



**Angustia:
Una Experiencia de Puesta en Escena Siniestra**

John Sebastián Pineda Suaza

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, Departamento de teatro
Pregrado
Medellín
2023

Cita	(Pineda Suaza, 2023)
Referencia	Pineda Suaza, J. S. (2023). <i>Angustia: Una Experiencia de Puesta en Escena Siniestra</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Grupo de Investigación Artes Escénicas y del Espectáculo.



Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos

Dedicatoria

A mis madres; las que estuvieron, las que están y las que estarán

Agradecimientos

A través de mi hablan las voces de mi familia, de mi pasado, de mi pueblo y de la humanidad. En un mundo como este, lograr haber resistido hasta aquí y atreverme a hablar con todo este legado, ya por sí solo es motivo de esperanza, por esto principalmente quiero agradecerle a la vida por permitirme sentir.

A mi familia por confiar en este camino que emprendí un par de años atrás y que nunca me permitieron dudar.

A mi madre que me permitió conocer y amar a través de este proceso, gracias porque entendí que nos elegimos antes de incluso haber nacido.

A mi hermana por ser mi compañera de viaje y ser luz cuando la basta oscuridad ocupa el mundo.

A mi maestra Luz Dary por apasionarme por la vida, por mostrarme que las terceras posturas son menos reactivas, por recogerme en mis heridas y enseñarme a ser digno de ellas.

A mis amigos porque a través de ustedes y sus memorias existo.

A cada uno de los miembros del equipo que me apoyaron en esta creación, gracias por la confianza, por encontrarnos y amarnos en la creación.

Y finalmente gracias al teatro por salvarme la vida.

Tabla de contenido

Resumen	8
Abstract	9
1. Justificación.....	10
2. Objetivos	12
2.1 Objetivo general	12
2.2 Objetivos específicos.....	12
3. Marco Conceptual	13
3.1 Conceptos que dialogan con la puesta en escena	13
3.2 Enciclopedia y suceso en el trayecto de creación	17
3.3 Angélica Liddell y su creación dramática.....	19
4. Marco Metodológico	22
5. ANGUSTIA: UNA EXPERIENCIA DE PUESTA EN ESCENA SINIESTRA.....	25
5.1 Análisis de texto Angustia.....	25
5.2 Puesta en espacio.....	27
5.3 Puesta en cuerpo	29
5.4 Puesta en voz.....	37
5.5 Puesta en tiempo.....	41
5.6 Referentes y diseños de la plástica escénica	43
6. Plástica Escénica	48
6.1 Vestuario	48
6.2 Iluminación.....	52
6.3 Música	54
6.4 Escenografía	54
7. Bitácora	57

8. Conclusiones81

Referencias84

Anexos.....86

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.	43
Figura 2	44
Figura 3	44
Figura 4	45
Figura 5	45
Figura 6	46
Figura 7	46
Figura 8	47
Figura 9	49
Figura 10	49
Figura 11	50
Figura 12	50
Figura 13	51
Figura 14	51
Figura 15	52
Figura 16	52
Figura 17	53
Figura 18	55
Figura 19	56
Figura 20	59
Figura 21	59
Figura 22	60

Figura 23	60
Figura 24	61
Figura 25	61
Figura 26	62
Figura 27	62
Figura 28	63
Figura 29	63
Figura 30	64
Figura 31	64
Figura 32	66
Figura 33	67
Figura 34	67
Figura 35	68
<i>Figura 36</i>	68
Figura 37	69
Figura 38	70
Figura 39	71
Figura 40	71
Figura 41	72
Figura 42	72
Figura 43	75
Figura 44	75
Figura 45	77
Figura 46	78

Figura 47	78
Figura 48	79
Figura 49	79
Figura 50	80
Figura 51	86
Figura 52	87
Figura 53	87

TABLA DE ANEXOS

Anexo 1: Fragmento de la obra Anfaegtelse (Angustia)	86
Anexo 2: Vídeo de la estructura (primeras exploraciones) de la puesta en escena de Angustia	87
Anexo 3: Música de la puesta	88
Anexo 4: Entrevistas al equipo técnico de Angustia	88

Resumen

La figura de la madre ha sido una institución de poder que a lo largo de la historia se ha configurado en el inconsciente colectivo como lugar del amor y la protección, sin embargo, todo el desarrollo cognitivo y aptitudinal de una persona se podría trastornar por la ausencia o el exceso de presencia de esta figura. Angustia: Una experiencia de puesta en escena siniestra es un proyecto que usa como motivo de creación el texto dramático de Angélica Liddell *Anfaegtelse*, un paralelo entre la primera guerra mundial y la guerra interna de una hija, desatada por la carencia de amor.

Este proyecto usa como soporte teórico principalmente el concepto de Lo siniestro bajo la perspectiva de Freud para el sustento estético de la creación, la Imagen-Tiempo que expone Deleuze en sus estudios sobre el cine para la configuración sensorial y visual de la propuesta y algunos elementos posdramáticos para la creación de la estructura teatral.

Palabras clave: Angélica Liddell, teatro, posdrama, siniestro, madre, polifonía

Abstract

The mother figure has been an institution of power that throughout history has been configured in the collective unconscious as a place of love and protection, however, the entire cognitive and aptitude development of a person could be disrupted by the absence or excess presence of this figure. *Anguish: An experience of sinister staging* is a project that uses the dramatic text by Angélica Liddell *Anfaegtelse* as its creation motif, a parallel between the First World War and the internal war of a daughter, unleashed by the lack of love.

This project uses as theoretical support mainly the concept of the sinister under Freud's perspective for the aesthetic support of creation, the Image-Time that Deleuze exposes in his studies on cinema for the sensory and visual configuration of the proposal and some elements post-dramatics for the creation of the theatrical structure.

Keywords: Angelica Liddell, theater, postdrama, sinister, mother, polyphony

1. Justificación

Este trabajo de grado es un proyecto de investigación/creación, donde propongo un diálogo de mis vivencias, intereses estéticos, visuales y expresivos con la obra de Angelica Liddell, *Angustia*, encontrando así, un primer trazo en este camino como director.

Como estudiante – investigador, me propongo indagar en distintitas literaturas teóricas que apoyen mi necesidad expresiva y encuentro en esta pesquisa, que la imagen siniestra recoge algunas de las motivaciones que me pueden forjar un discurso propio, expresar mis preguntas y mi experiencia sensible respecto al mundo. Lo siniestro permite ver esa condición humana que es perversa, intolerable, y que, aunque podría estar en cualquier persona se oculta tras lo hermoso, bello o sublime como lo dice en su texto Eugenio Trías: *Lo bello y lo siniestro*. Esta pregunta por lo siniestro intuitivamente ha recorrido mi experiencia como estudiante y como actor y ahora, la quiero indagar como director. Empleo la dramaturgia de Angélica Liddell como pretexto para expresar mis posiciones políticas y éticas, como lo hace la autora, cuestionando las grandes instituciones que constituyen la sociedad, como son la familia y sus lazos afectivos, las figuras de poder y en esta obra específicamente, la madre y su papel de control social. Develar lo siniestro que hay en ella, es parte de mi pregunta para este proyecto de puesta en escena.

Quiero, además, aportar a los procesos de investigación en artes un trayecto de creación para puestas en escena alternativas que parte del concepto de imagen tiempo de Deleuze; dado que *Angustia* es una experiencia dramática no convencional, que no pone el acento en la imagen fabular, recurrí a este concepto porque me permitió crear una experiencia escénica fragmentada, sensorial y corporal, en tanto es una imagen que no se pregunta por los porqués y los para qué de la misma. Así que la experiencia escénica se construye con imágenes que son fragmentadas en el tiempo. Por esto, este trabajo de grado presenta el proceso de creación y la bitácora como ejercicio investigativo, además de un primer acercamiento a una posible puesta en escena.

Como lo menciona. Sánchez, J, (2009) en su texto *Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas* este tipo de aportes cualitativos y procesuales pueden llegar a ser bastante

importante para el conocimiento sensible y abstracto del campo teatral. Así pues, en este proyecto de puesta teatral, encontramos el paso a paso de los conceptos que se trabajaron para cada aspecto de la puesta en escena (voz, cuerpo, espacio, tiempo, etc) y cómo al ponerlos a dialogar con autores que han estudiado cada uno de los tópicos, logro crear y enriquecer lo que será la creación, concretando así dos productos igual de valiosos y rigurosos. Por una parte, el proyecto de puesta en escena como resultado de toda la investigación y, por otra parte, la bitácora que contiene todo el proceso que como dice Sánchez es igual de valioso que el resultado mismo, porque antes que un resultado cuantitativo, hay todo un proceso que da la experiencia.

2. Objetivos

2.1 Objetivo general

Realizar un proyecto de puesta en escena de un fragmento de la obra Anfaegtelse = Angustia de la dramaturga Angélica Liddell como ejercicio de investigación – creación que me permita indagar en mi pregunta sobre la escena siniestra y metodologías alternativas de creación para aportar a los estudios del teatro de la Universidad y de la ciudad.

2.2 Objetivos específicos

2.1.2.1 Aplicar los conceptos de lo siniestro e imagen tiempo en esta puesta en escena y ponerlos en diálogo con mis necesidades expresivas y trayectos como futuro director.

2.1.2.2 Explorar alternativas de creación con los actores y actrices a partir de la enciclopedia personal que permitan resignificar la pieza teatral desde sus propios contextos

2.1.2.3 Desarrollar una bitácora colectiva que presente y resalte el proceso de creación como investigación sensible.

3. Marco Conceptual

Intenciones Conceptuales De La Puesta En Escena Angustia

Este marco teórico dialoga con dos conceptos que apoyan la búsqueda escénica: la imagen tiempo y lo siniestro. El primero me permitió definir el sistema escénico y el segundo, la estética misma de la pieza. Igualmente, recojo el concepto de enciclopedia y suceso como conceptos que despliega los imaginarios de los actores y actrices en su singularidad creativa y finalmente un reconocimiento biográfico de la autora que me permitió contextualizar el texto llevado a escena. Otros conceptos importantes de creación los ubique en el capítulo de puesta en escena, porque allí, dialogaban directamente con mis intenciones escénicas; por esto, este marco teórico recoge apenas los conceptos generales que luego se despliegan en el capítulo siguiente.

3.1 Conceptos que dialogan con la puesta en escena

3.1.1 Angustia y la imagen tiempo

Durante mi carrera como estudiante de teatro, me interesó indagar en otras maneras de trabajar la imagen, experimentar no solo con la imagen fabular y su desarrollo causal, sino también con experiencias escénicas que contuvieran intensidades y conectores diferentes a las de la imagen fabular. Dentro de la indagación realizada en este proyecto, me encontré con que el concepto de imagen-tiempo, propuesto por Deleuze en sus libros sobre cine, me permitió sustentar puestas en escena desde una deriva teórica que deconstruye los modelos de imagen-acción del cine, tan cercanos al modelo aristotélico del teatro. Por esta razón, dialogué con este concepto que me permitió abordar desde otras derivas los materiales escénicos, en su proceso creativo como en el sistema dramático.

Deleuze citado por (Rancière, J, 2005) propone una taxonomía de las imágenes en el cine; habla de las imágenes movimiento, donde ubica la imagen-acción, la imagen-afecto y la imagen-percepto, pero también las imágenes-tiempo. En este trabajo pretendo hablar específicamente, de la imagen-acción y de la imagen-tiempo, de las cuales Rancière afirma sobre la primera que: ‘‘La

imagen-acción sería la imagen organizada según la lógica del esquema sensoriomotor, una imagen concebida como elemento de un encadenamiento natural con otras imágenes en una lógica de conjunto” (Rancière, J2005, p.1-2). Es decir, se desarrolla a través de situaciones donde la conducta o comportamiento de los personajes y sus conflictos permean la transformación de un estado de cosas a otro, en un encadenamiento lógico de causa y efecto; este comportamiento se hace visible en los gestos, la mirada, la mímica de los personajes, los textos y sus diálogos. Esta imagen-acción se presenta en dos formatos según Deleuze citado por (Rancière, J, 2005): la gran acción, que se desarrolla de la Situación a la Acción y a la situación transformada; la pequeña forma, cuyo movimiento empieza en la acción y esta desata una situación.

La imagen-tiempo, en cambio, se caracterizaría por una ruptura de esa lógica, por la aparición de situaciones ópticas y sonoras puras, que ya no se expresan en acciones definidas en términos de causalidad. No apuntan a una representación de lo real, se disponen a la búsqueda de nuevos signos desde el pensamiento, sobre esto Rancière dice:

La lógica de la imagen-cristal, donde la imagen actual ya no encadena con otra imagen actual sino con su propia imagen virtual. Cada imagen se separa entonces del resto para abrirse a su propia infinitud. Y lo que ahora se propone como enlace es la ausencia de enlace; el intersticio entre imágenes es lo que gobierna, en lugar del encadenamiento sensoriomotor, un re - encadenamiento a partir del vacío. (Rancière, J. 2005, p.2)

Al introducir tiempos muertos, espacios vacíos, naturalezas muertas, el juego sutil de la acción-reacción y su encadenamiento lógico, se agrieta y se da paso a situaciones incompletas, a personajes que más que actuar observan la situación, su accionar no está completo porque no está enfocado en la transformación; es un cine de vidente y no de acción. (Arete, Revista de Filosofía Vol. XXII, N° 1, 2010 p.51-68). De acuerdo con esta ruptura, con la linealidad, se crean otras formas de enlaces que no van con el orden de los acontecimientos sino con una lógica propia que parte de esa alteración, siendo un nuevo universo que se abre dentro de un universo anterior. La segunda guerra mundial al igual que los grandes acontecimientos mundiales y sociales desembocaron en nuevos estilos, nuevos materiales creativos, nuevas temáticas y particularmente en la creación de múltiples rupturas, tanto discursivas, comunicativas, y visuales. En la dramaturgia, dio origen al absurdo, pero luego a todo lo que se ha denominado teatralidades expandidas o teatro posdramático. No fue mi interés indagar en este marco que comprende

diversidad y múltiples experiencias, sino comprender lo referente a este término específico propuesto por el filósofo y trasladarlo para comprenderlo en este proyecto de puesta en escena.

De acuerdo con Deleuze citado por (Rancière, J, 2005) las imágenes son signos y estos son las partes o puntos que componen una imagen, permitiendo entender la coherencia que tienen entre ellos y el contexto donde se expresan. En la imagen-tiempo, los signos que la componen son ellos mismos en sí, no son una réplica, ni una representación. Son las cosas del mundo y como este dice, el cine no es el nombre de un arte, es el nombre del mundo. También plantea, que las imágenes movimiento y la imagen-tiempo no son opuestas sino correspondientes a dos momentos del cine: son dos puntos de vista sobre la imagen.

Las prácticas escénicas actuales han trabajado igualmente con rupturas y vacíos en sus narrativas, han creado distanciamientos de las lógicas convencionales, imágenes asignificantes, conectores regidos por otras lógicas a la causal, momentos oníricos, entre otras propuestas. Para el proyecto de Angustia retomé algunos propuestos de la imagen tiempo, dado que el mismo texto de Liddell se presenta como una dramaturgia anómala donde sus personajes son narradores y ejecutores a la vez, son la fuerza intensa del tiempo inscrita en sus cuerpos.

De esta manera, como proyecto, me propuse crear un devenir escénico que acudiera a imágenes que no se desarrollaran, sino que se presentaran a través de diferentes lenguajes corporales, vocales, propongo distanciamientos del yo, fragmentación del personaje, sincronías de imágenes, entre otras. Personajes que se narraran y se fabularan en el hacer escénico.

3.1.2 Angustia y lo siniestro

En su libro “Lo Siniestro” Freud plantea dos posibilidades de comprender este concepto. El primero habla del sentido del concepto y su evolución desde el lenguaje. Y el segundo, habla de los elementos cotidianos y familiares que dan una impresión de lo siniestro.

Freud después de partir del origen lingüístico y ponerlo a dialogar con elementos del psicoanálisis, de momentos importantes de la antropología y así ponerlo en perspectiva con lo estético, inicialmente dice: “Confesamos sin tardanza que cualquiera de ambas vías nos llevará al mismo resultado: lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud, S. 1919, p.6).

Partiendo de los dos caminos que Freud propone transitar, comencé por el primero, que responde a la historia y el desarrollo del concepto desde el lenguaje. El término siniestro viene del alemán, *unheimlich* que sería el antónimo de *Heimlich* (íntimo, secreto, hogareño, doméstico). (Freud, S. 1919) habla de la manera en que lo siniestro se desprende de las cosas que rompen con lo que reconocemos como familiar, como conocido, que es algo insólito. Y de qué forma esto comienza a generar sensaciones de espanto, angustia, o incomodidad.

Sin embargo, no se puede afirmar que simplemente todo lo nuevo es insólito y por ello, espantoso, dice Freud sobre Jentsch:

En términos generales, de esta relación de lo siniestro con lo novedoso, no familiar. Ubica en la incertidumbre intelectual la condición básica para que se dé el sentimiento de lo siniestro. Según él, lo siniestro sería siempre algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido. Cuanto más orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro. (Freud, S. 1919, p.6)

Es necesario que a estos elementos nuevos o desconocidos se le agregue algo más, que solo el desconocimiento, para que se puedan convertir en siniestro. Jentsch citado por (Freud, S. 1919) continúa diciendo, que, para darle una característica siniestra a un objeto familiar para un sujeto, es necesario ponerlo en un estado de desorientación. Esto se logra, propone, sacando del contexto familiar al objeto o a la situación que el sujeto puede identificar como natural. Por ejemplo, un sujeto despierte un día y su madre, que falleció hace un año, le esté preparando el desayuno. Esto va a poner en un estado de confusión al sujeto y además de asustarle, comenzará a entrar en una espiral de confusión que lo paralizará. Significa que una figura, la de su madre, que le es familiar, sacada de contexto genere la sensación de algo insólito y por consiguiente siniestro.

De *Heimlich* entendido como algo íntimo, hogareño, secreto, se desprende el concepto de siniestro «Se denomina UNHEIMLICH todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado. (Schelling, citado por Trías, E, 2011) El concepto entonces habla de lo que es conocido y familiar y evoluciona hasta tal punto que termina coincidiendo con su antítesis *Unheimlich*.

Ahora bien, mirando el termino desde el segundo camino, el que responde a los elementos que generan la impresión de lo siniestro, hablaré desde la perspectiva psicológica que Freud propone.

Aunque si bien, desde el psicoanálisis Freud ha contemplado cuáles situaciones producen una sensación de siniestro, también es reiterativo sobre las condiciones que se necesitan para poder permitir que el concepto siniestro se exprese. De no ser así, una misma situación que podría ser siniestra como la repetición involuntaria de un objeto, que puede hacer sentir una fuerza nefasta, podría terminar volviéndose una situación cómica. (Freud, S.1919) pone de ejemplo en su texto, al hombre que se choca en la oscuridad múltiples veces con un mismo objeto. Esta situación que podría ser insólita por la sensación de circularidad o de repetición de un mismo espacio y objeto (el muro con el que choca), podría fácilmente caer en la comedia.

Retomar lo siniestro en este trabajo, fue develar lo malévolo que encierra la figura de la madre y su imagen del amor; a modo de (Trías, E. 2011) manifestar lo que se oculta detrás de lo bello en su encarnación como institución familiar, intocable por ello. Despellejarla en sus distintas polifonías, en sus diversas voces, también dolorosas para ella misma; Lo siniestro de la madre despierta en mí, imágenes alternas a la imagen de los grandes comerciales televisivos.

3.2 Enciclopedia y suceso en el trayecto de creación

El trayecto de creación de la puesta teatral, Angustia, se propuso dialogar con dos conceptos principalmente, el concepto de suceso y el de enciclopedia; estos me permitieron otras formas de recolección de materiales creativos. El teatro colombiano ha acudido a la improvisación como metodología de acercamiento a la creación de una obra teatral, tanto dramáticamente como escénicamente, en muchos casos para la creación de fábulas. En mi caso, el proceso de creación se enmarcó principalmente en la creación de sucesos como forma de la imagen-tiempo y en la enciclopedia como herramienta de singularidad creativa.

3.2.1 El suceso en Angustia

Lo retomé de la propuesta realizada por la directora Luz Dary Álzate para algunos de sus procesos de puesta en escena, donde ella retoma de las nociones de imagen-tiempo e imagen-afecto, propuestas por Deleuze, y el suceder de (Maillard, C. 2017), este término. Lo propone como la posibilidad de recoger en un instante, la intensidad, el movimiento y la fuerza del afecto, todo en una imagen que expresa el punto de movimiento, de cambio, de devenir de la propia imagen, por eso no busca desarrollo, ni un porqué, ni un para qué.

Como ya expuse, quise crear un tipo de imagen no fabular en la puesta en escena, el actor debía buscar imágenes sin desarrollo que expresaran e intensificaran un afecto que no tienen que no tuvieran que justificar fabularmente. El afecto y toda la fuerza de la imagen dada en un instante como se propone en el texto *Percepto, afecto y concepto*: “Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que, valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia” (Deleuze & Guattari, 1992, p.1). Entonces dije al actor que en una imagen condensara toda su fuerza expresiva. A partir de la interpretación que hice de Deleuze, identifiqué que este tipo de imágenes requiere de algunos materiales para que la sensación se dé. Es decir, que el material tenga una coherencia con la sensación que se quiere reproducir y que normalmente tienen su origen en el núcleo de la imagen. Por consiguiente, como premisa para la creación de escena, les propuse a los actores, crear a modo de suceso imágenes que dieran cuenta de la intensificación de un afecto en el tiempo.

3.2.2 La enciclopedia en Angustia

Retomé este término, de la investigación “Trayecto metodológico para la deconstrucción del personaje teatral”. *Semiótica y simbólica de las prácticas escénicas*, realizado por los profesores (Celis, M, Alzate L. D y Ciodaro, M. 2009), donde se plantea este, como un recurso de creación escénica que tiene sus bases en el concepto de rizoma planteado por Gilles Deleuze y donde a un signo se le otorga una serie de infinitos sentidos, que se originan en las experiencias de vida de cada sujeto, en nuestro caso, actor o actriz, y que exceden su significado. El actor trabajará entonces, con los excedentes de sentido del signo, oscureciendo su referencialidad y su universalidad. Así la enciclopedia se hace singular para el actor y propone sentidos ante no conocidos por el diccionario.

De esta manera, partiendo de nuestras experiencias, recuerdos y vivencias personales propusimos una creación escénica que se apoyara en las enciclopedias del grupo para encontrar singularidad y apropiación de la obra. Es un ejercicio que tiene su punto fuerte en la subjetividad de cada persona, es potenciado por los investigadores para la creación escénica como una manera de encontrar los afectos en las vivencias de los actores. De este modo, una de las prácticas de creación fue la realización de enciclopedias como parte de las bitácoras de los actores que desataron materiales escénicos y plásticos para la puesta en escena.

3.3 Angélica Liddell y su creación dramática

Utilizar la experiencia propia y volverla la materia principal de creación es lo que usualmente hacen los artistas y Angelica Liddell no es la excepción. “Autobiográficas, corrosivas y controvertidas, sus textos se recrean en el dolor” (Egea, V. 2010, p.121). Nacida en Figueras, España, hija de un militar y educada siempre bajo el manto religioso, Angélica comenzó a cultivar la ira que tanto la caracteriza como consecuencia de la incapacidad de generar vínculos con los demás por el trabajo de su padre que hacía que constantemente estuvieran cambiando de ciudad y que posteriormente esta situación la sumergiría tanto en una depresión que solo el teatro haría que sobreviviera. Al ser su padre militar Angelica creció rodeada de mucha violencia que luego se vería reflejada en su obra.

Siempre ha recordado la autora el ambiente de violencia en el que creció. Asegura que cuando destinaron a su padre a Valencia vivían en una casa dentro de una zona militar donde, con frecuencia, escuchaba frases como: '¡que le mato!' o '¡si viene, le pegó un tiro! (Egea, V. 2010, p.22)

Sus obras principalmente hablan de asuntos políticos y los toma desde un punto bastante provocativo, temas como la violación, la pederastia, la religión son algunos de los temas más recurrentes. Al utilizar estos temas intenta movilizar y obligar al espectador a tener que asumir una posición ética frente a estos temas. Además de esto, usualmente en su teatro busca implicar completamente al espectador moral, física y emocionalmente. Desacomodarlo de su posición de observador inmaculado, haciendo que esté se tenga que sentar sobre paja, piedras, el piso frío, entre

otros elementos que ayudan a configurar una experiencia completamente sensorial y no convencional.

Me interesa que el espectador se relacione con el mundo a través del desasosiego. Quiero seducirle así. No es un ataque, sino el afán de que los dos nos entreguemos a una situación de vulnerabilidad, de máxima exposición, para llegar así a amarnos. (Liddell, A,2008)

Vidal nos dice que usualmente “En los textos de Angélica Liddell encontramos referencias culturales, políticas e históricas que evidencian que la dramaturga domina el conocimiento en materias de distinta índole” (Egea, V. 2010, p-102). Además, se basa en tragedias griegas, en personajes de la biblia y en sus propios recuerdos dándole una riqueza conceptual a sus textos, haciendo que tengan varias capas de significación.

En cuanto a la puesta en escena, las propuestas de Angélica son sumamente cuidada en detalles y contenido simbólico. “En el teatro de Angélica Liddell todo significa, el más mínimo detalle simboliza algo” (Egea, V. 2010, p.105). Además de ser una artista completamente multifacética que escribe, dirige y actúa sus propias obras, otro campo al que suele recurrir frecuentemente es al campo de la “las acciones” como ella lo llama, que son normalmente obras de corta duración y que tienen su fuerza expresiva a partir de los elementos de la performance:

Para Angélica Liddell “acciones” son las piezas de teatro de escasa duración que no pueden denominarse obras en el sentido más convencional, que carecen de un comienzo, nudo y desenlace al uso y que exponen una situación concreta con el cometido de conducir al espectador a una reflexión específica. (Egea, V. 2010, p.28)

Como creador y aspirante a director tener un referente como Angelica Liddell que se asemeja mucho a mis búsquedas y gustos personales ha sido un abanico de posibilidades que nutren y me permiten ir encontrando en su discurso el mío propio. En su texto dramático Angustia. Angelica pone de nuevo el contexto de la guerra, pero percibida a través de una mujer que solamente busca el amor y que todas sus tristezas se las atribuye a sus padres, especialmente a su madre de la que siente que nunca hubo muestras de amor. Al ser la mayoría de sus textos autobiográficos sentí la sinceridad y la propiedad con la que escribió cada una de las palabras y la sinceridad que quería transmitir a través de ellas. En esta obra el padre (como en su vida real) es un militar que, a través de las cartas que robaba y no llegaban a sus destinatarios, fue que la protagonista conoció el amor. Haciendo que la mayoría de la estructura de la obra sea a modo

epistolar, por fragmentos de todas estas supuestas cartas que ella leyó a escondidas y que la van llenando de rabia y dolor contra su madre por no haberle mostrado nunca la posibilidad de amar.

Gracias a esto último, confirmé que esta sería la obra que necesitaba para desarrollar el proyecto pues a nivel personal me sentía muy conectado con las experiencias relatadas, a nivel estructural al ser una obra más discursiva me facilitaba las búsquedas de imagen tiempo y finalmente la imagen de la madre o la maternidad sería el foco para lograr desacomodar o reinterpretar y así indagar en lo siniestro.

Finalmente, además de todos estos hallazgos, me aventuré a seguir los pasos de la autora y explorar el campo de lo performativo, decidiendo que la escena final de mi propuesta contendría algunos de estos elementos.

4. Marco Metodológico

Esta investigación en artes sobre el proceso de creación de la puesta en escena de la obra *Angustia* de Angélica Liddell y dirigida por mí, se sustenta desde el campo de investigación cualitativa, la cual responde a un análisis interpretativo y subjetivo tanto de los materiales que se usan para las significaciones de la investigación, como para los lectores que se acerquen al resultado final.

El tema principal de esta investigación se centra en dos conceptos alrededor de la imagen; la imagen tiempo y la imagen siniestra, que son, principalmente dos rutas para la construcción de mi interés estético como director; basándome en los saberes propios, experienciales y los adquiridos por medio de las literaturas recolectadas para el soporte teórico de la investigación.

Este proceso de investigación-creación lo desarrollé en las siguientes etapas:

1. Definición del tipo de investigación: Decidí optar por ubicar el proyecto en la investigación cualitativa, pues esta reconoce distintos tipos de creación humana que incluyen la subjetividad del creador, sus prácticas de vida y sus contextos como investigación Denzin, citado por (Álzate, L. D & Parada Giraldo, D. 2009) Uní mi proyecto de grado como un proceso de investigación en artes como lo nombra (Sánchez, A. 2013) , quien al respecto nos dice, que en este tipo de investigación es imposible hablar de resultados objetivos como lo hacen las ciencias, sino, que el mismo proceso y las experimentaciones brindan alternativas de creación inesperadas y sus resultados no se pueden enmarcar en asertivos o erróneos pues finalmente, la practica artística como investigación y creación de conocimiento sensible, pasan por la subjetividad del creador y del espectador y su riqueza está en su carácter procesual. Lo que se elimina, lo que no se articula y todo lo que hace parte de esa construcción de conocimiento, es tan interesante como su concreción en el resultado final. Incluso la presentación de una obra en una investigación cualitativa sigue siendo a su vez creación de conocimiento, pues los procesos nunca están completamente concluidos, siempre seguirán teniendo su cualidad de objeto de estudio.

2. Recolección del material conceptual: Según (Suárez,2008) citado por Sánchez “Las teorías son necesarias para abordar la práctica, porque sin teoría no hay comprensión de la realidad; pero la teoría no es más que una especie de mapa, una guía, no una clausura de la realidad”

(Sánchez, J. 2013, p.41). El mapa conceptual me permitió ampliar la visión general del proyecto de la puesta en escena, así, pude indagar en los diferentes conceptos con los que dialogué:

-Lo siniestro: estudiado desde diferentes enfoques y bajo la perspectiva de autores claves como Sigmund Freud, Eugenio Trías y Umberto Eco. Además de indagar, en autores que hablaran sobre el concepto general del proyecto, también era importante encontrar autores y autoras que dieran un soporte y una expansión teórica y creativa en los componentes de la puesta en escena: tiempo, espacio, voz y cuerpo. Aquí entonces aparecieron autores como Consuelo Pabón, Cristóbal Peláez, Katya Mandoki, Gilles Deleuze, Jacques Ranciere entre otros.

3. Análisis de texto: En este caso Anfaegtelse de la autora española Angélica Liddell. Para hacer este análisis de texto, use un tipo de análisis mixto, concepto desarrollado por José Sanchis y quién fue el mayor referente a la hora de analizar el texto dramático.

4. Exploraciones: Después de unos primeros acercamientos a toda esta literatura mencionada, di paso a las primeras exploraciones y pruebas escénicas, donde usando las premisas planteadas a partir de las interpretaciones de estos textos y los conocimientos previos de cada uno de los actores y actrices comencé a crear las estructuras de los primeros bocetos de la puesta en escena y a su vez estas mismas comenzaron a brindar texturas, colores, olores, sabores, que orgánicamente fueran siendo coherentes con el concepto general de la obra.

5. Creación del proyecto: Este proyecto se tenía previsto como la creación/investigación de una puesta en escena con todos los componentes que la conforman y usando como núcleo la interpretación personal que hice de los conceptos de imagen tiempo y lo siniestro. Sin embargo, debido al acontecimiento mundial del Covid-19, detuvimos el proceso creativo justo donde se había consolidado la primera estructura básica de la pieza (el esqueleto) y decidí terminar este proceso como un proyecto de puesta en escena usando lo que alcanzamos a construir como grupo y el conocimiento adquirido gracias a la investigación teórica que se hizo paralelamente para la justificación de cada elemento que se nombra aquí.

Como mencioné anteriormente, con este trabajo planeo dejar un proyecto y un sustento teórico de lo que llegará a ser la obra cuando se pueda retornar a la presencialidad, además de vislumbrar una metodología propia de creación usando particularmente para esta propuesta conceptos que están alrededor de la imagen teatral.

5. ANGUSTIA: UNA EXPERIENCIA DE PUESTA EN ESCENA SINIESTRA

En este capítulo abarco cada uno de los trayectos seguidos para la creación de un primer boceto de puesta en escena del fragmento seleccionado; incluyo el análisis del texto, la puesta en espacio, la puesta en tiempo, la puesta en cuerpo, la puesta en voz y en un segundo momento, los referentes de apoyo visual.

5.1 Análisis de texto Angustia

Para hacer un análisis del texto dramático *Anfaegtelse* de la autora Angélica Liddell que fue el que use para la puesta en escena. Me base en el texto ‘‘Dramaturgia de textos narrativos’’ de José Sanchis Sinisterra.

En este texto se mencionan 3 posibilidades para analizar una dramaturgia: dramaturgia fabular, dramaturgia discursiva y dramaturgia mixta. Para la obra de Liddell según su estilo narrativo, carente de una fábula y sin una cadena de acciones dramáticas fue necesario hacer un tipo de análisis discursivo.

El análisis discursivo como su nombre lo dice se encarga de analizar la manera en que se nos presenta una historia o una idea. El tipo de narrador que usa, sus acciones verbales y la manera en que se nos devela la ideología o sentires de los sujetos de la enunciación. El discurso es expresivo y latente, bien haya una cadena acontecimientos o no, sobre esto Sanchis señala:

La historia consiste en la cadena de acontecimientos que afectan a unos personajes dados, en unas circunstancias espaciotemporales concretas y según un determinado principio de causalidad. Todos los acontecimientos que un relato abarca, sea cual sea el modo en que son evocados, constituirían lo que los estructuralistas llaman la historia. El discurso sería, justamente, el modo en que ese relato concreto, ese texto concreto presenta la historia al lector; lo que depende, de manera privilegiada, de recursos como la presencia o ausencia de narrador y su condición de estar personalizado o no personalizado en el relato, del punto de vista, de la distancia o escala narrativa, de las modalidades discursivas, del orden temporal de los acontecimientos —que puede coincidir o no con el orden de la historia—, etcétera. (Sinisterra Sanchis, J, 2003, p.27)

Él nombra cuatro niveles para establecer el análisis del discurso:

-Sujeto(s) de la enunciación: La voz que narra, que lleva la idea, o hilos de pensamientos. Aquí puede haber varios tipos de narradores, como por ejemplo uno que está implicado en lo que narra o si está externo al discurso, también si sabe todo (omnisciente) o si solamente sabe algunas cosas.

De este nivel de análisis también se puede hablar de la voz del enunciado, que corresponde a de quién o qué se habla, qué se dice de él, cómo se interpelan estas voces y cómo se construye. Puede ser otro personaje, puede ser el público, o el público ficcionalizado entre otras múltiples posibilidades de juego con estas dos figuras:

-Mecanismo discursivo: Aquí se ve la manera o el dispositivo en que se presentaran los sucesos que se mencionen en el texto.

-Circunstancias espaciales de la enunciación: Este nivel corresponde a las espacialidades que se nombran en la dramaturgia, bien sea desde donde habla el sujeto de la enunciación o los lugares que se mencionan, pero también podría delimitar espacios completamente semióticos, o espacios abstractos o incluso simbólicos.

-Circunstancias temporales de la enunciación: En este último nivel del análisis hace preguntas como: desde qué tiempo o época están siendo narrados los sucesos, pero también, desde qué ubicación espaciotemporal; pasado, presente o futuro.

Es importante aclarar, dice (Sanchis Sinisterra, J. 2003) que también existe la posibilidad de usar la imaginación para crear o complementar la información que el texto mismo no pueda brindar, siempre y cuando se trate de guardar una coherencia con las ideas que en él se expresan. Él lo llama un contexto Extrínseco: “Que el marco dramático sea completamente ajeno, independiente a lo que el texto (no) nos dibuja, inventando, pues un contexto que permita abarcar el máximo de componentes significativos del original, sin distorsionar su especificidad” (Sinisterra Sanchis J., 2003, p.130).

Una vez señalados los niveles de análisis de textos discursivos y explicados a los actores y actrices, nos dispusimos a leer el texto para comenzar a rastrear y poder identificar los elementos que pertenecían a cada uno de los tópicos. Estos son algunos de los que creímos más pertinentes:

1. ¿Quién habla?

La hija que deja la guerra, una hija que nace del dolor, de la rabia, del rencor.

¿De quién habla?

De su madre, y cómo esta ha sido la que poco a poco la convierte en un monstruo como ella

2. ¿De qué habla?

Del dolor, de la ausencia de una figura materna.

3. ¿Desde dónde habla?

Desde el comedor de su hogar, que a su vez es el campo de guerra

4. ¿En qué tiempo habla?

Presente pesimista y pasado del dolor

¿En qué época está?

Después de la primera guerra mundial, 1918.

El Sujeto de la enunciación está en el presente, y los del enunciado en el pasado.

Estas enciclopedias me sirvieron como recolección de material que luego permitieron darle unos planos de consistencia a un momento u otro. Además, de darme riqueza en posibilidades simbólicas y elementos reales para la escena.

5.2 Puesta en espacio

5.2.1 El espacio y sus matrices semiótica y simbólica

Hablar del espacio en un proceso creativo es hablar de uno de los pilares fundamentales para desarrollar un proceso de puesta en escena. Cuando definimos el espacio y sus posibles aspectos simbólicos y semióticos, los cuerpos que habitan ese espacio tienen unas bases para desarrollar acciones y situaciones. Como mi propuesta partió de la fragmentación y desarticulación de los enlaces sensomotores y lógicos, las acciones que se podrían desarrollar en el posible espacio (real o ficcional; simbólico y semiótico) pueden ser no convencionales o anómalas, todo en

búsqueda de la fuerza expresiva que requiere la imagen tiempo y que a su vez Deleuze lo nombra Espacios cualesquiera:

Pero esa potencia de lo virtual, propia de la imagen-tiempo, ya está dada en el trabajo de la imagen-afección que extrae cualidades puras y las integra en lo que Deleuze llama «espacios cualesquiera», espacios que han perdido las características del espacio orientado por nuestras voluntades. (Rancière, J. 2005, p.7).

Con esto quiero decir, que además de los signos y símbolos que conforman un espacio para que la efectividad de las imágenes se desarrolle allí, de forma conveniente, es importante lograr la atmosfera deseada. Pues esta será la que termine de completar toda la experiencia estética y sentido de las imágenes. Con respecto a la atmosfera Peláez postula: “Instalar una atmósfera en el teatro tiene que ver con la globalidad del signo en todas sus posibilidades” (Peláez González, 1997).

No fue mi objetivo en este trabajo hacer un tratado sobre la espacialidad en el teatro, pero sí, hablar de las intenciones que movilizaron la creación de este. Apoyadas en el análisis del texto, algunas experimentaciones y propuestas de los actores. Estas últimas enriquecieron, pero también modificaron mis propios puntos de partida. Antes de decidir un espacio concreto para la puesta en escena, quise partir de algunas exploraciones que realizaron los actores sobre los espacios en base al análisis discursivo del texto, y que me fueron brindando orgánicamente, el tipo de espacialidad más conveniente para el desarrollo de las acciones y la puesta en escena.

5.2. 2. La creación del espacio y su fuerza simbólica

El análisis del texto y las diferentes experimentaciones realizadas con las nociones de suceso y enciclopedia, dejaron aparecer diversos espacios e imágenes detonadoras del posible espacio ficcional, en el que se desarrollarían las imágenes-tiempo. Encontré principalmente, la cocina como lugar de la casa y encuentro de la familia, un campo de batalla, un vientre, un comedor, entre otros.

El espacio que me podría permitir los juegos escénicos, las imágenes y sentidos buscados para la obra, se podía concretar en el comedor, pues es un espacio que alude tanto a la cocina como al hogar, a la reunión de miembros de la familia, pero también a otros espacios, como el

vientre, el campo de batalla, pero además ha sido un espacio que en mi enciclopedia ha estado ausente; recojo entonces, como punto de partida, el comedor como lugar, como espacio, para la interacción de los personajes, espacio semiótico en el sentido de Mandoki:

Por una parte, un orden estrictamente sígnico que se despliega a través de un sistema de oposiciones y diferencias según el concepto saussureano de signo (Saussure et al. 1983). Así los espacios habitables son designados por distintos nombres y números en un sistema estrictamente diferencial que permite establecer distinciones basadas en códigos fuertemente convencionalizados desde continentes, países, estados, municipios o delegaciones, colonias, barrios, calles, edificios, departamentos y salones, oficinas o cubículos. (Mandoki, 2018, p.42)

Así conjugándolo con lo simbólico encontrado en las bitácoras, espacio de batalla, vientre y estas experiencias de tiempo, energía y materia se consiguió un espacio simbólico con signos semióticos. Mandoki acerca del espacio simbólico: “el orden simbólico está cargado de energía, materia y tiempo y se pandea, por así decirlo, con la acumulación de experiencias y de los eventos particulares tanto sociales como personales que ahí ocurrieron”. (Mandoki, 2018, pág. 42) Entonces fue interesante ver cómo esto se pudo mezclar: el comedor fue en el inicio, el espacio del vientre (que se había estado utilizando y se quedó como primer espacio simbólico de la primera imagen) y luego, campo de batalla. Al mezclar las dos matrices en un mismo espacio fue importante dar claridad de cuál de las dos estaba predominando y cómo esto afectaba a los cuerpos y a las tensiones de la escena. Así que, una vez concretada esta propuesta, dispuse el espacio con una mesa y varias sillas para comenzar a explorar bajo esta nueva noción de espacio. De inmediato se confirmó mi pensamiento; definir el espacio iba a disparar la creación como dije al inicio en este apartado.

5.3 Puesta en cuerpo

5.3.1 El cuerpo como campo de fuerzas

Cuando decidí que el punto inicial de creación es la imagen tiempo, una imagen que busca lograr una intensidad estética, partiendo de una acción tan específica y cargada de intensidad que modifica al que la observa, al espacio donde acontece y al que la realiza, a la vez que es

independiente de una estructura cronológica; lo fundamental, entonces, era tratar de lograr una imagen que contuviera una configuración sígnica consciente para que el espectador aunque no tuviera claridad inmediata de lo que estaba aconteciendo, sí tuviera por lo menos una experiencia sensible activa. Para mí, como aprendiz de dirección, algo que me sirve mucho al momento de crear imágenes iniciales, es disponer los cuerpos en el espacio y conseguir una comunión de estos con los demás elementos escénicos: escenografía, utilería, vestuario, conformando así, una imagen aparentemente estática pero que es potente en su movimiento interior. Si hay una concreción en ella sin tener que hablarla ni explicarla entonces podría arriesgarme a decir que va a lograr atrapar al que observa de inmediato.

Para la creación de la puesta en escena de *Angustia*, no partí de una técnica corporal específica, sino que trabajé desde lo que propone Deleuze como imagen-tiempo, buscando, como dije antes, la máxima intensidad sensorial sin pensar en causalidad y consecuencia como formas de la fabulación, dicho con palabras de Rancière:

nos dice, que la imagen-movimiento constituía ya un todo abierto de la imagen. Pero ese todo sigue estando gobernado por una lógica de asociación y de atracción entre las imágenes, concebida a partir del modelo de acción y reacción. En cambio, en la imagen-tiempo y en el cine moderno, cada imagen sale efectivamente del vacío y vuelve a caer en él, si bien ahora es el intersticio, la separación entre imágenes, lo que desempeña el papel decisivo. (Rancière, J. 2005)

Esto llevó, a que inconscientemente, los cuerpos buscaran un esfuerzo extra, no convencional, no naturalista y expresaran e intensificaran en un instante la fuerza de la imagen. Esta búsqueda impulsó una puesta en escena que quiere hacer énfasis en lo corporal, entendiendo el cuerpo como un campo de fuerzas sin predominio de género, identidades fijas, sin formas impuestas, si no, como medio para presentar diferentes estados del cuerpo y no comportamientos, como ocurre en el personaje psicológico, en mi caso los personajes de la obra se alejan del personaje psicológico porque expresaran estados e intensidades de los cuerpos en sus roles. Dice Pabón:

En el cuerpo sin órganos podemos encontrar intensidades femeninas, animales, vegetales, minerales, moleculares. En este cuerpo todo se mezcla, todo penetra y todo es penetrado. Todo pasa y todo es absorbido por él... En el teatro de la crueldad el actor no representa un personaje que

posee sentimientos. El actor no representa nada. El actor es un autómatas de las fuerzas que atraviesan su cuerpo. El actor presenta a través de gestos, de soplos, de un lenguaje físico, los diferentes estados del espíritu. (Pabón, 2002, p. 11)

5.3.2 Hacia un teatro físico

Por esa razón, cuando comenzamos a hacer pequeños pasiones seguidos de lo que íbamos construyendo, el cuerpo se comenzó a convertir en un protagonista y el encargado de expresar la fuerza que cada uno de los momentos pudo ir requiriendo. El espacio y los objetos trabajaron en favor de los intérpretes y no al contrario, estos resultados, me llevaron a pensar en impulsar la puesta en escena hablando de la pieza desde el concepto de Teatro físico porque buscaba que cada acción fuera una experiencia corporal que se quedara en la mente del espectador. Sobre el teatro físico Ferrandis expone:

Así que el teatro físico es un término flexible que normalmente describe piezas teatrales que exploran y ponen de relieve los aspectos físicos como principal base del trabajo. Sus técnicas se pueden aplicar a una variedad de diferentes estilos y presentaciones escénicas. Casi siempre se utiliza el nombre de teatro físico para referirse a las actuaciones que se basan en algún tipo de entrenamiento físico extenso y riguroso. (Ferrandis, 2017, p.8)

Por otra parte, pasando ya del movimiento, y el rigor físico, fue también importante darle un rigor interpretativo a este movimiento, para que se diferenciara la teatralidad y no se quedaría en un plano menos representativo como la danza. Teniendo como base principal, el concepto de lo siniestro era importante preguntarse cuáles son los cuerpos que habitan este concepto y cuáles son sus calidades de movimiento, sus ritmos y sus particularidades. Entonces fue de valioso principalmente indagar en un concepto que me permitió trabajar sobre la imagen de la madre, que es la que principalmente se estaba cuestionando. Umberto Eco en su Historia de la Fealdad me brindó un concepto que encajaba perfectamente con la búsqueda que se estaba haciendo: El Monstruo. Sobre el monstruo, Eco nos dice:

ya en nuestros días, tras haber pasado por Drácula, la criatura del Dr. Frankenstein, mister Hyde, King Kong y rodeados de muertos vivientes y de alienígenas, llegados del espacio, tenemos nuevos monstruos a nuestro alrededor, aunque sólo nos inspiran un sentimiento de miedo y no los

vemos como mensajeros de Dios ni pensamos ya en domarlos poniendo una Virgen bajo un árbol. (Eco, U. 2007)

5.3.3 La monstruosidad del cuerpo

‘‘La idea de monstruosidad se define desde el ffsico, la moral y la esttica, pues se asocia a la fealdad y la anormalidad, que pone de manifiesto la relacin directa con el otro y, ms concretamente, con su mirada sobre el objeto considerado monstruoso.’’

(Antn, R, 2014, p.114)

A travs de los aos, la humanidad ha tenido por monstruo lo que desconoce o lo que le parece superior de una forma grotesca, pero, una vez que se presenta el monstruo, comienza de inmediato su declive, porque como humanos comenzamos a comprenderlo y a razonarlo, y lo que originalmente produce el sentimiento de temor o de extraeza del que habla (Freud, 1919) es la rareza o la falta de conocimiento sobre algo en s. Por lo tanto, en la contemporaneidad, monstruos como los que se nombran en la cita, no causarfan ya el mismo efecto de temor o de peligro, as que como grupo debamos crear nuestro propio monstruo de acuerdo con los acontecimientos y el tiempo histrico en el que vivimos. Decid, que la manera en que podra crear este monstruo sera partiendo del principio de lo siniestro el cual expone que cualquier cosa cotidiana o que nos sea familiar sacada de contexto, inmediatamente genera una sensacin de extraeza y de incomodidad, de modo que, determiné tomar la figura de la madre que universalmente es familiar y conocida como una figura de respeto y proteccin, y la saqué de contexto volvindola un lugar del peligro y de horror. De esta manera, constituí el imaginario de lo que sera nuestro monstruo y que le daría una calidad y una ruta sobre la cual desarrollar esa corporalidad que requiere esta nueva figura.

Una fuerza que se fue expresando en cada una de las partes que conformaba el personaje de la hija y que en el momento en que se está comunicando es el punto de la violencia, de la imagen tenebrosa. Un cuerpo que, aunque si bien no tiene una deformidad exterior, si puede eventualmente

deformarse corporalmente y tener unas calidades de movimiento no convencionales, esto debía ser un juego entre lo cotidiano y lo impactante.

Esta corporeidad la quise emplazar en un abandono del personaje en tres sentidos, con el primero, propuse una destitución del personaje de la madre en los cuerpos de los actores, no había un actor -madre y un actor hijo, el devenir madre pasaba por cada uno de los actores y actrices y el devenir hijo, igualmente, ninguno se ubicaba en un rol fijo. La monstruosidad, la enfoque principalmente en la ausencia de identidad, la madre como ese vientre que somos cada uno de nosotros, vacío que ha parido, pero sigue vacío, un hijo que ha nacido pero que nunca alcanza a salir de ese vientre porque le es espantoso el mundo, todas madres, todos hijos, no hay culpa, ambos frutos de vacío vital...entre otros.

El segundo, estaba puesto en la desidentificación del cuerpo con el cuerpo del personaje, cada cuerpo, madre o hijo, salía de sí mismo y se convertía en narrador de su propio rol. Retomé la figura de Frankenstein construido a partir de diferentes partes de cuerpos y la empleé creando un tejido de retazos de las emociones y recuerdos de cada uno de los actores. Estos, prestaron sus cuerpos y sus memorias frente a una figura de la que uno esperaría que no hubiera nada terrífico o espantoso, como dice Rovecchio:

En este sentido, la monstruosidad se enraíza en la dicotomía ancestral entre el Bien y el Mal, entre la empresa divina y su concepción del universo vertebrado en las contraposiciones de lo bello y feo, de lo bueno y malo, de lo verdadero y falso, por lo que su representación y existencia se transportan más allá de los límites fijados por la naturaleza, alejados de los patrones y los cánones diseñados por la sociedad. (Antón, R, 2014, p. 114-115)

Configurando así, mi propia interpretación de lo siniestro no refiriéndome a solamente la atmosfera que lo caracteriza, sino, creando las acciones de esa madre monstruosa sustentadas en la experiencia de cada uno de los actores y actrices devienen en su propia madre. Es decir, que no solo en la voz, sino que también en los cuerpos había polifonía, porque como hijos, hablamos como aprendimos a hablar de nuestros padres, nos comportamos como aprendimos de nuestros padres, nuestros valores éticos y ocasionalmente religiosos son cultivados por nuestros padres (o la imagen

de autoridad que cada uno tenga bien sea, abuelos, tíos, hermanos mayores, etc.) Entonces muchas veces se termina actuando y comportándose de la manera en que tanto hemos evitado, la forma en que se comporta nuestra madre o nuestro padre. Por eso, en la puesta en escena se veía cómo cada una de las partes que configuraban el personaje de la hija cuando deviene en madre, sin necesidad de tener que cambiar de vestuario sino simplemente con un comportamiento y unas acciones estaba siendo polifónica, siendo la hija y también la madre que lastimaba a sus demás partes. Este tipo de monstruosidad, en la figura de la madre está todo el tiempo en la contradicción de esperar algo de ella pero que su actuar sea otro, una paradoja que crea una tensión en el personaje.

Un tercer y último sentido corporal fue pensar sobre el cuerpo de la guerra. El contexto de la autora y el contexto de nuestra realidad construyó unos cuerpos con ciertas condiciones o rasgos que develan lo ocurrido. Hay algo que permanece para siempre en los cuerpos cuando han sido marcados en mayor o menor medida. Esto lo podemos ver en expresiones del arte como el Butoh, que nos habla de los residuos, de las marcas, de las consecuencias que dejó en los cuerpos un ataque nuclear. Pero además, también lo podemos ver en la cotidianidad como consecuencia del entorno o la experiencia que cada uno vive; en las manos grandes y fuertes de los campesinos como consecuencia de sus trabajos de largas jornadas, o su piel dorada y con manchas por las largas horas de exposición al sol, o en las zonas costeras del país, los hombres con pies grandes y llenos de gruesos callos, que les permiten caminar por la arena ardiente de las playas o soportar las piedras del mar, cuando van a pescar sin necesidad de usar calzado, porque los cuerpos son marcados y develan una experiencia y una historia de cada uno en mayor o menor medida.

En la modernidad los cuerpos han tenido que encontrar formas de resistencia y de re-existencia, los cuerpos están en una guerra constante contra el biopoder, como dice Pabón: “El cuerpo moderno es un cuerpo dócil, disciplinado, ágil y eficaz para el trabajo. Es el cuerpo que necesitaba el capitalismo en su período industrial” (Pabón, 2002, p. 7). Es decir, el poder del desarrollo que, aunque inicialmente se atribuía al progreso y al posible bienestar de la mayoría de las personas se ha convertido totalmente en lo contrario, un monopolio de unos cuantos que deciden que, con un solo botón, podrían acabar con la vida de millones. Se habla de resistencia como la forma en que un cuerpo puede soportar todo lo que le deviene y a lo que se debe enfrentar, pero

también en un sentido más simbólico Pabón nos habla de la re-existencia como estrategia de resignificar y volver actos creativos nuestra propia vida:

Siguiendo la filosofía de Deleuze podemos decir que aquí no se trata de guerras molares para conquistar el poder; se trata de guerras moleculares para recuperar el poder del cuerpo, la potencia de vida que nos roba el biopoder, venga de donde venga. Guerras de resistencia en donde ya no se resisten los hombres, sino que se resiste la vida, se resisten los cuerpos. Y estos actos de resistencia son ante todo poéticos, trágicos. ¿Cómo hacer de la vida una obra de arte en este aquí y ahora? ¿Cómo creer en este mundo tal y como es? La guerra molecular consiste en hacernos dignos del acontecimiento que vivimos; por doloroso que sea, él nos permite conocer lo que puede nuestro cuerpo y entrar en otras dimensiones. Se trata de una guerra imperceptible pero eficaz contra el biopoder que consiste en trastocar los planos de la percepción para construir, desde el cuerpo, desde lo más cotidiano, desde lo más esencial, otra existencia, otras realidades que afirmen el esplendor de la vida (Pabón. 2002, p. 1).

¿Cuál es entonces el cuerpo de esta posguerra? ¿Y cómo mediante la representación también podemos realizar una re-existencia? Comencé disponiendo los cuerpos en el espacio con la premisa de los escombros o los residuos que deja una guerra. Unos cuerpos pesados, caídos, lastimados, temerosos. Y para llenarlos de sentido le pedí a los intérpretes que llenaran de texturas y de experiencias que cada uno tenga y pensarán qué podían resignificar en la escena. Así, entonces le di una cualidad de resignificación a todas esas acciones que presentamos como siniestras y dolorosas, pero que finalmente desembocan en el acto creativo como tal. Permitiendo que una mala experiencia sea a fin de cuentas la materia prima que nos permite hacer arte sobre esto Pabón expone:

El cuerpo es una masa que varía a medida que es atravesado por diferentes fuerzas que se efectúan y se relacionan afectándolo: cada relación de fuerzas introduce sobre la textura infinita del cuerpo ciertos gestos, ciertos rasgos, ciertas zonas de intensidad. A medida que las relaciones varían, la textura del cuerpo sufre ella misma deformaciones y transformaciones que la hacen diferenciarse cada vez más de la textura precedente, hasta crear una nueva textura, con nuevos rasgos y gestos, que conformarán un nuevo cuerpo (Pabón, 2002, p. 2).

Así entonces, como dice Pabón en la anterior cita, estas mismas experiencias y contextos nos dio un cuerpo que llegó orgánico, real, que no fue impuesto porque estaba siendo conformado por todas estas fuerzas externas que recaen sobre cada uno de nosotros día a día y que además es formado en la vigilancia incluso desde el hogar. Pabón nombrando de Foucault nos habla del Panóptico:

Con el Panoptismo, Foucault nos presenta visualmente la pura función disciplinaria. Desde el panóptico los cuerpos son vigilados, sea en la escuela, en la fábrica o en la prisión. El panóptico es una máquina de disociar la pareja ver – ser visto; en el anillo periférico se es totalmente visto sin ver jamás; en la torre se ve todo sin ser jamás visto. Como dice Deleuze, refiriéndose al panóptico: se impone una tarea o una conducta a una multiplicidad de individuos bajo la sola condición, de que la multiplicidad sea poco numerosa, el espacio limitado y poco extendido (Pabón, 2002, p. 7-8).

Es así, como perfectamente la figura de la madre también viene a ser uno, esperando que cumplamos con sus estándares y que no tomemos caminos o cometamos acciones que, en sus principios, no son aceptados y nunca se debe redirigir la atención a la figura de autoridad, la acción de vigilar solo va en una dirección, nunca en doble vía, buscando que los cuerpos sean una réplica uno del otro, en pro de esos ideales que busca la figura de poder. Este concepto me sirvió para justificar las acciones y los momentos en que los fragmentos del personaje eran corales y repetían la acción aun cuando no querían, pues de alguna manera estaban bajo el panóptico de la madre que estaba representada al tiempo en cada uno de ellos, es decir, cada uno era su aliado, pero también su verdugo.

Como mencioné, con esta creación mi intención era re-existir mediante la creación de esta obra. Pero, volviendo un poco en el cuerpo de la guerra como tal, los cuerpos además de estar atravesados por todas las fuerzas que ya he ido mencionando (políticas, religiosas, capitalistas) están saturados, sobreexplotados, cada vez les cuesta más creer o luchar e incluso sentir, son cuerpos que, aunque accionan, están completamente anestesiados. Pabón nos dice:

El cuerpo contemporáneo es un cuerpo fatigado que ya no tiene referentes divinos ni materiales. Es un cuerpo que está frente a su propia nada: no sabe lo que puede, su negatividad es

extrema; es el” último de los hombres”, es la cultura “light” que anestesia toda posibilidad de sentir y de pensar (Pabón, 2002, p.9)

Por esto, los cuerpos no son capaces entonces de lograr desarrollar acciones que busquen cadenas sensomotoras, ni situaciones que tengan un desarrollo, no tienen ya fuerzas para eso. Necesitan de experiencias extremas que le permitan volver a sentir y llevar el cuerpo al límite, la imagen al límite, la voz al límite, buscando despertar ese cuerpo que le ha dejado tantas guerras, que le ha robado su identidad. Pabón en su texto nos habla del concepto de la crueldad que desarrolla Artaud, para lograr combatir esta muerte del cuerpo y que, a mi parecer, sería fundamental para lograr entender el cuerpo contemporáneo y las bases del personaje posdramático del que tomé varios de sus elementos para la construcción de esta puesta.

Este cuerpo no es ni tuyo ni mío; no es femenino ni masculino. No es ni humano ni animal. Todas las identidades son borradas, todas las binariedades son atravesadas por fuerzas, intensidades. En el cuerpo sin órganos podemos encontrar intensidades femeninas, animales, vegetales, minerales, moleculares. En este cuerpo todo se mezcla, todo penetra y todo es penetrado. Todo pasa y todo es absorbido por él... En el teatro de la crueldad el actor no representa un personaje que posee sentimientos. El actor no representa nada. El actor es un autómatas de las fuerzas que atraviesan su cuerpo. El actor presenta a través de gestos, de soplos, de un lenguaje físico, los diferentes estados del espíritu (Pabón,2002, p. 11).

Entonces, además de indagar en las posibilidades de los cuerpos para la creación artística, también tomé la creación como un acto de resistencia y resignificación de las experiencias que cada cuerpo tiene y que repercutirán en su entorno como acto de resistencia frente a la guerra, la que debemos sobrevivir día a día, como indica Pabón: “Nuestra actualidad exige asumir frente al mundo una condición guerrera, experimental. La guerra es crear nuevos valores que afirmen la vida” (Pabón ,2002, p.12).

5.4 Puesta en voz

5.4.1 La voz polifónica de la madre

Para este proceso de creación algo que siempre tuve muy claro era el tipo de personaje que quería; una corporalidad, un personaje fragmentado que me permitiera ver diferentes posibilidades de una misma idea y que también me permitiera, lo que un personaje tradicional no. No solamente por una ausencia de capacidad interpretativa, sino, también porque se me quedaba corto a nivel de la imagen y como he mencionado a lo largo de este proyecto, la imagen siempre es lo fundamental.

Una vez definí la imagen del cuerpo de este personaje, lo más importante era saber de qué manera se comunicaba este cuerpo, sus ideas y lo que pretendía anunciar. Para tener una base sobre la cual indagar y que a fin de cuentas el personaje no se quedara en una planicie expresiva era importante encontrar un concepto sobre el que trabajar y que ayudara a crecer en la manera comunicativa del personaje.

Con los actores comencé indagando y hablando sobre el concepto de Polifonía a partir del texto “La polifonía: nociones y problemas” de Anscombe, J. C. (2008). Que habla de cómo el concepto de polifonía se ha ido transformando en la historia a partir de su creación y de la manera en que Bakhtine, su precursor, lo fue desarrollando. Este concepto comienza haciendo énfasis en que rechaza la figura de sujeto hablante como una unidad y propone más bien, sujetos de enunciación que son los que asumen la responsabilidad de los actos ilocucionarios y los locutores que son los creadores del discurso o que pronuncian. Esto nos permite encontrar una multiplicidad de voces en un mismo enunciado. Pero esto, no se debe confundir con lo que es el coro, pues a diferencia de este, el texto plantea que durante la enunciación siempre va a estar latente una oposición negativa o efectiva según lo que se diga. Por ejemplo, si yo digo: “Quiero estar en sus brazos”, yo podría hacer explícita si quisiera o mantenerla implícita una voz que diría “No quiero estar en sus brazos”. También, en esta pluralidad de voces dentro de un mismo enunciado Anna Banfield en una interpretación más antigua del término de polifonía habla de dos sujetos en un enunciado siendo uno el sujeto hablante y otro el sujeto conciencia. Por ejemplo: En una frase como Margarita miró por la ventana, ¡qué bueno hacía! Se tiene esta primera parte en negro que sería el sujeto hablante o de la enunciación y en la parte que esta roja se puede percibir un sujeto conciencia que está dando su opinión sobre la frase anterior y que bien se podría identificar como un pensamiento o un juicio de valor.

Hasta el punto de que pude desarrollar la puesta en escena, no alcancé a trabajar en profundidad sobre los diálogos de estos personajes, aún las acciones verbales no eran claras, ni las intenciones o los ideales particulares de cada una de las partes de esta fragmentación; en parte porque primero le estaba dando prioridad a la estructura corporal y a la lógica estética del fragmento. Sin embargo, gracias al concepto de polifonía las emociones y la actitud durante la acción de los personajes sí logró matices y diferencias muy interesantes entre cada uno de ellos. Al irse desarrollando como una escena con una intensidad corporal alta, nada tradicional, fue importante comenzar a trabajar sobre una técnica que les ayudara con los puntos de proyección de la voz para que no se difuminara o perdiera en el espacio por causa del movimiento.

A partir de algunas de estas nociones y relacionándolas con la búsqueda del cuerpo, en tanto hijo y madre intercambiaban de rol, la propuesta polifónica buscó que, a través de la voz de estas hijas, se pudiera percibir los subtextos o la ideología de esta madre. ¿Qué tanto de lo que decimos y como nos expresamos está permeado por nuestro entorno, por nuestros mayores y, sobre todo, por nuestra madre? Además de esto, buscaba poder lograr matices y diferentes estados en todos los personajes. Qué tenía cada voz para aportarle a esta polifonía y así lograr tensiones entre los personajes al sentir que invocaban a su mayor temor con lo que ellos mismos decían.

Otro aspecto polifónico es, no solamente las voces que me anteceden si no las voces que habitan en mi o mejor dicho en cada uno de los actores con su realidad. Es decir, cuando un personaje estaba hablando, era el personaje de la hija el que hablaba o era la actriz desde el rol de hija o incluso eran las dos las que hablan. Esto no era imposible, pues si bien había un personaje que emitía un texto, al tiempo estaba la actriz que interpretaba al personaje y que podía que coincidiera con la ideología de este, como podía que difiriera, por lo tanto, había un juego de oposiciones implícito en los textos.

En cuanto al personaje de la hija que interpretaba Jimmy Páez, jugamos con la polifonía, al ser el silencio la manera en que se comunicaba, y utilicé el recurso de la voz pregrabada de él mismo como recurso que se vuelve polifónico, al acompañar el silencio del personaje, que no

hablaba durante toda la obra, sino hasta la última escena; que tenía preconcebida como el momento performático donde los que hablaban ya no eran los personajes sino los actores y las actrices haciendo un rompimiento de la ficción.

Además de todo el sustento teórico, fue vital hablar de la parte técnica que requerían los actores para ser efectivos en la emisión, al tiempo que desarrollaban sus acciones corporales que como mencioné en el apartado de cuerpo, eran acciones no convencionales y con un nivel de complejidad considerable, así pues, para lograr un correcto uso de la voz durante el movimiento y los cambios de frente que se presentaban durante la acción use de referente la clase de Interpretación Vocal II que dicta la maestra Luz Dary Álzate Ochoa de la Universidad de Antioquia, materia que yo mismo cursé.

5.4.2 La voz y el espacio escénico

Uno de los apartados que se trabajan en el curso, es la voz para espacios escénicos circulares, donde el actor inevitablemente, todo el tiempo le estará dando la espalda a una parte del público, porque este lo estará rodeando claramente de una manera circular, por lo tanto, el actor tiene varias tareas escénicas con respecto a la voz. La primera, sería que su técnica sea tan limpia que el espectador que está a su espalda escuche tan bien la locución del texto como el espectador que está en frente de él. La segunda, sería que el texto no se pierda en el espacio y se disperse al no tener claro su receptor. Y la tercera, sería que la locución del texto no limite sus acciones, ni lo contrario, que el cuerpo y/o las acciones no limiten la locución.

Esto, para poder ser efectivo, nos indicaba la maestra, conlleva a su vez varios planos de atención y pequeñas tareas que van a permitir al actor hablar de una manera efectiva en este tipo de espacios circulares o de mucho movimiento como lo es la de esta puesta en escena. La respiración es la base de toda su técnica, es importante saber cuándo y cómo respirar para poder tener una buena base sobre la cual interpretar. Además de esto, la maestra Luz Dary lo utiliza como elemento que vincula implícitamente a los actores para que estos se escuchen y tenga una red sobre la cual ir tejiendo toda la acción escénica. Una vez creada esta respiración consciente, es importante tener claro a quién estaremos interpelando, quién es nuestro receptor, porque esto

definirá nuestro estatus, nuestros actos de habla, y la intensidad de la proyección de acuerdo con la distancia que esté. Cuando ya está claro el objetivo se debe designar un punto concreto en el espacio, al cual dirigir proyectando nuestra voz como si estuviéramos mentalmente disparando a este punto, de esta manera la voz no se fugará, sino que toda la atención física, mental y energética se dirigirán a este punto.

Una vez conseguidos todos estos pasos técnicos se puede dar paso a la interpretación del texto, usando la técnica que se requiera. En este caso, nos basaremos también en los actos de habla, para no partir de una interpretación solo emocional, sino desde acciones verbales que como consecuencia lleva la emocionalidad.

5.5 Puesta en tiempo

5.5.1 La imagen tiempo

Cuando Rancière en su texto nos habla sobre el estudio de Deleuze sobre la imagen tiempo dice:

La imagen-tiempo se caracterizaría por una ruptura de esa lógica, por la aparición (...) de situaciones ópticas y sonoras puras que ya no se transforman en acciones (...) Cada imagen se separa entonces del resto para abrirse a su propia infinidad. Y lo que ahora se propone como enlace es la ausencia de enlace; el intersticio entre imágenes es lo que gobierna, en lugar del encadenamiento sensoriomotor, un reencadenamiento a partir del vacío. (Rancière, J. 2005, p.2)

Esto implica que cada imagen tiene su tiempo autónomo, cuando se está vinculando mediante el vacío que se plantea en la imagen-tiempo y que el tiempo de cada imagen es infinito, porque no hay una continuidad ni un cierre, sino, toda una carga expresiva en cada instante y ese tiempo no afectará de una manera consecutiva lo que pase en la siguiente imagen por lo que cada imagen es independiente en su expresividad y universo, aunque se estén uniendo igualmente desde el vacío que nombra Deleuze citado por (Rancière, J. 2005).

Se puede hablar de que cada imagen es un instante y que cada instante debe ser lo suficientemente contundente para que no pase desapercibido. En su texto "La razón Estética"

Chantal Maillar dice: “Un instante es siempre un acontecimiento. Decir el acontecimiento, expresarlo, es apresar en la palabra el movimiento de lo que está siendo, hacer del instante, fugaz e inaprensible, una imagen para la memoria” (Millard, 2017, p.152). Es decir, habla del instante de una manera que se articula perfectamente con la noción de intensidad que Deleuze ha nombrado con la imagen-afecto o la infinitud de la imagen-tiempo. De esta manera, estos dos autores se ponen de acuerdo en la importancia de la intensidad que contiene un instante, que puede modificar lo físico y lo mental de manera que la sensación sea lo que perdure infinitamente en el que lo percibe.

5.5.2 Tiempo escénico

Como contexto inicial de la pieza, la autora Angélica Liddell sitúa al lector históricamente en el momento justo cuando ha finalizado la primera guerra mundial, por lo que remite de inmediato a 1918, y esto ya da una cierta atmosfera y una imagen de la textura y los signos que pueden conformar la puesta si se quisiera seguir rigurosamente la pauta de tiempo que presenta. Sin embargo, si teniendo como premisa conceptual las cualidades de la imagen-tiempo, sería importante contextualizar la época o el momento histórico en el que se desea navegar. Aun así, el espectador no debería esperar que las situaciones de tensión se desarrollen de una manera cronológica o correspondiente a las formas de la época. Sobre esto, Rancière interpreta a Deleuze y escribe:

La imagen-tiempo fundaría, de este modo, un cine moderno, opuesto a la imagen-movimiento que era el corazón del cine clásico. Entre ambas se situaría una ruptura, una crisis de la imagen-acción o ruptura del «enlace sensoriomotor» que Deleuze relaciona con la ruptura histórica de la Segunda Guerra Mundial, y que engendra situaciones que ya no desembocan en ninguna respuesta ajustada. (Rancière, J. 2002, p.2)

Fue interesante ver cómo por pura coincidencia, este tipo de ruptura del enlace sensoriomotor se relacionó con la ruptura histórica que dejó una guerra, en su caso, la Primera guerra mundial, y ver cómo este recurso encajaba perfectamente con un texto que también

comienza como consecuencia de una ruptura por la guerra, y la ruptura emocional del personaje con respecto a la imagen desdibujada que tiene de su madre.

5.6 Referentes y diseños de la plástica escénica

5.6.1 Referentes visuales

Figura 1.

Pina Bausch – Café Müller



Nota. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=VCQ29EUwvrI&ab_channel=HedvikaKadlecova

Figura 2

Pina Bausch – Café Müller



Nota. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=VCQ29EUwvrI&ab_channel=HedvikaKadlecova

Figura 3

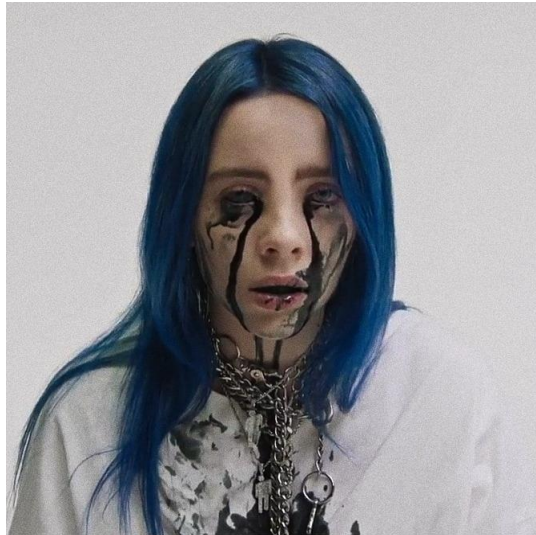
Billie Eilish – when the party is over



Nota. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=pbMwTqkKSps&ab_channel=BillieEilishVEVO

Figura 4

Billie Eilish – when the party is over



Nota. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=pbMwTqkKSps&ab_channel=BillieEilishVEVO

Figura 5

Débora Arango - Las monjas y el cardenal



Nota. Fuente: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/el-recreo-las-monjas-y-el-cardenal-ap1707>

Figura 6

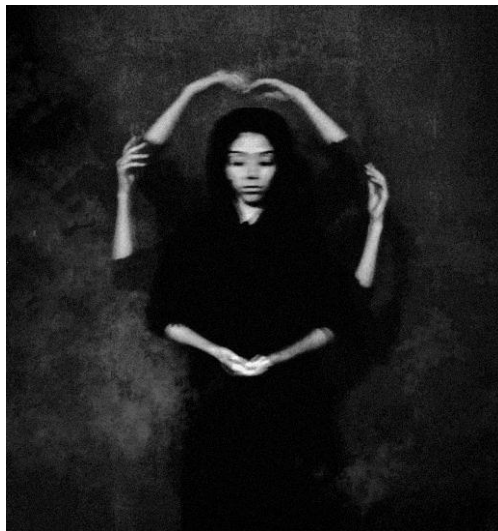
Torres, J, (2014) Escultura las monjas y el cardenal



Nota. Fuente:

https://www.elmundo.com/portal/cultura/cultural/una_escultura_para_homenajear_a_debora.php#.YTqPwI5KjIU

Figura 7



Nota. Fuente: <https://co.pinterest.com/>

Figura 8



Nota. Fuente: <https://co.pinterest.com/>

6. Plástica Escénica

Al igual que muchos de los elementos de la escena, la propuesta plástica también surgió del análisis discursivo que propone Sanchis y que se le realizó al texto.

Cuando me situé en los sucesos con los que comienza la obra me di cuenta de que es justo después de la primera guerra mundial, así que use el ejercicio de la enciclopedia personal y lo aplique con los actores a la palabra guerra para ahondar en el imaginario de cada uno con ella. En uno de los múltiples sentidos, salió la palabra sin color, y de inmediato vi una fuerza visual allí. Porque sentí que resumía todo lo que yo quería transmitir con esta escena. Entonces comencé a ahondar en esta idea y a pensar de qué manera se podría unir lo semiótico con lo simbólico. El no color, o la escala de grises, hace referencia a la época del periodo de la posguerra y, al mismo tiempo, el no color y los grises, me daban la sensación de tristeza o de carencia de felicidad que es como sentía que uno puede quedar después de una gran guerra o incluso después de una guerra, al interior de tu casa con tu madre.

6.1 Vestuario

Daniela, fue la encargada del vestuario, después de tener una amplia conversación conmigo y hacerme preguntas para comprender muy bien lo que yo quería tratar de expresar, me envió una propuesta de vestuario que conectó muchísimo con lo que imaginaba como director y con sus aportes se fortaleció más la idea.

Esta es su propuesta:

Figura 9
Propuesta diseño de vestuario por Daniela Giraldo Cataño



Nota. Fuente: <https://co.pinterest.com/>

Figura 10

Proceso de conceptualización

Posguerra = radiación
Deformidad

Maternidad = Muñecas, bebés

Amor = cartas

Cartas = mutilación

Nota. Fuente: <https://co.pinterest.com/>

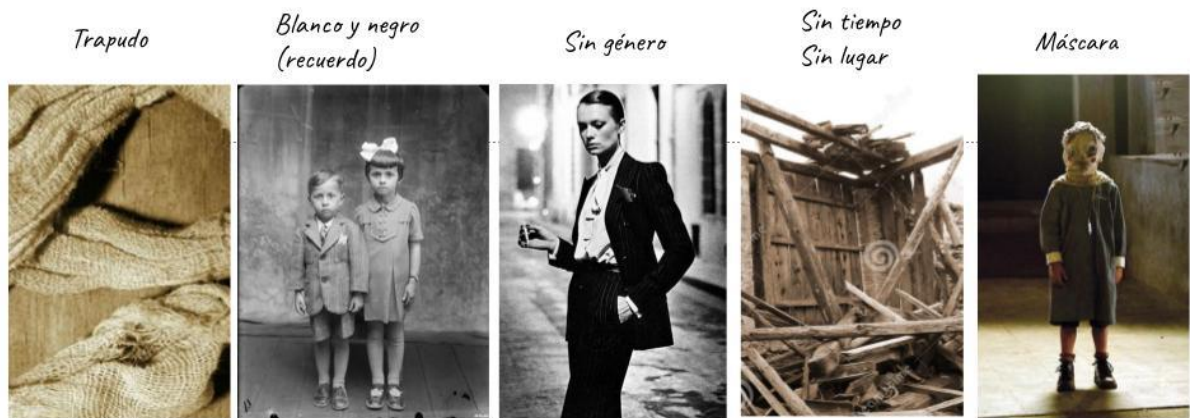
Figura 11



Nota. Fuente: <https://co.pinterest.com/>

Figura 12

Conceptos desde dirección



Nota. Fuente: <https://co.pinterest.com/>

Figura 13



Nota. Fuente: <https://co.pinterest.com/>

Figura 14

CARTA DE COLOR



Nota. Fuente: <https://co.pinterest.com/>

Figura 15



Nota. Fuente: <https://co.pinterest.com/>

6.2 Iluminación

El Diseño de luces estuvo a cargo de Carlos Buitrago, sigue trabajando sobre él, pero nos estamos enfocando en la iluminación del cine de suspenso y algunos referentes del cine de terror. Para reforzar esta fuerza de carencia de color, no usamos muchas luces con color, sino más bien luces crudas o no-color, pero jugamos con las intensidades y la carencia de luz para darle un poco más de fuerza a la atmosfera de lo siniestro.

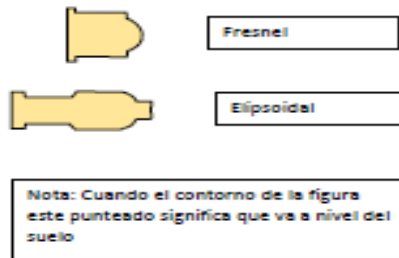
Figura 16

Propuesta diseño de iluminación por Carlos Buitrago

Luminaria - filtro

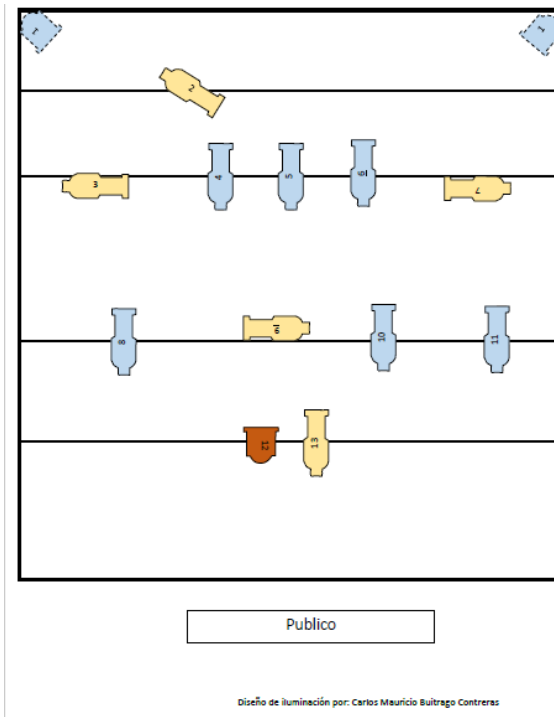
1. Fresnel – 201 – Piso
2. Elipsoidal – NC – Cachetadas
3. Elipsoidal – NC – Mesa, Daniela
4. Elipsoidal – 201 – Cenital mesa Valentina
5. Elipsoidal – 201 – Cenital mesa Jimmy
6. Elipsoidal – 201 – Cenital mesa Daniela
7. Elipsoidal – NC – Mesa, Valentina
8. Elipsoidal – 201 – Cenital Valentina silla
9. Elipsoidal – NC – Valentina Silla
10. Elipsoidal – 201 – Cenital Daniela
11. Elipsoidal – 201 – Cenital Jimmy silla
12. Fresnel – Chocolate – Ambiente general
13. Elipsoidal – NC – Cajita

Convención



Nota. Fuente: Carlos Buitrago.

Figura 17



Nota. Fuente: Carlos Buitrago.

6.3 Música

En la música me ayudó el pianista Felipe Orrego. Cuando comencé a hablar con Felipe tenía muy claro el papel de la musicalidad en la atmosfera de la pieza, por lo tanto, sabía muy bien cómo quería que sonaran las partes de la escena. Inicialmente, yo tenía un referente muy puntual para la ambientación y la primera escena, PIEL de la venezolana A.R.C.A. Desde que la escuché supe que era la melodía que me iba a dar la ruta para ambientar la pieza. Esta canción usa la estructura de arrullo que normalmente asociamos con la figura de madre y lo mezcla con sonidos agudos y graves que dan la sensación de que es una melodía oscura y decadente.

Partiendo de esta estructura musical, Felipe, construyó una segunda pieza musical completamente original para la obra, inspirándose en los recursos que usa la canción anteriormente mencionada y sumándole una flauta para que diera ese ambiente de posguerra que le dije que quería sentir. (Véase anexo 3)

6.4 Escenografía

En cuanto a la escenografía, fue el aspecto que más tardé en definir, porque para que fuera efectiva, el espacio escénico debía estar completamente claro y definido. Después de varias asesorías con la maestra Luz Dary Álzate, donde me explicó el tipo de espacios que puede tener la escena y de propuestas literales que podrían funcionar, pero también cómo se podía jugar con matrices diferentes que harían ganar una riqueza simbólica, me ayudó a definir que el espacio que necesitaba era el comedor, que a su vez, tiene una matriz muy fuerte de hogar, que se enriquecía más aún con mi propuesta pues en mi vivencia el comedor como lugar de encuentro ha estado ausente, así que eso le daba una carga poética más valiosa. Además, el comedor me permitió hacer crecer mucho más las propuestas de imagen-tiempo que fueron apareciendo a través de las exploraciones y los análisis.

Este comedor fue el elemento que nos remitió inmediatamente a una época específica. Siguiendo con el análisis que se hizo del texto, decidí quedarme con la indicación temporal que da la autora en su texto, o sea, justo después de que termina la primera guerra mundial, así que el comedor iba a llevar el estilo que se usaba en 1918. Además de esto, el acabado que buscaba debía

ser desgastado, afectado por lo que parece haber sido una explosión y la paleta de colores iba a ser igual que la de los demás objetos: gris. La mesa debía llevar unos cajones donde guardar los demás objetos que se necesitaban para las otras escenas. Pues, era interesante jugar con los cajones como espacios simbólicos también. Cada cajón iba ser el vientre de cada una de las hijas y esto también daría unos juegos escénicos interesantes. La mesa se planeó cuadrada y un poco alargada para poder tener un buen rango de movimiento. Estos son algunos de los referentes:

Figura 18



Nota. Fuente: <https://co.pinterest.com/>

Figura 19



Nota. Fuente: <https://co.pinterest.com/>

7. Bitácora

Encuentro 1

Enciclopedias de Madre

MADRE:

Sebastián: Toldillo, calentar tetera, cantar en el oído, senos, color rojo, San Antonio de Prado, perder, Genia, fotos, olvido, dulces, botas negras besos en la boca, morder orejas, 50mil por la puerta de atrás, Panamá, mujer, vomitar, no ponerse calzones, vivir en casas grandes, jugar dragón ball z, veneno para cucarachas, fumar, totearse contra el piso, estar borracha, dildos, música de plancha, madre solo hay una,

Actores y Actrices: amor frio, religión, horarios, rigidez, misterio, mom, enredos, intermitencia, coser, lengua pegada, aguante, oblicuidad, está casada con un soldado, arrullo, pisotear, colchón, purgatorio, dar a luz, sin sueño, baño en ruda, desilusión, patrimonio, agobio, llenura, clandestinidad.

Para finalizar el encuentro, decidí seguir indagando en las experiencias de los actores y actrices y les pregunté cuál era su primer recuerdo con sus madres y cuál fue la primera discusión que recuerdan haber tenido también con ella. A su vez estos recuerdos me servirán para plantear de tarea los sucesos a partir de estos recuerdos para la próxima sesión.

Primer recuerdo con la madre:

Jimmy: “Yo al lado de mi mamá mientras ella pintaba cerámica”

Valentina: “Yo midiéndome un vestido del primer año que ya no me servía y yo poniéndole quejas”

Mariana: “Mi mamá echándome rífosina y leche de vaca en la boca directamente desde la ubre”

Daniela: “ Mi mamá echándome gomina y haciéndome dos colas”

Primera discusión con la madre:

Jimmy: “Me dijo care gay”

Valentina: “Cuando ella me preguntó -usted cómo sigue con ‘eso’- después del almuerzo

Mariana: Me regañaba por despelucada, además me caí y no me quería poner dientes de lata.

Daniela: “Una vez le dije a mi mamá que no me peinara que yo lo hacía sola y ella me dijo llorona.

Encuentro 2:

Este encuentro lo realizamos el día 6 de febrero en el pueblo El Santuario Antioquia en la casa de cultura de allí. El objetivo principal del día era comenzar a llenar el banco de ideas e imágenes con las primeras experimentaciones y sucesos que cada uno de los actores y actrices presentaron.

Para el calentamiento y preparación de la pre -expresividad de los actores y actrices realizamos un acercamiento a los forzamientos corporales solo que este sería caminar sin parar en círculos a gran velocidad y con rodillas semi flexionadas para que sintieran el peso del cuerpo. Aclarada la posición corporal se desplazarían durante 30 minutos para que poco a poco el agotamiento de los cuerpos fue develando emociones, soluciones corporales, sonidos y demás que cada actor tiene en su particularidad.

Estas fueron las observaciones que logré hacer desde afuera a medida que cada actor y actriz cruzaban ese umbral del agotamiento:

- Hay varias emociones que permean el ambiente, sobresalen la a alegría manifestada por medio de la risa que fue completamente espontanea.
- Y la rabia y el temor que fueron introducidas posteriormente como una premisa.
- Aparecen varios primeros acercamientos a esos cuerpos de la hija. Hay una hija rebelde, una temerosa, una que no tiene criterio y una confundida.

Figura 20
Bitácora



Figura 21
Bitácora



Después de que finalizó el ejercicio cada uno escribió en sus bitácoras y luego esto fue lo que compartieron de la experiencia

Daniela: La sed da rabia, ¿Qué pasa cuando nos privan de lo fundamental?

Jimmy: Río y beber de él. ¿Qué pasa con el último?

Valentina: Disparar adentro, persecución, círculo feminicida.

Mariana: Rueda rueda, canción infantil, Arriba nunca abajo, bañada en sudor, ‘‘comida por el ombligo’’

Esta fue la lectura que hice de los sucesos antes de que ninguno explicara nada

Mariana: Sangre, recoger las lágrimas, cigarrillos, espacio ¿cocina?, cigarrillos con sangre.

Figura 22
Bitácora



Figura 23
Bitácora



Jimmy: No hay identidad, espacio ¿vientre?, nacer.

Figura 24
Bitácora



Figura 25
Bitácora



Valentina: Cocina, agua, se la tira en la cara a la otra mujer, ¿la hija y la madre?

Figura 26
Bitácora



Figura 27
Bitácora



Daniela: Lanzar chulos contra el espejo, disparar, se libera de las ataduras (moños)

Planificar el pelo, hacerlo crecer con pastillas, espacio ¿baño, cuarto?, trenzar

Figura 28
Bitácora



Figura 29
Bitácora



Figura 30
Bitácora



Figura 31
Bitácora



Y esto fue la manera en que cada uno explicó la construcción de su suceso teniendo en cuenta esos primeros recuerdos con la madre

Mariana: Sin dientes no podía comer, el espacio olía a cigarrillos y ella recogía sus lágrimas.

Jimmy: Cuando su mamá estaba pintando él se sentaba a su lado y se sentía como un capullo

Valentina: El agua de ese baso es lo que no dije, y la virgen en el vaso es la presión religiosa

Dani: El cabello por que pasa todo ahí, consumir la violencia y las trenzas trazan el camino

Finalizamos este encuentro haciendo una nueva enciclopedia esta vez de la palabra guerra.

GUERRA: Platillos, hombre, odio, igualdad, comerse a otro, enfermedad, violación, sin color, meterse debajo de la cama, tirar el equipo por el balcón, romper la alcancía, morderle la boca al otro, romper el cristal, huir, cortar las llamadas, música de plancha hasta la madrugada.

Encuentro 3:

Para este encuentro nos reunimos en el que será nuestro espacio de ahora en adelante para la creación; Casa Clown. Para este encuentro tenemos la noticia de que la compañera Mariana Duque no nos seguirá acompañando en el proceso pues su vida y tiempo en ese momento es complicado. Entonces el equipo queda de dos actrices y un actor. Gracias Mari por tus maravillosas ideas y ya el camino nos regalará más oportunidades.

El objetivo principal de este encuentro es comenzar a esbozar la primera escena o imagen inicial.

Para este encuentro se tenía una planeación específica, pero a último momento una de las actrices no pudo llegar por lo que tocó adaptar el plan del día y lograr avanzar desde otros puntos del proceso.

Comenzamos el encuentro con un calentamiento enfocado en el acondicionamiento de los cuerpos pues es importantes que los actores y actrices tengan una tonicidad y una capacidad corporal que los haga más dinámicos, ágiles y consientes a la hora de vivenciar y reaccionar en la escena.

Antes de comenzar con las actividades del día hicimos un sondeo sobre las cosas que hubiéramos pensado en el transcurso de la semana sobre la obra.

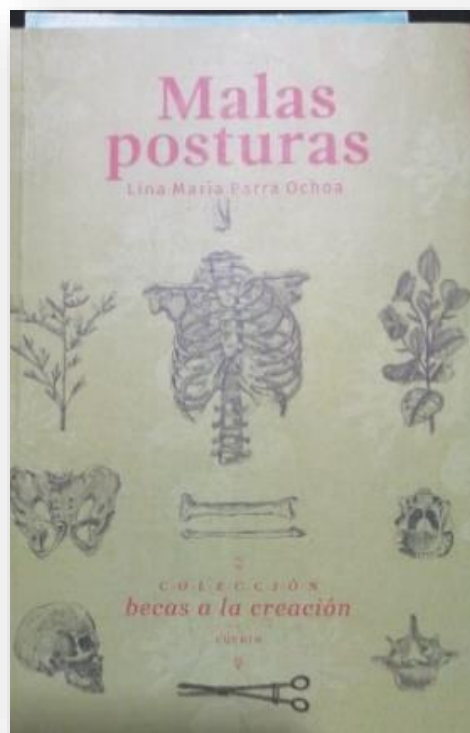
Jimmy: Imagino el espacio selvático, muchas plantas, colgado como un capullo.

Valentina: Ritual, maternidad, hierbas.

Después de este sondeo, Valentina nos compartió el cuento ‘‘Mitosis’’ del libro ‘‘Malas posturas de Lina María Parra Ochoa’’ que creyó pertinente con la obra. Este cuento además de ser

completamente desgarrador y visceral nos regaló una idea muy valiosa que es sobre la planta RUDA, que además de tener un olor muy fuerte, tradicionalmente se le conoce como la planta para inducir los abortos o detener la maternidad. Pienso que ese olor puede ser bastante bueno para la sensación y atmosfera del espacio.

Figura 32
Lina María Parra - Malas posturas



Posteriormente a esto comenzamos una primera exploración de la atmosfera a partir de la música usando la canción de la artista venezolana ARCA- PIEL. Que desde el momento que la escuche creo que funciona muy bien con el concepto de lo siniestro por su expresividad y calidad sonora.

Figura 33
Bitácora



Figura 34
Bitácora



La improvisación consistió en moverse según como sintieran que la música los impulsaba, pero vendamos los ojos para que estuvieran completamente desinhibidos. Luego hubo un segundo momento durante la improvisación donde use una canción del género plancha que normalmente lo asociamos con nuestras madres en este contexto y que además la canción hablaba sobre las madres

para comenzar a generar la sensación de extrañeza que producen las cosas conocidas cuando son sacadas de su contexto, es decir; lo siniestro.

Figura 35
Jhonny Rivera – Es mi madre



Nota. Fuente: <https://open.spotify.com/>

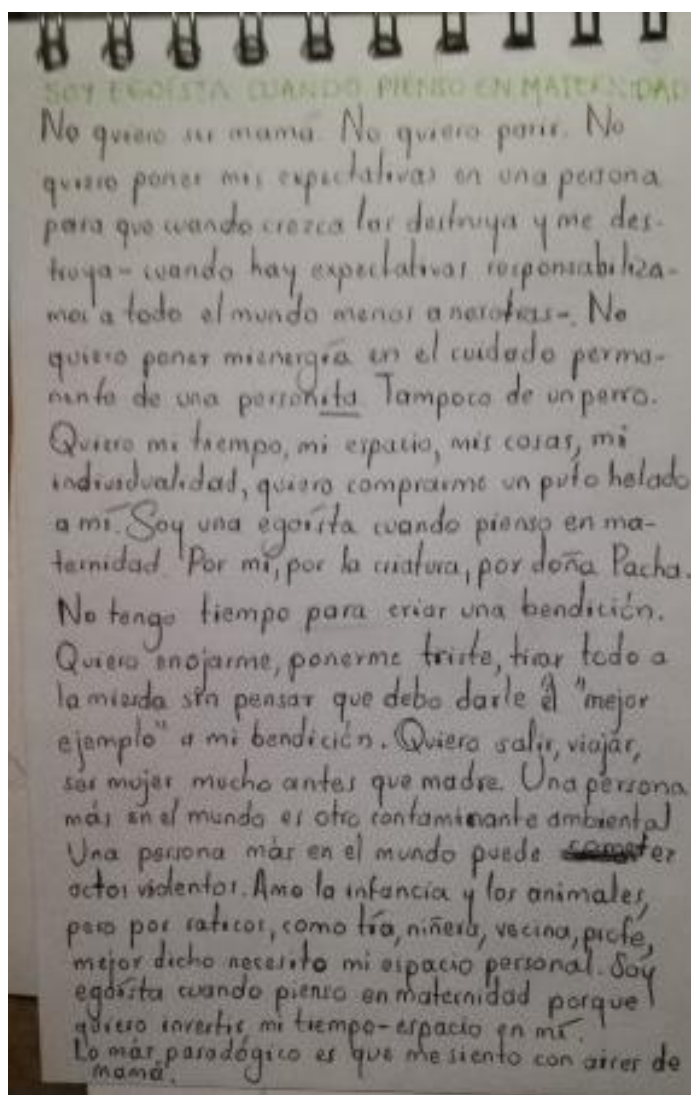
Figura 36
ARCA - Piel



Nota. Fuente: <https://open.spotify.com/>

Y un tercer momento durante la improvisación consistió en que Valentina se desvendara los ojos y nos leyera un texto que ella misma había escrito sobre su posición frente a la maternidad y la posición de las mujeres, este momento fue muy emotivo pues Valentina es bastante sensible sobre los temas que tienen que ver con relación al género.

Figura 37
Bitácora



SOY EGÓISTA CUANDO PIENSO EN MATERNIDAD
No quiero ser mamá. No quiero papá. No
quiero poner mis expectativas en una persona
para que cuando crezca los destruya y me des-
truya - cuando hay expectativas responsabiliza-
mos a todo el mundo menos a nosotros. No
quiero poner mi energía en el cuidado perma-
nente de una personita. Tampoco de un perro.
Quiero mi tiempo, mi espacio, mis cosas, mi
individualidad, quiero comprarme un puto helado
a mí. Soy una egóista cuando pienso en ma-
ternidad. Por mí, por la cultura, por doña Pacha.
No tengo tiempo para criar una bendición.
Quiero enojarme, ponerme triste, tirar todo a
la mierda sin pensar que debo darle el "mejor
ejemplo" a mi bendición. Quiero salir, viajar,
ser mujer mucho antes que madre. Una persona
más en el mundo es otro contaminante ambiental.
Una persona más en el mundo puede ~~ser~~
ser violenta. Amo la infancia y los animales,
pero por ratitos, como tía, niñera, vecina, pife,
mejor dicho necesito mi espacio personal. Soy
egóista cuando pienso en maternidad porque
quiero invertir mi tiempo-espacio en mí.
Lo más paradójico es que me siento con aires de
mamá.

Figura 38
Bitácora



Algunas de las lecturas que logré hacer de esta primera improvisación fueron:

-Jimmy es el niño que no encuentra lugar, esta angustia no pertenece a ningún lugar.

-Podría decir que veo 3 personalidades de esas hijas: 1. La que siente 2. la que añora amor
3. Y la que tiene rabia.

Una vez terminada la exploración el actor y la actriz escribieron en sus bitácoras sobre las experiencias y todo lo que pasó durante el ejercicio. Ya en un estado más dispuesto para la escena pasamos a ver una nueva imagen suceso que Valentina nos tenía planteada y que por coincidencia repetía el elemento de la Ruda.

Figura 39
Bitácora



Figura 40
Bitácora



Por último, regresamos al escenario para hacer una última improvisación sobre la primera imagen, ayudándonos de la corporalidad y sensaciones obtenidos en la improvisación con la música y las imágenes suceso.

Figura 41
Bitácora



Figura 42
Bitácora



Encuentro 4:

Valentina durante las experimentaciones se ha estado involucrando mucho con su yo femenino y esto ha hecho que de cierta manera se sienta muy afectada y conmovida hasta el punto de las lágrimas. Como director es emocionante que una actriz se conecte de esta manera con lo que está vivenciando en la escena, aunque también me preocupa un poco dos cosas: la primera es que esta implicación tan estrecha la comience a afectar de una manera importante. Y la segunda es que, aunque si bien la maternidad es un tema que le es más cercano a las mujeres, este no es el caso de un tema solamente de mujeres sino particularmente de mi experiencia con esta figura de la madre, por lo que no quisiera que se nos perdiera el norte. Creo que es importante que cada uno de los implicados en el proceso creativo encuentre sus motivaciones y sus preguntas a través de este, pero estas no se deben interponer o desviar el camino de la pregunta inicial.

Para tratar de hacer un poco menos agresivo la experiencia de Valen decidí investigar un poco sobre sus razones y el lugar simbólico o físico donde ella sentía que la afectaba las improvisaciones y la puse a escuchar su cuerpo y que intentara ubicar el chakra que sentía que estaba siendo más afectado para tener un punto desde dónde partir. Ella me manifestó que era el chakra del corazón. Ósea el Anahata. Entonces para este encuentro busque un calentamiento que se enfocara en activar y trabajar sobre él. Para poder hacerlo use la cartilla Sí, para siempre de mi compañera Carolina Barrera. Esta es una cartilla que se enfoca en el entrenamiento actoral y cómo relacionarlo con los chakaras y poder activar todo nuestro poder interior.

El calentamiento enfocado en el Anahata consistió en una pre expresiva donde realizamos

- Varias respiraciones sintiendo nuestro diafragma y siendo conscientes del ahora.
- Una lectura que exprese cómo nos sentimos cuando tenemos un chakara afectado.

La lectura fue "El pájaro del alma" de Mijal Snunit

-E identificar y tocar en el cuerpo de cada uno donde creen que descansa el pájaro del alma.

Ya en el calentamiento como tal:

- Sentimos un temblor en varios niveles de 1 a 5 que nos acercarán a la sensación de cómo es correr o estar en una guerra
- Ejercicios de escucha corporal entre A y B: Seguimientos, espejos, contrarios, entre otras que nos empiezan a permitir crear códigos escénicos

Daniela nos compartió la enciclopedia de guerra que hizo pues no pudo estar en el ensayo anterior.

Guerra: golpes, bombas, calor, camándula, repetición, esconderse, volver al inicio, maternidad.

Ver las imágenes que me proponen los chicos me hace sentir que, de cierta forma, aunque todavía es ambiguo el imaginario que tenemos, desde el inconsciente hay ideas que se están conectando, ya sea en formas colores y época. Estas Imágenes me ayudan mucho a la parte visual de la obra, pero aún sigo teniendo falencias a nivel de acción y desarrollo de los sucesos. Creo que esas me tocarán buscarlas a mi más puntualmente sobre lo que quiero y luego con ayuda de ellos logran poder desarrollar las acciones que nos impulsen esas imágenes.

Después de ver este material de las imagines pasamos a hacer una primera exploración alrededor del recuerdo de Jimmy que consistía en su madre realizando una actividad cotidiana (pintando porcelana) mientras él estaba a su lado y de un momento a otro salía la frase “care gay”. La premisa era que este suceso lo logaran llevar al espacio de la escena y darle tres momentos.

Figura 43
Bitácora



Figura 44
Bitácora



Esta exploración, aunque no arrojó realmente mucho a nivel de acción y de concepción del espacio si me permitió comprender que, puesto que no hay fabulación ni desarrollo de la acción a lo largo de la pieza, si puedo crearme unos momentos o acontecimientos que me permitan de alguna manera hilar las imágenes suceso. Por ahora concibo 3 grandes marcos o acontecimientos:

- El nacimiento
- El odio
- Y el perdón

Hasta este punto creo que ya tenemos bastante material a nivel explorativo, para el próximo encuentro es necesario definir un espacio pues creo que es la pieza que falta para poder coger el rumbo que busco. También es importante comenzar a intentar a introducir todo este material que nos han arrojado las improvisaciones.

Encuentro 5:

Antes de llegar al encuentro número 5 tuve una asesoría con la maestra Luz Dary Álzate, además de hablar de la forma en que estoy desarrollando mi soporte teórico del proyecto, pude hablarle sobre las preguntas y conflictos que estaba teniendo con relación al proceso de creación y más específicamente con el espacio donde transcurriría la escena.

Ella como siempre me iluminó y logró ayudarme a que con solo una charla pudiera ubicar lo que quería. Yo antes de esta conversación estaba muy especulativo acerca de posibilidades del espacio, pensaba en un cuarto, pero lo sentía forzado, pensaba en la cocina porque era un espacio que se había repetido en las exploraciones, pero no terminaba de cuadrarme, entonces hicimos un zoom sobre específicamente qué de la cocina me interesaba y después de un ejemplo que ella me dio con un ejercicio que alguna vez desarrollo a partir de "Háblame como la lluvia" de Tennessee Williams y de cómo jugaba con un espacio evidente y un espacio implícito que eran de diferentes matrices pero que de acuerdo a la intensidad que se articulen permite crear un sentido u otro.

Encontramos que un espacio que me podría permitir los juegos escénicos, las imágenes y el sentido que quiero podría ser la mesa del comedor, pues un elemento que puede aludir a la cocina, pero también a otros espacios, además de eso ha sido un objeto que en mi ha estado ausente entonces es interesante ver cómo esto se puede mezclar con el espacio del vientre que ha sido el espacio simbólico que hemos estado utilizando. Y esto ya comienza a lanzarme preguntas y a darme posibilidades de entonces cómo sería este comedor al ser unido con un vientre.

Antes de comenzar este ensayo Valentina me escribió que se sentía muy enferma entonces no Odría asistir, comprendo perfectamente que primero hay que ocuparse de la salud, pero también me preocupa un poco el tiempo que tenemos para desarrollar la escena, cada vez es menos y siento que de alguna manera el proceso no está avanzado a la velocidad que quisiera.

Bien comenzamos el calentamiento. Esta vez cada uno hizo un calentamiento individual según las necesidades que tuviera, pues además de esto Jimmy desde hace un par de años tiene una lección en la pierna y me preocupa que por los entrenamientos se pueda empeorar. Después del calentamiento dispusimos el espacio con una mesa y varias sillas para poder comenzar a explorar bajo esta nueva noción de espacio. De inmediato se confirmó mi pensamiento de que definir el espacio iba a disparar la creación. Realizamos varias exploraciones:

-Reacomodar varias veces el espacio de nuevas formas

-Dónde podría estar los vestidos, si encima de la mesa, si necesitásemos que la mesa tuviera cajones...

Figura 45
Bitácora



Figura 46
Bitácora



Figura 47
Bitácora



Figura 48
Bitácora



Y finalmente comenzamos a adaptar la primera imagen de la obra sobre este nuevo espacio.

Figura 49
Bitácora



Figura 50
Bitácora



Aunque en un principio de este ensayo comencé desmotivado pues Valentina no asistió y esto me desajustaba toda la planeación que había preparado para el encuentro, para mi sorpresa finalizamos el ensayo con muchas luces y muchos hallazgos que nos permitieron sentir que finalmente estábamos enfocados. Siento que por fin aparecieron los cuerpos que quería para la escena, ahora me pregunto de qué manera puedo comenzar a ingresar e ir hilando las demás imágenes que tenemos guardadas.

Estoy muy entusiasmado porque para el próximo ensayo nos estarán acompañando compañeros que tienen especialidades en otras áreas para ayudarnos con lo que llevamos. Omar, desde el movimiento y la corporalidad, Ramón, desde la asesoría para la escenografía y Carlos en la asesoría para el diseño de luz. Además, Daniela ya me envió una propuesta de vestuario que conectó muchísimo con lo que imaginaba como director pero que con sus aportes creció aún más la idea.

8. Conclusiones

Después de toda esta aventura que fue desarrollar este trabajo investigativo, no podría escribir unas conclusiones que pongan un punto final a un proceso, porque no sería coherente con uno de los principios del teatro que es ser un objeto de estudio constante.

Todo lo que alguien como creador quiere hacer está posiblemente creado. Sin embargo, lo que permite creaciones singulares son los procesos de articulación de diferentes conceptos y disciplinas, con diversas metodologías de creación para generar procesos investigativos en artes y conseguir nuevas experiencias estéticas. Fue importante para mí dialogar con diferentes puntos de vista artísticos y disciplinas (audiovisual, filosofía, lingüística, entre otras). Los cuales enriquecieron esta investigación y me permitieron un soporte conceptual, expandieron mis recursos creativos, me posibilitaron comprender y darles una base teórica a mis necesidades expresivas; también encontrar mis propios trayectos de creación, reconocer y aceptar que las ideas sirven de punto de partida, pero no son el punto de llegada porque los procesos mutan en los trayectos.

Acoger el concepto del siniestro, reinterpretarlo y mezclarlo con mi voz y necesidades expresivas, me permitió abrir un campo de creación e investigación en la dirección escénica porque pienso que hay más claridades cuando la pregunta del artista está relacionada a sus experiencias de vida, es más cercano, más orgánico. Con esto no quiero decir que ir por caminos desconocidos o preguntas lejanas sea menos honesto o riguroso, simplemente es algo que como director siento más real en mí y mis preguntas. Por ejemplo, al unir el concepto siniestro con el concepto de madre conseguí un cuerpo de madre siniestra, preguntas que han sido recurrentes durante mi formación como hombre de teatro.

Hay preguntas que son universales, que laten en cualquier persona solo por ser humanos, por ejemplo, en España, Angélica Liddell se cuestiona sobre su figura materna, en Colombia yo me cuestiono sobre la mía, y cabe decir que son contextos y experiencias completamente diferentes. La riqueza de la diferencia está en los cambios y nuevas formas de desarrollar la teatralidad que implican los cambios sociales y políticos y en lo concreto y claro que sea una propuesta con sus signos. Puede ser un mismo tema o una pregunta similar, siendo abordada desde una estructura

clásica o una estructura más posdramática, y lograría evocar sensaciones similares, siempre y cuando sea claro y coherente con el contexto donde se está planteando.

Como recurso de creación y recopilación para esta investigación use la bitácora, que ha sido usada por cientos de artistas en la historia. En ella se expresa la sensibilidad de cada artista. En este caso, como director, me expreso mediante trazos, escritos, colores, y alternándolos con procesos de conceptualización y trayectos creativos. La bitácora, fue tan importante para mí porque se convirtió en el cuerpo del proyecto. Un cuerpo conformado por los nervios; un sinfín de posibilidades expresivas, los huesos; un soporte de las ideas más irrisorias y la sangre, un compendio del componente sensible de toda esta experiencia de creación.

Para lograr esta claridad de la que hablo en el proceso de una creación teatral, fue fundamental el análisis de texto. Al desglosar y entender la riqueza que el texto tiene en cuanto a símbolos, estructuras, figuras literarias me abrió la creatividad y un abanico de posibilidades que no había visto con solo una lectura de la obra. El análisis que hice a partir de Sanchís me dio herramientas y claridad en los caminos que quería tomar con la puesta en escena.

Este trabajo de grado fue azaroso e imprevisto, no se pudo imponer y determinar un camino exclusivo ni cómo iba a ser el resultado final. Los procesos mutan, cambian, devienen nuevas ideas como nosotros devenimos y cambiamos cada día, el ejemplo estuvo en que este proyecto inicialmente sería una puesta en escena, pero debido a un virus mundial imprevisto que cambió la realidad y la dinámica en la que vivimos, tuvo que adaptarse y mutar a un proyecto de puesta en escena. Hacer todo este proyecto, me hizo comprender la importancia de los procesos y los detalles. Como dice un dicho popular “el diablo está en los detalles” y en esos detalles que encontrábamos cada que consultaba a un autor fueron los que me permitieron seguir profundizando y enriqueciendo mi propuesta. Por lo tanto, es necesario comenzar a entender los procesos creativos como procesos no cuantitativos, sino cualitativos que se sustentan en todo el trayecto para mostrar un resultado, que como menciono al inicio de este capítulo, seguirá siendo siempre objeto de estudio. Es un proceso de un proceso y como dice José A. Sanches, este es un punto. Un punto de la investigación y un punto mío.

Finalmente, todo este proceso me deja a mi como director en el lugar del sediento, del anhelo, de la curiosidad que se convierte en un fuego que guía y que se vuelve motor creativo. Un fuego tan insistente como la llama del olimpo.

Referencias

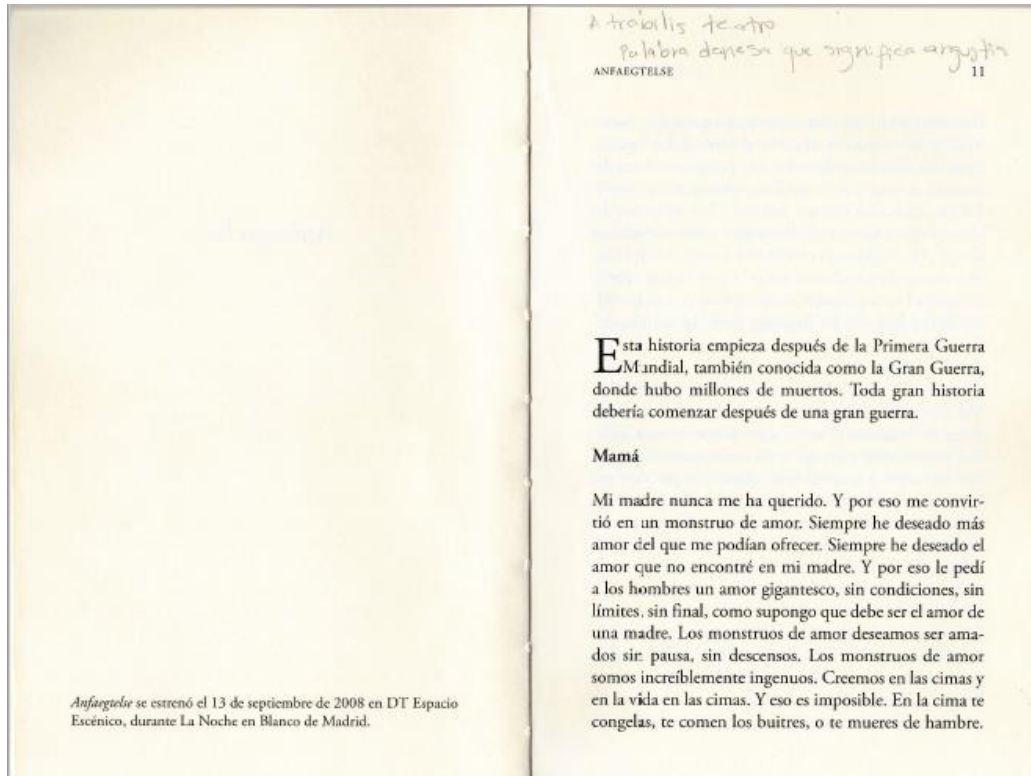
- Álzate, Ochoa, L. D., & Parada Giraldo, D. (2009). La investigación en las artes escénicas del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes, de la Universidad de Antioquia
- Anscombe, J. C. (2008). La polifonía: nociones y problemas. p. 22-48.
- Antón, L. R. (2014). Reescribir la fantasía: Frankenstein de Angélica Liddell. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, p.109-128.
- Arango, D, (1987) Las monjas y el cardenal, recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/el-recreo-las-monjas-y-el-cardenal-ap1707>
- Arete, *Revista de Filosofía* Vol. XXII, N° 1, 2010 p.51-68.
- Bausch, P (1985) Café Müller Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=VCQ29EUwvri&ab_channel=HedvikaKadlecova
- Caballero, Luis, (1995) Pinturas, tomado de: www.google.com
- Celis Álvarez, M., Ciódaro Pérez, M., Alzate Ochoa, L. D., & Fuentes, D. M. (2009). La escena expandida. Trayecto metodológico para la deconstrucción del personaje teatral.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). *Percepto, afecto e concepto. O que é a filosofia*, p. 1-37.
- Denzin, N. (1989). *Interpretative Biography*. Newbury Park, CA
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*.
- Elish, B (2019), When the party is over, recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=pbMwTqkKSps&ab_channel=BillieEilishVEVO
- Ferrandis, D. (2017). *Módulo de Teatro físico Máster de Teatro Aplicado UV*.
- Freud, S. (1919). CIX. Lo siniestro.
- Liddel, A. “Vivimos en el regodeo de la estupidez”. *Diario El Mundo*. 03/02/2008
- Liddell, A., & Bernal, O. C. (2011). *La casa de la fuerza: Te haré invencible con mi derrota; Anfaegtelse. La uña RoTa*.
- Maillard, C. (2017). *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Mandoki, K. (2018). Lugaridad: notas sobre una causa perdida. *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, (24), 41-52.
- Pabón, C. (2002). *Construcciones de cuerpos*. M. López C. *Expresión y vida: prácticas en la diferencia*, 1-21.

- Peláez, C. (1997). Un asunto: la atmosfera, Teatro Matacandelas, <https://www.matacandelas.com/UnAsuntoLaAtmosfera.html>
- Sánchez, J. A. (2009). Dossier «Scanner». Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, (35), 327-335.
- Sánchez, J (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes la Revista*, 12(19), 36-51.
- Sanchis Sinisterra, J. (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque.
- Torres, J, (2014) *Escultura las monjas y el cardenal*, recuperado de: https://www.elmundo.com/portal/cultura/cultural/una_escultura_para_homenajear_a_debora.php#.YTqPwI5KjIU
- Rancière, J. (2005) ¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*,
- Trías, E. (2011). *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo.
- Egea, A. V. (2010). *El Teatro de Angélica Liddell (1988-2009) Doctoral dissertation*, UNED. Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)

Anexos

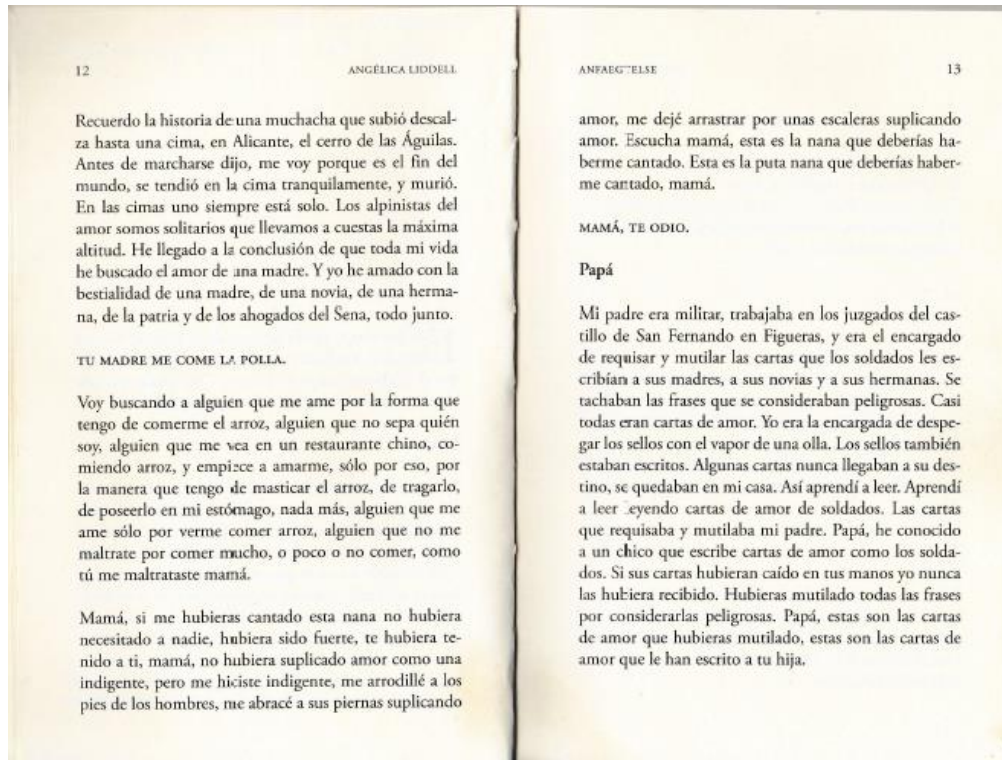
Anexo 1: Fragmento de la obra *Anfaegtelse* (Angustia)

Figura 51



Nota. Fuente: Angélica Liddell, *La casa de la fuerza, Te haré invencible con mi derrota, Anfaegtelse*.

Figura 52



Nota. Fuente: Angélica Liddell, La casa de la fuerza, Te haré invencible con mi derrota, Anfaegtelse.

Anexo 2: Vídeo de la estructura (primeras exploraciones) de la puesta en escena de Angustia

Figura 53



Enlace de acceso: <https://youtu.be/5BWAqaxzmG8>

Anexo 3: Música de la puesta

- Pista original de *Angustia*, por Felipe Orrego: <https://youtu.be/9i6JVD5fNl4>
- Piel – ARCA: https://www.youtube.com/watch?v=t1QSgdMPI5g&ab_channel=Arca

Anexo 4: Entrevistas al equipo técnico de Angustia

- Enlace: <https://youtu.be/pJs83oATfj8>

ANGUSTIA:
UNA EXPERIENCIA DE PUESTA EN ESCENA SINIESTRA

89
