora escribo sobre ti.

**Hermana:** De alguna manera solo quería escapar y crearme un momento perfecto. Por fin, ¡Mi momento perfecto!

**Hermano:** Necesito sufrir viendo cómo te regocijas en los brazos de otros para así aterrizar nuestra falsa y estúpida ilusión.

Cada que te vas siento una gran pérdida, tu eres lo que más deseo, mi motivo de escribir, de pensar. ¿Por qué busco en ti lo que no se ha perdido?

**Hermana:** ¿Sabías amor mío que el tiempo es irreversible?... el saber de la muerte aumenta el valor de la vida.

**Hermano:** El que elige renuncia y no sé cómo renunciar a ti.

No puedo pensarte más, ni seguir viviendo de esta manera lo que necesito es matar la ilusión.

**Todos:** El paso del tiempo se ve reflejado en las hojas marchitas, en los riachuelos secos, en la vejez, y entre más este pasa, los humanos se van adaptando a los cambios que este trae consigo, eso sí, no de la misma manera, a unos les da más difícil aceptar los cambios y acostumbrarse a ellos, algunos ni siquiera lo logran puesto que no están condicionados para esto.

**Final.**

## **CUARTA ETAPA – ENSAMBLE DE LAS PARTITURAS DEL MOVIMIENTO**

A partir de imágenes estáticas, representadas en fotografías familiares, se hace un trabajo de dilatación buscando la escala del gesto de la pieza y sus deseos estéticos. Se continuó con la exploración y búsqueda de las transiciones que venían de la dilatación misma, lo que permitió transitar de una partitura a otra, además de la realización de acciones repetitivas para llevar los cuerpos al límite. El motor de movimiento fue una de las herramientas principales para salir de las imágenes estáticas y como medio de interacción y comunicación en escena. El cardumen (cuerpos que están muy cerca de los otros) se utilizó para fortalecer la escucha grupal y por ende potenciar la conexión en momentos claves de la obra como por ejemplo las fotografías familiares. De esta manera se fue construyendo a partir de este material una estructura dramática, que partió de estructuras de movimiento, que dieron cuerpo a la dramaturgia y estructura general de la obra. Por último, se realizaron ensayos para pasar la estructura completa de la obra y corregir detalles para fortalecer el resultado.

### ***Material e insumos para la puesta en escena***

- Imágenes estáticas
- Acciones que se repiten
- Motor de movimiento
- Cardumen
- Limpieza de la estructura completa

**Nota:** No obstante en el orden anterior de las etapas, algunas de las herramientas arriba mencionadas fueron abordadas de manera transversal y en otros casos variando su orden, dejándose influenciar por la dinámica de los ensayos.

### *Sábana direccional*

En la siguiente tabla o sábana direccional, se plantean los motores que guiaron e impulsaron la puesta en escena desde su planteamiento hasta su materialización.

*Tabla 1*

<b>Escenas</b>	<b>Imagen generada</b>	<b>Fuerzas en pugna</b>	<b>Espacio</b>	<b>Época</b>
<b>Escena I</b> Familia completa	Fotografía familiar puesta en la sala	- Cómo deben actuar - Lo que verdaderamente sienten	Sala	Años 40
<b>Escena II</b> Padre – Hijo	Foto del padre controlando al hijo	- Autoridad - Inconformidad	Sala	Años 40
<b>Escena III</b> Madre e hija	Gallina poniendo huevos	- Nacimiento - Muerte	Habitación de la hija	Años 40
<b>Escena IV</b> Madre – Padre	Reloj camina hacia atrás	- Recuerdos - Presente	Habitación de los padres	Años 40
<b>Escena V</b> Madre	Madre esperando por la ventana	- Anhelos - Obligaciones	Cocina	Años 40
<b>Escena VI</b> Hija	Hija que de cada fotografía	- Resentimiento - Amor	Habitación de la hija	Años 40
<b>Escena VII</b> Padre- hija	Corrida de toros	- Juego - Prohibición	Habitación de la hija	Años 40
<b>Escena VIII</b> Hermanos	Juego de niños	- Odio - Amor	Jardín	Años 40
<b>Escena IX</b> Familia	Eterno retorno	- Vida - Muerte	Sala	Años 40

## CRONOGRAMA

Tabla 2

Etapas	Acciones	Marzo				Abril				Mayo				Junio			
		SEMANAS															
		1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
<b>E1</b>	Presencia escénica y elementos Lecoq	X	X	X													
	Dinamorítmos, marchas de Decroux, dilatación y gesto danzado		X	X	X												
	Tensiones de Lecoq		X	X													
<b>E2</b>	Exploración con un animal		X	X													
	Exploración con canciones	X	X														
	Exploración con las emociones		X														
<b>E3</b>	Creación de partituras corporales individuales		X	X	X	X											
	Creación de partituras corporales grupales		X	X													
<b>E4</b>	Ensayo y limpieza de cada partitura		X	X						X							
	Estructura de la obra completa		X							X	X						
	Limpieza de la estructura completa											X	X	X			
	Ensayo con música, luces y														X	X	X

	vestuario																
--	-----------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

## TESTIMONIOS

A continuación se visibiliza por medio de unas preguntas tipo cuestionario el reflejo del proceso de la experiencia metodológica y puesta en escena de cada uno de los músicos, dando cuenta de los aprendizajes que cada uno tuvo, teniendo como base un deseo por parte de la codirección de enseñarles a actuar a los músicos a partir de herramientas y técnicas corporales, y de los músicos de integrar en su quehacer instrumental unos aprendizajes corporales y teatrales a fin de construir colectivamente una obra.

*(Entrevista a Cristian Camilo Carmona)*

**1. ¿Qué herramientas abordadas en el laboratorio aportaron de manera fundamental en su proceso de puesta en escena?**

La creación del animal, me ayuda a tener presencia en la escena a adoptar los rasgos tanto de emociones como corporalidad del animal para poderle dar un contraste importante al personaje desde una presencia en escena, un atrevimiento más allá de solamente decir una simple palabra, sino que le daba como más rigurosidad a lo que estaba presentando. Los dinamo ritmos, a tener en cuenta el manejo y control de cada una de las partes de mi cuerpo, a poder experimentar y dar énfasis en cada lugar de mi cuerpo en el momento que lo necesitaba, si en la escena necesitaba de pronto girar el rostro, de qué manera lo iba a girar, si necesitaba entregar algo o necesitaba caerme o necesitaba demostrar miedo, alegría, euforia, o de qué manera tener control y equilibrio, porque también fue como lo que más me costó a mí, tener ese equilibrio y contención del cuerpo para poder controlar todo lo que es en el espacio y llenarlo con mi energía.

Y por último, la estimulación de sensaciones para hacer música fue digamos que fue la parte que más me ha ayudado o más me ha motivado como herramienta fundamental para poder sentir la música un poco más allá de lo que se puede escribir en un papel, yo puedo estar ahora sintiendo la música de una manera diferente, sintiendo la música desde acontecimientos de lo que pasa en mi interior o exterior, es ahora salir un poco más del papel y poder sentir la música de una manera más cercana a mí, o que realmente a mí me afecte, la afectación es algo muy bonito porque viéndolo de una manera positiva la música para mí ahora se ha convertido en lo que yo soy y lo que yo quiero que vean de mí y si yo quiero que vean algo de mí es porque lo estoy sintiendo, porque realmente me está afectando a mí como persona y como ser humano, o me está tocando. Antes era dedicarse a tocar a partir de un papel o una partitura, y ahora después del proyecto, después del laboratorio, la música trasciende más allá como persona y como músico que tal vez ahora soy.

## **2. ¿Qué le aporta este laboratorio y puesta en escena en su proceso de formación como artista?**

Me ha dado un poco más de seguridad, un poco más de presencia corporal, estética y de energía, a veces me costaba pensar que yo sólo podría llenar un espacio completo o de que forma con mi presencia o con mi energía podría hacerle sentir a la gente que el espacio estaba completamente lleno y no solamente era una persona ahí en el centro, o solamente una persona en una silla tocando violín, entonces ahora ha trascendido en mí esa presencia y esa manera en cómo puedo transmitir cuando estoy en un escenario a las personas y que se sienta totalmente lleno, que simplemente puedo estar en un espacio grande y puedo hacer utilidad de cada uno de los espacios y puedo llenar el espacio totalmente, me ha sorprendido eso, que la gente queda muy motivada por lo que uno hace y queda como

cargada de energía desde lo que uno pudo transmitir, antes me costaba mucho salir con seguridad y confianza al escenario, entonces ahora con esa presencia y con estar consciente de cómo me estoy sentando, de cómo me estoy mostrando, de qué manera lo estoy interpretando, de que es lo que estoy expresando tal vez con mi rostro, porque también a veces me costaba mucho controlar lo que era controlar las emociones de mi rostro, siempre mostraba con una sonrisa, una felicidad, que una de mis profesoras, Verónica exactamente me decía que no sonriera tanto, que controlara esa expresión en mi rostro para poder interiorizar y poder concentrarme y poder demostrar lo que tal vez quiero dar a conocer en el personaje en este caso o en la escena donde yo este parado como artista.

### **3. ¿Cómo le pareció la metodología empleada para la puesta en escena?**

La metodología me pareció muy buena, en el sentido de que uno mismo también se sentía participe de lo que estaba pasando, de lo que estaba sucediendo con la obra, que no solamente es como tal vez normalmente pienso yo, llegue en una obra de teatro, es como vea, este es tu papel y esto es lo que tienes que decir, de esta manera te tienes que agachar, de esta manera tienes que subirte, sino que fue un poco más libre a la hora de crear una obra y apropiarse de ella, siento que los actores de cierta manera nos sentimos muy apropiados de la obra más a fondo e interiorizándola, se volvió mucho más fácil como actuarla, como mucho más fácil recrear los momentos, porque todos estábamos participes en el sentido de que cada uno aportó, cada uno desde su vivencia íntima, desde sus formas de expresar con el cuerpo, de su manera de interpretar y en su manera de hablar podía aportarle al personaje, no solamente era como, mira tienes que hacer esto y tienes que fruncir el ceño y tienes que ser bravo y tienes que hablar de esta manera, tal vez si nos lo corregían y tal vez si nos decían como bueno aquí tienes que agregarle un poco más de esto o quitare esto, pero siempre partía de uno mismo, y nos dejaban partir de las experiencias y de lo que uno sabía



y lo que uno podía demostrar y así a medida del tiempo digamos que la adaptación de la obra se volvió un poco más orgánica, un poco más fácil y llevadera, y como de disfrutar, de no tener que estar pensando tanto en un libreto y de seguir como a pie la línea o no tener que estar pensando tanto como en una estructura, sino que los personajes fueran reales, y que no fuera tan ya como a lo actuado y a lo métrico sino como a explorar con el cuerpo totalmente lo que se quiera y ya después tener un producto final que realmente nunca se te va a olvidar, porque quedó plasmado en ti o fue lo que tu empezaste a motivar para que eso llegara, obviamente con la ayuda de las directoras.

**4. ¿Considera usted que las herramientas utilizadas en el laboratorio le permitieron abordar el proceso con seguridad?**

Claro, cada herramienta que se abordó en el laboratorio, le da a uno propiedad del personaje, siempre partiendo desde un punto de inicio, identificarse con un animal, desde que uno pudiera sentir y estar acorde a lo que uno es como músico, de sentir la música y poder dejarse llevar cada vez daba más seguridad y desde los dinamo ritmos como explorar el espacio, de qué manera dar efectos con nuestro cuerpo, de qué forma puedo llegar a la gente, y de qué manera puedo darle un ritmo a la obra para que no se caiga, cada vez las herramientas mientras más las utilizaba más seguridad le aportaba a mi personaje, más seguridad aportaba a Cristian, más seguridad aportaba para poder llegar a un producto final que es lo que uno siempre esperaba, entonces cada herramienta fue crucialmente importante en este proceso, cada aprendizaje, cada situación, sea triste o sea alegre que haya pasado, aportó netamente a lo que es o lo que salió en la obra, porque de esas herramientas nos valimos todos para poder apropiarnos de la escena y apropiarnos de la obra de una manera más orgánica y no tan técnica, tal vez así lo vería yo , porque a veces el artista se convierte en una persona muy técnica, porque a veces todo ya está escrito o a veces todo ya está

hecho, y simplemente te dicen haga esto o hazlo así y uno hasta se acostumbra a eso, como a una irónica perfección de hacerlo así, y así está el arte y así está puesto, entonces si nos salimos mucho de todo eso de la técnica, y empezamos con herramientas tan integradoras para mí o tan libres por decirlo así, porque de igual forma las herramientas aportaban demasiado y uno no se daba cuenta si no que ya lo estaba haciendo orgánicamente y ya lo estaba interiorizando, entonces realmente las herramientas se vieron reflejadas en cada escena, en cada momento y fue muy importante para cada uno.

##### **5. Reflexión del proceso de puesta en escena**

Me sentí muy acompañado, muy protegido, en los momentos a veces fuertes que tuve, fueron momentos de mucha liberación, de mucha relajación, y ahora en la vida real, en lo que ahora soy lo veo plasmado, realmente me conozco un poco más, soy un poco más libre, soy un poco más espontáneo, porque tal vez mi espontaneidad en ese entonces no era muy así a flor de piel, a veces no reconocía lo que era, y ahora puedo reconocer lo que soy, fueron procesos muy buenos en los que me hacía sentir a veces por mi propia inseguridad, me hacían sentir seguro, de lo que yo demostraba como desconfianza, me hacían entender que por qué yo tenía que estar con desconfianza, si lo que yo tengo o lo que yo soy puede ser grande para otras personas o puede demostrar mucho, entonces en cada parte del laboratorio, en cada proceso, me hacían sentir cada vez más integrado o cada vez más confiado de lo que yo podía dar o de lo que soy ahora de lo que siempre he sido, por decirlo así.

*(Entrevista a Sebastián Velásquez)*

**1. ¿Qué herramientas abordadas en el laboratorio aportaron de manera fundamental en su proceso de puesta en escena?**

El reconocimiento del espacio y la importancia del cuerpo presente en la Escena. El manejo corporal por medio de las técnicas y los expertos abordados por las tutoras. Resistencia y control del cuerpo a la hora de estar en una puesta en escena. Reconocer la importancia de mi compañero de trabajo, entendido como un ser que forma parte de todo durante el montaje de la obra.

**2. ¿Qué le aporta este laboratorio y puesta en escena en su proceso de formación como artista?**

Por medio de este laboratorio pude reconocer la gran capacidad que tiene el cuerpo y la mente cuando es estimulada con las herramientas correctas. Desde mí que hacer musical pude entender como el cuerpo puede influir en todo el proceso de creación e interpretación musical.

**3. ¿Cómo le pareció la metodología empleada para la puesta en escena?**

Bastante clara y las tutoras se encontraban muy bien capacitadas a la hora de realizar los talleres con nosotros, creo que en el proceso de creación fue un trabajo bastante serio. Las metodologías utilizadas y la experiencia de las tutoras fueron las que permitieron un resultado final tan bueno.

**4. ¿Considera usted que las herramientas utilizadas en el laboratorio le permitieron abordar el proceso con seguridad?**

Sí.

## **5. Reflexión del proceso de puesta en escena**

Al principio fue un poco incómodo principalmente por el contacto que debíamos tener con los compañeros de trabajo, además de las inhibiciones que teníamos que dejar. Sin embargo el trabajo se fue desarrollando de forma progresiva y al final muchos de los obstáculos que tenía para desarrollar los ejercicios plenamente se fueron superando. Este trabajo me permitió ganar mucha más soltura al momento de realizar las clases con mis estudiantes, entendí también que en la vida debemos tener espacios de "ridículo" cosa que nos va a ayudar a afrontar situaciones de la vida de forma más tranquila. Explorar y reconocer nuestras capacidades físicas, expresivas, psíquicas por medio del cuerpo fue lo que más me marcó en este laboratorio y doy fe de que el trabajo corporal debe ser fundamental en el desarrollo de toda persona.

## CONCLUSIONES

Se cumplió con el desarrollo de un plan metodológico, que sustenta a partir de diferentes autores y maestros del teatro, todo un proceso de experimentación, creación y realización de la puesta en escena Perfectas Ausencias.

Se logra entonces, con las herramientas utilizadas con los músicos, ampliar sus posibilidades creativas, a partir de la sustentación y desarrollo de un plan de trabajo alimentado de ejercicios, lo cual llevó al músico a desenvolverse en la escena en su rol como interprete teatral.

El entrenamiento utilizado fue importante porque permitió a los músicos explorar desde sus posibilidades corporales con la intención y la idea de encontrar otras formas en sus cuerpos sin ningún tipo de forzamiento e imposición, lo cual fue un pilar valioso para fortalecer la confianza y seguridad en ellos al llegar el momento de encontrarse en el escenario representando cada uno su personaje.

El concepto de presencia escénica permitió a los músicos actores tener consciencia de su comportamiento en el escenario y así ganar confianza y seguridad, no solo para la puesta en escena, sino también para su quehacer musical y en su cotidianeidad.

Trabajar con herramientas básicas de Decroux fue clave en el proceso, puesto que este maestro propone unas dinámicas y desplazamientos ya definidos, lo cual facilitó en el cuerpo de los músicos comprender y explorar otras posibilidades corporales, para luego ellos encontrar y crear otras imágenes de movimiento, desde un manejo y control del cuerpo, el trabajo con Decroux ayudo a crear consciencia de cómo utilizar cada una de las partes del cuerpo, y como expresar emociones desde una imagen acompañada del buen manejo de la respiración y la contención.

Descomponer la rigidez en el cuerpo de los músicos fue una de las mayores tareas, puesto que ellos comenzaron el proceso con una timidez que dificultaba el contacto con el compañero, considerando que este tipo de entrenamientos (actoral y dancístico) no es un entrenamiento habitual para ellos. Sin embargo, gracias a esta propuesta metodológica ellos han abierto su campo de exploración en el lenguaje teatral logrando así la posibilidad de crear un mundo y cuerpos ficticios, además cabe resaltar, que el trabajo corporal que se realizó en el laboratorio trascendió en ellos a diferentes campos de su vida, como por ejemplo, el rol de docentes que comprenden la importancia de la consciencia corporal para desarrollar un trabajo aún más enriquecedor con sus estudiantes.

En las exploraciones con el animal, ellos descubrían la forma de relacionarse con el otro, por medio de estímulos, provocación y respuesta, lo cual los llevaba a un reto con ellos mismos de ser conscientes de la rigurosidad que deben tener con sus cuerpos en aspectos como el trabajo con el equilibrio, el trabajo con los puntos de apoyo para no dejar que el cuerpo se relaje en la escena, la contención de los músculos para encontrar la fuerza característica del personaje.

Los músicos reconocen la importancia del trabajo físico y el trabajo con el compañero como ejes fundamentales para la construcción de la puesta en escena, que además les permitió conectarse más profundamente con ellos mismos a nivel psíquico y emocional, lo cual favoreció a una mayor disposición para abordar los personajes no solo desde la parte corporal si no también psicológica.

Aunque el tiempo fue corto para la construcción de una obra llena de expectativas personales, artísticas y académicas, no solo por parte de la codirección, sino por parte de los músicos, se han logrado los objetivos propuestos especialmente en el marco metodológico, y como consecuencia de esto se presentó un muy buen resultado donde en escena se veía

reflejado el compromiso y entrega que tuvieron los músicos durante todo su proceso; alcanzaron también un nivel expresivo en la integración de su instrumento musical, el canto, la actuación y el gesto danzado.

El proyecto logra despertar en los músicos el deseo de integrar en sus vidas el trabajo corporal en su trabajo como músicos.

La plástica escénica logró obtener una muy buena respuesta por parte de los espectadores gracias al tratado del movimiento escénico.

Perfectas Ausencias es un trabajo donde se puede evidenciar el compromiso, el amor y la pasión por el hacer artístico, es una obra que toca fibras, que conmueve y es el reflejo de lo que aun en la época actual, muchas familias quieren reflejar para verse perfectos ante la sociedad, cuando en realidad en su interior contiene todo un mundo de problemáticas que se ignoran, pero que poco a poco destruyen a los seres humanos cada vez más y sus relaciones entre sí.

Para una verdadera conexión con el público es importante arder en el escenario, entregar a disposición de los espectadores los frutos de un proceso donde se sintió la entrega y el amor por aprender y perfeccionar encuentro a encuentro cada una de las técnicas y herramientas compartidas, como también los resultados del trabajo plástico, que son el reflejo de cuestionamientos y deseos por enriquecer la escena no solo corporalmente, sino como todo un constructo integral.

Uno de los aciertos de este proyecto ha sido asumir el rol de directora como pedagoga, puesto que el proceso fue la oportunidad para afianzar un trabajo que se realizó durante todo el pregrado, profundizando y descubriendo en cada uno de los autores y técnicas abordadas, un universo de infinitas posibilidades para desarrollar un trabajo en escena, para aplicarlo en el campo teatral con artistas cuya formación es musical.

Es importante generar espacios para la reflexión acerca de temas que tocan el comportamiento en terrenos más íntimos, en esta medida, la pieza teatral logra dejar en los espectadores una invitación a pensar y sanar asuntos relacionados con la culpa, el abuso, la represiones, los secretos, la negación de los sentimientos, las frustraciones, la anulación del sujeto y demás situaciones que en ocasiones se viven en el interior de las familias y se quedan en el silencio. Es entonces esta obra una oportunidad para sacar temas como estos del silencio, y a la vez vivir una experiencia metodológica en el campo de la dirección teatral.



## ANEXOS

### *1. Archivo proceso de exploración*

Contiene el registro fotográfico y audiovisual que sintetiza y da muestra del proceso de exploración musical que vivieron los músicos. Las fotos son registros de hallazgos claves que se encontraron para la construcción de la puesta en escena, como por ejemplo las fotografías familiares, los videos son la muestra de un trabajo que se realizó de exploración corporal centrado en el contact y motor de movimiento.

### *2. Archivo –perfectas ausencias*

Contiene registros fotográficos y un fragmento del vídeo del resultado final de la obra.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ❖ Azurín, (2012). El gesto en la danza. Recuperado de:  
<http://calicheabancay.blogspot.com/2012/03/el-gesto-en-la-danza.html>
- ❖ Barba, E. Savarese, N. (1990) El Arte Secreto del Actor. Pórtico de la ciudad de México. Recuperado de:  
<https://drive.google.com/file/d/1LwwuLTKrNPOnOQ2TZXPpRGte5U3S1DbRV/view>
- Carmona Parra, J.A., (2015). Psicoanálisis y vida cotidiana. La Carreta: Medellín.
- ❖ Recuperado de:  
[http://biblioteca.umanizales.edu.co/ils/opac\\_css/index.php?lvl=notice\\_display&id=57471](http://biblioteca.umanizales.edu.co/ils/opac_css/index.php?lvl=notice_display&id=57471)
- ❖ Duncan, I. (2003). El arte de la danza y otros escritos. Madrid: Akal. Recuperado de:  
[https://books.google.com.co/books?id=nhb\\_6ZNGg-gC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.co/books?id=nhb_6ZNGg-gC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- ❖ Hernández Hurtado, M. (2012). Hacia una Semiótica Gestual del Teatro. Pensamiento, palabra y obra, Nro. 7, pág. 37). Recuperado de:  
<http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/1426/1374>
- ❖ Lecoq, Jaques (2003) El cuerpo poético. España, Alba Editorial, s.l.u.
- ❖ Recuperado de: [https://kupdf.net/download/jacques-lecoq-el-cuerpo-poetico-bampw-1pdf\\_59926058dc0d609126300d1c\\_pdf](https://kupdf.net/download/jacques-lecoq-el-cuerpo-poetico-bampw-1pdf_59926058dc0d609126300d1c_pdf)
- ❖ Pavis, P. (1996). Diccionario del teatro. Barcelona: Paidós Ibérica S.A. Recuperado de:  
<https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf>

- ❖ Petruccelli, M. (2009). Una mirada intercultural a la biomecánica de meyerhold. Cuadernos de Picadero, 18 (1), Pág. 38. Recuperado de: <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/15/18.pdf>
- ❖ Ruiz, Borja (2008) El arte del actor en el siglo xx. Bilbao, Artez Blai. Recuperado de: <https://archive.org/details/El-Arte-Del-Actor-en-El-Siglo-XX-Borja-Ruiz-Libro-Completo>
- ❖ Torrents, C. Castañer, M., (2008). Educación integral mediante el Contact Improvisation. INEFC, Universitat de Lleida. Recuperado de: <http://www.observesport.com/desktop/images/docu/qy9frlir.pdf>