

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”



**De La Transcursividad Al Terror: Proyecto de puesta en escena del fragmento de “Monólogo
para seis voces sin sonido”**

Marlon Restrepo Vera

Identificación: 1039466463 Licenciatura en teatro

Asesora

**Luz Dary Álzate Ochoa Magister en Lingüística y Profesora del Departamento de Teatro
Universidad de Antioquia**

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Licenciatura en Teatro

Medellín, Antioquia, Colombia

2021

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Dedicatoria

A mi madre, por sus miedos y fuerzas

Agradecimientos

A la Universidad de Antioquia como espacio plural y posible de las Utopías, a los maestros del departamento de teatro y a mi asesora Luz Dary Álzate que con su guía y pulso impulsaron más allá de los miedos.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Tabla de contenido

Resumen	7
Abstract	8
Justificación.....	9
1. Objetivos	11
1.1 Objetivo general	11
1.2 Objetivos específicos.....	11
2. Marco Metodológico.....	12
2.1 Ruta Teórica	12
2.2 Vía Referencial y Analítica	13
2.3 El Paso De La Experiencia A La Bitácora.....	13
2.4 Cambio de rumbo	14
2.5 Culminación del viaje.....	15
3. Capítulo I – Marco Teórico.....	16
3.1 Terror y Horror: Dos hermanas muy distintas.....	16
3.1.1 Terror: la hermana silenciosa.....	18
3.1.2 Horror: la hermana ruidosa	19
3.2 Creación del terror y el horror	20
3.3 Transcurso.....	23
4. Capítulo II - La puesta en escena: una búsqueda tensa y transcurativa	27
4.1 Análisis mixto del texto.....	29

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

4.1.1 Las preguntas del texto.	31
4.1.2 Circunstancias espaciales:.....	33
4.1.3 Circunstancias temporales:	33
4.1.4 Discursivo	34
4.1.5 Conclusiones	36
4.2 Puesta en espacio - La cabeza de Karl un laberinto de espejos- sojepse.....	37
4.3 Puesta en cuerpo	38
4.3.1 La monstruosidad	38
4.3.2 El monstruo en el rincón mental.....	39
4.4 Puesta en voz – Transcursos vocales	45
4.5 Temporalidad – Un instante fatal	47
4.6 Referentes visuales	52
4.6.1 Referentes para las técnicas escénicas.....	54
4.7 Bitácora de experiencias – Primeros acercamientos a la escena	58
4.7.1 Encuentros presenciales	58
4.7.2 El camino a la escena.....	59
5. Conclusiones	82
6. Referencias.....	87
7. Anexos	89

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Lista de tablas

Tabla 1 *ANALISIS DISCURSIVO DE LA ESCENA*34

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Lista de anexos

Anexo A. Fragmento "Monólogo para seis voces sin sonido"	89
Anexos B. Collage de imágenes generadoras	96
Anexos C. Poster Películas.....	97
Anexos D. Referentes para lluvia de ideas.....	98
Anexos E. Artefacto escenográfico	100
Anexos F. Boceto escenografía.....	101
Anexos G. Boceto vestuario Karl.....	102
Anexos H. Bocetos vestuario Digby	103
Anexos I. Material audiovisual Bitácora de experiencias	104

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Resumen

Este proyecto, realizado desde el enfoque de investigación cualitativa, es una exploración sobre el terror, el horror y la transcurividad a través de un fragmento de la obra teatral "monólogo para seis voces sin sonido", estructurado como diseño de puesta en escena. Para esta propuesta pensé los elementos esenciales que componen una obra de teatro, tanto la conceptualización del cuerpo de los actores y actrices, el espacio, la temporalidad y la voz, como también los referentes visuales y una bitácora de experiencias que labrará el camino hacia el montaje de la escena. Todo esto me permitió indagar en un lenguaje teatral propio impulsado por el estudio de los géneros del cine en paralelo a las practicas teatrales que se realizaron en compañía de los intérpretes, pero también generó reflexiones sobre las practicas humanas que han ayudado a enfrentar los miedos a lo largo de la historia, tanto en comunidad como en la individualidad.

Palabras clave: investigación cualitativa, diseño de puesta en escena, terror, horror, transcurividad

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Abstract

This project, made from the qualitative research approach, is an exploration of terror, horror and transitivity through a fragment of the play "monologo para seis voces sin sonido", structured as a staging design. For this proposal I thought about the essential elements that compose a play: both the conceptualization of the body of the actors and actresses, the space, the temporality and the voice, as well as the visual references and a blog of experiences that will pave the way towards the montage of the scene. All this allowed me to investigate a theatrical language of my own driven by the study of film genres in parallel to the theatrical practices that were carried out by the company of the interpreters, but it also generated reflections on the human practices that have helped to face the fears of throughout history, both in community and individually.

Keywords: qualitative research, staging design, terror, horror, transitivity

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Justificación

Este proyecto de investigación se hace con el fin de escudriñar en algunas de las preguntas que han aparecido en mi proceso como estudiante - actor y que a lo largo de mi carrera se han convertido en una necesidad personal y artística, que finalmente han desembocado en una pregunta sobre el terror y el miedo que pulsa como emoción principal en él.

Como estudiante de la licenciatura en teatro de la Universidad de Antioquia se me inculca investigar sobre los procesos de creación para encontrar una poética propia, la cual pueda desarrollarse a modo de pregunta creativa para generar contenidos y teorías para la escena teatral, la academia y la ciudad, en relación con nuestra disciplina. Siento pertinente el diálogo del teatro con las demás disciplinas, ya que en ello se enriquece el quehacer y se potencia la labor desde puntos de vista diferentes a los que ya estamos acostumbrados.

El terror, el tema central a tratar en este proyecto, nace en mí como una pregunta por la emoción del miedo. Al indagar en ella, encuentro una amplia información sobre mi historia como sujeto, pero también como ser humano. Muchas veces vemos esta emoción como algo que debería evitarse, pero hay también en ella un cúmulo de información que habla de nosotros filosófica, social y contextualmente, algo valiosísimo para el teatro. Por otro lado, desde esta emoción se pueden desatar diversas posibilidades de creación, comenzando desde el cuerpo, desde un cuento o dramaturgia e incluso desde conceptos o vivencias propias; parto de este punto para enfocar mi pregunta desde los propios miedos que al ponerlos en escena se convierten en un miedo colectivo. Elijo entonces la obra “Monólogo para seis voces sin sonido” de Alfonso Vallejo para indagar sobre mis miedos y escojo específicamente una de las escenas donde el protagonista se encuentra con un ser paranormal, ya que mi interés es disponer los conceptos del terror y horror para ponerlos en diálogo con un proceso teatral a través de un diseño de puesta en escena. El explorar el miedo, como dije antes, es algo que la mayoría de personas evitan, pero no se dan cuenta que, enfrentándolos, es que uno se encuentra a sí mismo. Como lo dice el psicólogo José Antonio Marina (2006) en su libro Anatomía del miedo, tratado sobre la valentía, “El miedo es la emoción política más potente y necesaria, la gran educadora de una humanidad indómita y de poco fiar” (pág. 2)

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Este proyecto se enfocará dentro del marco de la investigación cualitativa, ya que ésta reconoce las creaciones humanas como ejercicios de diálogo entre el sujeto que crea y lo creado, para después, dar paso a las reflexiones y conocimiento que el mismo proceso dejó, en este caso, el diseño de una puesta en escena y su investigación. Pero, además, la ubico en el marco de la investigación *en artes*, como lo propone José Antonio Sánchez Martínez (2016), que considera “no solo la obra como ejercicio investigativo sino también los procesos de creación y la práctica misma, diferente a *sobre* las artes, enfocada en estudiar aspectos como la historia del arte”. (pág. 37)

Apoyándome en Sánchez, si bien este proyecto de investigación no tendrá un producto escénico inmediato, todo el proceso de investigación, recolección de información, experimentación y demás partes, dejarán los resultados y reflexiones suficientes para generar un conocimiento. Todo esto podrá vislumbrarse en el desarrollo de la bitácora de experiencias, la puesta en espacio, cuerpo, voz, temporalidad y finalmente las conclusiones y reflexiones que dejo el camino. Para concluir Sánchez (2016) afirma: “La investigación no concluye en la presentación del producto, sino en la adquisición de conocimientos a partir de la práctica” (pág. 39)

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

1. Objetivos

1.1 Objetivo general

- Diseñar un proyecto de puesta en escena del fragmento de la obra “Monólogo para seis voces sin sonido” que dialogue con los conceptos de terror, horror y transcurividad con el fin de encontrar un lenguaje teatral propio.

1.2 Objetivos específicos

- Indagar en los conceptos de terror, horror y transcurividad que posibiliten el estudio del género en paralelo a las practicas teatrales
- Definir la puesta en espacio, cuerpo, voz y temporalidad como elementos principales de creación a través de conceptos que nutran el diseño de puesta en escena
- Sistematizar en una bitácora de experiencias la exploración de los conceptos, cuerpos y dispositivos escénicos planteados en el diseño de puesta en escena.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

2. Marco Metodológico

Como he hablado anteriormente, este proyecto se realizó bajo la modalidad de Investigación cualitativa, lo que quiere decir que sus resultados se traducirán en experiencias y no estadísticas calificables como lo es en la investigación cuantitativa y el área de las ciencias exactas. En primera instancia, partí hacia la investigación creación, un proyecto que vería parte de sus resultados reflejados en una puesta en escena a partir de la obra “Monólogo para seis voces sin sonido” del dramaturgo Alfonso Vallejo. Esta idea partió del diálogo de conceptos de diferentes disciplinas como el cine, la filosofía, la literatura, lo gráfico y de exploraciones teatrales que me darían un camino a la creación, pero a lo largo del proceso de montaje, este trabajo de grado tuvo que virar hacia el diseño del proyecto de la puesta en escena ya que las condiciones sociales y temas de fuerza mayor obstaculizaron el camino. A continuación, desglosare cada uno de los momentos que viví en el viaje de la investigación, con su teoría, referencias, análisis, bitácora de experiencias, obstáculos y conclusión del camino, esto con el fin de mostrar los picos y valles que podemos tener en un proceso de esta magnitud.

Para comenzar a labrar este sendero, con la guía de mi asesora Luz Dary Álzate, pensé tanto los conceptos que iban a ayudar a estructurar la ruta de exploración e investigación, cómo el análisis y las estrategias de dirección para avanzar en la idea que se iría construyendo.

2.1 Ruta Teórica

El primer paso para la realización del proyecto de puesta en escena, fue reconocer mis necesidades creativas que se tradujeron en rutas de investigación hacia los conceptos de terror y horror. El miedo, cómo motor creativo en esta investigación, me permitió indagar en diferentes referentes visuales y teatrales, que luego se convirtieron en apoyos para la puesta en escena y se tradujeron en conceptos que enfocarían la creación. El rastreo teórico lo hice a través del estudio del género del terror y del horror,

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

con sus características y estrategias, para comprender como producen la emoción del miedo. A la par, integré el concepto de la transcurividad del teórico Edgar Garavito, el cual me permitió encontrar las metáforas de creación en la puesta en escena, que se acoplaría a la estructura definida en los dos conceptos anteriores. La transcurividad, afirma, a diferencia del concepto de identidad, la multiplicidad de voces y personajes que nos habitan, el cual generó en este proyecto, distintas estrategias y posibilidades corporales, vocales, plásticas y musicales cómo un personaje coral, distintas maneras de emitir la voz, entre otras. Estos conceptos nombrados anteriormente conforman el marco teórico de este trabajo.

2.2 Vía Referencial y Analítica

Teniendo clara la ruta teórica, ingreso en el trabajo de mesa, esencial en mi proceso de creación teatral, algunas de las acciones encaminadas en esta vía fueron: el análisis de texto, el estudio del autor y el diálogo con él, la revisión de los referentes visuales y teatrales en concordancia con el tema seleccionado por el director y el grupo. Frente al análisis, retomé la teoría del análisis del discurso de José Sanchis Sinesterra, ya que el texto seleccionado requería un análisis mixto, apoyado sobre lo discursivo y también lo fabular. También fue importante preguntarse por el tipo de terror que me interesaba y por eso acudí a diversas películas, obras teatrales, pinturas y hasta criaturas que incentivarán la creación, tales como *The witch* (Película), *Los ciegos* (Obra teatral), *el diablo* (Criatura) entre otros.

2.3 El Paso De La Experiencia A La Bitácora

Dentro del viaje propongo a los actores y actrices una bitácora de experiencias que me ayuda a comprender todo el proceso de montaje, a hacer memoria de las experiencias actorales y de dirección

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

que a veces son intuitivas y sensibles y a sistematizar la propuesta escénica para afinar una metodología propia de la dirección. Para esto, propongo una primera etapa de ejercicios corporales, vocales, de improvisaciones y experimentaciones que ayudan a comprender los conceptos y el texto, a provocar la creatividad de los intérpretes y el desarrollo de las ideas. El encuentro entre el desarrollo de ejercicios y la bitácora sensible de los actores y actrices nos encaminó a metaforizar cada situación escénica. Ya culminado el proceso práctico, me tomé el tiempo de sistematizar cada uno de los ensayos con sus estrategias, metodologías e ideas que se entrecruzaban con el trabajo creativo grupal y mi guía en la dirección. La creación avanzó con un equipo de intérpretes y asesores que acompañaron cada aspecto de lo que iba a ser el montaje, lo cual duró aproximadamente unas once semanas de trabajo práctico. Este proceso ayudó a consolidar toda la información que se transformó en decisiones frente a la puesta en cuerpo, voz, espacio, temporalidad, entre otros.

2.4 Cambio de rumbo

La pandemia, que tuvo lugar en medio del proceso de creación, fue uno de los factores que más impidió el avance de la puesta en escena, pero también las condiciones espaciales y sociales del país. Al encontrar todos los obstáculos que impidieron seguir en el trabajo práctico, decidí enfocar mi proyecto de grado al diseño de la puesta en escena a la sistematización del proceso creativo y a la profundización del marco teórico, pues cómo lo propone José A Sánchez, afirmar la experiencia es también un proceso investigativo. Este cambio de rumbo me llevó a desarrollar con más consciencia los distintos enfoques de una puesta en escena: cuerpo, voz, espacio y temporalidad.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

2.5 Culminación del viaje

Para la parte final, realicé una reflexión que me ayudó a consolidar las conclusiones frente a todo el trabajo que había logrado como director, investigador y estudiante al igual que lo logrado como grupo con mis intérpretes. Al tener un proyecto de esta magnitud, era obvio tener tropiezos, desvíos y caminos pedregosos, lo cual me obligó a reescribir en esta parte final una introducción y objetivos que fueran acordes al diseño de la puesta en escena. Se espera que, en un mediano corto plazo, cuando las condiciones sociales, nacionales y de salud lo permitan, este diseño pase a ser puesta escénica.

3. Capítulo I – Marco Teórico

3.1 Terror y Horror: Dos hermanas muy distintas

“No hay nada más aterrador que una puerta cerrada”

Alfred Hitchcock

Para comenzar con esta parte del proyecto fue muy difícil pensar por donde partir, ya que es un campo tan amplio que aparece en las disciplinas como la pintura, la literatura y que finalmente desemboca en el cine como género, así que tome de un lugar y otro para valerme de esta gran exploración en la puesta en escena, pero sobre todo de mi necesidad expresiva.

El terror y el horror, en cualquiera de las disciplinas artísticas, causan una emoción bastante directa e incómoda para el espectador/público; el miedo. De ahí parte mi interés, una emoción con la que, desde mi perspectiva, crianza y contexto me siento bastante identificado. Para no volver este texto muy personal resumiré que a lo largo de mi carrera en la Universidad de Antioquia comencé siendo un chico atemorizado por todo lo que debía enfrentar personalmente para crear, y me fui dando cuenta que el miedo, si no lo rechazamos y lo miramos de frente, sirve como motor creativo y resiliente, tanto para la escena como para la vida. Siendo entonces el miedo un lugar donde encontré potencias, quise trabajar de manera creativa con él y en contra posición encontré el terror, un detonante del miedo en el espectador que en combinación con el teatro me pareció una búsqueda interesante desde el trabajo de la dirección escénica. A continuación, hablaré de este amplio género y de conceptos que pueden ayudarme a tener una exploración interesante dentro de la escena a desarrollar.

Primero quisiera empezar hablando de la diferencia entre el terror y el horror, dos géneros muy parecidos pero que tienen una gran divergencia que nos ayudarán a construir momentos e intenciones

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

dentro de la escena. Para encontrar esta diferencia, la cual no es tan nítida, quisiera partir de una escritora gótica llamada Ann Radcliffe, la cual escribió un ensayo (1826) llamado “De lo sobrenatural en poesía” donde siendo una de las primeras personas en hablar de esto, empezó a dar una diferencia entre estos dos conceptos.

¿Y dónde yace la gran diferencia entre el terror y el horror sino en la incertidumbre y la oscuridad que acompaña al primero, con respecto al pavoroso mal? El terror expande el alma y despierta facultades dormidas hacia las esferas más altas de la existencia. El horror la contrae, la congela y la aniquila por completo” (Radcliffe, 1826)

Mucho más adelante en el texto, ella habla sobre la oscuridad, refiriéndose a esta como algo que deja algo para que la imaginación exagere y creo que esta afirmación nos ayuda a entender un poco más con lo que se refiere cuando habla del terror en sí. El terror es eso que nos tensiona a tal punto de imaginarnos que algo muy horrible está por pasar pero que no lo vemos aún. Para el horror deberíamos ser más descriptivos ya que con la definición que nos da Radcliffe no queda claro en qué lugar está o como producirlo; para comprender mejor este concepto quiero traer entonces a esta conversación un blog especializado en temas de terror de la escritora y guionista española Verónica Cevilla donde diferencia justamente en una de sus publicaciones la delgada línea entre el terror y el horror.

El horror es la «recompensa» tras haber esperado a que suceda la acción. El asesino en serie persigue a su víctima, esta corre, se esconde, parece que va a escapar, pero por fin la atrapa. Levanta el cuchillo y... Ahora viene lo horrible. Ya podemos volver a hacer descender un poco la tensión. El terror, en cambio, no puede distraerse ni un solo segundo porque no persigue una meta final que nos recompense de nada: el camino es lo terrorífico, el final es solo inevitable (Cevilla, Terror y Fantasía Oscura, 2020)

En esta publicación encontramos un despliegue magistral de lo que vendría siendo la diferencia específica entre lo que yo llamo, las dos hermanas, tanto desde lo literario como el cine. A partir de aquí comenzaremos a ahondar en cada uno.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

3.1.1 Terror: la hermana silenciosa

Si quisiéramos hablar del terror en sí, deberíamos partir entonces por la tensión, o como lo nombra Erick Suaste Molina (2019), Maestro en Comunicación y cultura entrevistado por la UNAM “Una montaña rusa de emoción donde se espera saltar del asiento” (pág. 3). Verónica lo nombra de una manera distinta en su blog como un acontecimiento que no podemos comprender y pone de ejemplo una escena de la película “Poltergeist: fenómenos extraños” donde unas sillas están en un segundo de manera normal en el comedor y de repente al otro segundo que no vemos en cámara y volvemos al plano anterior, vemos como ellas están ahora apiladas en el mismo comedor de manera milimétrica, dando a toda la escena un aire de confusión y extrañeza. La escritora española también nos cuenta cómo en las historias de terror, ya sea en literatura o cine, lo común es incluir fantasmas, casas embrujadas, posesiones, locura, etc.

Nuevamente como habíamos hablado antes del miedo como consecuencia del terror, Cevilla nos aclara algo muy específico sobre esta emoción.

Esta emoción se adhiere con más facilidad a nuestro cerebro y permanece durante más tiempo ahí, rumiando y repitiendo aquello que la despertó. Es una respuesta biológica de supervivencia. Tras el estímulo que nos provoca la sensación de peligro, ya sea real o inventada (porque el cerebro es muy inteligente pero no distingue realidad de ficción), se genera una especie de archivo que se almacena en la memoria para tener a mano la próxima vez que aparezca la amenaza. (Cevilla, Terror y Fantasía Oscura, 2020)

A lo largo de los años podemos dar cuenta de cómo el miedo se transforma dependiendo de la época, José Antonio Marina también lo hablaba en su libro “Anatomía del miedo”, y nos explica que hay miedos colectivos, de contexto y dependiendo de los acontecimientos que mueven las épocas. Es por esto que vemos como las películas en el cine se han transformado, como los monstruos que antes aterrorizaban ahora parecen pasar desapercibidos o hasta dar risa, en mi opinión. También lo decía Erick Suaste en su

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

entrevista con la UNAM (2019), “el terror se vale de metáforas o alegorías sobre el contexto de los espectadores” (pág. 2)

Por otro lado, y en concordancia con esta conversación, podemos ver a profundidad mucho más específica en el artículo de la revista espacio y diseño, escrito por Octavio Mercado sobre el cine de terror y su característica metaforización de los acontecimientos históricos.

En el mismo sentido, el cine de terror contemporáneo permite establecer conexiones entre los temores y preocupaciones de la sociedad y su planteamiento a través de metáforas que al enunciar los miedos los convierten en algo manejable por el espectador, constituyéndose en una suerte de terapia colectiva al nombrar aquello que, siendo una inquietud social, queda reprimido por los estrictos márgenes impuestos por la censura del establishment. Un caso ejemplar de esta forma de operación está en *La invasión de los usurpadores de cuerpos* (Don Siegel, 1956), habitualmente interpretada como metáfora del clima de paranoia reinante en los Estados Unidos durante la cacería de brujas anticomunista de McCarthy. (González O. M., 2012)

En resumen, quisiera traer entonces las palabras de Cevilla sobre el terror como un camino, algo que se mantiene. Personalmente después de leer todas estas definiciones entiendo el terror como algo sutil que empieza a escalar una tensión en nuestras emociones y que nos inquieta a tal punto de traer a nuestra mente los peores horrores, que aún no ocurren, por eso Ann Radcliffe decía que expandía el alma hasta las esferas más altas de la existencia, por que socava en nuestra mente nuestros peores miedos, abre todas las puertas posibles hasta llegar a ellos y nos susurra al oído que esta suelto afuera nuestro más grande miedo.

3.1.2 Horror: la hermana ruidosa

Para hablar del horror acudo nuevamente a las explicaciones de los anteriores autores nombrados. Verónica Cevilla lo nombraba anteriormente en su blog como la recompensa luego de trazar todo este

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

camino empinado del terror, la cima vendría siendo el horror mismo, la meta; el asesino apuñalando a su víctima. Suaste en aquella entrevista también nos ayuda a diferenciarlo.

Aunque algunos autores consideran que el horror tiene que ver con el cumplimiento de una amenaza, yo considero que el horror también se vincula con la reacción que tiene el espectador con las escenas gráficas; se entiende por ellas, imágenes violentas o inmorales. Podemos encontrar ejemplos en torture porn o gore (Géneros), donde ocurren desmembramientos de cuerpos, o en el caso de los monstruos, tenemos figuras deformes; esas son las fuentes del horror: producen en el espectador una sensación de repulsión. (Molina, 2019).

Aquella sensación de repulsión podemos verla en todas estas películas donde vemos contenido explícito como la sangre, el desmembramiento, la herida y el grito en medio del dolor como por ejemplo lo es la franquicia SAW (2004 – 2017), masacre en Texas (1974), entre otras. Si quisiéramos enfrentar a estas dos hermanas, podríamos decir que el terror es el momento anterior al horror, y el horror mismo es cuando ocurre lo peor que imaginamos alguna vez en nuestra mente, donde nuestra cara se desfigura de miedo, el instante del grito donde tenemos que cerrar los ojos porque no soportamos lo que estamos viendo, una hermana ruidosa que se devela.

3.2 Creación del terror y el horror

Para este apartado estaba algo preocupado, ya que creo fervientemente que las respuestas de nuestras preguntas creativas y todo lo que le atañe al hacer, están precisamente en la práctica. Afortunadamente viendo referentes y leyendo, me topé con una publicación más en el blog de Terror y Fantasía oscura, de la escritora española Verónica Cevilla, donde nos hablaban de la creación del terror tanto en la literatura como en el cine, analizando cada uno de los pasos que se deben tener en cuenta para evocar una tensión terrorífica.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Cevilla nos habla de cada uno de los apartados, describiendo minuciosamente y dando ejemplo con las películas que tenemos a la mano. Uno de los primeros apartados el cual recalca es más efectivo en el cine que en la literatura, es el de **la inmediatez**, un recurso que se puede aprovechar también en el teatro, que nos ayuda a generar antes de una tensión para luego liberarla por medio de los llamados *jumpscares*; sustos trabajados a fuego lento que se dan a partir de un grito o un salto a la pantalla repentino. Personalmente, creo que es un elemento que se puede trabajar de buena manera si no se abusa de él como se ha hecho en los últimos años en el cine de terror, el cual por este mismo abuso ha decaído en calidad y toma el camino fácil del susto.

Siguiendo con los elementos, la autora se traslada a la parte narrativa donde es importante **la empatía** que tenemos con el personaje y sus sentires. El personaje principal se convierte normalmente en la identificación de los espectadores, ya que por medio de la historia lo vemos reír, llorar, emocionarse, etc. Cuando la empatía está bien lograda podemos asustarnos igual que el personaje principal y sufrir con él. Creo fervientemente que también es un recurso muy ligado a la historia, la dramaturgia escrita, pero que se puede potenciar o perder la fuerza si no sabemos usarlo en la dirección, puesta en escena o producto final.

Más adelante, esta autora también nos habla del **espacio narrativo**, que también en el teatro es uno de los elementos más importantes para ubicar al espectador en un lugar real y que pueda entender por dónde va la historia. Cevilla nos cuenta que este elemento se puede potenciar de tal modo que si está bien concretizado el espectador tendrá una excelente experiencia narrativa.

Otra película que supo aprovechar el espacio, aunque a la inversa, fue la primera entrega de la saga *Saw* (James Wan, 2004). Nos presenta la acción en un baño mugriento y destrozado, que ya nos causa rechazo, pero además es claustrofóbico porque nuestros protagonistas están encadenados sin poder salir. El espacio se convierte aquí en la única pista que tiene el personaje (y el espectador) para averiguar qué está ocurriendo. (Cevilla, Terror y Fantasía Oscura, 2020)

Adelantándonos más a los elementos, encontramos uno que ya habíamos conversado en encuentros anteriores, **el sonido**. Desde antes, y viendo todo el gran panorama de películas de terror con

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

los ojos de estudiante y con la pregunta latente de cómo hacer y entender el terror, comprendí que el sonido también es un camino, como el terror, él nos cuenta, casi que es un personaje más que nos dice que sigue después o que lo que acaba de pasar es totalmente hermoso o aterrador. La música tiene esa gran habilidad de manejar nuestras emociones y en el terror también dramatiza al mismo monstruo o los espectros por medio del suspenso. Verónica habla de las escaladas de tensión que puede haber en una escena y como anteriormente dijimos, puede hacer que un *jumpscare* entre en el momento perfecto de la emoción, incluso cuenta la autora, que el sonido puede hacer una escalada de tensión y crear un falso *jumpscare* que nos deje con toda esa tensión acumulada durante toda la película. Ella habla de los silencios y hasta de lo que se oye y no se ve.

Los silencios son esos grandes subestimados; parece que siempre tenemos que estar escuchando algo, pero no creo que haya algo que nos ponga más nerviosos que no saber qué va a suceder y que nuestro alrededor permanezca en completo silencio. Una respiración, el crujido del suelo, el chirrido de una puerta, un grito, unas pisadas, la ausencia de ruido; todo esto son herramientas para construir una escalada de tensión. (Cevilla, Terror y Fantasía Oscura, 2020)

Una pregunta que me surgió al leer un poco sobre este elemento del terror es ¿Cómo le cuento al espectador que está pasando en una habitación por medio del sonido? O ¿Cuál es el sonido de Digby, ese diablo que vive en la cabeza de Karl? Esto me lleva a otro de los elementos de los cuales habla la escritora española en su publicación, **La Elipsis visual**. Esta se da a partir de los planos y pone de ejemplo una escena donde un asesino tiene amarrado a su víctima, se muestra que limpia el cuchillo, luego se ve un plano detalle de como acerca el cuchillo a la boca de su víctima y finalmente escuchamos gritos en un plano fuera de la habitación. Justamente eso es la elipsis visual que nos ayuda a recrear esa escena tan grotesca en nuestra cabeza, lo que hace mucho más interesante lo que imaginamos que lo visual; de las características más potentes en el terror. En el teatro se puede valer este ejercicio desde las imágenes corporales que creamos como antecedentes de una escena, que nos da información de lo que ocurrió y no vimos o el resultado final de una acción.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Todo esto recogido de la publicación, siento que puede empalmarse por medio de lo que nosotros llamamos atmósfera, que reúne unos elementos tanto visuales como sonoros y hasta olfativos, incluyendo el tono de la actuación y su iluminación, yendo también hasta el vestuario acompañado de las texturas y demás. Para ahondar más en este tema quisiera citar a Cristóbal Peláez un director reconocido de la ciudad que nos habla de la atmosfera, un elemento basto y a veces ambiguo incluso en el teatro.

La atmósfera tiene que ver con: entorno, clima, condiciones históricas, paisaje. La claridad del día, por ejemplo, produce modificaciones respecto a un hecho nocturno. Instalar una atmósfera en el teatro tiene que ver con la globalidad del signo en todas sus posibilidades: Acción y movimiento, mímica, peinados, vestuario, maquillaje, efectos sonoros, música, luces, utilería, escenografía, la voz y estilo literario. A veces la atmósfera lo es todo. Pero a veces no es nada. (González C. P., 1997)

3.3 Transcurso

En la búsqueda del ejercicio de la dirección de una obra a partir de este proyecto, si bien se entiende que para lograrlo de buena manera hay ejercerlo por medio de la práctica constante, se busca también que las metáforas logradas a partir de los conceptos que estamos trabajando, nos ayuden a el buen desarrollo de esta propuesta escénica. La parte teórica durante un proceso de montaje en el teatro es fundamental para no esperar que la inspiración haga todo el trabajo que un “gran artista” debe hacer, como dirigir, actuar, ejecutar, entre muchos otros. Por ello, se espera que el concepto de transcurso sea un puente entre lo encontrado en los elementos del terror y el horror, y la necesidad artística propia, además de un motor que impulse las ideas que se generan a partir de las preguntas que hay frente al tema.

Para buscar acercarme a esa metáfora del transcurso partí de mis propios miedos y búsquedas, una pregunta por lo que ocurre en nuestra mente, que a veces es confuso definir, incluso por nosotros mismos que vivimos la experiencia. El interrogante se desarrolla partiendo de esa confusión y llega hasta donde el manejo de las emociones atraviesa lo físico y el cuerpo comienza a sentirlo, como lo es en una

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

situación de estrés, angustia, la depresión misma, entre otros. Es allí donde la pregunta aparece: ¿Y si hay algo en nuestro interior que nos haga daño a nosotros mismos? Cuando lo físico atraviesa los límites de nuestra psiquis es allí donde se empiezan a convertir en problemas muy reales como lo son la pérdida del cabello, el acné o hasta la presión arterial, porque nuestro cuerpo hace procesos de somatización.

La pregunta por esos miedos me pone a indagar en textos que permitan escenificar el tema, y encuentro que el texto “Monólogo para seis voces sin sonido” propone en su trama, la presencia de diversos yos/yoos al interior del personaje principal -Karl – y que estos, se expresan a través de voces que poseen su cuerpo y su psiquis y destruyen poco a poco su identidad. Este tema indagado de múltiples maneras por el género del terror, recoge algunos de mis temores, principalmente, el miedo que produce la disolución del yo expresado en la lucha de fuerzas activas y reactivas que nos conforma y pueden llevarnos a la realización de actos desconocidos por nuestra identidad. Centro mi interés sobre este texto y encuentro en el concepto de “Transcurso” trabajado por Edgar Garavito en su libro “La transcursividad” una analogía que me ayudará a ubicar la situación y el imaginario frente a Karl y me posibilitará las disposiciones escénicas, como concepto pilar al lado del concepto terror y horror. Para introducir este concepto, primero quiero darles una breve introducción de lo que Garavito llama un ejercicio de identidad, que se compone de tres formas de lenguaje que son: Monologo, Dialogo y discurso. A lo largo de su libro, el autor nos propone una analogía bastante precisa; un anacoreta que se exilia de la sociedad para buscarse a sí mismo y a Dios en medio del desierto, y por medio de todo este relato nos va introduciendo estas 3 formas de lenguaje que después se convierten en transcurso.

La primera forma que nos introduce es la del monologo, hablándonos de como el anacoreta se aleja de la sociedad y viaja hacia la naturaleza, donde la única forma de lenguaje es el monologo, distinto a lo que hacía en comunidad que era el dialogo. En palabras de Garavito:

Imaginemos entonces un anacoreta que empieza a andar, dejando atrás la riqueza, el trabajo, el amor, el Estado y la ley, en fin, todo el dolor de una cultura que supone como cultura de la domesticidad. Imaginemos que el caminante avanza, paso a paso, hacia una naturaleza que supone a la vez como austera y pura. Este deslizamiento de auto proscripción es la imagen estética más

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

adecuada para la forma de presentación del pensamiento de la que aquí nos ocuparemos: el monologo. (Garavito, 1997)

En el relato, pasamos entonces a ese caminar solitario del anacoreta, donde se atreve a desconectar esa presencia directa del otro para hablar con interlocutor que no le responderá, pero algo importante a destacar aquí es que el anacoreta no ha franqueado su identidad, cosa determinante para el transcurso, como nos cuenta el autor. Garavito afirma

Una característica del monologo es que puede franquear diferentes formas de lenguaje como lo es el extranjerismo, la jerga, hasta una lista de mercado que aparece introducida en el discurso, pero que siempre se mantiene una sola forma de identidad dentro de esa gruesa forma de presentación del pensamiento hecha palabra. (Garavito, 1997)

Mucho más adelante nos habla de lo que es el concepto de Monologo interior, el cual ejemplifica con el Ulises de Joyce, un viaje donde aparecen todas las cosas posibles. Habla de esta idea como algo que está al borde del psiquismo y la lógica, donde el discurso no está organizado y se salta de una cosa a otra, presentando así un panorama de multiplicidades. Una de las definiciones más claras y lógicas de este concepto es que lo llama el fin de las limitaciones de la responsabilidad, una bella irresponsabilidad; pero que aún con todas estas características se conserva un yo que monologa, la identidad está intacta.

Después del monologo interior es entonces donde consideramos la primera noción de transcurso, el transcurso monologal, donde el autor nos cuenta que aquí es donde se franquea por primera vez en este viaje, la identidad, dando lugar a un nuevo monologo que pertenece a una voz que el primer yo, no reconoce como su propia voz. Para darnos un ejemplo claro y conciso, el autor nombra a uno de los poetas que mejor puede describir este concepto de Transcurso monologal:

El 8 de marzo de 1914, el poeta portugués Fernando Pessoa franquea el umbral. Como buen portugués es un buen navegante y navega transcurros monológicos, así no salga de Lisboa, “hacia el más allá de otro océano” como el mismo dice. Ese día se precipitan en Pessoa catorce personalidades distintas, heterogéneas entre sí, de manera que el paso de una a otra exige turbulencias. Alberto Caeiro

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

es pagano. Ricardo Reis es humanista. Álvaro de Campos es un hombre dinámico. Los tres son poetas y cada uno de ellos tiene un estilo propio y preocupaciones precisas. Todos están en Fernando Pessoa. Ninguno de ellos es Fernando Pessoa. “¿Me contradigo? –Dice Pessoa-. Claro que me contradigo. Dentro de mi hay multitudes” (Garavito, 1997)

Garavito nos explica entonces que, si se franquea la identidad, es bueno aclarar en el transcurso monologal, se hace un recorrido que pasa de una identidad a otra, pero sin que haya un abandono del yo institucional. Es decir, Fernando Pessoa no dejaba de ser él, y él era el que los contenía a todos.

Distinta cosa ocurre entonces cuando se pasa a algo llamado el Transcurso dialógico, donde además que se franquea la identidad y hay otra o muchas identidades hablando, estas establecen una relación de diálogo entre sí, y el yo institucional pierde el control, el mando del enunciado. Ninguna de las voces que aparecen aquí recompone exactamente el yo del que provienen y además estas se comunican entre sí; nos cuenta el autor y para ampliar mucho más el concepto lo vuelve a hilar con el relato del anacoreta que viaja en el desierto:

...los simulacros corresponden a una transformación de fondo hasta el punto de que la primera identidad ya no se reconoce... Una voz destituida la primera identidad, los simulacros actúan como puertas que abren múltiples intensidades. En el interior del laberinto las voces hacen un ruido enorme, se agitan, dialogan. Discuten entre sí, los cuerpos se mueven a velocidades dispares, se aman, se separan, se odian; es un universo entero el que tiende a recrearse en versión de simulacro. Sin embargo, todo ese ruido calla ante la menor mirada venida de un mundo exterior. Los simulacros callan, pero no por ello pierden su potencia. Simplemente ellos son imperceptibles para todo observador indiscreto. Es así como todo un recorrido de intensidades transcurtivas vivido en el desierto no podría ser visto desde afuera sino como el recogimiento de un hombre santo en oración. (Garavito, 1997)

Después de esta reflexión dada por el autor, me parece importante, como director, retomar este concepto que guiará la simbología de nuestro protagonista Karl. Este personaje, en una práctica de abandono del yo, atravesará los distintos límites de su identidad; en un primer momento, atormentándose él mismo por la culpa que lo carcome pasará por el monólogo, y en un segundo momento transitará al

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

transcurso dialógico por medio de la *Transformación* en un diablo que le habla de cómo se está sintiendo, a quien le tiene miedo y cómo morirá por sus pecados, una conversación tortuosa y tensionante. Finalmente, no puede distinguir ya quien es y pasa al monólogo interior, borrando la culpa y la conciencia de lo que hizo finalizando con el encuentro con su esposa, según la dramaturgia. El momento clímax de la pieza será direccionado del terror al horror que causa esa mutación del yo.

Este concepto, a través de las palabras de Edgar Garavito, me hace pensar y direccionar el espacio de la obra como la mente del protagonista y trabajar sus interpelaciones con el otro personaje, como un ser que viene de el mismo. Y aunque se encuentre en su habitación podemos pensar que esta habitación es un mundo que puede transformarse en sus peores pesadillas y como la mente misma es maleable a lo que su creador sienta y tenga en sus principios.

4. Capítulo II - La puesta en escena: una búsqueda tensa y transcurativa

Después de reconocer los conceptos pilares que me ayudarán al desarrollo de la exploración escénica, es hora de recorrer cada uno de las categorías con sus enfoques y conceptos que conformarán la puesta en escena. Para el teatro en general es importante definir un camino, un mapa de formas, texturas imágenes que apoyan la creación, es por esto que es importante para mí, en el ejercicio de la dirección, y para el grupo, como motor creador, concretar los referentes teóricos y visuales, puntos de partida que nos irán dando pistas de lo que podrá ser más adelante en la práctica, la escena. Pero para poder comenzar

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

a definir estos límites y nociones es importante aclarar el concepto de “Puesta en escena” y para ello traigo a la conversación a Patrice Pavis, que en su diccionario del teatro nos amplía su significado.

El autor comienza hablando del término como algo que ha surgido recientemente, luego de la segunda mitad del siglo XIX, acuñando a él, la noción del director escénico como responsable de la pieza escénica, siendo antes solo direcciones sobre los movimientos de los actores y las luces. Es aquí, nos cuenta Pavis, donde se complejiza el concepto de puesta en escena ya que el público cambia y empiezan a surgir planteamientos como: Funciones de la puesta en escena (Espacialización, Armonización, Evidenciación del sentido y dirección de actores) y Problemas de la puesta en escena (Papel de la puesta en escena, el discurso, lugar del discurso y la puesta en escena de los textos clásicos). Para concretizarlo mucho mejor en las palabras del diccionario sería:

En una acepción amplia, el término puesta en escena designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decorados, iluminación, música y actuación (...) En una acepción restringida, el término puesta en escena, designa la actividad que consiste en la disposición, en cierto tiempo y en cierto espacio de actuación, de los diferentes elementos de interpretación escénica de una obra dramática (Pavis, 1998)

Ahondando más en el concepto de puesta en escena me encuentro con su cambio de paradigma a través de las reflexiones en las corrientes antinaturalistas o simbolistas que se comenzaron a preguntar acerca del espacio y el tiempo, profundizando mucho más con el concepto de Atmosfera, y para muestra de esto tenemos al escenógrafo y decorador suizo Adolphe Appia (1862-1928). Para él, que venía de toda esta rama naturalista donde los escenarios debían tener profundidad y ser muy fieles a la época, comenzó a preguntarse en los elementos que realmente se necesitaban en el teatro y decía en su capítulo Luz, espacio y tiempo:

Antes que nada, permítanos aclarar lo siguiente: ¿es un bosque con personajes o mejor dicho personajes en un bosque? Estamos en el teatro para atestiguar una acción dramática; Algo sucede en el bosque; lo cual no puede expresarse aparentemente por medio de la pintura. Entonces aquí está

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

nuestro punto de partida... la fuente de inspiración del director es por completo diferente, sus ojos deben permanecer fijos, en el *personaje*, después si piensa en el bosque, habrá cierta atmósfera especial que rodeará y, flotará en los actores. (Ceballos, 1992)

Aquí, acuña el concepto de espacio como una técnica escénica que debe acompañar lo que nos convoca en el teatro, la acción, y ahonda muchísimo más cuando la combina con el tiempo:

La Línea es el encuentro del Espacio y el Tiempo. Imposible concebir la Línea sin el Movimiento: es el Movimiento pues, quien realiza la conjunción del Espacio y el Tiempo. Desde el punto de vista estético sólo existe el movimiento corporal, en el cual nos realizamos y simbolizamos el Movimiento cósmico. Cualquier otro tipo de movimiento es mecánico y no pertenece a la vida estética. (Ceballos, 1992)

Ahora con este panorama me permito elegir, como director de esta puesta en escena, los conceptos indispensables, dentro de lo teórico, que componen mi propuesta, más tarde en la bitácora de experiencias podrán ver el proceso metodológico de creación y las decisiones que tomo frente a la misma. Presento entonces, el recorrido y mis intenciones escénicas sobre el cuerpo, el espacio, la voz y la temporalidad de la obra que están regidas desde el principio por el análisis del texto. Cada uno de los apartados está sustentado por conceptos como el instante, el Kairós y el monstruo, pero también profundidades prácticas sobre la transcurividad, que nos ayudaran a seguir componiendo esa exploración frente al terror en el teatro.

4.1 Análisis mixto del texto

Para dar inicio a esta exploración y diseño se propone un trabajo de mesa arduo tanto para el entendimiento y la apropiación de los conceptos como para la adquisición del trabajo grupal y sobre la escena con sus singularidades. Se adopta entonces el análisis del texto como punto de partida, ya que lo

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

primero que se tenía era el mapa formado por la dramaturgia “Monologo para seis voces sin sonido” pero como el interés no estaba en montar toda la obra, se extrajo y se intervino una escena de la misma para poder hacer la exploración sobre ella (Ver anexo A). Es importante realizar este análisis del texto para poder ir más profundamente y adentrarnos en su discurso y en su fábula, desde los elementos que los componen, hasta los distintos puntos de vista; la finalidad está en hacerle preguntas al texto para que el mismo nos las devuelva en disposiciones para la escena, los personajes y la historia. En palabras de José Sanchis Sinesterra, el autor que nos ayudara a desarrollar toda esta categoría, sería:

...es una invitación a no quedarnos con la simple impresión de lector “ingenuo” —que se siente fascinado, estimulado por un texto—, sino a someter a un proceso crítico nuestra propia fascinación, para ver cómo el texto narrativo produce una experiencia que nos parece importante, significativa, vital incluso... y que nos provoca el deseo de llevarlo a la escena. Es decir: de compartirlo colectivamente. (Sinesterra, 2012, pág. 25)

Para esta tarea se necesitaba un análisis que no fuera netamente tradicional, es decir, que no le diera toda la importancia a la fábula, sino también, a los procesos discursivos del texto. Por esto, la base de esta categoría está en el texto “Dramaturgia de textos” de José Sanchis Sinesterra, donde se despliega cómo hacer un análisis discursivo de textos narrativos, que pueden trasladarse al análisis de una dramaturgia.

Normalmente cuando hacemos un análisis tradicional le damos toda la importancia a la fábula, los objetivos del personaje con acción dramática que atraviesa toda la pieza y el inicio, nudo y desenlace. Para esta escena no era tan importante enfocarse en este sentido porque desde ella se propone saltos hacia atrás en la fábula y la propuesta de locura que tiene el protagonista nos ayuda a pensar en unos espacios oníricos y unos personajes que se esfuman, lo que nos lleva a una disrupción entre el espacio, el tiempo e incluso los mismos personajes, características del teatro contemporáneo. Por esto, se decide encaminar lo fabular y lo discursivo de la mano, para pensar en varios aspectos de cada uno de los análisis y llegar a lo que denomina Sanchis, un análisis mixto.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Nos cuenta Sanchis (2012) en su texto, que para el análisis de la historia debemos tener en cuenta los sujetos, acontecimientos, circunstancias espaciales y circunstancias temporales, y para el análisis discursivo debemos darle importancia a quienes narran y a quienes son narrados, dicho por él, sujetos de la enunciación, sujetos del enunciado, mecanismos discursivos; y como en lo fabular, revisar también las circunstancias espaciales y temporales de la enunciación, enfocándose siempre en quien narra (pág. 112) todo esto reunido se puede convertir entonces en lo que llama él análisis mixto.

4.1.1 Las preguntas del texto.

Nos reunimos entonces todos en torno a este análisis y concluimos varias determinantes según los puntos que nos apuntaba Sanchis:

4.1.1.1 Historia.

Personajes de la historia.

- **Karl:** Juez que está siendo sentenciado por una entidad
- **Digby:** Se hace llamar el diablo, una entidad que llega a sentenciar a Karl a muerte y a atormentarlo
- **Sam Hartwig:** Hombre condenado a la silla eléctrica por Karl. Astrónomo
- **Hija:** Hija de Karl a la cual le prohíben el paracaidismo
- **Leonora:** Mujer de Karl, acusada de infidelidad con el astrónomo
- **Voguel:** Medico, mano derecha de Karl

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

- **Padre:** Hombre católico que escucha su confesión

4.1.1.2 Acontecimientos.

Antecedentes:

(Pasado de la escena)

- Hace 15 años Leonora y Karl pasaron una temporada en un hotel (Vacaciones quizá), Sam Hartwig (Astrónomo) vivía en el piso de encima de donde se estaba alojando la pareja. Se escuchaban pasos y Karl veía indicios de que su mujer se entendía por pasos con el astrónomo y que se escapaba con él, siéndole infiel. Esto es contado por Digby y Karl se pone nervioso cuando se lo recuerda.
- Karl hizo un juicio donde condena a Sam a la silla eléctrica por descuartizar a su mujer.
- Su hija le prohíben hacer paracaidismo
- Escucha voces, no sabe que es real, se le aparece un hombre con los ojos desorbitados

(Situación actual – Escena)

Karl está haciendo una confesión a un Padre, cuenta sus penas, el padre comienza a hablarle de manera extraña y se devela que no es el padre sino una entidad que viene a vaticinarle su muerte. Dice ser el diablo y comienza a atormentarlo con su presencia y sus recuerdos de hace 15 años que involucran a su esposa y al hombre que condenó a muerte hace poco.

(Consecuencias)

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Karl termina la escena cediendo a lo que dice Digby, dándole rienda suelta a sus pensamientos, cuando vuelve en sí está en su habitación y su esposa que le pregunta “¿Te pasa algo?”

4.1.2 Circunstancias espaciales:

(Antecedentes)

- Un hotel hace 15 años
- Rendijas de la ventana
- Una autopsia o disección, no se sabe de quien
- Lugar donde hacen juicios

(Situación actual)

- Un confesionario
- Una puerta (¿Habitación de morgue?)
- Cuarto de la pareja

4.1.3 Circunstancias temporales:

- Sucesos del hotel
- Hoy después de un juicio, al parecer alguien que sufre durante una confesión

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

4.1.4 Discursivo

Tabla 1

ANALISIS DISCURSIVO DE LA ESCENA

	Enunciación	Enunciado
Sujeto	Karl hace una confesión al Padre	Confiesa su historia y problemas, habla del hombre con los ojos desorbitados y personas que rondan su cabeza
Espacio	Confesionario	Dentro de su cabeza
Tiempo	Presente, luego de los sucesos de hace 15 años y la condena a Sam Hartwig	Pasado, Luego del juicio de Sam Hartwig

	Enunciación	Enunciado
Sujeto	Digby vaticinando a Karl	Lo que le ocurrió a Karl hace 15 años, lo que le está ocurriendo y ocurrirá
Espacio	Se habla de una puerta que está cerrada	Un hotel, una ventana con rendijas
Tiempo	Presente, Luego de lo que ocurrió hace 15 años y el juicio de Sam Hartwig	Pasado, presente y futuro

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Un espacio ficcional posible puede ser la cabeza de Karl, si tomamos como verdad que Digby es producto de su cabeza, como él se nombra a si mismo

4.1.4.1 Mecanismo discursivo.

Autor implícito: Habla de una manera descriptiva de lo que ocurre entre Karl y Digby. ¿Psiquiatra quizá?

Karl: Del pasado al presente, divagando desesperado, corta el hilo conductor de lo que está contando debido a su desesperación. Llega a tal punto de divagación extrema que se queda hablando de una disección la cual no sabemos de quien es. ¿Quizá una confesión de un asesinato?

Digby: Juega a que es un Padre extraño y luego sorprende a su interlocutor. Explica lo que está ocurriendo y luego hace una condena de muerte que ocurrirá en el futuro. Explica su situación ¿Qué es? ¿Quién es? Habla de los recuerdos de hace 15 años de Karl, lo que ocurre en su cerebro luego de eso, detallando lo que hizo Karl.

4.1.4.2 Paradojas

-Hay una tensión entre el interior y el exterior, tanto del espacio como de lo que ocurre mentalmente y en la realidad de Karl.

-También hay una paradoja de la Justicia, el juez siendo enjuiciado por el diablo y su memoria.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

4.1.5 Conclusiones

En medio de toda la lectura y análisis del texto, concluimos que Karl es una persona que está trastornada por algunos sucesos, principalmente por la culpa que lo carcome por haber enjuiciado a alguien que al parecer era inocente, y solo lo encuentra culpable por una situación de celos que implicaba al demandado hace 15 años con su esposa. Esto desata una distorsión de su realidad, viendo gente que ronda su cabeza y un hombre que lo persigue con ojos desorbitados. Más adelante aparece una entidad que se hace llamar el diablo y él mismo dice que es producto de su imaginación; el individuo entra vaticinándole su muerte y atormentándolo mucho más con sus recuerdos.

Sí todo es producto de la mente de Karl, eso quiere decir que Digby es un transcurso dialogal, concepto trabajado por Edgar Garavito y mencionado anteriormente en este proyecto. Eso quiere decir que la identidad de Karl está fragmentada y todo lo que ve y escucha es una voz producida por su mente.

Sí esto es cierto entonces el espacio ficcional sí puede ser su mente y por ende todo puede ocurrir en un instante, al frente de un espejo donde Karl se confiesa a sí mismo sus pecados y por la culpa que lo carcome hay un juicio en su mente. Según lo que nos entrega el texto en lo fabular y discursivo, el grupo en medio del análisis mixto realizado ha decidido tomar como verdad que Karl es un hombre que ha matado a su esposa en un arranque de celos y la culpa lo carcome tanto que ha hecho un transcurso llamado Sam Hartwig y Digby, enjuiciándose a sí mismo a vísperas de su condena de muerte.

Sí entonces todo esto ocurre de esta manera en su cabeza, podríamos pensar en una escenografía que nos ayude a construir espacios, como el espacio del confesionario o el espacio de la habitación, incluso espacios oníricos como un laberinto. Partiendo de esa idea hemos estado contemplando la idea de construir unos paneles que hagan las veces de espejo, en esa idea del instante donde Karl ve al espejo y ocurre toda la escena, pero no un espejo totalmente reflectivo sino también un espejo en el que se pueda ver a través de él, también generando esa idea de Karl fragmentado por el transcurso Sam Hartwig o Digby

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

4.2 Puesta en espacio - La cabeza de Karl un laberinto de espejos- sojese

A partir del concepto del transcurso, del análisis realizado y de las improvisaciones de los actores, pude definir el espacio escénico, no solo como lugar físico y escenográfico sino también como experiencia simbólica. Retomo entonces para la definición del espacio el análisis de la obra, que nos regala un espacio de la enunciación como lo es el confesionario o la habitación y un espacio del enunciado como la cabeza del personaje principal, y como ésta, le muestra sus peores pesadillas y los desdoblamientos de su propia identidad, adicionalmente, retomo el concepto de transcurso y el desdoblamiento del yo. El entrecruzamiento de estas intenciones me conduce a un objeto cotidiano como es el del espejo, pero no cualquier tipo de espejo, uno que refleje y deje ver a través de él, según como se ilumine; veo en este, una posibilidad, tanto física como simbólica, de proponer el posible espacio escénico, ya que, en el instante en el que Karl se mira al espejo y no se reconoce empieza todo su juego transcurso. Ese verse en el espejo y encontrar a otro totalmente distinto, deforme y monstruoso, al otro lado, es lo que posibilita ese terror-horror y esas preguntas que dinamizarán la escena. Desde el mismo concepto de transcurso, en el libro “la transcurividad” de Garavito (1997), se plantea la analogía antes mencionada del anacoreta encontrándose con el diablo en el desierto, justo la persona que busca la divinidad se encuentra con el extremo total y esta misma le dice “Yo no existo fuera de ti. Soy tu multiplicidad interior” (pág. 59) lo cual muy posiblemente enfrenta tanto al anacoreta como a Karl mismo en una realidad que no quiere ver, que aterriza.

El espejo también puede ser extrapolado a los personajes mismos produciendo en ambos ese movimiento transcurso: Digby es un espejo de Karl, un reflejo que puede aparecer de múltiples maneras en toda la escena, y también, desde cualquier lugar, porque el espacio es su propia mente en movimiento, como nos lo propuso el análisis.

Independientemente de pensar o ubicar desde ya un espacio específico, nos planteamos como grupo, una mente en movimiento que se convierte en varios espacios. Las exploraciones realizadas me

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

plantean, para la dirección, una habitación; ese espacio íntimo donde Karl puede mirarse al espejo, puede rezar e incluso llorar con tranquilidad por una confesión que se hace a si mismo frente a un espejo, ese instante donde ocurre todo. Veo también al espejo como un portal, por ello, se explorará no solo con un espejo, sino con varios dentro de la escena, que puedan devenir de distintas maneras en otros espacios y que deformen la habitación. Esta estrategia, la planteo también para generar un ritmo narrativo desde el espacio: la habitación, lugar cotidiano del personaje que se despliega y transforma, poco a poco terroríficamente, en su cabeza y sus múltiples voces; la mente humana vista desde la metáfora del espacio.

Como lo plantea la misma dramaturgia, el espacio debe cerrarse en el dialogo con Leonora, la esposa del protagonista, es por esto que el instante y el movimiento debe ser tan caótico dentro de la escena, que desemboque a ese principio de donde partimos, Karl mirándose al espejo en su habitación.

4.3 Puesta en cuerpo

4.3.1 La monstruosidad

Una pregunta importante que nos marca una ruta más clara en esta creación, es la búsqueda de la corporeidad de los personajes que habitan la escena. Anteriormente he hablado de una identidad que se desdobra, de una personalidad específica, de un yo institucional (Karl) que se fragmenta en una multiplicidad (Digbys) y, hablo en plural, ya que planteo desde la misma creación que el cuerpo de Digby sea un personaje compuesto por dos intérpretes. Esta idea nace a partir del concepto que abarca a nuestro personaje Digby: El monstruo, donde a continuación encontraran un despliegue de los distintos puntos de interés que encuentro del concepto.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

4.3.2 El monstruo en el rincón mental

Para empezar, podemos encontrar en el blog de Verónica otro artículo sobre los monstruos llamado “Elementos de terror: V Monstruos” y nos comienza hablando de su definición de monstruo. Nos cuenta que esta criatura es diferente a su especie y que esta anomalía específica es la que nos lleva a sentir espanto o temor. Pongo de ejemplo el primer panteón de monstruos creado por Universal Studios (1896 -1911) que lo componían Drácula, el hombre lobo, el hombre invisible y Frankenstein, todos en la era del cine mudo. Estos apuntaban entonces a una metaforización de lo que se rechazaba socialmente en la época, Cevilla, explica muy bien en su blog acerca de Drácula y sus características, como lo son el hecho de succionar la sangre como significado de la vida eterna, la sensualidad del mismo que habla sobre el sexo como pecado; el vampiro en la comunión con la noche, que promete el peligro pues pueden ocurrir cosas que nadie más ve; más adelante la escritora ahonda.

Es al ver nuestras partes oscuras reflejadas en otros cuando nos descubrimos verdaderamente humanos y nos sentimos parte del grupo. Nadie se identifica con un personaje perfecto, que jamás se equivoca y que carece de defectos odiosos, a veces hasta imperdonables. Nos sabemos seres imperfectos y requerimos de algo similar para sentirnos comprendidos, acompañados. Los monstruos son una especie de confirmación de nuestra identidad más oculta, aquella que nos esforzamos por esconder ante una sociedad que busca la perfección. La fealdad, lo deforme, la crueldad, la lujuria, el ansia de poder, lo odioso, todo eso forma parte de la condición humana y el monstruo no es más que la otra cara de quiénes somos. (Cevilla, *Terror y Fantasía oscura*, 2021)

Otro punto de vista frente a esta cita está en el libro “Orden y caos” del autor Jorge Miguel G. Cortes, donde nos habla de la monstruosidad de una manera mucho más filosófica y partiendo de autores del género de terror como Stephen King

Cada época trae una manera de ser leída, tanto corporal, cultural y lingüísticamente. Cuando se ha establecido esto se crean unas leyes acordes a lo que se piensa y aquel que las infrinja será

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

perseguido y castigado. Es decir, se convertirán en monstruos. Los monstruos serían aquellos que se enfrentan a las leyes de la normalidad. Unos monstruos traspasan las normas de la naturaleza (aspectos físicos) otros las normas sociales y psicológicas, pero ambos se juntan en el campo del significado, en la medida que, normalmente, lo físico simboliza y materializa lo moral. En este sentido los monstruos vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido en los esquemas de la cultura dominante. Stephen King: [Amamos y necesitamos el concepto de monstruosidad porque es la reafirmación del orden que anhelamos como seres humanos...] y déjenme sugerir que no son las aberraciones mentales y físicas las que nos horrorizan, sino que es la ausencia de orden que estas situaciones parecen implicar (Cortés, 1997)

Digby es un transcurso de Karl y lo percibo como un opuesto de él mismo, la peor pesadilla imaginada por este protagonista. Los aportes anteriores nos podrían ayudar, como grupo, a la creación escénica, encontrando en la personalidad de Karl esos opuestos y extremos para enriquecer más ese miedo que él representa.

Mucho más adelante, Cevilla nos cuenta que los monstruos engloban partes injustas y horribles de la sociedad y es aquí donde reflexiono y siento como el anacoreta en transcurividad, la maldad que nos habita de alguna manera debe salir a la luz en la vida, y los monstruos están para ello, es aquí donde anclo nuevamente a Digby como un enfrentamiento personal del protagonista, por esto el elemento del espejo es tan crucial en la pieza, ese extremo distinto y contrario de Karl, la cruda verdad sobre lo que representa su psiquis. En la división que da la autora del blog, donde existen dos tipos de monstruos, los villanos y los incomprendidos, siento que Digby (Nuestro monstruo y transcurso) se ubica en el de los villanos, aquel que quiere llegar a destruir y acabar con la humanidad, o al menos la humanidad de Karl, el protagonista.

Me parece pertinente encontrar un punto compartido entre el transcurso y el monstruo para nutrir el personaje de Digby en escena, ya que si bien el transcurso también puede ir en contraposición de la identidad y todo lo que representa Karl (Como fuerza reactiva) creo que también es importante potenciarlo desde el terror y permitir ese encuentro de conceptos para enriquecer este personaje que

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

puede llegar a darnos un muy buen susto. Ahondando más en este concepto me encuentro con el libro “Historia de la fealdad” de Umberto Eco donde encontramos cronológicamente la visión de lo feo e incluso lo monstruoso y diabólico de cada época. En el apartado “Las metamorfosis del diablo” encontramos una amplia historia gráfica de este ser y es precisamente en esta transmutación donde encuentro la posibilidad creativa y desde la imagen para este personaje.

Distintos tipos de demonios, como seres intermedios que a veces son benévolos y a veces malvados y cuando son malvados, de aspecto monstruoso (también en el apocalipsis “los ángeles” tanto son ayudantes de Dios como ayudantes del demonio), existían en diferentes culturas: en Egipto el monstruo Ammut, híbrido de cocodrilo, leopardo, e hipopótamo, devora a los culpables en el más allá; aparecen seres de rasgos bestiales en la cultura mesopotámica; en distintas variantes de la región dualista existe un Principio del Mal que se opone al Principio del Bien. Aparece el diablo como Al-Saitan en la cultura islámica, descrito con atributos de animal, y también aparecen demonios tentadores, los *gula*, que adoptan el aspecto de mujeres bellísimas (Eco, 2007)

Podríamos también ahondar en la dupla Tránsito/Monstruo, el elemento diablo ya que el mismo personaje se llama así mismo “el diablo” y esto nos podría dar muchas más luces para ese momento creativo desde la imagen, el movimiento y cuerpo del personaje. Eco ahondando más en esta metamorfosis, característica que quisiéramos adoptar en el montaje de esta obra, nos habla de ese diablo en transformación constante, citando a John Mandeville en “El valle de los diablos”

En medio de este valle, bajo un peñasco, aparece una cabeza con el rostro de un diablo de carne y hueso, realmente horrible y espantosa a la vista. Solo se ve la cabeza, hasta los hombros: (...) Mira los ojos penetrantes y horrendos, en contiguo movimiento y centellantes como el fuego y cambia y transforma la expresión tan a menudo, de forma tan espeluznante que le quita a cualquiera las ganas de acercarse. (Eco, 2007)

Si pudiéramos adoptar desde lo escénico ese cuerpo cambiante y transmutable del que se habla en este texto, encontraríamos ese efecto para potenciar el cuerpo de nuestro personaje. Queriendo aportar más en esta lluvia de ideas para establecer y construir este personaje de Digby, concluimos nuevamente

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

que la característica de la transmutación antes tratada nos plantea una diversidad en este concepto del diablo; una criatura que puede llegar a ser un animal, una mujer bella y hasta un sacerdote que escucha una confesión.

Si en el Dr. Fausto de Marlowe (1604) Mefistofeles era todavía feo y si, todavía en siglo XVIII, en El diablo enamorado de Cazotte aparece bajo la forma de un camello, en el Fausto de Goethe se muestra como un señor correctamente vestido. Es cierto que se aproxima a Fausto encarnado en un perro negro que luego comienza una transformación inquietante, adoptando la forma de hipopótamo con mirada ardiente y terribles colmillos, pero finalmente se manifiesta vestido de clérigo errante, de intelectual honesto (Eco, 2007)

Por esto proponemos un personaje interpretado por dos actrices y una máscara que se mueve a través de la combinación de su cuerpo, para aportar a esa característica cambiante. Nos imaginamos como grupo, un cuerpo que cambia mientras camina y una cabeza, representada a través de una máscara, que se desplaza por todo ese cuerpo amorfo y voluptuoso; esto podría potenciar el factor miedo en el espectador y crear un personaje que juegue en dinámicas corporales dependiendo de los puntos de inflexión narrativos que tenga la propuesta escénica.

Encuentro a partir de esta idea, un dialogo directo con el grotesco que propone el teórico teatral Vsévolod Meyerhold (1986) en su libro “Teoría teatral”, donde se habla de los contrastes escénicos posibles y esa disonancia corporal “lo grotesco busca lo supra natural sintetiza la quintaesencia de los contrarios, crea la imagen de lo fenomenal. También impulsa al espectador a intentar percibir el enigma del inconcebible.” (pág. 60) Este autor, en su capítulo “Sobre el teatro”, despliega esta información de lo grotesco y nos pone ejemplos escénicos de ese encuentro de los contrarios, esa oposición del fondo y la forma que se traduce en situaciones.

Es un día de otoño lluvioso, una procesión fúnebre se extiende a través de las calles. La actitud de los que acompañan el féretro da saltos y hace muecas cómicas. Se diría que una mano diabólica ha imprimido al lúgubre cortejo un movimiento de fiesta. Manifestando lo grotesco, el artista intenta revelar su dolor. De pronto, el viento arrastra el sombrero de uno de los enlutados, se agacha a

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

recogerlo, pero el viento arroja al sombrero de charco en charco. El afectado señor corre detrás y hace pasar de repente al espectador del plano donde acaba de colocarlo a otro plano inesperado. El payaso herido ha dejado caer por encima de las candilejas su cuerpo sacudido por las convulsiones y grita al público que la sangre que pierde es jugo de fruta (Meyerhold, 1986)

Entender cada una de estas posibilidades escénicas en la acción y ver esos contrastes de la situación que propone Meyerhold, como lo son las muecas cómicas en medio de una procesión fúnebre, también es un encuentro con esa incomodidad que quiero que perciba el espectador y que propone el terror desde la confusión, antes mencionado. Asimilar a ese Transcurso/Monstruo/Diablo como un bufón exagerado que se ríe de las desgracias de Karl por medio de situaciones grotescas y excesivas, con un cuerpo que se va transformando en mil posibilidades a partir de esta propuesta de cuerpo acompañado de la máscara, podría estimular esas emociones de extrañeza en el espectador que quiero que aparezcan por medio de la propuesta escénica.

En el grotesco también encontramos seducciones del terror y lo monstruoso como lo menciona Meyerhold (1986) a partir de las diferentes disciplinas artísticas “Lo grotesco puede ser cómico, pero también trágico como los dibujos de Goya, como los relatos de Edgar Alan Poe, y sobre todo en los Hoffmann” (pág. 64) cada uno de estos autores encontrado en estos conceptos ya mencionados en esta puesta en cuerpo.

Para nutrir más esta conversación, más adelante en el texto de Eco, se nos habla del “Tríptico de las tentaciones de san Antonio” del artista El Bosco donde hay ilustraciones de demonios que representan los vicios del hombre, una metáfora más para los problemas sobre lo humano, lo cual nos interesa en esta exploración. En este apartado, Umberto Eco (2007) cita a un teórico teatral hablando sobre este artista y su obra “Antonín Artaud lo menciona en su *teatro de la crueldad* como uno de los artistas que supo desvelarnos el lado oscuro de nuestra mente” como si nos diera una pista de ese transcurso siendo develado como movimiento interno de la mente de Karl.

Es por esto mismo que concluimos un punto de partida para la corporalidad de ese Transcurso/Monstruo/Diablo, un cuerpo construido por dos intérpretes. Se pensó este cuerpo con dos

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

fases muy específicas, en la que cada una fuera ese diablo individual, con un cuerpo con características muy específicas como en Manuela que estuviera en plano bajo y se desplazara desde allí y Susana en el otro extremo desplazándose desde el plano alto. Por otro lado, la segunda fase de ese monstruo se pensó como un cuerpo construido por los dos cuerpos de las intérpretes, amorfo y deforme con la característica específica que la cara del monstruo sería una máscara manipulada por las manos de las intérpretes. Desde allí partimos y nuestras exploraciones fueron arrojando muchos más detalles en las calidades de movimiento y decisiones frente a esos cuerpos que queríamos.

Por otro lado, está el cuerpo de nuestro personaje principal, un cuerpo que debe tener miedo y que específicamente debe notarse en la escena para poder producir esa empatía de la que hablábamos en los elementos del terror. Además de crear esa conexión con el público para que realmente la narrativa sea en el género de terror, el protagonista debe experimentar miedo frente a lo que se le presenta, si por el contrario sintiera curiosidad, estaríamos seduciendo el género de la fantasía y yéndonos por otro camino. Volviendo al cuerpo del miedo, por medio de las exploraciones se pensó un cuerpo que realmente experimentara desde lo físico la emoción fidedigna del miedo y por ello rastreamos del libro “Anatomía del miedo” del autor José Antonio Marina aquellas características de dicha emoción que pudiera fijar una exploración y un camino a ese cuerpo

El sistema nervioso autónomo se encuentra activado, lo que implica un estado de alerta, un sesgo de la atención hacia posibles amenazas, un enlentecimiento de las operaciones cognitivas —o, al contrario, una agitación mental sin eficacia—, y un estado de tensión. Las manifestaciones somáticas pueden ser palpitations, dificultad de respirar, perturbaciones gastrointestinales, temblores, falta de deseo sexual, insomnio, etc. La falta de control va relacionada con la inseguridad o vulnerabilidad que también acompaña a este sentimiento. Todas estas características (desagrado, inquietud, alerta, sesgo de la atención, tensión, molestias somáticas) configuran un factor afectivo que es compartido por el miedo y por la ansiedad y por otros sentimientos de origen químico como el síndrome de abstinencia en toxicómanos, el hipertiroidismo o incluso la ingesta excesiva de café. (Torres, Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía, 2006)

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Estas características fijan un punto de partida y unas maneras ya experimentadas por otros cuerpos, para abordar ese cuerpo del miedo de Karl y con el comenzar a explorar ese terror dentro de la metáfora misma del transcurso.

4.4 Puesta en voz – Transcursos vocales

Para desarrollar este apartado quisiera resaltar nuevamente nuestro concepto base: el transcurso, ya que, a partir de él, la creación adquirió ese enfoque. Si bien se piensa un personaje principal (Karl) que sufre y se culpa a sí mismo y esto transforma toda su forma de expresarse a través de la voz, también se piensa a este personaje doble e interpretado por dos actrices (Digby) que se pensó como imponente, dueño del poder de la escena pero que también construye dos cuerpos individuales que tienen una voz en particular y que cambia cuando componen un solo cuerpo entre las dos intérpretes.

La dramaturgia nos propone desde el nombre: el monólogo, que en su definición más básica es un discurso que mantiene una persona consigo misma. En palabras de Edgar Garavito (1997) “es el discurso que aún tiene orden y un tiempo en específico, hay una identidad definida y puede franquear diversas formas de lenguaje, como lo son los extranjerismos, modismos de antigüedad y hasta una lista de mercado” (pág. 25) En sí, Karl comienza la propuesta escénica desde una confesión, se podría decir que este es el momento donde monologa y hay un orden en su tono de voz y su identidad, más adelante es donde esto se transforma, ya que comienzan a aparecer estas otras características del transcurso dialogal, donde Digby hace su aparición.

Para Digby se pensó este cuerpo en dos momentos (dos cuerpos individuales siendo dos digbys en escena y un solo cuerpo compuesto por estos dos intérpretes) y una voz que cambiará para estos mismos, pero tampoco es coincidencia que las intérpretes sean mujeres, ya que equilibran y aportan a ese extremo vocal que puede tener esa voz que franquea la identidad de Karl, una voz femenina en distintos tonos. A Manuela se le dio la tarea de hablar siempre en tono bajo o grave cuando se disponga

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

en cuerpo individual, no se le pidió que impostara su voz de manera muy exagerada, sino que buscara a partir de allí. Por el contrario, para Susana se buscó una voz más alta o aguda para cuando fuera cuerpo individual, pero al igual que Manuela que no fuera impostada. Quisimos más adelante al crear ese cuerpo compuesto por las dos, siendo un cuerpo monstruoso y amorfo, una voz acorde a esa morfología y pensamos en esas mismas premisas, pero ya si con la impostación de la voz, en un nivel más exagerado que nos creara esa disonancia de voces desde la tonalidad y casi se formara un extrañamiento de la voz; una voz que no fuera humana. Para este cuerpo compuesto quisimos entonces que las dos voces se acoplaran y hablaran en coro, para mantener justamente ese efecto de extrañamiento de la voz.

También entiendo que el coro vocal puede agotarse escénicamente, lo que nos posibilita desde ese mismo dialogo entre Digby y Karl y las diferentes propuestas de voz de los intérpretes, un juego sonoro que sea disonante para llegar al final de la propuesta e ingresar al concepto que nos falta y nos aporta el mismo Garavito. El monologo interior, propuesto por el autor y alguna vez enlazado con el viaje de Ulises, como se habla en “La transcurividad” es la idea final para dar el detalle a la propuesta escénica desde la voz. Es en ese momento final de la escena, donde el protagonista parece desvariar, donde su discurso se vuelve ilógico y todas sus limitaciones caen, dando paso a ese discurso no organizado que puede potenciarse justamente en este concepto, entendiéndolo desde su base. Para Stuart Gilbert (1997) el monologo interior “es una reproducción exacta y casi fotográfica de los pensamientos, una impresión de la incoherencia” (pág. 29) nombrado en el mismo libro de Garavito, y es precisamente de allí, de ese discurso no organizado, que podemos dar uso al monologo interior en todo su furor, pensando en la cacofonía que pueden hacer todas las voces en escena dando cuenta de esos pensamientos que lo agobian y dándole más fuerza y caos a esas premisas trabajadas desde antes pero en un desorden desagradable y tortuoso, esa fotografía fidedigna de lo que es la cabeza de Karl; un panorama de multiplicidades oscuras

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

4.5 Temporalidad – Un instante fatal

Para hablar de tiempo en esta escena y en el imaginario que hemos logrado construir, tendremos que pasar por varios conceptos; algunos ya tratados desde el transcurso con sus características y unos nuevos desde la filosofía. La misma dramaturgia y la adaptación de la escena nos arroja desde las letras un momento de quiebre llegando al final, Karl encontrándose con su esposa Leonora en medio de su ensoñación y caos, ella preguntándole “¿Te pasa algo?” y el respondiendo “No es nada”, finalizando la escena.

Digo momento de quiebre porque desde antes nos han construido toda una escena de encuentro con Digby (El diablo) y sufrimiento por parte del protagonista para darle un giro total a lo que está ocurriendo y hasta desmentirlo en palabras de Karl con la respuesta a su esposa. Desde aquí se nos genera la pregunta si todo lo anterior ha sido real o realmente ha sido una ensoñación o imaginación del protagonista y como queremos dejarlo como pregunta (Porque es más interesante para el espectador que el mismo tome conclusiones) entonces hablemos de donde se ubican todas estas temporalidades desde la visión del director.

Para no irnos muy lejos de lo que ya hemos hablado, comencemos por el concepto de transcurso, donde Garavito nos cuenta en el capítulo “Estética del transcurso” los problemas que atañe encasillar al mismo concepto en estas dos dimensiones:

El transcurso se presenta, en este primer acercamiento, como fenómeno ligado a un movimiento, así este movimiento sea solo “interior”, es decir, a nivel de simulacros y no exija por lo tanto el desplazamiento real de un cuerpo o una persona en el espacio tridimensional. (Garavito, 1997)

Garavito siempre nos está hablando del transcurso como un movimiento, una analogía desde el discurso, el dialogo y el monologo que se convierte en transcurso, pero también nos lleva hasta el recorrido que hace el anacoreta desde la sociedad al exilio de la cultura y el encuentro con la naturaleza para encontrarse en el transcurso consigo mismo. Lllamarlo movimiento nos hace entender, pero también

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

nos pone en lo conceptos establecidos de espacio y tiempo preconcebidos por nosotros mismos, de nuestra realidad. Más adelante, nos aclara que el transcurso es un movimiento interno desde esta cita:

Sin embargo, en un acercamiento más cuidadoso, todo ello resulta claramente insuficiente porque se atribuye desde afuera un tiempo al transcurso, como “tiempo del transcurso” en lugar de presentar el transcurso como fenómeno del tiempo en el tiempo y con el tiempo, es decir, “transcurso del tiempo” en el sentido de pertenencia. Dicho de otra manera, ver el transcurso como un recorrido espacial que emplea un tiempo, es hacer una “representación”, con la cual se intenta explicar lo que es en realidad un fenómeno de transformación percibido estrictamente a nivel de sentido interno (aquel que, según Kant da cuenta de un estado interno del alma), como si fuese simplemente un fenómeno de transformación percibido a nivel del sentido externo “aquel que representa objetos en el espacio” (Garavito, 1997)

Llegando entonces a esta conclusión por el autor, entendemos que el transcurso es un movimiento interno y que “El tiempo del transcurso” también lo es por llamarlo de alguna manera. Si enfrentamos esto con la obra entonces podríamos decir que todo esto que le ocurre a Karl está dentro de su cabeza, incluso el mismo Digby lo menciona con el dialogo “Soy... como un concepto, una existencia virtual e inalcanzable... ¿Me va comprendiendo?... Como una presencia en su cerebro, saltando de célula en célula, nutriéndose de usted... Casi, casi como un delirio.”

Queriendo ahondar más acerca de la temporalidad de la escena y tomando como premisa lo que encontramos a partir del análisis, el instante donde él se ve al espejo. Encuentro entonces el concepto de “Instante” de la mano de la filosofía en las palabras de Nietzsche en “Así hablo Zaratustra” y de Amanda Núñez en su texto “Los pliegues del tiempo” un acercamiento a eso que podríamos llamar acontecimiento o instante donde todo y nada ocurre.

Para desarrollar estos conceptos quisiera comenzar por el de los tiempos griegos por parte de Amanda Núñez, Licenciada en filosofía que nos cuenta acerca del Kronos, Aión y Kairós. Como primera parte ella nos habla de la etimología de estas palabras ya que precisamente vienen de la Antigua Grecia como dioses y desde allí, nos explica cada uno de estos tiempos como entes encargados de algo,

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

alejándonos un poco de esa única significancia del tiempo que tenemos en nuestra actualidad, desde la física.

Amanda (2007) nos cuenta que Kronos lo nombra como ese dios nacido del Génesis, de su madre Tierra y su padre Cielo y que se encarga de tragar a su descendencia para mantener su eternidad y reinado, en otras palabras “un dios de la muerte de todo lo finito para ser él, infinito” (pág. 2). Más adelante, ella nos habla de Aión, un dios que no parte de ninguna génesis y que está ahí dando, siendo representado por las imágenes de un viejo y un niño, representando la vida y todo lo vivo que continúa viviendo en un eterno retorno, como el amor que vive en nosotros los humanos cada que florece. En palabras de Núñez sería:

Kronos: El tiempo del movimiento, del trabajo, de lo que Aristóteles llama las acciones imperfectas que tienen su fin desgarrado fuera de ellas: adelgazar, construir una casa... Estas acciones se caracterizan por ser inservibles cuando se llega a la meta requerida... Aión, por el contrario, como el éxtasis que sobrevuela los movimientos. Como acción perfecta que tiene el fin en sí mismo: veo y continúo viendo, amo y continúo amando. Acción sin muerte, aunque todos muramos, porque el amor y el ver no dependen de nosotros, sino más bien nosotros de ellos.

Kronos: el tiempo del reloj, del antes y el después. Aión, el tiempo del placer y del deseo donde el reloj desaparece... (Núñez, 2007)

Ya teniendo bien definidos estos dos tiempos, nos encontramos con el tiempo que nos compete para esta pieza, que se pelea entre estas dos eternas deidades y roba de cada uno algo importante para ser él. El que nos define exactamente esa temporalidad abstracta por la que pasa Karl en ese instante mientras se mira el espejo y se encuentra con su esposa. Kairós, en palabras de esta autora viene siendo un dios menor, hijo de Zeus que luego de la era de Kronos es encargado del tiempo, pero también de la fortuna, ósea de las oportunidades. Es representado con unos pies alados y precisamente por estas características es que se piensa que Kairós se escapa de nuestras manos fácilmente. Para explicárnoslo mejor, Amanda nos trae unos cuantos fragmentos del cuento “El perseguidor” de Julio Cortázar donde el protagonista habla precisamente de la temporalidad, nos relata que está ubicado en un metro con rumbo a algún lugar

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

y mientras emprende su viaje piensa en su madre rezando específicamente una oración muy larga, a sus compañeros músicos tocando y hablando sobre temas relacionados a su música y en medio de todo esos detalles y la gente que entraba y salía del metro combinada con sus ensoñaciones hubiera pensado que todo eso que lo abstraigo se robó perfectamente un cuarto de hora pero que cuando hubo racionalizado el tiempo solo había pasado un minuto y medio entre una estación y otra.

¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? Por Kairós. Demonio fugaz que aparece como inspiración y nos lleva a otra dimensión. Momento oportuno, se le llama a este Kairós... el instante. Es un tiempo, pero también un lugar, un espacio distinto del espacio de la duración o del recorrer las manillas del reloj. Lugar-tiempo donde se nos arrebató de Kronos y se nos sitúa en Aión. Es el Acontecimiento. Aquello respecto a lo cual siempre vamos detrás. Lo que hace aparecer el tiempo puro o Aión en medio de Kronos, violentando la normalidad de Kronos y haciendo que todo cambie. (Nuñez, 2007)

Justamente ese Kairós que transporta a nuestro protagonista en ese instante cuando se mira al espejo y se enfrenta con el transcurso de Digby, un diablo que es el mismo atormentándolo de múltiples maneras. Pero bien, si Amanda nos habla de que Kairós nos arrebató de ese tiempo de Kronos y nos pone en el Aión, donde habita toda la vida y lo que perseguimos, como el amor ¿Qué tal si ese Kairós fuera sufrible e insoportable? ¿Podría pensarse en un tiempo de abstracción donde se sufriera y no corriera el tiempo tal y como lo percibimos?

Es aquí donde llamo al mismo Nietzsche y un fragmento llamado “De la visión y el enigma” del libro “Así habló Zaratustra” donde se habla del instante como un portón entre dos eternidades.

«¡Mira ese portón! ¡Enano!, seguí diciendo: tiene dos caras. Dos caminos convergen aquí: nadie los ha recorrido aún hasta su final. Esa larga calle hacia atrás: dura una eternidad. Y esa larga calle hacia adelante - es otra eternidad. Se contraponen esos caminos; chocan derechamente de cabeza: -y aquí, en este portón, es donde convergen. El nombre del portón está escrito arriba: ‘Instante’. Pero si alguien recorriera uno de ellos - cada vez y cada vez más lejos: ¿crees tú, enano, que esos caminos

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

se contradicen eternamente?” «Todas las cosas derechas mienten, murmuró con desprecio el enano. Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo.» (Nietzsche, Así habló Zarathustra, 1885)

Casi siendo una analogía con la escena, hay una interpelación entre dos personajes y una metaforización del tiempo por medio de un relato, de la mano de este filósofo. Tomo específicamente este relato porque podemos ver graficado el tiempo en el espacio por medio de algo real, un portón. Luego los personajes hablan de este y el enano dice “el tiempo mismo es un círculo” y nos genera una pregunta sobre lo que es el tiempo en la vida misma. Y si este tiempo que vivimos y viviremos ya hubiera ocurrido ¿Cómo nos sentiríamos haciendo esta reflexión? ¿Y si estamos en un constante bucle que se repite? No solo de nuestra vida sino también de los hitos y acontecimientos de la historia. La simple reflexión se hace incómoda, lo que me lleva a otra reflexión puesta por el mismo Nietzsche en el texto “Los pliegues del tiempo”

¿Qué ocurriría si, un día o una noche un demonio se deslizara furtivamente en la más solitaria de tus soledades y te dijese: “Esta vida, como tú ahora la vives y la has vivido, deberás vivirla aún otra vez e innumerables veces, y no habrá en ella nunca nada nuevo, sino que cada dolor y cada placer, y cada pensamiento y cada suspiro, y cada cosa indeciblemente pequeña y grande de tu vida deberá retornar a ti, y todas en la misma secuencia y sucesión -y así también esta araña y esta luz de luna entre las ramas y así también este instante y yo mismo. ¡El eterno reloj de arena de la existencia es dado la vuelta una y otra vez - ¡y a la par suya tú, polvito del polvo! - “¿No te arrojarías al suelo, rechinando los dientes y maldiciendo al demonio que así te habló? (Nuñez, 2007)

El solo pensar el tiempo como algo que se sufre y se vive sin descanso en un bucle repetitivo, se vuelve agotador, como si nos estuvieran condenando a algo como a Sísifo en su mito que sube la piedra a la colina y vuelve con ella por toda la eternidad. Así mismo nos pensamos esta escena, un Karl siendo atormentado por Digby repetitivamente. Las exploraciones nos arrojaron la posibilidad de considerar, dentro del transcurso a Karl migrando de un intérprete a otro a sufrir el encuentro con Digby en un tormento continuo hasta que el clímax lo permita y finalizar la escena con el cierre de la esposa. Pensarse

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

el tiempo como ese círculo como lo llama Nietzsche dentro del Kairós nombrado por Núñez es combinar dos tiempos y volverlos terroríficos.

4.6 Referentes visuales

Los referentes nacen de muchos lugares que convergen, tanto de las imágenes (Pinturas) como de las narrativas (películas de terror) hasta obras de teatro que he logrado identificar con las características óptimas para lograr esta experimentación del terror en el teatro. Por otro lado, también necesitamos desde la referencia, el punto de partida para la creación de las técnicas escénicas (Vestuario, escenografía y la música de la obra). Entre los referentes, todos cumplen una función específica dentro de la creación ya que cada uno apunta a elementos como lo son las texturas hasta movimientos y estrategias para contar una historia en específico, por esto cada uno de los referentes que a continuación veremos se acuñan a una parte del proceso distinta.

Para el proceso de creación, en cuanto a la estructura teatral, partimos de una premisa que nos generara un punto de partida en los distintos momentos de la dramaturgia. Para ello, le di la tarea a los intérpretes, luego de leer la escena, de escoger imágenes que apuntaran a ese imaginario que tenían en la cabeza sobre lo leído y cada uno hizo un rastreo. De este rastreo se generaron varias improvisaciones que más adelante se desarrollarán en la escritura, pero ahora, podrán ver un collage que contiene cada una de las imágenes generadoras encontradas por los intérpretes (ver anexo B)

Por otro lado, en cuanto a los referentes narrativos me encontré con varias películas que apuntaban a ese terror con el que se quería explorar la escena. Es importante entender que las películas como referentes fueron un punto base para encontrar esos elementos del terror y entender la matriz del género

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

de terror con el que se trabaja en el cine. Justamente rastreando esas películas que tuvieran un terror trabajado con delicadeza, pero a la vez efectivas, un terror complejo, pero a la vez artístico, me encontré con el video de la plataforma YouTube llamado “Terror moderno: nuevas formas de miedo” del canal 3 Person View. En este video se habla específicamente de películas que fueron más allá de las características básicas del terror para enviar un mensaje mucho más contundente sobre el ser humano y una intención artística dentro del desarrollo de las mismas.

Me gustó la apuesta de estas películas, ya que una de mis hipótesis al hacer esta exploración es que la unión de estos dos elementos, terror y teatro puede confrontar al espectador con un discurso específico por medio de metáforas que también lo impacten. Dos de las películas mencionadas en el video, *The witch* (2015) del director Robert Eggers y *Hereditary* (2018) del director Ari Aster (Ver anexo C), ya estaban rondando en mi cabeza con la pregunta de cómo llegar a ese terror sin el camino fácil y estereotipado de las demás. En el video se habla de un terror más crítico y reflexivo donde se prescinde de los *jumpscare*s agotados a lo largo de los años en este género, hablando de problemáticas del mundo real llevadas hasta extremos delirantes y desarrollados en los peores escenarios posibles. Estas dos películas recurren a la desolación de la familia desde adentro, un ente que los empieza a destruir, pero no desde lo físico, sino desde la destrucción del espíritu por medio de la duda en el hogar, situaciones que empiezan a crear desconfianza desde los vínculos y problemas tan cercanos para el espectador que ni siquiera se le puede achacar a la ficción, como lo nombra el video. Sin embargo, no todo recae en las metáforas empleadas sino también en la narrativa y el ritmo de las mismas, *The witch* y *Hereditary* van ingresando el terror con una tensión lenta y progresiva que se va sumando hasta llegar a un clímax para nada forzado, pero bastante caótico, lo que me hace tenerlas en cuenta para la exploración que quiero hacer. Estas películas trabajan con estrategias muy reales al espectador, en el caso de *The witch*, con toda la narrativa de las brujas que se nos ha contado desde pequeños, como el mito de la bruja del bosque como una señora muy vieja, o la cabra negra como la representación del diablo; acciones cotidianas como la bruja robándose al niño y la imagen de la bruja solo apareciendo tres veces en toda la película, ahondando mucho más en el recurso del terror, estimulando la imaginación del espectador. Por otro lado,

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Hereditary comienza con elementos catastróficos que pueden ocurrirle a cualquier familia y como desde ella, fuerzas externas se infiltran para ir destruyendo a cada uno de los integrantes de la familia y obtener su cometido, algo bastante importante para esta dramaturgia ya que se busca esa destrucción desde adentro, desde el transcurso.

Para la parte de referentes teatrales me encuentro como espectador con las obras “O Marinheiro” (1990) y “Los ciegos” (2001) del grupo Matacandelas de la ciudad de Medellín. Estas dos obras sin ser explícitamente obras de terror, trabajan con elementos del terror que me impactaron en su momento, como lo fue la oscuridad y los silencios manejados en la escena. Los ambientes sonoros creados por estos dos elementos imprimían en la obra una atmosfera de incertidumbre, los textos sugerían un misterio sin resolver y problemas humanos bastante complejos, además de que los clímax con lo poco que lograba verse aturdían las sensaciones del espectador. Para nombrar ejemplos puedo decir que en “O Marinheiro” el manejo de las luces iluminando solo las caras blancas por una hora hacían ver a los intérpretes como caras flotantes que se movían distorsionada y lentamente por el espacio, por otro lado, en “Los ciegos” uno podía ver los ojos de los intérpretes como ojos salidos de sus cuencas, bastante grandes y de visión perdida por la poca luz que manejaban, pero cuando la luz se hacía más intensa podíamos ver que aquellos ojos estaban pintados sobre sus parpados y que los intérpretes estuvieron realmente ciegos en toda la obra. Elijo estas dos obras como referentes teatrales ya que las estrategias visuales del manejo de oscuridad y luz le dan ese tono tétrico y de incertidumbre a las piezas y creo que el buen manejo de la atmosfera y los ambientes sonoros pueden lograr sumergir al espectador dentro de la obra, ficcionalizandolo y estimulando un poco esa exploración hacia el terror que se quiere.

4.6.1 Referentes para las técnicas escénicas

Por otro lado, para comenzar a trabajar la parte de las técnicas escénicas convoque a tres compañeros que están capacitados para desarrollar cada uno de los apartados. Para trabajar el componente

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

escenográfico acudí a Juan David Durango estudiante del programa Maestro en Artes Plásticas en quien confié ya que su trabajo ha virado a la escultura e instalación con materiales reflectivos y espejos, además que se ha acercado al teatro tanto desde la escena como desde el asiento del espectador. Creo que al tener ese interés por esa “Otreidad”, como él lo llama, que hay en el reflejo de un espejo, su búsqueda podría apoyar la mía en cuanto a los elementos escenográficos. Al reunirnos le explique mi idea y lo primero que me propuso fue una lluvia de ideas de referentes visuales en cuanto a instalaciones y esculturas, acercadas a lo que podría ser una escenografía dentro de la propuesta escénica (Ver anexo D).

Viendo todas las ideas en conjunto y dialogando cual sería mejor para la propuesta escénica se nos ocurrió la posibilidad de los espejos como paneles, luego se dialogó como grupo y asesoría, y se concluyó que los paneles debían móviles para encontrar ese dinamismo que requería la escena. La dramaturgia propone en sí una diversidad de espacios y la simbología que está basada en la mente de Karl también invita a un caos, es por ello que el escenógrafo en cuestión, nos propone ese espejo móvil con una característica muy específica, que refleje pero que también deje ver a través de él. Este vidrio polarizado nos podría ayudar a construir una estrategia con la cual Karl al verse al espejo no ve su reflejo, sino que ve a alguien totalmente distinto a él, lo cual apoya el concepto de transcurso y lo metaforiza mediante una imagen concreta. Esta imagen puede lograrse dependiendo de cómo se ilumine el elemento escenográfico además que nos apoya a la construcción de diferentes espacios tanto con la característica de la reflectividad como la de la transparencia; un panorama de multiplicidades.

Para probar este artefacto se buscó con ayuda del escenógrafo, el papel con el que se forra este vidrio, “Papel espejo” y por medio de materiales más baratos se probó dentro de los encuentros presenciales esta posibilidad (Ver anexo E).

Luego de jugar escénicamente con este artefacto de manera más simplificada, se pensó ya el panel en escalas reales y materiales que pudieran soportar el vidrio y fueran seguros para el desarrollo de la escena. Juan David nos entregó un boceto acercándose a las medidas y sus necesidades, listo para mandarlo a hacer (Ver anexo F).

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Siguiendo con la línea de las técnicas escénicas, nos encontramos con el componente de Vestuario que estuvo asesorado por María Cristina Palacio, diseñadora de modas con la cual ya había tenido un acercamiento en otro tipo de proyectos teatrales. Lo primero que se habló a la hora de reunirnos fue pensarnos en la época en la que estaba situada la dramaturgia. La escena en sí con su intervención no proponía una época como tal, por lo que nos fuimos a la obra y en ella encontramos la pena de muerte en silla eléctrica. A partir de allí ubicamos los años 20s como esa época en la que visibilizábamos, como grupo, a los personajes, tanto por el estilo de vestimenta y porque aún estaba vigente ese tipo de condena en la ley.

Ya comprendida la época, Cristina nos propuso un vestuario para Karl basado en su personalidad dictatorial, su demencia y, por consiguiente, ese mismo poder en decadencia. Primero se vieron los referentes visuales para luego escoger específicamente sobre Karl y por medio de una paleta de colores darle esa sobriedad que requería este personaje principal (Ver anexo G).

Diferente y en contraposición a Karl, se pensó a Digby muy desde las formas del Arlequín por las características que tiene lo grotesco, también pensando en su lado malévolo y queriendo darle un detalle desde lo ancestral por su categoría de diablo. Por las ideas encontradas dentro de los encuentros presenciales hubo dos propuestas, una más desde el impacto visual y otra queriendo apoyar acciones que potencien ese monstruo construido por los dos cuerpos a partir de una tela que los uniera. El color azul rey de la corbata de Karl podría ser el punto de partida para dar vida a esa paleta de colores que define a Digby.

Finalizando esta parte de las técnicas escénicas, nos encontramos con el componente musical, asesorado por Santiago Marchena compañero del programa de Maestro en Arte dramático que tiene capacidades en edición de sonido y un oído bastante educado en la facultad para desarrollar este componente. Con él, al hablar de la idea, nos propusimos a darle más fuerza a esa metáfora del transcurso; esas voces que lo habitan a uno. Lo primero fue experimentar con la disonancia que aparecía en el instante donde Karl se miraba al espejo. ¿Qué sonidos aparecían en ese momento y como sonaban si su finalidad era dar cuenta de una mente en caos? Santiago quiso jugar con los volúmenes, susurros que uno mismo

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

gesticula cuando se habla a sí mismo, sonidos de acciones frente al espejo que dieran cuenta de esa culpa por la que estaba pasando el personaje principal, como lo es rascarse la cabeza o quejarse y, por último, pensar en un sonido que fuera en contraposición a toda esta atmosfera, Digby. Para este, pensamos en sonidos metálicos, una disonancia entre esos quejidos y susurros que significaran una ruptura a significativa, así como lo es este mismo personaje en la vida de Karl. Para finalizar esta primera experimentación, le propuse a Santiago que este primer acercamiento sonoro fuera en crescendo para poder jugar con él por medio de una improvisación y nos suscitara dinámicas escénicas.

Más adelante comprendimos que debíamos hacer uso de la música diegética y extradiegética, así como lo propone el mismo terror con el sonido. Es diferente pensar en un efecto sonoro dentro de la escena y un sonido que apoye lo que se está realizando en la escena, aquí es donde entra lo diegético y extradiegético; es por esto que, para estimular más esta búsqueda del terror en la escena, le propuse a Santiago la creación de una música a la cual acudiera Karl cuando se sintiera estresado o agobiado, una música que calmara sus nervios. Al ser un sonido real en la escena, que manipula el mismo personaje (Diegético), este podría intervenir más adelante para crear esa ruptura de la lógica y un extrañamiento en la situación, ya que, si esta música se repite y suena de manera distinta una tercera o cuarta vez, pero de manera más disonante y perturbadora, lograríamos ese extrañamiento, tanto en el personaje dentro de la escena como de la lógica narrativa que percibe el espectador.

Para finalizar este apartado, entendemos como grupo y desde la dirección, que cada una de estas técnicas escénicas son un ente vivo dentro de la escena que apoya tanto al concepto como a la acción de los intérpretes y, que como ente vivo, puede desarrollarse y evolucionar dentro de la escena a tal punto de cambiar en pro de las decisiones que va arrojando la práctica y el montaje de la propuesta escénica; por esto es que manejo estas técnicas escénicas desde los referentes, ya que como los referentes mismo, son apenas un punto de partida para comenzar el montaje.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

4.7 Bitácora de experiencias – Primeros acercamientos a la escena

Esta puesta en escena se realizará bajo la propuesta de creación colectiva, donde el director es un compilador y tejedor de los materiales propuestos por los actores quienes improvisarán a partir de diferentes intenciones vocales, corporales, textuales, conceptuales ya dispuestas por el material teórico ahondado en este proyecto. La improvisación se tomará como un ejercicio que permite profundizar en las preguntas de la puesta en escena, enriquecer y nutrir la experiencia actoral, la plástica escénica, entre otras.

Para enriquecer este proyecto de puesta en escena, nos aventuramos como grupo a adelantar encuentros tanto presenciales como virtuales que ayudaron a consolidar el equipo de trabajo y las premisas conceptuales que se trabajarían en la propuesta escénica. Aquí podrán ver el despliegue de cada uno de los conceptos que se trabajaron de lo teórico a lo práctico y como ellos fueron transformándose por las decisiones tanto de dirección como grupales. También se convocó un equipo humano, como pudieron apreciarlo en el apartado de referentes, tanto para la interpretación como para las técnicas escénicas y así poder trabajar mancomunadamente sobre este proyecto de exploración, a continuación, podrán ver a manera de bitácora la construcción de los encuentros y las metas logradas en cada uno de los ensayos.

4.7.1 Encuentros presenciales

Como dije antes, la metodología de estos encuentros presenciales se apoyó en la improvisación, en sus distintas formas libres, a partir de los conceptos: corporales, vocales, espaciales, con el fin de reunir un material creativo que diera las bases a la puesta en escena. Algunas propuestas por el grupo y otras por el director. Desde la dirección, se apoyaron estos encuentros en el diseño de las actividades que pudieran incentivar en el intérprete todas estas formas libres, para después compilar y tejer por medio de

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

la dramaturgia. Como grupo se trabajó en la nivelación de la actuación y el trabajo en equipo que requiere un montaje teatral. Para los encuentros virtuales se trabajaron actividades más operativas y teóricas, que no requerían la presencialidad. A continuación, podrán ver un despliegue de cada uno de las sesiones trabajadas con su metodología y desarrollo.

4.7.2 El camino a la escena

4.7.2.1 Día de inicio (22 de enero del 2021).

Para comenzar este proyecto convoqué a 3 compañeros de la carrera con los cuales tengo una gran afinidad y confianza: Manuela Salazar y Susana Quiroz, que hacen parte del programa de Maestro en Arte dramático y Sebastián Pineda que pertenece al programa de Licenciatura en teatro, que harán las veces de intérpretes – creadores de la escena. En este primer encuentro y en los próximos, pensé en hacer trabajo de mesa, análisis de texto e imaginario de ideas, así que comenzamos con una breve introducción de las necesidades creativas para con la obra “Monologo para seis voces sin sonido” en especial la escena intervenida y elegida de la misma. Luego le entregue a cada uno una bitácora donde plasmarían todas sus experiencias frente al proceso, tanto técnicas como sensaciones, metáforas y preguntas que surgieran de cada uno de los ejercicios que se fueran desarrollando en el montaje de la escena; una conversación reflexiva de todo el proceso como evidencia para este proyecto. Después, hicimos una lectura muy espontanea de la escena con los roles de cada uno ya definidos y compartimos las primeras impresiones que surgieron.

Para mí, como director, siempre ha sido fundamental e importante lo que los intérpretes pueden brindarle desde su cotidianidad a la obra, y paralelo a ello también siento que la emoción del miedo puede ser un motor de creación bastante potente para esta propuesta, por ello diseñé un ejercicio de exploración

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

en el cual traeríamos los miedos desde la memoria al cuerpo, así dimos paso a este luego de la lectura del texto.

4.7.2.1.1 Abriendo las puertas al miedo.

Comenzamos con un breve calentamiento corporal para disponer la energía y el cuerpo en lo que vendría y luego de este dispuse los cuerpos de los intérpretes en el suelo con la premisa de que respiraran profundamente. Con la ayuda de una canción que pasara de una melodía tranquila a otra álgida, dirigí su atención a los recuerdos de situaciones de miedo que recordaran, preguntándoles cómo se sentía el miedo en su cuerpo, cómo empezó la situación y cómo culminó la misma. Luego de esto les pedí que ubicaran esa sensación en una parte del cuerpo y que al contar hasta 5 pasaríamos de la relajación total del músculo a la tensión corporal máxima, para transmitir toda esa situación de la memoria a lo netamente corporal. Después de hacer esto unas cuantas veces hice que se incorporaran y pasaran por todo el cuerpo la situación, desde que comenzara hasta que terminara casi de la misma manera en la que estaban en el suelo, pero ahora con todo su cuerpo. Al finalizar volvimos a disponer los cuerpos recostados para regular la respiración y volver a la calma. Cuando terminé la actividad fuimos a la bitácora a hacer una escritura ininterrumpida de 5 minutos para que ayudara a sacar toda la información posible del ejercicio realizado y así tener material de exploración que pudiera aportar a la escena. Estos fueron los aportes de los intérpretes:

Manuela: “Una palabra que se me vino a la mente fue Atacar las raíces y la sensación fue una presión en el pecho, recordé una situación que ocurrió cuando era pequeña con mi madre, donde ella me regañaba y yo me asustaba de una manera bastante exagerada. Nunca me había acercado a las emociones de esta manera, específicamente al miedo, normalmente lo evitamos”

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Susana: “Lo primero que se me vino a la mente fue una lagartija, ellas se paralizan cuando están en una situación de peligro. Hace poco me quede sin luz en mi casa en la montaña y cuando llego la noche sentí esa parálisis, ese miedo que me invadía por la oscuridad total.”

Sebastián: “Uno de mis más grandes miedos es a dejar una vela encendida, ya que en mi círculo familiar hubo un accidente por culpa de estas que detono la muerte de unas tías en la infancia de mi madre. Ahora ese miedo se actualizó porque no puedo dormir tranquilamente sin revisar que el gas este cerrado. En el ejercicio sentí que me apropié de ese miedo familiar y escarbando en él me di cuenta que también es miedo a la indiferencia de los demás frente a las cosas que nos pueden ocurrir.

Luego de compartir estas reflexiones frente al ejercicio de exploración culminamos el encuentro.



DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

4.7.2.2 (1 de febrero del 2021).

En este encuentro comenzamos trabajando el cuerpo con un training que nos preparara para los ejercicios de exploración corporal a los que nos enfrentaríamos. Para este precisamente se quiso dejar unas tareas pendientes donde exploráramos instantes tanto del miedo como de la obra, con la premisa de que algo cambiara y se transformara, sin necesidad de contar una historia o fabula.

Antes de mostrar nuestras imágenes, nos adentramos a otro ejercicio llamado “El viaje al abrevadero” donde disponíamos el cuerpo en una caminata circular en el espacio y explorábamos los pesos, sonidos y corporalidades que surgían de premisas que iba lanzando.

4.7.2.2.1 Viaje al abrevadero.

Este ejercicio consistió en poner a los intérpretes a caminar en un círculo por el espacio, arrastrando los pies y llevando la fuerza del desplazamiento en el Core (Abdomen y pelvis). Los brazos a los lados iban colgados, haciendo que las extremidades se movieran al ritmo de la caminata.

La imaginación fue un determinante en todo el ejercicio ya que se les dio la premisa de pensar que eran animales en un viaje a una montaña, donde debían llegar a la cima de esta por algo que añoraban y buscaban. Mientras ellos iban con esta premisa en su círculo fui introduciéndoles las características del miedo, para ello me basé en el libro “Anatomía del miedo” de José Antonio Marina donde despliega todo lo que debemos saber sobre los miedos, sus diversidades y que afecta en el ser humano.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Las premisas iban desde sentir el miedo desde lo anatómico, que ocurre en el cuerpo cuando sentimos miedo, pero también desde lo que el miedo puede hacer en una manada o grupo específico de personas, el miedo colectivo como lo llama Marina.

El miedo es una emoción individual pero contagiosa, o sea, social. Una de las ventajas de la vida en grupo es que las respuestas de miedo evolucionan para convertirse en señales de alarma ante las cuales pueden reaccionar los otros miembros del grupo. Incluso se modulan de acuerdo con la intensidad del peligro. El paciente Niko Tinbergen estudió los diferentes chillidos de alarma de las gaviotas. Cuando perciben un estímulo ligeramente perturbador, lanzan un «he he» apenas audible, de alta frecuencia, muy agudo. A medida que el intruso se aproxima, el grito se hace más intenso, cambia su tono un poco y el número de sílabas pasa de dos a cuatro o cinco. Éste es su léxico del miedo. (Torres, Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía, 2006)

Todo este ejercicio debía sobrepasar la barrera del cansancio de los intérpretes para que el cuerpo de ellos diera otros matices o corporalidades que no darían sobre la razón. Lo que se encontró fueron unos cuerpos y aspectos interesantes que cada uno guardo para regalarle a su personaje.



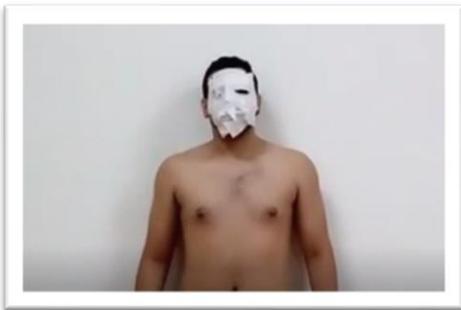
DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

4.7.2.2 Exploración sobre las imágenes del miedo.

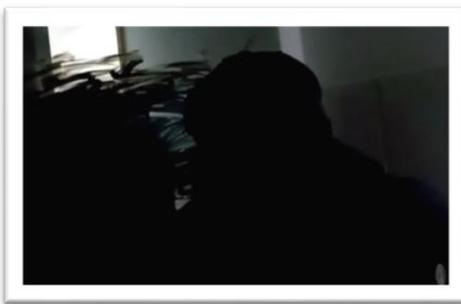
Para comenzar a mostrar y registrar las imágenes que teníamos como tarea para este encuentro nos enfocamos en frases del texto como “Un hombre con los ojos desorbitados que me persigue”, entre otras y sobre los propios miedos trabajados en el primer encuentro con la exploración realizada.

Al ver cada imagen corporal le dimos un nombre y las organizamos en orden de presentación. Este fue el orden y sus respectivos nombres:

1. El que se come a si mismo



2. El que se busca en el espejo



DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

3. La que ve boca abajo



4. La niña en negro

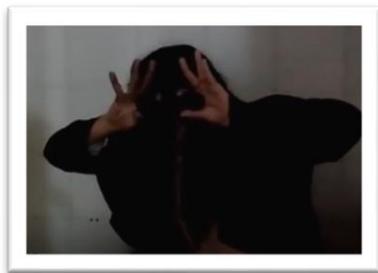


DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

5. El hombre preocupado

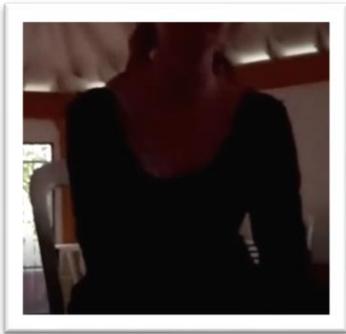


6. El que estalla sus ojos



DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

7. La que aparece



Todas estas imágenes se sumaron entonces al banco de imágenes exploradas para hacer uso de ellas en el montaje de la obra y allí culminó nuestro encuentro.

4.7.2.3 (12 de febrero del 2021).

Para este encuentro lo que se quería lograr era una apropiación de los conceptos que íbamos a trabajar en la escena. Para ello se dio un espacio amplio de trabajo de mesa para introducir el concepto de “Transcurso” trabajado por Edgar Garavito en su libro “La transcurividad”. Esta noción nos ayudará a ubicar la locura de Karl y posibilitará entender las disposiciones escénicas y decisiones que se tomaran a lo largo del proceso de montaje.

Era importante definir entonces este concepto a través de las palabras de Edgar Garavito y también a través de un ejercicio que hicimos luego de la exposición de esta noción. Esta actividad consistía en intentar hacer un transcurso por medio de la escritura al igual que lo hacía Pessoa. Nuestra exploración textual nos ayudó a entender mucho mejor el concepto y cómo podemos jugar a favor de él en medio de la escena.

Luego de culminar con el ejercicio de escritura, dimos nuevamente una lectura al texto llevando a la mente todas las exploraciones corporales trabajadas, y señalando en el texto todas las imágenes

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

corporales del banco de imágenes para explorar en el próximo encuentro introduciendo el texto de apoco. Aquí culminó nuestro cuarto encuentro.

4.7.2.4 (16 de febrero del 2021).

4.7.2.4.1 Objetivo del encuentro:

Exploración de personajes (Cuerpo, situación y vínculos)

Para este encuentro nos encontramos en el nuevo espacio, un espacio habilitado por el Teatro Elemental – Casa contenta, en el corregimiento de Santa Elena. El ensayo comenzó con un trabajo arduo de calentamiento y fortalecimiento de todo el cuerpo para poder ingresar a las exploraciones, para ello nos tomamos una hora del ensayo. Luego de haber terminado esta etapa dispusimos a los intérpretes por el espacio.

4.7.2.4.2 Ejercicio de exploración

Preparación sonora

Previo al ensayo, me reuní con mi compañero Santiago Marchena el cual se ofreció a ayudarme con la parte musical de la escena. Con él hablamos de lo que habíamos encontrado en el análisis: Un hombre perturbado por la culpa de haber matado a su esposa, mirándose al espejo se encuentra consigo mismo y un montón de voces que lo habitan y atormentan. A partir de allí Santiago y yo concluimos que podíamos comenzar con un acercamiento a un audio que contuviera la voz de Digby, una voz extraña

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

que se encarga de atormentar a Karl, pero no articulando palabras sino simplemente sonidos, y acompañado de esto, las acciones que Karl realiza o puede realizar frente al espejo hiperbolizadas a través del sonido (Saturadas de en el sonido o muy detalladas). Es decir, rascarse la cabeza, suspirar, hiperventilar por las especulaciones sobre lo que le está pasando y también sonidos metálicos que podrían ayudar a llegar a esa escalada de tensión que queríamos para ese primer audio de exploración.

Mucho más adelante quisimos avanzar esta exploración a las voces de los mismos intérpretes y se le pidió a cada uno que mandara audios de los textos con la voz del personaje y así seguir explorando esa sonoridad que parte del mismo mundo atormentado del protagonista.

Disposición del espacio

Luego de haber preparado el cuerpo físicamente, fue el turno para preparar los demás puntos corporales que influyen en la realización de la exploración: La atención, la disposición con los compañeros y el espacio que habito. Para ello puse a caminar a los intérpretes por el espacio, identificándolo por medio de los ojos y el andar en una velocidad media/normal. A medida que iban avanzando les ponía premisas muy específicas: Conectar con el compañero a través de la mirada, no caminar en círculos, no dejar ningún espacio vacío por medio de la disposición de los mismos, atender el aumento o disminución de la velocidad si se le indicaba y sin chocarse con los demás o con lo que había alrededor, entre otros. A medida que fuimos avanzando en el ejercicio, los intérpretes fueron adquiriendo más atención y concentración para lo que se venía.

Cuando estuvieron preparados separe a Manuela y a Susana en una velocidad baja casi nula, a que se conectaran entre ellas, tanto corporal como creativamente a través de una máscara y que mientras iban avanzando en ello que fueran creando un solo cuerpo entre las dos. A Sebastián lo encargue de explorar el peso corporal de su personaje según lo que ya habíamos escrito y analizado en el modelo

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

actancial, y a medida en que iba aumentando la velocidad que se le requería como podría responder su cuerpo.

Manuela y Susana comenzaron a construir un cuerpo amorfo que fue caminando, con una en plano alto y la otra en plano bajo, la máscara comenzó a ser la cara del personaje y rápidamente pudieron caminar desde allí, lo cual nos hizo encontrar el primer vínculo con Karl, el acecho. Cuando Sebastián estaba caminando comenzó a sentirse acechado por este monstruo y allí los vínculos nos dieron más información: **¿Qué hace Karl para escapar de ese acecho además de correr de él? ¿Qué acciones realiza para librarse de ese monstruo?** Sebastián probó varias cosas como **rezar y cantar** y cuando

estas se hubieron agotado y el personaje de Digby yacía atormentándolo hasta mas no poder, Sebastián



propuso un Karl enojado y animal que tomo el control de la escena, a tal punto que cogió la máscara y comenzó a **ser Digby** para atormentar a Susana.



DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”



A partir de allí comenzamos a introducir el audio para que ellos también se sintieran afectados por algo externo que los estimulara, en este caso el sonido que iba en aumento de tensión. **Todos pasaron a ser Karl y Digbys respectivamente** y la exploración nos arrojó que finalmente si Digby era un transcurso de Karl, o sea una voz que lo habitaba, los intérpretes podían pasar de un rol a otro hiperbolizando más la situación que se repite “¿Cómo y de cuantas maneras puedes atormentarte a ti mismo?” como un juego de poder que se repite y se repite hasta el cansancio, creando así una atmosfera y una situación en tensión, como un purgatorio.

El audio y las situaciones iban surgiendo y la última premisa que ingrese a la exploración fue que comenzaran a lanzar textos de la escena para ir entrando en el principio. El ejercicio culminó con ellos totalmente agotados y en el suelo, allí lo di por terminado y les pedí que escribieran reflexiones de lo ocurrido en sus respectivas bitácoras.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Manuela: “Karl está en el momento de la vigilia y pasa a una pesadilla, el sueño es como un portal a el transcurso. Sentí también que la fuerza de Digby está en la máscara y también vi en esa mascara muchas caras, podría ser la mujer de Karl muerta, por ejemplo.”

Susana: “Es como si estuviéramos en el mundo onírico, donde pasan muchas cosas. Sentí que todo era como un juego de poder con el mismo y me pregunté si había más de una máscara de Digby. ¿Qué tal si son 3? ¿Y si se vuelve a repetir esa misma escena con roles distintos? Sería como el eterno retorno.

Sebastián: “Sentí que Karl cuando tiene mucho miedo por Digby, se convierte en él. También en esas acciones para resguardarse de él, me ayude del sonido de un Búho o un arrullo de la madre. Encontré la animalidad del Gorila y el peso de mi personaje es totalmente en las manos, como por el peso de sus actos.

Al escuchar todas estas reflexiones nos surgió la idea de la primera imagen generadora, una madre arrullando a su hijo desesperado y como esa madre luego del arrullo se va convirtiendo en algo extraño.

4.7.2.4.3 Exploración de la primera imagen generadora.

Dispusimos a Susana con una sábana blanca que la cubría, pero dejaba ver su rostro, Manuela estaba debajo de la sábana y Sebastián yacía en las piernas de Susana desconsolado. La idea era comenzar a explorar esa confesión con la que empieza la escena no con el Padre religioso sino con una madre o quizá una virgen.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Mientras fuimos pasando esa idea por el cuerpo y la escena encontramos que la imagen de la madre debía instalarse, Karl debía comenzar la escena totalmente perturbado y la madre tenía la tarea de arrullarlo y consolarlo hasta que él se calmara, cuando él logra hacer su confesión por completo, llega la calma y es allí cuando todo comienza a extrañarse nuevamente.



A la madre le salen más brazos para arrullar, su voz se duplica y se nos ocurrió trabajar con la imagen explorada de “El que estalla sus ojos” para finalizar el momento, con todo el líquido cayendo sobre Karl y la madre siendo un cuerpo totalmente distinto.

Aquí culminó el encuentro.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

4.7.2.5 (23 de febrero de 2021).

4.7.2.5.1 Objetivo del encuentro.

Desarrollar la imagen generadora

Para este encuentro comenzamos como de costumbre con un calentamiento arduo y fortalecimiento del cuerpo para no entrar fríos al trabajo creativo en la escena. Luego de ello comenzamos a realizar varios ejercicios para estimular la atención, la creatividad y la confianza de los intérpretes.

1 ejercicio Confianza grupal: Caminar por el espacio con las premisas trabajadas en el encuentro anterior para estimular la atención y concentración de los participantes. Luego de haber obtenido esto, les di la premisa a los actores y actrices de tomarse de las manos y dejar caer el peso propio para que el otro lo sostenga con su propio peso. Esto como ejercicio de confianza y de entrega al compañero.

2 ejercicio “Acciones imposibles”: Uno de los participantes se quedaba en el espacio y comenzaba a hacer una acción con objetos imaginarios, dejábamos que se instalara un poco en nuestros ojos lo que estaba ocurriendo y luego entraba otro a preguntar ¿Qué estás haciendo? Y el otro respondía la acción más imposible que se imaginara “Atrapando pispirispis” y el que había preguntado se quedaba recreando esa acción imposible con todo el cuerpo. Esto como ejercicio de estimulación de la creatividad.

Para comenzar a hablar del siguiente ejercicio, primero tengo que hacer un paréntesis para introducir el concepto de ciclo de acción. Durante la carrera hemos visto varias técnicas corporales que nos han ayudado a tener un gran bagaje de posibilidades dentro de la escena, tanto para la creación como para el cuerpo en escena y la actuación como tal. Entre esas técnicas, tuvimos la oportunidad de esbozar y entender un principio corporal del teórico, actor y director ruso Vsévolod Meyerhold, que consistía en las partes de un ciclo de acción: (Otkas, Posyl, Tormoz y Stoika). Toda esta información la vimos a lo largo de la carrera con el profesor Juan Fernando Vanegas y la profesora Luz Dary Álzate como ejercicio

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

de montaje y en clases de expresión corporal. En la parte física, impartida por el profesor Vanegas tuvimos un acercamiento mucho más teórico (2019), el cual adelanto sus estudios en Maestría sobre el teatro físico en su proyecto ("Hacia un teatro físico" , pág. 50) Apropiando esto para un lenguaje más del montaje de la escena decidimos llamarlo impulso y contra impulso para agregarlo en el siguiente ejercicio.

3 ejercicio “Impulso y contra impulso”: Este ejercicio consistía en crear una partitura de acciones a partir de impulsos y contra impulsos marcados por la respiración. Primero comenzaba un intérprete con 5 Impulsos y contra impulsos, luego entraba otro a crear a partir de lo que ya estaba creado y siempre conectando con la respiración que marcaba el pulso y finalmente todos crearon una partitura de acciones en conjunto, ligada a partir de esta premisa. Este ejercicio nos ayudaba a siempre partir de esta lógica para poder crear las partes de la escena que vinieran de ahora en adelante.



4.7.2.5.2 Ejercicio de exploración (Sonido).

Luego de preparar a los actores y actrices de esta manera fuimos a un espacio con un espejo y al frente de él dispusimos una silla. Comenzamos el ejercicio de exploración con Sebastián en la silla y Manuela y Susana a los laterales de él. La premisa para Karl era mirarse al espejo y ver que ocurría en esa situación y para las Digbys era conectar entre ellas y dejar que la música les suscitara algo.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Con el mismo audio previamente entregado por Santiago, dimos inicio al ejercicio, la idea principal era que ellos también se dejarán llevar por esa escalada en tensión del audio.



Lo que pude percibir fue el monstruo transmutándose para atormentar a Karl y el protagonista viendo a través del espejo todo lo que ocurría a tal punto de ya no poder ver y no poder moverse porque estaba atrapado por el Digby; esas fueron mis impresiones de la exploración.

La reflexión que ellos dieron es que fue un poco parecida a la exploración que ya habíamos realizado en el encuentro pasado pero que era un buen punto de partida para comenzar la obra debido a que habíamos concluido desde el análisis a Karl mirándose al espejo y viendo todo como pasaba. A partir de aquí comenzamos entonces a explorar ese momento de mirarse al espejo hasta llegar al momento de la confesión, todo por medio de los impulsos y contra impulsos que se pudieran construir en esa situación.

Concluimos en ensayo con un boceto de la primera parte donde Karl se mira al espejo, desesperándose por lo que encuentra y terminando en la confesión a la madre.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

4.7.2.6. (2 y 9 de marzo del 2021).

4.7.2.6.1 Objetivo del encuentro:

Trabajar con materiales del espacio

Hilar y montar las partes de la escena

Para estos dos encuentros comenzamos a buscar entre las imágenes de exploración, que habíamos creado, las que se acoplaran a cada uno de los momentos que nos proponía la dramaturgia y concluimos que podríamos empezar a probar con “el que ve boca abajo” como una parálisis del sueño donde el monstruo (Digby) aparece.

Comenzamos el encuentro adecuando el cuerpo y preparándolo para trabajar, desde la atención, el calentamiento y el fortalecimiento del mismo. Los ejercicios fueron muy operativos y físicos como los “el saludo al sol”, algunas flexiones de cuerpo entero y estiramientos. Una vez culminada esta etapa probamos con un material llamado “papel espejo” tensionado con por los extremos que hacía las veces de espejo o panel de vidrio de cuerpo completo. Utilizamos dos, uno en el proscenio y otro en la parte de atrás de nuestro escenario, posteriormente comenzamos a crear con ellos.

Trabajamos desde la premisa de los impulsos y contra impulsos y propusimos hacer 5 que desarrollaran la imagen explorada de “el que ve boca abajo”. La misma nos fue develando una parte de cómo podría controlar Digby a Karl desde una parálisis y partimos de la imagen del súcubo y un cuerpo creado por varios.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”



El primer ensayo culminó con el ejercicio de la parálisis del sueño con una propuesta de acciones y una situación desarrollada, donde Karl es atacado por Digby. Para el próximo encuentro trabajamos sobre las imágenes de “El hombre preocupado y la niña en negro” a través de un juego de poder donde Karl es controlado por Digby.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”



En este segundo encuentro sentí necesario movilizar a los intérpretes con ejercicios que los conectaran con emociones más acercadas hacia la rabia y el miedo, buscando un poco más expresividad por parte de ellos, a continuación, los detallare.

4.7.2.6.2 Exploración emocional:

El primer ejercicio consistía en pensar en todo lo que nos estaba incomodando en este momento, totalmente personal, y darnos un espacio donde en un minuto de corrido lo dejáramos salir por medio del cuerpo y de la voz, a este ejercicio lo llame “el momento del desahogo”. Al realizarlo algunos gritaron y otros se movieron por el espacio de manera exagerada como sacando algo que tenían adentro. Para

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

algunos fue bastante beneficioso y para otros fue algo chocante, la idea en sí era encontrar un cuerpo lleno de caos que nos pudiera servir para la escena.

Para el otro ejercicio, vi necesario movilizar la voz de Manuela, ya que estábamos proponiendo en una de las partituras corporales anteriores un grito suyo, y ella se sintió que no podía. El ejercicio consistió en irnos para la montaña a una cabaña apartada del teatro y allí darnos un minuto de pensamiento donde canalizaríamos toda nuestra energía y la lanzáramos dentro de la cabaña con un grito de miedo o de rabia. El ejercicio culminó muy bien para Manuela que necesitaba la movilidad de la expresión, pero para los otros intérpretes no fue tan necesaria, por el contrario, la sintieron con mucho dolor. En conclusión, siento que los ejercicios pueden personalizarse de tal manera que solo sean para la persona que lo necesite, no por ser un grupo es necesario verlo todos.

4.7.2.6.3 Juegos de poder:

Al tener la necesidad de crear ese juego de poder por el cual el personaje de Digby controla a Karl y se presenta, propuse unos ejercicios donde pudiéramos explorar un poco esta estrategia. El primer momento comenzó con el grupo en un triángulo, alguien en una punta y los demás a los lados detrás de él. La idea en general era que los que estaban a los costados del “Líder” siguieran sus movimientos, y cuando el líder girara su movimiento con el cuerpo completo hacia otro de los participantes, el quedaba con el liderazgo del grupo. Este ejercicio piramidal se desarrolló hasta que los participantes estuvieron bastante concentrados y acoplados a los movimientos. El ejercicio entonces paso a que alguien tenía el control de los otros dos participantes por medio de una mano y dependiendo de cómo este la moviera los

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

otros dos tendrían que moverse de la misma manera. Esta situación se desarrolló a tal punto que pudimos crear una exploración en medio de esta con textos incluidos y movimientos por el espacio.



A partir de acá pudimos desarrollar la misma estrategia de impulsos y contra impulsos donde los mismos interpretes propusieron el orden y parte de la escena que necesitábamos.

Viendo la exploración con los objetos y los espacios que proponen cada una de las situaciones siento que puedo concluir con que el personaje está en una habitación, con algunos espejos y una cama donde reza. Hasta aquí culminamos con el boceto de partitura de acciones, avanzamos e hilamos cada partitura aun no tan marcada para avanzar sobre las propuestas y la dramaturgia. (Ver anexo I)

5. Conclusiones

Ya en esta parte final del proyecto quisiera plantearme algunas reflexiones necesarias como resultados de esta investigación de enfoque cualitativo; es decir, unas conclusiones que parten de la narrativa y estructura que se ha ido formando en el desarrollo del mismo: conceptos y su relación con la necesidad expresiva, mi intención estética como director, fuentes de información, y así, iré nombrándolas en un orden que den cohesión a estas conclusiones.

Para comenzar, quiero hablar de los conceptos que logre desarrollar en este proyecto. Como artista, tengo una responsabilidad con mis creaciones, pero al formular este diseño de puesta en escena, me di cuenta que la forma en la que veo la vida, mis experiencias y acontecimientos vividos, están directamente ligados a ella. No es fortuito que yo, Marlon, este hablando de un diseño de puesta en escena con los conceptos de terror, horror y transcurso, atravesados por un montón de cosas más, ya que la vida misma me ha llevado hasta este punto. Mi necesidad de metaforizar el miedo que me habita, volverlo obra y acercarlo a un público, es también una necesidad de conectar con otras personas que resuenen de la misma manera, que entiendan a través de un contrato de ficción, una parte de mis experiencias y cómo yo veo una fracción de la vida y así, esas mismas personas tengan sus propias conclusiones y se lleven a casa una pregunta.

Entender esta conclusión es también entender esas costumbres ancestrales del ser humano donde se cuentan historias a sí mismos a través del tiempo, por medio de muchos mecanismos o estrategias, y así intentar comprender un poco el mundo que habita. El ver la vida como una obra de arte, como lo dice Consuelo Pabón en su escrito “Construcción de cuerpos” (Pabón) es también un modo de re-existirla, narrarla y “performarla” y es precisamente lo que hacemos los artistas con nuestras obras para el público, a través de una necesidad vital.

En el proceso también comprendí que hay muchos tipos de fuentes de información, con temáticas sumamente distintas pero que pueden moldear la idea que hay en nuestra cabeza; también una forma de

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

conectar de otra manera con otro tipo de narrativas y visiones de vida. Los videos de la plataforma YouTube, entrevistas, libros, películas, artículos de revistas, frases, experiencias prácticas, documentales, obras teatrales, imágenes, pinturas, ritmos y formas, son solo una parte pequeña de todo lo que puede componer una idea de creación, un diseño de puesta en escena, y que todas en conjunto, pueden entrar a afirmar, negar, complejizar e interrogar la idea que se tiene en mente y a partir de allí formular teoría y conceptos; todo esto desde el enfoque de las investigaciones cualitativas.

Luego de encontrar mi necesidad artística traducida en conceptos como terror, horror y transcurividad, encontré la conexión con esa necesidad humana y general de metaforizar los miedos colectivos a través del arte, y siento posible generar una catarsis de todo aquello que nos atemoriza, y movilizar nuestros miedos. Es aquí donde el arte entonces toma sentido en la vida del ser humano, se vuelve importante y vital, cuando no somos capaces de soportar lo vivido tenemos que plasmarlo en el arte de alguna manera para enfrentarlo desde otro punto de vista y como ejemplo este proyecto de puesta en escena.

Por otro lado, y yéndome más hacia la forma, al hacer este diseño de puesta en escena, pude notar que era necesario una estructura, tanto para la formulación de este trabajo como para soportar todos los conceptos y estrategias por los cuales iba organizando la información. Hay unos pilares fundamentales en este trabajo que sin ellos no habría podido encontrar otros que lo complejizan y nutren, es por esto veo que no solo en este tipo de proyectos de investigación cualitativa es necesario una estructura y un método sino también en la misma creación de productos artísticos, y me atrevería a decir que desde cualquier frente disciplinario como lo es la pintura, la danza o hasta el cine mismo. Es por esto que son importantes estos procesos, porque formulan métodos, teorías y conocimiento a través de experiencias vitales y puntos de vista, que no solo se reflejan en un solo individuo sino también en la historia misma del ser humano como necesidad. Sin embargo, esos procesos en este tipo de enfoque deben ser probados y eso se hace a través del paso de la teoría a la práctica, y pude notarlo a la hora de realizar el método de investigación creación donde necesitaba probar que los conceptos teóricos del terror, horror y transcurividad eran posibles en la propuesta escénica. El desarrollo de mis ensayos, encuentros y

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

ejercicios tanto para la escena integrada de conceptos, como en torno a la dirección de una puesta en escena generaron en mí experiencias que me ayudaron a consolidar conocimientos que puedo aplicar en la disciplina del teatro, además que no solo era probar un concepto en la escena sino hacer un tipo de combinación y experimentación con los conceptos en conjunto, uno apoyando otro o contradiciéndolo cómo lo fue para la temporalidad pensada en la propuesta escénica desde el concepto Kairós de Núñez en contraposición con el instante de Nietzsche, siendo el primero un placer y el segundo todo lo contrario. Una de las más grandes conclusiones que me deja este proceso tiene que ver con la práctica de la disciplina teatral, un ejercicio que parece no acabar y que dentro de él puedo encontrar variedad de caminos posibles, combinaciones y conocimiento vasto; todos en torno a moldear una idea y darle vida. El también pensarme los conceptos como ruta narrativa, apoyado por mi asesora de proyecto Luz Dary Álzate, en la puesta en voz, me ayudo a entender que todo es posible a la hora de crear. Edgar Garavito dispone los conceptos de dialogo, monologo, monologo interior y transcurso dialogal como ruta en su libro a través de la historia de un anacoreta, pero también entenderlos como narrativa a través de la dramaturgia y los momentos de Karl en la propuesta escénica, fue para mí una posibilidad enriquecedora y reafirmante de que en el teatro todo es posible. Y no solo como ruta narrativa, sino también desde lo sonoro con la disonancia, desde lo simbólico con el concepto transcurso y la narrativa, sino también, hasta en la forma con lo coral y las maneras de decir el texto.

Encuentro también una riqueza inmensa al proceso, en la conversación entre disciplinas cómo está estipulado en este diseño, donde dialoga el arte del cine y el teatro como enfoque primario, pero que de allí también se despliega una conversación con las diferentes formas de arte como lo es la música, la imagen, el arte plástico como se puede ver en las técnicas escénicas, que finalmente nutre ese producto final, esa puesta en escena rica en conceptos que comenzó siendo solo una idea y que en medio del proceso genero conocimiento.

Hablando justamente de ese conocimiento generado a través del proceso, puedo decir que, apoyándome en la forma de análisis propuesta por José Sanchis Sinesterra, logre entender un muy buen método para encontrar técnicas, estrategias y figuras de creación para la propuesta escénica que

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

simplemente parte de la lectura de un texto y el análisis del mismo desde la pregunta por la simbología y la disposición del discurso que hay en la dramaturgia. También entendí, que los elementos para la creación del terror y el horror, estipulados por Verónica Cevilla, se pueden traducir en la estrategia de creación desde las figuras retóricas (Literatura) hacia el cuerpo (Acciones), cómo lo es la elipsis que puede nacer en la literatura pero que también se logra consolidar en el cine y en este caso también en el teatro. ¿Cómo comenzar a consolidar desde el texto estrategias de creación para la escena? Es una muy buena pregunta que podría traducirse en un método de creación para las propuestas escénicas.

Entendí también, que justamente los obstáculos que no permitieron que la investigación creación avanzara, cómo lo fue el tercer pico de la pandemia en Colombia por el Covid-19 o el estallido social por la Reforma tributaria del año en curso, fueron los que me ayudaron a consolidar mucho mejor el diseño de la puesta en escena desde lo corporal, vocal y temporal, ya que había un trabajo previo y práctico del cual podía sacar conclusiones y conocimiento para ahondar en los conceptos y que precisamente ese punto de quiebre enriqueció después el proyecto. No hay una ruta realmente estipulada, los procesos en sí tienen un peso importante del cual siempre habrá conocimiento.

Más a fondo en el marco teórico, también pude notar que el terror y el horror como forma para provocar miedo en el espectador, tenía unos lineamientos según esa meta. Es por eso que, al comprender esos géneros como una forma, pude concluir que necesitaba enriquecer a Digby en conceptos que no lo ayudaran a identificar con el espectador, sino por el contrario generara miedo, ya que él era la principal causa de miedo del protagonista y por ende del espectador.

Como conclusión final y más general sobre este proceso, quisiera decir que, yendo al objetivo del diseño de puesta en escena, es necesario apropiarse de todos los elementos que puede contener una atmósfera en el teatro, para finalmente recrear el género de terror o horror que propone el cine. Cómo lo decía antes en los elementos para crear terror y horror, casi concluyendo desde el principio de este proyecto, la atmósfera puede ser el empalme con el teatro a esas estrategias que utiliza el género en el cine. Si entendemos esta premisa para la creación nos estaremos ahorrando un muy buen tiempo en el

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

proceso de creación de la propuesta escénica y habremos entendido un vasto conocimiento a la hora de crear en el teatro, la pregunta esta finalmente en ¿Cómo puedo contar una historia?

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

6. Referencias

- Terror vs Horror. Definición, uso y efecto. (2020, junio 2). *Verónica Cervilla*. <https://www.vcervilla.com/blog/2020/06/02/terror-vs-horror/>
- Cómo crear tensión en terror. Parte 2. (2020, octubre 6). *Verónica Cervilla*. <http://www.vcervilla.com/blog/2020/10/06/como-crear-tension-en-terror-parte-2/>
- Elementos de terror V: Monstruos. (2021, febrero 2). *Verónica Cervilla*. <https://www.vcervilla.com/blog/2021/02/02/elementos-de-terror-v-monstruos/>
- Ceballos, E. (1992). *Principios de dirección escénica*. Mexico D.F: Escenología .
- Cervilla, V. (2 de Junio de 2020). *Terror y Fantasía Oscura*. Obtenido de Terror vs Horror. Definición, uso y efecto: <http://www.vcervilla.com/blog/2020/06/02/terror-vs-horror/#:~:text=Ann%20Radcliffe%20compar%C3%B3el%20terror,acontecimiento%20que%20no%20podemos%20comprender.>
- Cervilla, V. (6 de Octubre de 2020). *Terror y Fantasía Oscura*. Obtenido de Cómo crear tensión en terror. Parte 2: <http://www.vcervilla.com/blog/2020/10/06/como-crear-tension-en-terror-parte-2/>
- Cervilla, V. (2 de febrero de 2021). *Terror y Fantasía oscura*. Obtenido de Elementos de terror V: Monstruos: <http://www.vcervilla.com/blog/2021/02/02/elementos-de-terror-v-monstruos/>
- Cortés, J. M. (1997). *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Garavito, E. (1997). *La transcurividad. Crítica de la identidad psicológica*. Medellín.
- González, C. P. (1997). UN ASUNTO: LA ATMÓSFERA. *ATEATRO*.
- González, O. M. (2012). El horror es un síntoma. El cine de terror como metáfora de la inquietud social. *Espacio Diseño*, 10 - 14.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

- Marina, J. A. (2006). *Anatomía del miedo. Tratado sobre la valentía*. Anagrama.
- Martínez, J. A. (2016). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes La Revista*, 12(19), 36 -51.
- Meyerhold, V. (1986). *Teoría teatral. Fundamentos*.
- Molina, E. S. (Julio - Diciembre de 2019). Crear cine de terror es una forma de entender al propio terror. (M. S. García, Entrevistador)
- Nietzsche, F. (1883). *Así habló Zaratustra*. Chemnitz: Ernst Schmeitzner.
- Nietzsche, F. (1885). *Así habló Zaratustra*. Alemania: Educar.
- Noel, C. (1990). *Filosofía del terror o Paradojas del corazón*. minicaja.
- Nuñez, A. (2007). Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós. *Paperback*, 9.
- Pabón, C. (s.f.). Construcciones de cuerpos. *Expresión y vida, prácticas de una diferencia*, 36 - 79.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós, Iberica, S.A.,
- Pele, S. (2003). *Pintura anémica, cuerpo suculento*. Barcelona: Laertes S.A.
- Racliffe, A. (1826). *De lo sobrenatural en la poesía*.
- Sinesterra, J. S. (2012). *Dramaturgia de textos*. Mexico D.F: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C.
- Torres, J. A. (2006). *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*. Titivillus.
- Torres, J. A. (2006). *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*. Titivillus.
- Vasco, J. F. (2019). *"Hacia un teatro físico"*.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

7. Anexos

Anexo A. Fragmento "Monologo para seis voces sin sonido"

Escena “Monologo para seis voces sin sonido”

KARL. - Padre..., me voy hundiendo en el vacío. Todo lo que toco se destruye, todo me hace daño, todo se vuelve en contra mía.

(Silencio.)

Mi vida se ha convertido en un infierno. Llevo días sin dormir. Me persigue un hombre en sueños con los ojos fuera de las órbitas. Le veo por todas partes. Parece que le siento dentro de mí observándome, como si fuera yo mismo quien me observara, desde dentro de mis ojos... Acuden personajes, me hablan sin voz, sin sonido...

(Silencio.)

Tengo la impresión de que algo terrible me va a suceder. Tengo la certeza de un desastre inminente, como un alud gigantesco que fuera a caer sobre mí... Hablo, pero fuera de mí, solo, en monólogo.

(Silencio.)

He condenado a muerte a un hombre. A la silla eléctrica. Y ahora, cuando hago memoria, creo que me he inventado todo el proceso. Parece como si el juicio se hubiera realizado dentro de mí, a puerta cerrada..., como si hubiese sido yo mismo quien me juzgase y me hubiese condenado a muerte... Todo es confuso...

La realidad ha explotado. No sé lo que es verdad y lo que es mentira... Hablo con la gente y a veces creo que no existen... Que se hallan en algún punto lejano, observándome, como sombras. Como partes mías...

(Silencio.)

Como órganos míos, como gritos míos sonando dentro...

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Además, mi hija se tiene que entrenar en el *wáter* porque en el curso de paracaidismo no la dejan saltar del avión por ser hija mía.

Yo soy creyente. Creo de una forma radical y disciplinada... Yo he venido a implorar su ayuda. Necesito que alguien... Oiga..., he venido aquí... sangrando de dolor... ¡muriéndome...! Padre, necesito ayuda... ¡Tiene que comprenderme! ¡Tiene que escucharme...! Se lo suplico... Me estalla la cabeza... ¡No puedo más...! Estoy dispuesto a todo. Estoy dispuesto a expiar mi culpa..., mi suciedad, mi mezquindad... Sabré aceptar el dolor...

DIGBY. - (Poniéndole la mano en la frente.) La vida es un horror, hijo. Te lo digo yo que vivo en el dolor eterno... Por eso te comprendo y me apiado de ti... Lo siento, hijo... Debes tener paciencia. Ya queda menos. La vida fluye. Todo se va haciendo irrealidad. Desaparecen los ojos, la cara... se sueltan trozos de cerebro... Así...

KARL. - Dios mío...

DIGBY. - ¿Bailamos?

(KARL va girando la cabeza lentamente, mira a DIGBY, sin expresión en la cara, como muerto, inmóvil.)

¿Bailamos?

(Inmovilidad pétrea de KARL. Se restriega los ojos. DIGBY se incorpora. Es un sujeto extraño, casi esquelético, desnudo de medio cuerpo hacia arriba. Su cuerpo está pintado de blanco. Su exquisito equilibrio al andar y su morfología le dan un aire irreal, carismático.)

KARL. - (Con un hilo de voz.) ¿Quién... quién es usted?

DIGBY. - ¿Yo?

(Sigue la música, una música cerebral, casi sin tonos.)
El Diablo.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

KARL. - ¿Cómo... cómo dice?

DIGBY. - El Diablo. **(Se le va acercando, a cámara lenta.)**

¿Por qué tiene miedo? No tiene nada que temer de mí. He venido a acompañarle, señor Jowialski... Necesitaba estar con usted, irle conociendo... Poco a poco.

(Le pasa la mano con delicadeza por el hombro. Hay en él algo majestuoso y atractivo, sedoso, dulce, sofisticado.)

No tema. Se lo ruego... Sólo he venido a anunciarle su muerte. **(Le sonrío con cierta ternura.)** Va usted a morir. He venido a decírselo.

(KARL le aparta con la mano, casi sin poder moverse.)

KARL. - ¿Quién es usted?

DIGBY. - Ya se lo he dicho. El Diablo.

(La música se va haciendo más fuerte. DIGBY le coge con la punta de los dedos, le va acercando, despacio, sin dejar de mirarle. Atmósfera críptica, de alucinación.)

Tenemos que ir conociéndonos... De ahora en adelante vamos a estar mucho tiempo juntos. Ya lo verá...

(KARL acerca la mano, como dudando de su existencia... Le toca los labios, despacio. DIGBY empieza a sangrar.)

KARL. - Oh...

DIGBY. - ¿Ve lo que ha hecho? Soy una persona muy sensible. Cualquier contacto con la realidad me hace mucho daño... **(Le sonrío.)** ¿No entiende nada, verdad? Sí, es posible que tenga quedarle alguna explicación..., alguna pista... Verá, si he de decirle la verdad, yo no existo. Es decir, no soy algo concreto, sino más bien un vacío, una ausencia, un hueco en la mente. Nada más. Pero también nada menos...

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

(Le vuelve a aproximar, muy despacio, medio temblando.)

Para usted existo. Ahora. Ahora usted me oye y me ve. Para usted estoy vivo, ahí dentro...

(DIGBY le toca la cara, con cierta ternura.)

Soy... como un concepto, una existencia virtual e inalcanzable... ¿Me va comprendiendo?... Como una presencia en su cerebro, saltando de célula en célula, nutriéndose de usted... Casi, casi como un delirio.

(Sigue girando a cámara lenta con KARL cogido del hombro.)

¿Me entiende?... Está usted sudando... Pobre...

KARL. - **(Sin fuerza, como hipnotizado.)** No... No le entiendo... Yo...

DIGBY. - Claro que sí... ¿Por qué no lo quiere reconocer?... Tenemos todo el tiempo necesario...

(Con una cuchilla, sin que KARL se dé cuenta, le va abriendo la chaqueta por detrás.)

Una gran ruina va a caer sobre usted, señor juez, y va a arrasarlo todo. Fatalmente. Sin opción de ninguna clase... Su cerebro va a estallar, en mil pedazos, en millones de pedazos... Y su cabeza va a quedar desierta, sin ideas, sin movimientos, sin emociones..., poblada por extraños seres sin vida... Relajase... Pronto nada de esto le va a hacer falta.

(Le agarra de los dos lados de la chaqueta y se la rompe de un tirón. KARL, como si despertara de un sueño.)

KARL. - **(Rojo de ira.)** ¡Estúpido! Escuche, no sé quién es usted ni qué pretende, pero de esto va a tener que responder...

DIGBY. - **(Le rompe las solapas.)** Su traje está apolillado. Igual que su cerebro...

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

KARL. - ¡Suelte! ¡Oiga!
(Le agarra del chaleco, se lo raja.)

DIGBY. - Usted conocía a Sam Hartwig...

KARL. - (Reculando.) ¡Falso! ¡Eso es una calumnia!

DIGBY. - ¿Verdad?

(Le agarra de los pantalones.)

KARL. - ¡No! ¡Eso no!

DIGBY. - Hace quince años usted pasó una temporada en un hotel. Con Leonora, su mujer...

KARL. - No sé de qué me habla... No, por favor... Va a dejarme desnudo...

(Le arranca un trozo de un pernil.)

DIGBY. - Encima de su habitación vivía un astrónomo... Su mujer salía. Usted la miraba alejarse calle abajo, oculto entre las rendijas de la ventana..., una ventana grande, lujuriosa, con los visillos violetas... ¿Lo niega?

KARL. - ¡Sí! ¡Absolutamente! Yo en la vida...

DIGBY. - De acuerdo...

(Le arranca el otro pernil.)

KARL. - (Zafándose.) Está usted loco. No le aguanto más... ¡Todo eso es una pura confabulación! ¡Yo no he seguido a nadie por las rendijas de la ventana! Yo... (Va hacia la puerta, intenta abrirla. Está cerrada.) Abra esta puerta inmediatamente... ¡Vogel!... ¡Vogel!... Oh...

DIGBY. - Tendido en la cama, como se hallaba, empezó a escuchar pasos sobre su cabeza... Se lo imaginaba ahí, justo encima suyo, andándole sobre el cerebro... Uno... dos... tres... E incomprensiblemente aquellos pasos empezaron a adquirir para usted un significado preciso...

(DIGBY le raja la ropa, llenándosela de sangre, con pasmosa facilidad, como si el traje estuviese

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

desintegrándose.)

KARL. - Por favor..., señor..., espere un minuto... Yo le explicaré lo que quiera...

DIGBY. - Usted fue analizando cada uno de sus pasos. Al cabo de una semana, comprendía su significado... Se entendía con su mujer por pasos... ¿Lo niega?

KARL. - No.

DIGBY. - Usted observaba cómo ella aparentaba indiferencia, cómo se iba vistiendo, cómo se alejaba calle abajo para encontrarse con él, en imponentes planicies, en medio del mar..., en lo alto de la montaña... Usted la vio... desnuda... Vio cómo la colgaba con potentes cuerdas, por los pezones..., cómo la bamboleaba de una montaña a la otra entre gritos de exaltación... ¿Es cierto?

KARL. - La verdad..., yo noté que sus pezones estaban en carne viva... Es cierto que alguna vez la vi alejarse calle abajo... Pero los visillos no eran violetas... Ni la ventana era grande, sino pequeña... **(Se seca el sudor.)** Y los visillos blancos.

DIGBY. - Miente... Eran violetas...

KARL. - Estaba cansado, me dolía la cabeza. No lo recuerdo bien... Tenía horribles pesadillas por la noche...

DIGBY. - Haga un esfuerzo...

KARL. - Es cierto que logré descifrar el significado de aquellos pasos... Podían no haber ocurrido, pero ocurrían... Sonaban. En clave... Yo... reconozco que sentí un enorme placer al verle quince años después ante mí. Había descuartizado a su mujer. Un crimen terrible, afianzado por toda la evidencia de pruebas y testigos... Reconozco que fue una sorpresa. Él ni siquiera me conocía. Estaba ahí, frente a mí, indefenso... Empezaba por sus dientes, seguía por la comisura labial derecha, despacio, muy despacio... Llegaba a la oreja. La disecaba con cuidado. Y pasaba a la frente...

(KARL, según va hablando, va lanzando cada vez las palabras más hacia dentro, hablando consigo. Se va

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

haciendo la luz en escena, amplia, violeta, azulada, amarilla, sin que él se percate. La mesa de disección se va corriendo con DIGBY hacia un lateral, llegando a desaparecer. Según va hablando, KARL empieza a romper los restos de la ropa que lleva. Van iluminándose los muebles, la alfombra, antes ocultos por la oscuridad. KARL, ajeno.)

Recorría cada uno de sus pliegues, circularmente. De arriba abajo. Hasta llegar a las cejas. Después trazaba una línea vertical hasta los labios... Me encantaba ver el leve temblor que agitaba su cara...

(Casa de KARL. ste mira a derecha e izquierda, LEONORA, su mujer, detrás de él, observándole. KARL la mira atónito. Busca la mesa de disección, a DIGBY, con disimulo, en la misma posición.)

LEONORA.- ¿Te pasa algo?

(Silencio. KARL la observa detenidamente.)

KARL.- No es nada.

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

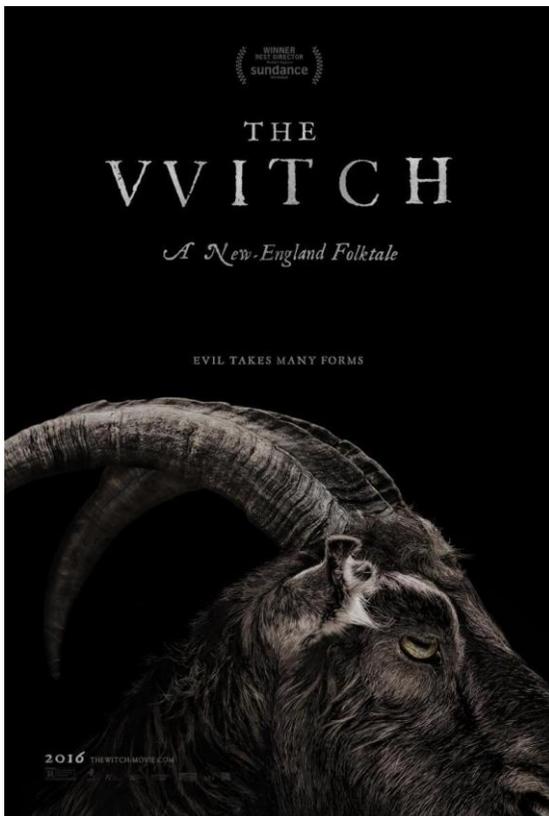
Anexos B. Collage de imágenes generadoras



DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Anexos C. Poster Películas

Poster película “The Witch”



The VVitch: A New-England Folktale (Poster) por Robert Eggers, 2015 Imdb

[\(https://www.imdb.com/title/tt4263482/\)](https://www.imdb.com/title/tt4263482/)

Poster película “Hereditary”



Hereditary (Poster) por Ari Aster, 2018 Imdb

[\(https://www.imdb.com/title/tt7784604/?ref_=tt_sims_tt_i_1\)](https://www.imdb.com/title/tt7784604/?ref_=tt_sims_tt_i_1)

DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Anexos D. Referentes para lluvia de ideas

Escenografía con vidrios



Escultura-Instalación espejos



Escultura-Instalación espejos 2



Escenario reflectivo con modelo



DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Partir (Obra de teatro) por WHS teatro multimedia, 2014 Trend Shots

(<http://trendshots.blogspot.com/2014/03/festival-iberoamericano-de-teatro-2014.html>)

Mirror Maze (Escultura-Instalación) de Es Devlin es un encargo de The Fifth Sense , una asociación entre CHANEL e iD, 2016 Londonist (<https://londonist.com/2016/09/in-pictures-peckham-s-new-mirror-maze>)

Mirror Labyrinth (Escultura- Instalación) por Jeppe Hein, 2015 Abitare

(<https://www.abitare.it/en/gallery/events/in-new-york-jeppe-hein-blends-art-and-public-space-gallery/>)

Modernly Mirrored Editorial (Fotografía) por Sonya Gorelova, 2014 Pinterest

(<https://co.pinterest.com/pin/118430665224443910/>)

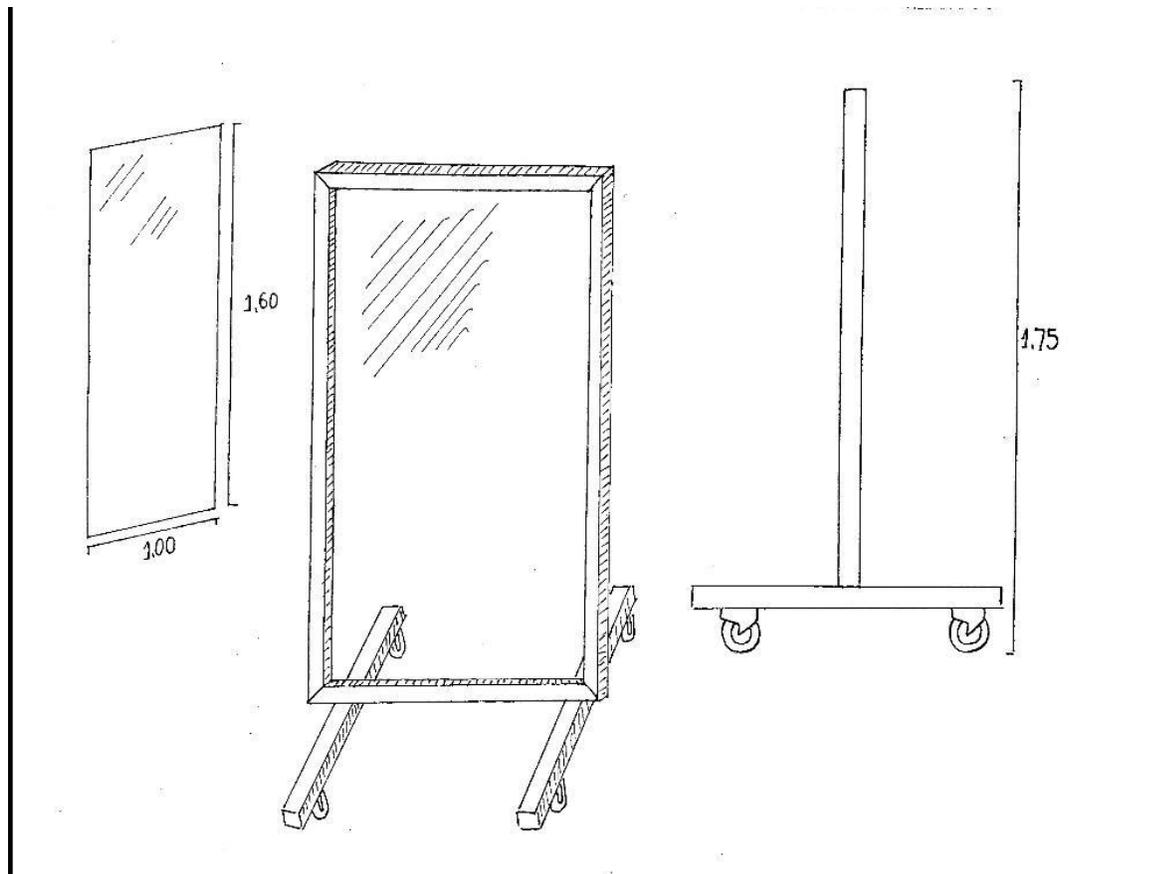
DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Anexos E. Artefacto escenográfico para ensayo



DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Anexos F. Boceto escenografía



DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

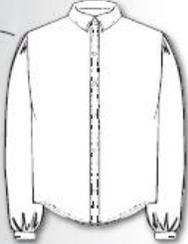
Anexos G. Boceto vestuario Karl

Karl
Dictatorial. Poder en decadencia. Demencia.

Texturas, siluetas y formas.



Tafetán 1x1
100%Algodón



Paño Motivo

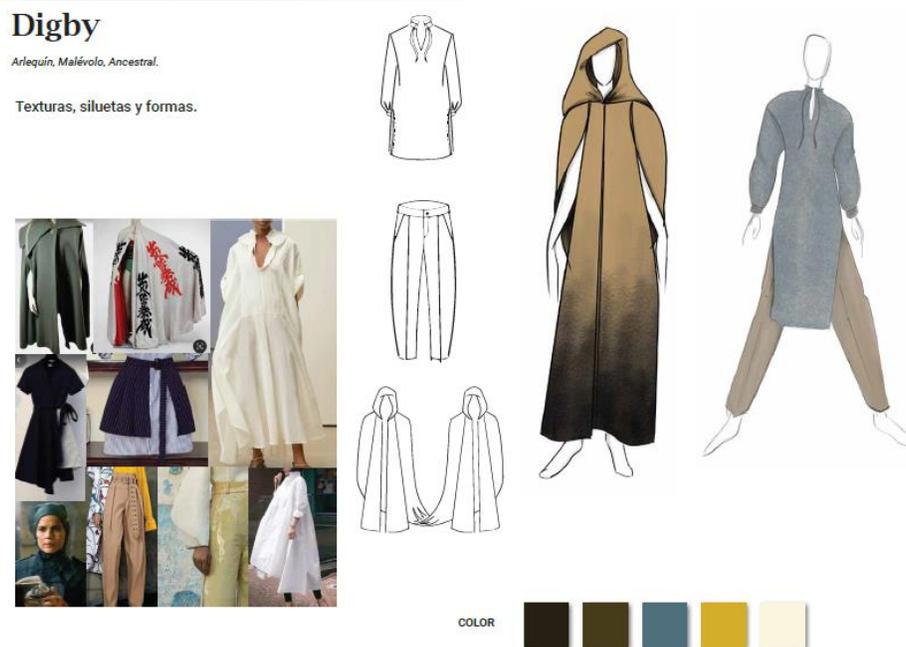
Lino Mezcla Cuadros o rayas

COLOR



DE LA TRANCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Anexos H. Bocetos vestuario Digby



DE LA TRANSCURSIVIDAD AL TERROR: PROYECTO DE PUESTA EN ESCENA DEL
FRAGMENTO DE “MONÓLOGO PARA SEIS VOCES SIN SONIDO”

Anexos I. Material audiovisual Bitácora de experiencias