



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Danza-Teatro

“Creación de una dramaturgia corporal a través del principio de Equilibrio en Acción (desequilibrio) de Eugenio Barba para la construcción del personaje “Esterlina” en la obra teatral *Argucia*”

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Artes Escénicas: Teatro y Danza.

Autora:

Florelle Elizabeth Gonza Salvador

CI: 1751770478

Directora:

Roció de Lourdes Pérez Escalante

CI: 1711757227

Cuenca - Ecuador

29-julio-2019



RESUMEN

La investigación parte del Principio de Equilibrio en Acción o Principio de la Alteración del Equilibrio propuesto por Eugenio Barba, para la preparación del actor, en el cual se menciona que es la búsqueda de un dinamismo en el cuerpo, y es ahí donde las tensiones del cuerpo se dilatan y muestra un estado preexpresivo que modifica la corporalidad del actor.

Se propone la sistematización de un proceso, de tal manera, que se pueda elaborar un camino claro de construcción de un personaje con la intención de generar una dramaturgia corporal donde el cuerpo cotidiano del actor se prepara mediante entrenamientos, ejercicios, procedimientos y materiales que aportan en la creación del cuerpo del personaje, tomando como base de este proceso, el principio preexpresivo del desequilibrio de Eugenio Barba. La extracotidianidad de la energía crea un cuerpo vivo y presente con la capacidad de transmitir a través de la acción, sensaciones y emociones en el espectador.

Palabras claves: Equilibrio. Acción. Energía. Orgánico. Cuerpo. Tensión. Peso. Construcción. Personaje.



ABSTRACT

The research starts from the Principle of Balance in Action proposed by Eugenio Barba, for the preparation of the actor in which it is mentioned that it is the search for a dynamism in the body and that is where the tensions of the body dilate and shows a pre expressive state that modifies the corporality of the actor.

What is proposed is the systematization of a process in such a way that a clear path of construction of a character can be elaborated with the intention of generating a corporal dramaturgy where the actor's daily body is prepared through training, exercises, procedures and materials that They contribute to the creation of the character's body, taking as a basis of this process the pre expressive principle of the imbalance of Eugenio Barba. The extra daily nature of energy creates a living and present body with the ability to transmit sensations and emotions through the action in the spectator.

Keywords: Balance. Action. Energy. Organic. Body. Stress. Weights. Construction. Character.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO I . MARCO REFERENCIAL DE LA NOCIÓN DE EQUILIBRIO	10
1.1.Construcción de un canal energético en el cuerpo.....	11
1.2.El Principio de Equilibrio en Acción en relación con un cuerpo cotidiano.	12
1.3.Un cuerpo decidido.	14
1.4.El equilibrio en relacion con la anatomía fisiológica del cuerpo.	15
1.5.El efecto de organicidad.....	16
1.6.Sintaxis del Equilibrio en Acción para generar una dramaturgia corporal.	18
2.CAPÍTULO II. DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA.....	22
2.1.Organicidad de una corporalidad	23
2.2.Materializar la sensación a través de secuencias corporales.	30
2.3.La metáfora como herramienta para la construcción de partitura de acciones.....	37
CONCLUSIONES.....	44
BIBLIOGRAFÍA.	48
ANEXOS.....	49



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Florelle Elizabeth Gonza Salvador en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación <<Creación de una dramaturgia corporal a través del Principio de Equilibrio en Acción (desequilibrio) de Eugenio Barba para la construcción del personaje "Esterlina" en la obra teatral Argucia>>, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 29/07/2019

Florelle Elizabeth Gonza Salvador

C.I: 1751770478



Florelle Elizabeth Gonza Salvador, autora del trabajo de titulación <<Creación de una dramaturgia corporal a través del Principio de Equilibrio en Acción (desequilibrio) de Eugenio Barba para la construcción del personaje “Esterlina” en la obra teatral Argucia>>”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 29/07/2019

Florelle Elizabeth Gonza Salvador

C.I: 1751770478



DEDICATORIA

Dedico esta tesis:

Al ser que hace posible que todos los sueños se hagan realidad,
gracias a su voluntad todo se puede realizar y sin él no somos nadie,
te dedico a ti, mi Dios,
por haberme dado la posibilidad de concluir una de mis metas y
cuidarme durante todo el tiempo que estuve fuera de mi hogar.

A mis padres, Segundo y Dora,
quienes con su inmenso amor y sacrificio
me permitieron dar una de las herramientas de trabajo
que me servirá para defenderme en la vida.

A mis siete hermanos Jander, Xavier, David, Sarita, Keila, Sofí y mi Danielito,
por este logro, ya que con su apoyo moral me han dado aliento y fuerza para seguir adelante;
les expreso mi infinito amor.

A la semillita que tengo dentro de mí,
la que me acompañará por un largo tiempo,
ella ha sido uno de los motores más grandes para concluir con esta etapa.
Por ti, hija mía, que serás una de mis espectadoras más importantes de cada uno de nuestros
logros.

A todas las personas que me brindaron su amistad y me apoyaron durante todo este viaje.



AGRADECIMIENTOS

Como no agradecerte a ti, mi Dios, por todo lo bueno que me has regalado y gracias a ti este logro es posible, por escuchar cada una de mis súplicas para que me ayudes y me cuides siempre.

También agradezco a mi padre Segundo, por facilitarme estudiar, por su esfuerzo para que no me faltara nada durante este tiempo; a mi madre Dora, por ser mi fiel pilar y haberme apoyado incondicionalmente, pese a las adversidades e inconvenientes que se presentaron. Te agradezco a ti, hermano Jander, que has sido uno de los grandes apoyos de la familia durante todo este tiempo duro por el cual hemos pasado.

Agradezco la paciencia, ayuda y consejos de mi tutora de Tesis, Mg. Roció Pérez, que ha sido la responsable de guiar mi trabajo de titulación.

Agradecer a mi gran amigo de la U, Santiago, porque hemos compartido momentos muy agradables, duros y de sacrificio en las tablas de un escenario y hemos librado grandes luchas durante nuestra carrera.

Agradezco a cada uno de los maestros y personas que han sido referentes para mi formación artística y a aquellos conocidos y desconocidos que de alguna otra forma han terminado vinculados en este medio.



INTRODUCCIÓN

En las artes escénicas existen diversas investigaciones, enigmas y dudas que se presentan al culminar los estudios artísticos; los mismos han sido objeto de reflexión para generar posibilidades creativas. Desde la etapa inicial de mi carrera hasta la actualidad, el arte escénico me ha permitido explorar formas de entender el acto creativo. En este contexto, esta investigación se sustenta en el principio de interdisciplinariedad del Teatro Antropológico de Eugenio Barba 2010, entre las áreas de la danza y el teatro, así como sus diferentes propuestas compositivas.

El objetivo de esta investigación es indagar sobre el “Principio de Equilibrio en Acción” diseñado por Barba, para generar herramientas válidas en el proceso de creación de un personaje; se trata de analizar el cuerpo como lugar de construcción escénico para facilitar el campo de la dirección de actores.

La investigación contiene dos capítulos: en el primero se reflexiona sobre el principio a estudiar mencionado anteriormente y cómo este brinda los parámetros necesarios para abordar en el cuerpo de la actriz diferentes procedimientos, situando a través de ellos un concepto de cuerpo reflexivo. El segundo trata de consumir un análisis descriptivo de los sustentos teóricos y a su vez, dialogar con el proceso práctico que la actriz realice, y en el cual se recogen todas las reflexiones y las conclusiones logradas del mismo.



CAPÍTULO I. MARCO REFERENCIAL DE LA NOCIÓN DE EQUILIBRIO

La investigación se basa en explorar, a través del cuerpo de la actriz, diferentes procedimientos que generen un estado preexpresivo donde la intérprete mantenga una conciencia corporal y pueda organizar cada acción que realiza en la escena.

La Antropología Teatral no busca principios universales, sino premisas útiles que sean manejadas como guías de labor. No tiene la obediencia de una ciencia, sino la ambición de individualizar los conocimientos útiles para el trabajo de la actriz. No quiere descubrir leyes, sino estudiar reglas de comportamiento.

La Antropología Teatral es una propuesta de Eugenio Barba (1994), que prepara el cuerpo y la mente del actor por medio de la exploración de un comportamiento extracotidiano: “El comportamiento extracotidiano no respeta los condicionamientos habituales del uso del cuerpo, y tiende a dar información: estas literalmente ponen en forma al cuerpo” (Barba & Savarese, 2010, p. 11).

El cuerpo cotidiano, con hábitos que resultan naturales, está determinado culturalmente; sufre una transformación al modificar las conductas humanas: cuando nos sentamos, caminamos, afirmamos o negamos con gestos que consideramos naturales e inconscientes; estas conductas el actor trabaja y consigue un cuerpo vivo en escena, contiene un control total de todo lo que nos puede brindar nuestro organismo, ayudando a encontrar una predisposición y una conciencia corporal para trabajar en cualquier circunstancia a la que se exponga.



1.1. Construcción de un canal energético en el cuerpo

Para conseguir un cuerpo extracotidiano es indispensable para el actor, entender primero, el término energía. La energía, para Eugenio Barba (1994), en su Teatro Antropológico se define como “la energía=fuerza”, “eficacia”, de *en érgon* = “al trabajo”, “obrar”; es un concepto obvio y difícil cuando se aplica al actor. Comúnmente, la energía se reduce a modelos de comportamientos imperiosos y violentos. Es en cambio, “una temperatura-intensidad personal que el actor puede ubicar, despertar y modelar” (Barba y Savarese, 2010, p. 72).

La extracotidianidad del actor en la escena tiene como origen, la variación del equilibrio en las posturas básicas del cuerpo, donde existe una expansión de las tensiones que se dilatan y se confrontan para crear una dinámica en el cuerpo “un cuerpo hecho con arte” y por lo tanto “no natural”; a nivel preexpresivo no tiene sexo y contiene solo un tipo de energía dividida en dos polos: *Ánima/ Animus*.” (Barba & Savarese, 2010, pág. 72)

Cuando Barba habla sobre la energía, indica que las energías opuestas que habitan en el cuerpo del actor son dos polos contrapuestos que denomina *Ánima* (suave) y *Animus* (fuerte): dos temperaturas contrarias de la energía.

La tarea del actor consiste en encontrar las tendencias de su energía y poder unificarla; entonces, este no tiene un sexo dominante, es la neutralidad del sexo lo que le permitirá actuar en escena bajo el sexo que el personaje requiera.

La tensión de las oposiciones es la preexpresividad, es el cuerpo extracotidiano que la escena exige, y no la diferencia entre lo masculino y lo femenino, pues en cada género se encuentran las dos calidades de energía como punto de tensión que armoniza el trabajo del actor en movimiento. Barba (2010) define al *Ánima/Animus* como una relación dinámica que



finalmente le da cauce a la técnica del actor; es ahí donde está su riqueza, en descubrir la naturaleza de su propia energía y al mismo tiempo poder manejar su opuesto.

Internamente, el cuerpo hace minuciosos movimientos que ayudan a repartir el peso en las dos lateralidades; se trata de una serie continua de acomodamientos imperceptibles e instintivos, consiguiendo estabilidad con una precisión que mantiene en equilibrio.

1.2. El Principio de Equilibrio en Acción en relación con un cuerpo cotidiano

El equilibrio accionante es la relación entre procesos mentales y tensiones musculares, que se colocan en un lugar fuera de lo habitual/fuera de su cotidianidad; por ello, la actriz debe estar habituada a controlar su presencia física, a traducir impulsos físicos y vocales. Las técnicas cotidianas del cuerpo pueden ser modeladas y amplificadas para potenciar la presencia del actor, para así, transformarse en la base de su técnica extracotidiana.

Equilibrio en acción genera un drama elemental: la oposición de diferentes tensiones presentes en el cuerpo del actor aparece como un conflicto de fuerzas a nivel elemental y basado en las tensiones del cuerpo, es un equilibrio en acción: ello genera en el espectador la sensación del movimiento aun cuando haya inmovilidad. (Barba y Savarese, 2010, p. 93)

La actriz puede llegar a construir en su corporalidad un equilibrio en acción que se genera a través de la sensación de las diferentes tensiones provocadas en su cuerpo, comprendiendo el inicio y fin de cada uno de ellos, crear una dinámica que produce una expresión y significado en el espectador.

En el contexto académico de la Universidad de Cuenca, es importante para los estudiantes de la carrera de Artes escénicas, indagar acerca de la construcción de un personaje que parta del



Universidad de Cuenca

Principio de Equilibrio en Acción, (Barba,2010), para poder insertarse en un proceso de puesta en escena; una de ellas es mediante el reconocimiento de sus puntos de equilibrio y pesos, donde el actor llega a generar elementos como: la estructura corporal, una trayectoria espacial y una construcción vocal, construyendo un personaje desde una dramaturgia corporal.

La indagación del Principio de Equilibrio en Acción”, según E. Barba (1994, 2005), permite obtener un estado consciente del cuerpo del actor, al momento de encontrarse erguido. Barba y Savarese (2010) lo descubren, a través de la observación de las partituras de acciones de movimiento corporal que constantemente hacen los actores del Odin Teatret en su *training*, desplazando el centro de gravedad de la línea central del cuerpo, ya sea hacia arriba, hacia abajo, a los lados, en diagonal, con ritmos lentos y rápidos, y con una acción repetida, para a su vez, darle al actor la temperatura corporal adecuada, y de ese modo, a través de su energía, atraer la atención del espectador, pero sobre todo para atraerse a sí mismo sobre la atención y calidad de su trabajo creativo.

El planteamiento de la existencia de estos niveles de utilización del cuerpo, fue el primer punto de partida para la definición de La Antropología Teatral, que, de acuerdo al mismo texto, *Las Canoas de Papel. Tratado de Antropología Teatral (Les Illes Flotants)* indica que es “el estudio del comportamiento del hombre en el orden biológico y sociocultural cuando se encuentra en una situación de representación” (Barba, 1994, p. 79). La Antropología Teatral es el estudio del comportamiento escénico preexpresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos, papeles, y de las tradiciones personales o colectivas.



1.3. Un cuerpo decidido

En una situación de representación, la presencia física del actor se modela, según principios diferentes a los de la vida cotidiana (como puede ser una determinada cultura) para convertirlos en una técnica extracotidiana. A la utilización extracotidiana del cuerpo/mente se le llama “técnica”. Las diferentes técnicas del actor pueden ser conscientes o codificadas, o no conscientes; es una metodología del movimiento físico para los intérpretes escénicos inspirada en el Principio de Equilibrio en Acción.

Este principio aplicado al peso, al equilibrio, al uso de la columna vertebral y de los ojos, producen físicamente, tensiones preexpresivas. Se trata de una cualidad extracotidiana de la energía, que vuelve al cuerpo escénicamente: decidido, vivo, creíble; de este modo, la presencia del actor logra mantener la atención del espectador antes de transmitir cualquier texto.

La expresión “estar decidido”, gramaticalmente es una forma pasiva de decirlo, pero llega a asumir un significado activo. “Decidir” quiere decir, etimológicamente, “cortar”. La expresión “estar decidido” asume también otra fase: es como si indicase que la disponibilidad para la creación es también el apartarse de las prácticas cotidianas. (Barba y Savarese, 2010, p. 21)

La exploración del cuerpo durante un ejercicio, busca indagar el equilibrio y a su vez, la alteración, crea un estado activo y consciente en la corporalidad del actor o actriz. De ahí que se hable de una estructura ficticia del actor, cuando se trabaja con un cuerpo cotidiano al cual se le propone un entrenamiento, para construir un cuerpo preexpresivo y como resultado, un personaje que juega con la ficción. A ello Barba (2005) le denomina, el “cuerpo ficticio”.



En la mayor parte de las formas tradicionales de teatro japonés, se descubre fácilmente un nivel intermedio entre cuerpo cotidiano del actor y cuerpo imaginario, una manera de referirse al personaje. Para ilustrarlo, pongamos un sencillo ejemplo:

Cuando un actor no abandona el escenario porque el espectáculo en el sentido estricto de la palabra, ha terminado, tiene una extraña praxis: sale muy lentamente, como si su salida fuese parte integrante del espectáculo, y en ese momento no es el personaje, porque la acción del personaje ha terminado, pero todavía no es el actor en su realidad y cotidianidad. (Barba y Savarese, 2010, p. 229)

Entonces, existe un punto intermedio que hace que el actor genere un estado ficticio y a su vez, representa su propia ausencia con respecto al espectáculo, por lo tanto, es una ausencia presente y viva: “Lo mismo ocurre en el Kabuki; los actores no tienen que desaparecer, sino mostrarse y mantenerse en un estado ficticio” (Barba y Savarese, 2010, p. 229). Este proceso responde a las transformaciones a las que el cuerpo se somete dentro de la práctica, creando un estado ficticio donde el actor se ubica en el lugar de transmitir emociones reales al espectador, relacionadas con la situación ficticia que representa, pero sin dejar de ser consciente de su entorno.

1.4. El equilibrio en relación con la anatomía fisiológica del cuerpo

El cuerpo realiza un proceso mecánico en relación con su anatomía; para entender este equilibrio, que de cierto modo es físico, hay que ser consciente desde lo cotidiano, como lo es estar de pie y percibir la distribución de su peso para mantener la postura: es este, un trabajo de organización.



El funcionamiento del complejo sistema cerebral, en relación con la locomoción y las acciones físicas en general, está unido al análisis de los esquemas más adecuados para la práctica de posturas y ejercicios que alteran el equilibrio postural, teniendo en cuenta el movimiento articular de los diferentes segmentos corporales así como, la relación entre el cuerpo y el espacio mediada por los planos y ejes del movimiento (Sierra, 2012).

Al alterar este equilibrio, el cuerpo sufre un proceso de modificación y de protección si es lastimado físicamente: un golpe o caída; es importante tener en cuenta, que el movimiento que se realice para generar una acción, involucra múltiples tensiones en el organismo que son percibidos por los ojos del espectador.

1.5. El efecto de organicidad

Las investigaciones artes escénicas en general, y en este trabajo en particular, requieren el empleo de métodos teóricos y empíricos; entre los empíricos, la observación participante (directamente del trabajo y los ensayos) contribuye a consolidar el material de investigación sobre el cual se aplican las tesis teóricas analizadas a partir de los textos referenciales que se relaciona en esta tesis.

El estudio del Principio de Equilibrio en Acción, me ha permitido entender cuáles son los procesos anatómicos y energéticos, que se producen en el transcurso de transformación en el cuerpo del actor; esta instancia de transformación hace visible una anatomía de un cuerpo denominado “orgánico”. La organicidad es una experiencia, que sin duda funciona para el actor a través del accionar de una calidad muscular que pulsa y constituye una anatomía, pues esta a su vez, se dilata.



A lo largo del trabajo con el intérprete, es interesante observar, como en su cuerpo se evidencia un entramado de tensiones musculares que le permite, alcanzar precisión y fluido en el accionar de sus movimientos. Jerzi Grotowski se refería a este dispositivo y así lo expresa: “Si el actor no está consciente de su cuerpo, no puede penetrar en sí y revelarse a sí mismo. El cuerpo debe liberarse de toda resistencia; debe cesar virtualmente dejar de existir” (Grotowsky, 2011).

La premisa de dejar de existir del cuerpo, a la que apunta Grotowski (2011), está fundamentada por la habilidad de penetración y conciencia en sí mismo; por tanto, el uso oportuno o adecuado del cuerpo permite mostrar una corporalidad activa. Esta activación del cuerpo suma varios puntos que se entrelazan por un hilo imaginario que forma un solo organismo, que se debe mover en conjunto para dejar de existir y representar su propia ausencia.

El principal instrumento de trabajo de un artista escénico, sin duda, es su cuerpo, el cual lleva consigo un sinnúmero de vivencias e información, que día a día se van actualizando mediante la relación e interacción con todos los componentes que lo rodea. Y es así, como en una creación escénica es imprescindible escuchar lo que este cuerpo tiene por decir, evocando ideas, sensaciones, que, al ejecutarlas, genera un código claro y conciso.

La organicidad, desde este punto de vista, está enmarcada por la manera en como el cuerpo, en un estado dilatado puede sostener por sí solo todas las características de la escena; es por ello, que entendemos orgánico, aquel “movimiento de cualquier persona que pone en juego la propia experiencia del mismo movimiento en el observador” (Barba, 2010, p. 63).



La eficacia de lo orgánico se produce, cuando el actor hace percibir al espectador, un cuerpo vivo, capaz de reaccionar a la mínima sensación que se produzca y dejarse afectar. El objetivo de un actor, no es mostrar el ser orgánico, sino crear la percepción de organicidad ante los ojos y sentidos del espectador, mostrando sus experiencias y sensaciones a través de la comunicación que existe entre sus sentidos; esto a su vez, se vuelve un dar y recibir de energías que se transmiten.

1.6. Sintaxis del Equilibrio en Acción para generar una dramaturgia corporal

El efecto de Equilibrio en Acción trabaja en el actor, la conciencia corporal, para permitirle accionar, encontrando una característica muscular, un manejo del peso, que pulsiona y compone una anatomía “dilatada”.

El cuerpo dilatado es un cuerpo cálido, pero no en el sentido sentimental o emotivo. Sentimiento y emoción son siempre una consecuencia, tanto para el espectador como para el actor. Antes que nada, dilatado es un cuerpo al rojo vivo, en el sentido científico del término: las partículas que componen el comportamiento cotidiano han sido excitadas y producen más energía, incrementan el movimiento. Se alejan, se atraen, se oponen con más fuerza, más velocidad, en un espacio más amplio. (Barba y Savarese, 2010, pp. 36-37)

Ello, le permite construir una dramaturgia corporal, que le confiere, alcanzar precisión y fluidez en el accionar de sus movimientos. Si el actor no está consciente de su cuerpo, no puede penetrar en sí y revelarse a sí mismo.

El efecto de organicidad, Equilibrio en Acción (Barba, 2010) y dilatación del cuerpo son el resultado de una serie de relaciones y tensiones musculares de nuestro organismo. Cuanto más



Universidad de Cuenca

complejo se hace el movimiento (por ejemplo, dando largos pasos, superiores a los que normalmente realiza), tendemos a llevar la cabeza hacia adelante o hacia atrás; de ese modo, se ve amenazado el equilibrio que es controlado por el balance del peso del cuerpo. Entonces, entra en acción toda una serie de tensiones para evitar la caída.

Una alteración del equilibrio tiene como consecuencia, apreciar e identificar tensiones necesarias que implican y subrayan la presencia del actor, obligándolo a salir de su comodidad para establecerse en un lugar alejado de sí mismo; este es llamado estado preexpresivo, “Es un estudio que precede a la expresión intencional e individualizada del cuerpo” (Barba y Savarese, 2010, p. 37).

En distintas posturas, se puede observar el cuerpo apoyado en el suelo, con los dos pies donde se da un desplazamiento del centro de gravedad proporcional al desplazamiento del eje del mismo cuerpo, de la línea perpendicular de gravedad; cuanto mayor sea este desplazamiento, mayor será el esfuerzo muscular para mantener el cuerpo en equilibrio.

De este fragmento se desprende un equilibrio en acción, que genera un drama elemental de oposiciones y diferentes tensiones en el cuerpo del actor, y presenta para el observador, un conflicto de fuerzas a nivel conjunto. Para que exista un equilibrio, se debe realizar el mínimo esfuerzo de imposición al cuerpo en un estado de representación y solo ahí se generará una explosión de fuerzas contrarias, así, aparece el cuerpo de un actor que controla perfectamente el equilibrio; este equilibrio debe tornarse dinámico, y si no lo logra comprender, en el escenario carecerá de vida; conservará su estética cotidiana de hombre, pero como actor desaparecerá.

En la danza, como en el teatro, el cuerpo es instrumento de la obra y están fundidos en un único objeto físico: el cuerpo humano. Su obra es creada esencialmente en un *médium* con el público: un espectador, en efecto, disfruta de una obra de arte estrictamente visual; muchas veces,



el actor utiliza esto como espejo y obtiene una imagen visual más o menos vaga de su propia ejecución de lo que realiza en escena. En lo referido al cuerpo, crea básicamente el *médium* de las sensaciones kinestésicas presentes en su musculatura, en sus tendones y articulaciones, transmitiéndolas a su exterior.

El actor, sin duda, crea en su cuerpo modificaciones que pueden ser notables o no ante los ojos externos, pero visibles para él a través de la sensación de tensión y relajación, y el sentido del equilibrio en su corporalidad que distingue la estabilidad de la vertical y de las arriesgadas aventuras del movimiento. La naturaleza dinámica de las experiencias kinestésicas es la clave de la sorprendente manera de moverse, al crear sobre la base de su sentido muscular y las imágenes de su cuerpo vistas por el público.

Desde el punto de vista fisiológico, el sistema de equilibrio está constituido por varias terminaciones sensorio/motrices que comprenden elementos exteroceptivos (visuales, auditivos, táctiles) y propioceptivos (musculares, tendinosos, articulares y vestibulares). El buen funcionamiento de estos sistemas permite al hombre, conservar la proyección de su centro de gravedad dentro del polígono de base. Sabemos que, tanto en posición erguida como en posición de reposo, el hombre jamás permanece inmóvil, oscila ritmos que son el resultado de la actividad de los distintos sistemas reflejos sensorio/motores que aseguran la regulación de la actividad tónica postural. (Barba & Savarese, 2010, págs. 98-99)

Estos elementos exteroceptivos, muchas veces, son los más utilizados en el cuerpo para expresarse, pero no existe una separación entre ellos; junto al cuerpo, son el vínculo de relación entre el actor y su público, para transmitir energías entre estos dos lugares.



Universidad de Cuenca

La tensión muscular del intérprete es trabajada como un lugar externo, no existen en su organismo partes desfragmentadas. El actor se entrena y emergen cambios tensionales en su musculatura total; estos cambios funcionan en la totalidad del cuerpo, donde aquello que ocurre es parte del acontecimiento que vive el cuerpo; en este sentido, toda acción o tensión surge, entendiendo que su organismo está relacionado con un movimiento, conectando y atravesando todas las partes de su cuerpo.

Observar las tensiones musculares permite generar secuencias concretas; material vivo que tiene como resultado, el hecho de que el movimiento altera el cuerpo entero en su accionar; al momento de observar, es evidente la desaparición de un cuerpo cotidiano. El efecto es logrado, cuando las premisas del trabajo se dirigen hacia el entendimiento de que en el cuerpo humano funcionan una serie de procesos altamente especializados, donde se hace conciencia de su corporalidad como un todo.



Ilustración 1.

Fotografía: Santiago Peralta G.



Universidad de Cuenca
CAPÍTULO II. DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

A partir de este análisis teórico, surge la idea de realizar una práctica escénica mediante la aplicación de los principios teóricos analizados en capítulo I, con la inquietud de observar un cuerpo en una situación laboral determinada; para esto, se toma como modelo, la corporalidad de momentos específicos de una mujer, prostituta. Se toma a una mujer prostituta por la condición en la que se expone al cuerpo con respecto al entorno de trabajo, al igual como existe un manejo de su corporalidad dentro de su actividad que es muy diferente a otro oficio, un cuerpo que está marcado por diferentes experiencias que han hecho una forma de cuerpo que responde a su condición, observar cada mínimo detalle de su corporalidad dentro de momentos concretos de su espacio de trabajo (como la espera, las relaciones humanas, encuentros y desencuentros en el entorno de su cotidianidad, su comportamiento corporal), es uno de los procedimientos a utilizar. (Ver anexos 2 y 3)

Esta práctica resulta interesante, porque esta mujer tiene una forma específica de accionar y reaccionar compuesta por hábitos distintos a otras corporalidades, propias de su trabajo. Para poder realizar el traslado desde este cuerpo a la práctica escénica, me valgo de la entrevista, observación y diálogos que me brinda la conversación directa con esta prostituta. (*Anexo 3*)

Durante el proceso de creación y en su dirección, una de las primeras etapas realizadas fue la observación de detalles propios de su accionar, importantes a tener en cuenta, como: el manejo del peso, el equilibrio y la composición de su estructura corporal, con el fin de trasladarlo al cuerpo de la actriz, se precisó la atención de cada uno de ellos, tomando por ejemplo: del peso con respecto a su cadera, al caminar o al hacer alguna actividad en su trabajo, del equilibrio se ligó bastante al hecho de su postura y traslado de sus pesos al caminar como factor importante el



Universidad de Cuenca

hecho de que ella siempre se mantiene con zapatos de tacos, lo que crea una esterilización en sus piernas estética y a su vez un manejo controlado de su cuerpo al caminar para no caerse o tropezarse en ellos, su estructura corporal fue uno de las cosas a tener en cuenta porque era importante el hecho de como el entorno trasformaba su cuerpo por ejemplo: el tener siempre su pecho proyectado hacia fuera y su columna haciendo una S permitiendo que sus facciones corporales resalten siempre con una tendencia a mostrar. Los detalles permitieron realizar algunos ejercicios que nos lleven a involucrar a la actriz primero preparando al cuerpo mediante la sensación, secuencias corporales y metáforas que se utilizó con respecto a los detalles mencionados; este proceder se realiza para conseguir en la actriz, un cuerpo que esté presente y sea orgánico para la escena; para esto se elabora un entrenamiento con una serie de ejercicios que permitieron construir el personaje “Esterlina” en la obra teatral *Argucia*. (Ver anexo 1, Ficha técnica de la obra)

1.7. Organicidad de una corporalidad

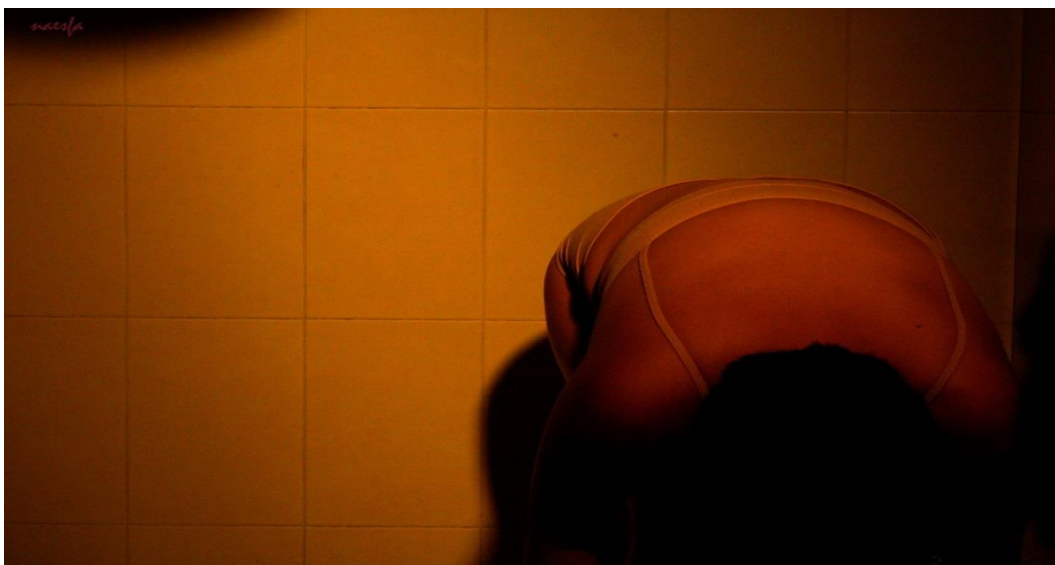


Ilustración 2. Fotografía: Juan Ortega



Julia Varley (2007) define el término “organicidad” del siguiente modo:

Para mí una actriz es orgánica cuando la energía, o sea la respiración de las células fluye en todo su cuerpo, se desarrollan solo las tensiones necesarias traídas por ondas continuas de nuevos impulsos, cada parte del cuerpo participa de la acción al detalle, concordando o discrepando. (Varley, 2007, p. 60)

Esta enunciación define a la organicidad, como la atención que está volcada a la evocación de un cuerpo, donde cada célula esté presente con un nivel de concentración máximo sobre su estar. Esta atención permite la movilización total del cuerpo hacia la elaboración de la acción y solo es posible, si el cuerpo no solo está, sino habita el movimiento, haciendo emerger un estado con una energía específica que hace que aparezca lo imperceptible.

La intérprete adquiere un comportamiento verosímil; es decir; un cuerpo natural en escena, coherente con todos los detalles de su comportamiento; ello equivale a observar un cuerpo que dialoga con múltiples fuerzas opuestas hasta llegar a transformar y caracterizar un organismo vivo

Ello evidencia, un cuerpo presente que irradia en el espacio sin necesidad de moverse; podemos decir al respecto, que la presencia es una cualidad que proviene de su ser, muestra lo que siente sin necesidad de forzar al cuerpo y lo exterioriza bajo el efecto de una sensación física.

Para desarrollar este estado de organicidad durante la práctica, fue importante para mí como directora de la obra, preparar el campo de la sensación con la actriz, agudizar sus sentidos mediante elementos externos e internos con los que la actriz trabajó para generar el material. Los elementos que se utilizaron en primera instancia fue traer elementos con los que cada uno de los



Universidad de Cuenca

sentidos reacciones como por ejemplo: percibir olores, tocar diferentes texturas, visualizar detenidamente lugares específicos, saborear diferentes sabores y escuchar sonidos; de cada uno de ellos se evidencio una explosión de sensaciones, existían diferentes reacciones pero la que nos interesó para empezar fue el sentido del tacto; al realizar este hecho se produjo un efecto en el cuerpo a ser parte del lugar como un camaleón que quiere camuflarse, modificando cada una de las partes de su musculatura.

El origen etimológico de la palabra “sensación”, remite al latín *sensatio*; este puede definirse como aquellas impresiones o estímulos que capturan los sentidos (DeConceptos.com, s/d). La sensación es el resultado de la acción del mundo exterior sobre nuestros órganos de los sentidos, son la fuente de todo nuestro conocimiento sobre el mundo exterior que nos rodea. Gracias a nuestros sentidos, a nuestras sensaciones, nos relacionamos con el mundo exterior, lo vamos conociendo y nos orientamos para nuestros actos.

A continuación, se describen los ejercicios a realizar, para cumplir con el objetivo propuesto:

Ejercicios:

- Como parte del entrenamiento, se le pide a la actriz entrar en un estado de atención y concentración sobre sí misma y el espacio; para esto, le pido prestar atención a todos los sonidos internos y externos: percibir olores, fijar su mirada a un punto específico en el espacio para trabajar, cerrar los ojos, colocarse en postura cero e imaginar que tiene una cuerda que jala hacia arriba desde su coronilla y otra en sus pies, que le permite ir hacia abajo; poco a poco, empieza a desprender los talones del suelo, creando una vibración que se reparte por todo el cuerpo, con movimientos que van desde lo más pequeño hasta lo más grande, y viceversa, de acuerdo con la necesidad de la actriz y desde aquí, trasladarse por el espacio y sentir todos los cambios



corporales que se producen, para luego soltar el movimiento, ir al piso, tranquilizar su respiración y guardar la información.

- A partir del ejercicio anterior se realiza movimientos fuertes y dilatados, con diferentes calidades de movimiento con todo el cuerpo; a partir de aquí, transgredir e invadir el espacio que le rodea. Percibe desde el inicio hasta el final, cada movimiento, como si fuera una dibujante que recrea y perfecciona sus pinceladas, en cada movimiento se puede ver que existen contornos fuertes, sutiles y definidos en el movimiento, al momento de iniciar y terminar cada uno de ellos.

En esta fase lo que se busca es que el cuerpo se mantenga en un estado de atención consigo mismo, la preparación del cuerpo para entrar en un lugar de exploración donde cada parte de sus músculos empiezan a calentar de una manera dinámica, comprendiendo el inicio y fin del movimiento preparando a la actriz para la presión de sus acciones a futuro.



Ilustración 3. Preparación del cuerpo.
Fotografía: Juan Ortega

- Acostada en el suelo, entrega todo el peso, percibe todo el peso reposado en el suelo, toma en cuenta todas las líneas de su cuerpo, como se encuentran apoyadas, si están alineada la una con la otra; poco a poco, toma conciencia de su organismo y va recorriéndolo parte por parte, ubicando cada uno de los segmentos del cuerpo. A continuación, lentamente, se pone atención a la mínima sensación que vaya percibiendo, con mínimos movimientos va reajustando el cuerpo soltando y relajándolo cada vez más, diferenciando entre el inicio y el ahora del momento; percibe cada parte de su corporalidad y suelta las tensiones que logra ubicar con ayuda de su respiración, logra soltar toda su masa corporal hasta llegar a sentir que su piel y huesos están desparramados en todo el suelo. Se le indica, guardar la sensación que se produce por efecto de la percepción y la sensación del momento.

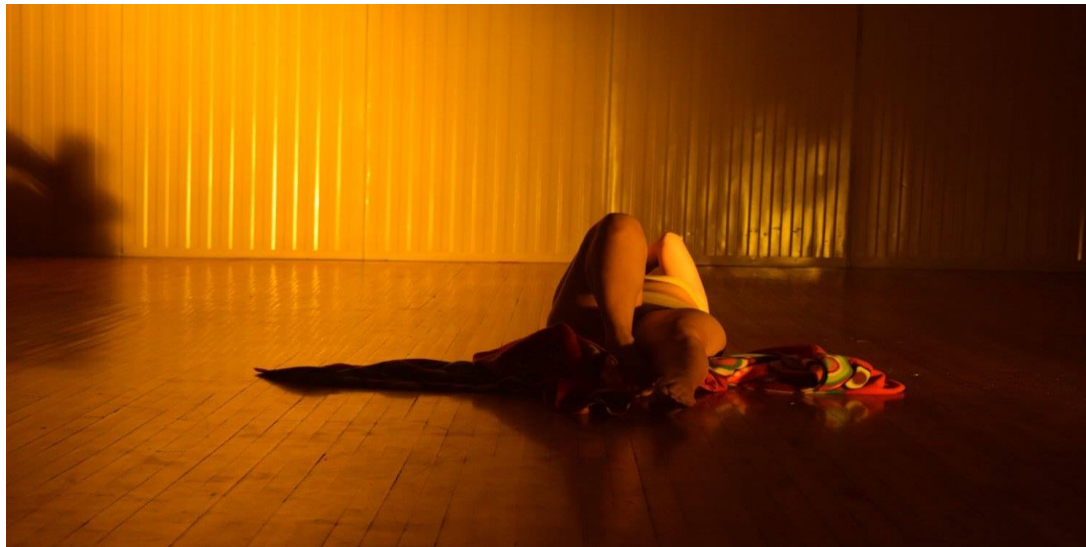


Ilustración 4. Un cuerpo orgánico. Fotografía: Juan Ortega

- Ahora se le pide, que comience a frotar en el suelo todo su cuerpo con diferentes ritmos, deteniéndose en las diferentes partes del mismo, sintiendo toda su piel, musculatura, percibiendo el volumen y la masa corporal; cuando tenga conciencia de su estado, abandona la masa corporal y deja que sus huesos sean los que se apoyen en el piso, a partir de la percepción que el suelo le ofrece; es decir, la dureza, la temperatura, el olor, para encontrar diferentes ritmos, formas de desplazarse y las diferentes maneras de manejar el peso.
- La posición cero, como mecanismo de *scanner*, es un recorrido por el cuerpo, donde siente y percibe como se encuentra su corporalidad erguida y organiza el peso de su cuerpo en sus dos piernas para establecer un equilibrio físico; mediante su respiración, explora su temperatura y analiza el volumen, peso y medidas de sus músculos y huesos, hasta poder llegar a percibir los latidos de su corazón.

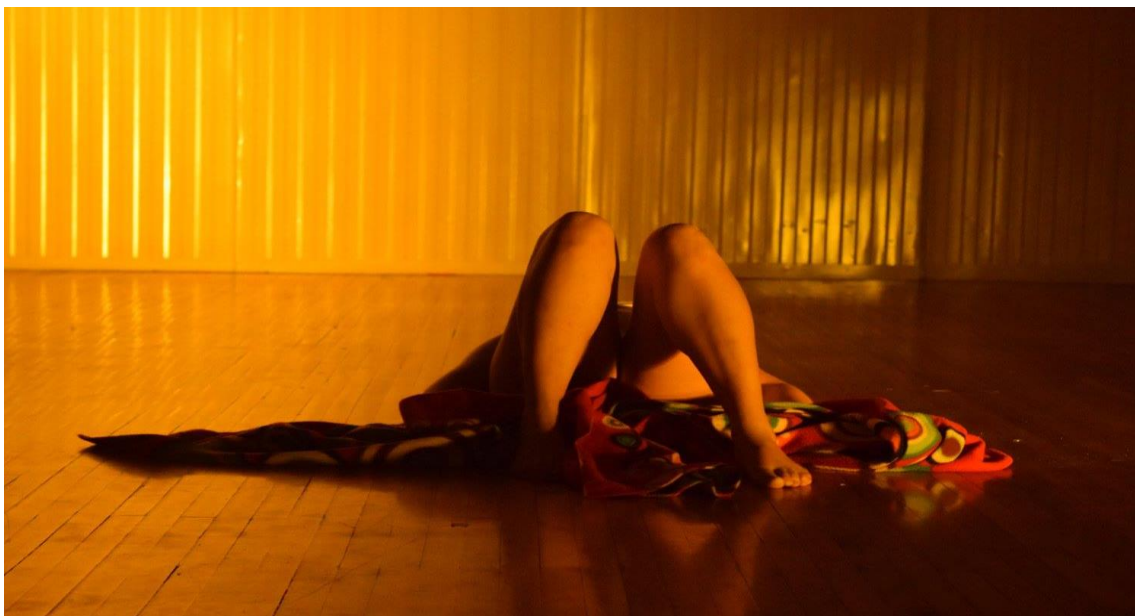


Ilustración 5. Una corporalidad activa. Fotografía: Juan Ortega



A partir del trabajo realizado, se percibe que la intérprete entra en un estado de atención habitando el movimiento; es decir, una corporalidad viva donde existe un flujo de energías que activa el cuerpo y muestra una precisión clara, una fuerza en la actriz que llama la atención al observar una presencia que se logró, al mutarlo por medio de este crecimiento de la energía. La percepción de los elementos internos y externo invaden el cuerpo de la actriz y sacan a flote un lugar instintivo que deja de lado el prejuicio de la forma corporal, permitiéndole reconocer y descubrir una nueva anatomía.

Al igual, se observa un mecanismo de comprensión corporal que recae en la activación interna de cada uno de sus órganos, permitiendo al intérprete dejarse habitar por medio de un estado dilatado del cuerpo, como mencionan Barba y Savarese (2010) en *El arte secreto del actor*. Un cuerpo dilatado es un cuerpo vivo donde existe un flujo de energías que activa el cuerpo y muestra una precisión clara, una fuerza en la actriz que llama la atención, al observar una presencia que se logró al mutarlo por medio de este crecimiento de flujo.

La intérprete limpia el estado de acumulación de información innecesaria en su cuerpo, para registrar una nueva información, que responde de manera muy orgánica al trabajo; la actriz va encontrando sutileza al momento de realizar los ejercicios, sus movimientos empiezan a ser pulidos, se ven niveles de tensión que varían de acuerdo al fluido energético del movimiento.

1.8. Materializar la sensación a través de secuencias corporales



Ilustración 6. Fotografía: Juan Ortega

Con este cuerpo, que habita el movimiento y está presente, se empieza a generar el material corporal, como secuencias de movimientos que permitan encontrar una estructura corporal a través de la sensación. Indagar en la improvisación mediante la sensación de “desnudar el cuerpo” como herramienta que ayude a materializar la percepción de los pesos de sus huesos y su musculatura, generando una calidad de movimiento.

El imaginar una armazón esquelética que se traslade por el espacio, será la ficción que admita jugar con el movimiento, un procedimiento a seguir en la corporalidad de la actriz que posibilita tejer y dar sentido a los movimientos trabajados anteriormente, permitiendo visualizar secuencias estructuradas dentro de un cuadro organizado, de tal punto que sea utilizado en la construcción del personaje “Esterlina”. (Ver anexo 1)



Ejercicios de calentamiento:

- La intérprete camina por el espacio en diferentes direcciones, marcándolo con líneas, por las que seguirá su recorrido; mientras esté siguiendo el trayecto, se le pide a la actriz, cambiar de dirección en cualquier punto de la trayectoria, así lo hace repetitivamente. En cada intervalo, se le pide que explore diferentes formas de transportarse, ya sea con saltos, giros, correr, arrastrando. Se le solicita también, utilizar niveles altos, medios y bajos en el espacio: es su cuerpo encontrando una dinámica del desplazamiento.

El objetivo de este ejercicio es empezar a indagar en la forma de trasladarse por el espacio desde el calentamiento, estableciendo premisas en el espacio para la actriz, ella empieza un juego de decisiones al caminar dentro de un espacio marcado, provoca que se limite a dar vueltas en un solo lugar y logra ocupar todo el espacio que se le es permitido, así también se le da la libertad de indagar la forma de su desplazamiento, es interesante observar que la intérprete a lo largo del práctica ya no solo camina como ella habitualmente lo hace, si no que empieza a ver un manejo cuidadoso de su trayectoria que permite que cambie de manera drástica el manejo de su corporalidad; se observa como utiliza cada uno de los apoyos de su cuerpo para realizar un movimiento.



Ilustración 7.

Fotografía: Juan Ortega

- Con la misma condición se agrega otra premisa, cada vez que la intérprete escuche una palmada, debe caer al suelo, recuperándose inmediatamente sin lastimarse, y así, continuar con su desplazamiento; a lo largo del ejercicio, la actriz va buscando nuevas formas para volver al suelo e irse recuperando; el movimiento se vuelve consecutivo, la actriz ya no necesita escuchar la palmada, sino que se deja llevar por la inercia de la premisa del ejercicio.

En esta parte del ejercicio, el cuerpo busca primero la concentración de su mente/cuerpo como una totalidad; al mismo tiempo, en la activación de su corporalidad se puede ver, que el intérprete disfruta de la exploración de su movimiento, al buscar la estabilidad de su cuerpo mediante los ejercicios, encontrando un espacio creativo del movimiento, viviendo el aquí y ahora.



Ilustración 8. Calentamiento - Fotografía Juan Ortega.

Ejercicios:

- Comienza en el piso, acostada, frotando y deslizando en el suelo todo el cuerpo, utilizando diferentes ritmos; al moverse, a medida que pasa de ritmo a ritmo, se toma el tiempo de detenerse en las distintas partes del cuerpo, sintiendo toda la piel que roza el suelo, al igual que su musculatura, presionada con la dureza del piso; percibe el volumen y masa corporal de su cuerpo, y cuando toma conciencia de cómo está constituido, procede a abandonar la masa corporal para fijar la atención en los huesos, y así, desplazarse por el piso; a partir de la sensación de moverse solo con los huesos, poco a poco, se va desprendiendo del piso hasta llegar a incorporarse y desplazarse por el espacio, como si caminara solo con los huesos, utilizando el traslado de pesos y contrapesos.
- Ahora, escoge un lugar en el espacio donde apoyarse, pega todo el cuerpo a la pared y comienza a masajearlo, de tal manera va concentrando su atención en la piel que roza, pasa por el músculo y va abandonando la piel y el músculo, para fijar y quedarse con la atención en los



Universidad de Cuenca

huesos y mirar, como desde aquí se desplaza. A medida que se desarrolla el ejercicio, se le pide a la actriz escoger una parte del cuerpo para desprenderse de la pared, en este caso es la cadera; para ello, crea una palanca con sus piernas y se expulsa, camina en una trayectoria lineal con la atención en los huesos de sus caderas.

- Existe una línea marcada en el suelo por donde se desplaza la actriz; con el trayecto de la sensación de los huesos en su cadera, sumamos un elemento más, la imagen de una coraza de hierro que está impregnada en la cadera y con esto, continua su trayecto. Se observa, como suma una nueva sensación a su trayecto, generando una nueva estructura corporal: sus pasos son mínimos, casi imperceptibles, con una intención en la cadera de empujar e ir hacia adelante, lo que crea múltiples apoyos con sus pies. Le pido que guarde la sensación, la estructura corporal encontrada y la forma de desplazarse en el espacio.

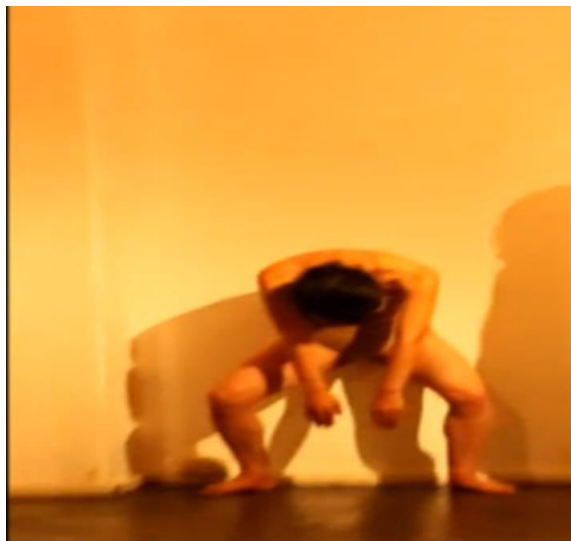


Ilustración 9. Apoyo en la pared. Fotografía: Santiago Peralta



- A la trayectoria, se le adiciona otra premisa, concentrar la atención en la estructura ósea de los omóplatos, eso hace que su plexo se proyecte hacia el frente, haciendo una curva en su columna, sus vertebras se encorvan, la dirección de sus hombros se contraponen; cuando tiene claridad de cómo se ejecuta el movimiento desde los omóplatos, desplaza todo el cuerpo permitiéndole encontrar una estructura corporal y una nueva forma de desplazarse.
- Siguiendo la misma premisa anterior, le pedimos a la intérprete, imaginar, como dentro del pecho, hay una fuerza que es proyectada por medio de impulsos hacia los brazos y piernas que las hacen moverse. Esta fuerza llega a la cabeza, los pies, los dedos, las manos, los hombros, creando líneas que sobrepasan todo el cuerpo, como una fuerza que impulsa sus movimientos.



Ilustración 10. Puntos de proyección. Fotografía: Santiago Peralta

- La actriz trabaja el proceso de improvisación mediante la premisa “de quererse quitar la piel”, como si esta fuera una camisa de fuerza, que le aprieta todo el cuerpo y necesita despojarse de ella para liberarse; esta sensación le permite encontrar algunas cualidades en el movimiento, como son: golpear, sacudir, deslizar y litigar.



Ilustración 11. Quitarse la piel.
Fotografía: Santiago Peralta



Ilustración 12. Danza de la piel - Fotografía Santiago Peralta

Luego de los ejercicios trabajados, la actriz empieza a tener movimientos fluidos y retenidos en diferentes velocidades, manejo de pesos y contrapesos, tiempos y niveles corporales que le permiten componer unidades de sentido; estos hacen que la actriz codifique su corporalidad y le permita movilizar todo su cuerpo, generando secuencias de movimientos, claras y precisas, ordenadas y articuladas, creando una construcción de recorridos, donde se pulsa una movilidad en el accionar, de forma precisa, manipulando la energía suficiente, desapareciendo su corporalidad cotidiana para surgir en un estado de otro cuerpo, un cuerpo extracotidiano.

1.9. La metáfora como herramienta para la construcción de partitura de acciones



Ilustración 13. Fotografía Santiago Peralta G.

En la primera etapa, hemos trabajado a partir de la percepción para aceptar nuestro esquema corpóreo, el cual estará en función de su capacidad de autopercepción, de conciencia y de contacto consigo mismo.



Con esta experiencia, se comienza a realizar secuencias corporales manteniendo la sensación, los impulsos, las tensiones y las intenciones orgánicas para llegar a la última fase donde se trabaja la metáfora: “... una herramienta que permite ver una cosa en otra por relaciones de semejanza” (Olivares, 2014, p. 50).

Esta constituye un mecanismo fundamental para modelar y registrar en el cuerpo de la actriz, y finalmente, editar el material ya encontrado a partir de la construcción de acciones que se conviertan en partituras corporales, constituyendo así la estructura corporal del personaje “Esterlina”.

Ejercicios:

- Se recurre en este instante un lugar imaginativo donde a la actriz se le dan diferentes imágenes que imagine, que le ayudan a encontrar una precisión de la acción; de este modo, se puede consolidar el material que genere la situación, el personaje y el tema que se está tocando. Para ello, se mencionan las siguientes metáforas a utilizar:
 - Se baña con flores, el baño es el acto de purificación de su cuerpo, las flores son el dinero que recibe a cambio de entregar su cuerpo de esta manera compensa lo que realiza.
 - Camina sobre alambres puntiagudos, se toma como referencia a todas las etapas de agresión que ha vivido.
 - Camina atada a una cuerda es el vínculo que tiene con su trabajo que la ata de por vida a mantenerse ahí, donde estas cuerdas son cada uno de los hombres que han pasado por su cuerpo y le han dejado marcas.



Universidad de Cuenca

- Se desplaza como una serpiente al asecho, es la manera atenta y sigilosa de acercarse al otro en este caso al cliente, además el coqueteo que existe para negociar el acto de intimidad, camina sensualmente y con mirada fija.
- Comer hielo, el hielo quema y causa un escalofrío en el cuerpo que es imposible digerir fácilmente al momento de comérselo esto se hace referencia a las palabras que a diario escucha con respecto a ella que hacen que no pueda responder a ciertos comentarios.



Ilustración 14. Metáfora 1. Fotografía: Juan Ortega

- Realizamos el ejercicio de manipulación con flores, que le permite a la intérprete construir una secuencia de acciones con sus manos, donde empieza a tener un contacto directo con su piel; se puede ver, que emprende un masaje por toda su corporalidad y termina realizando movimientos sutiles y de presión con sus manos, marcando cada silueta de su rostro, cintura y cadera.

•



Ilustración 15. Partitura de acciones. Fotografía: Juan Ortega

- Se realiza una improvisación con la metáfora: “Se desplaza como una serpiente al asecho”; es la manera atenta y sigilosa de acercarse al otro en este caso al cliente, además el coqueteo que existe para negociar el acto de intimidad, camina sensualmente y con mirada fija. Este desplazamiento comienza desde un nivel bajo, por el espacio, arrastrándose, realizando movimientos ondulares en su cabeza, columna y piernas; a su vez, hace sonidos, un tipo de siseo o silbido que le da un ritmo a su voz. Mientras el



Universidad de Cuenca

tiempo transcurre, se le pide que marque acciones sobre todo lo que ha explorado, consiguiendo con su cuerpo un tipo de baile, mirada y sonido sensual.

- La actriz empieza a moverse por todo el espacio; en este existe un número de hojas de eucalipto, y se le pide a la intérprete que ingrese al espacio e interactúe con las hojas, que perciba su olor, el peso y textura; se puede observar, que la actriz empieza a jugar, las come, las acaricia y las utiliza de diferentes formas en el cuerpo, ayudándole a conseguir una calidad de resonancia sonora.



Ilustración 16 Juego de las hojas. Fotografía: Juan Ortega

- Se genera una improvisación a través de la metaforización de “ser un títere”, se compara el hecho de un títere ya que es un juguete para el otro, manipula su cuerpo para satisfacerse, con esta idea juega a soltar el cuerpo como si algo la sostuviera desde lo alto, deja que las partes de su cuerpo sean manipulables a cualquier posición que se le exponga.

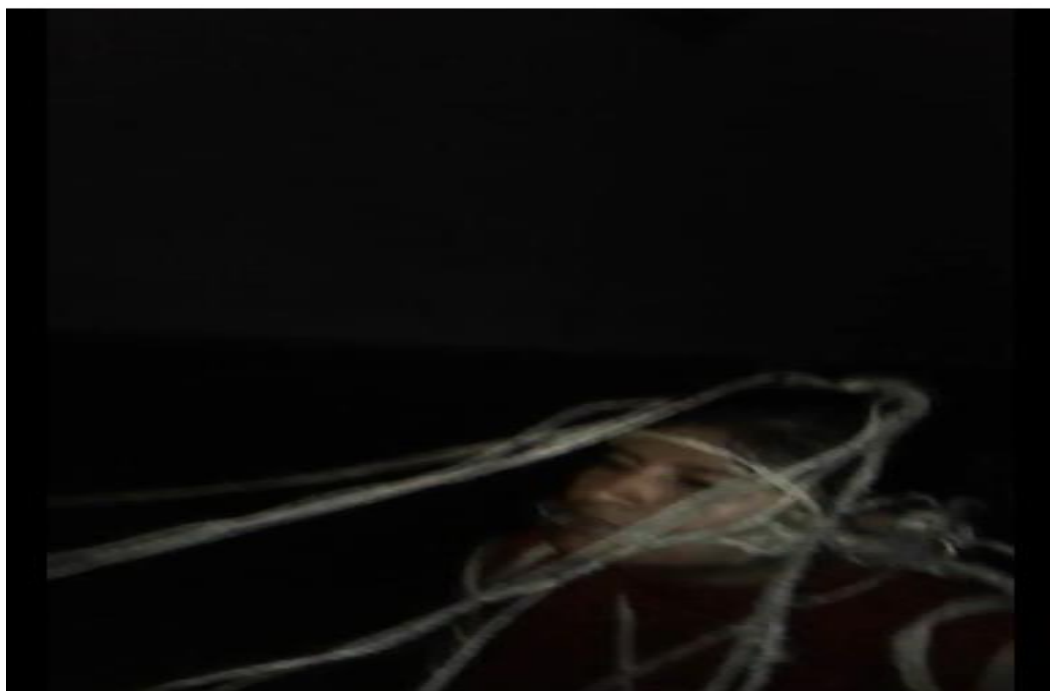


Ilustración 17. Metáfora 2 un Títere - Fotografía Juan Ortega

- La actriz trabaja como si cargara en su espalda un caparazón, desde ahí se mueve por el espacio, rueda, corre, se lo pone y se quita guardando la sensación que este produce en el cuerpo. El movimiento se agranda y se contrae, maneja pesos y contrapesos, empieza a jugar a esconderse y a salir de su caparazón, se balancea hasta llegar a danzar con el caparazón.
- Seguimos trabajando con esta idea de cargar el caparazón, que es el peso de la sociedad que ella carga; el caparazón también es la piel de los vestidos, los zapatos que usa para su trabajo.



Ilustración 18. Fotografía: Juan Ortega

Con todas estas sensaciones, las secuencias se potencializan, se reordenan creando matices, se van fijando todos los elementos de la misma. La metaforización se convierte en el subtexto del tema que hemos estado trabajando, convirtiéndose este, en un material fijo que se transformará en partitura de la puesta en escena.

La metáfora permite hacer concreta la sensación en el cuerpo; es una herramienta de unión de los materiales que han salido a lo largo del proceso, se toma como una estrategia de conjunción del material porque son definidas y se insertan en la memoria del cuerpo, en los tonos musculares, cambia el ritmo cotidiano y varía la dimension del espacio, volviéndose más grande o más limitado en el entorno.



CONCLUSIONES

Como resultado de la investigación, se presentan varios elementos utilizados para abordar el estudio del Principio de Equilibrio en Acción propuesto por Eugenio Barba (2010), el mismo que ha sido utilizado en la dirección de actores como análisis y exploración de lo teórico, permitiendo así, diseñar un proceso de trabajo práctico con la actriz, para la creación del personaje “Esterlina” en la obra *Argucia*.

En el desarrollo de la investigación, mediante los ejercicios realizados durante el proceso teoría/práctica, se pudo constatar, que el Principio de Equilibrio en Acción resulta óptimo para la dirección de actores, porque contribuye a concebir una idea concreta en el manejo corporal de la intérprete. Se considera, que uno de los grandes aportes de esta investigación, es haber indagado sobre un cuerpo cotidiano y mediante ello, concluir en un cuerpo que permita entender y sobrepasar la cotidianidad mostrando un cuerpo pensante, reflexivo, logrando un cuerpo extracotidiano; de ahí que se plantee por la fisiología de una corporalidad, como un lugar de almacenamiento de información, donde el cuerpo trabaja con su información, registra una nueva información y hace un balance entre estas dos, para generar otro estado energético.

Es un trabajo de segmentación realizado sobre el cuerpo humano, en este caso, sobre el cuerpo de la actriz; existe un lugar de descomposición, donde varios fragmentos de este cuerpo se separan como una marioneta, y luego se reorganiza en otra anatomía artificial que resulte satisfactorio para la escena; el objetivo es llegar a una transformación de un cuerpo viviente, biológico, cotidiano, en un cuerpo en vida o extracotidiano.



Universidad de Cuenca

Al trabajar con el Equilibrio en Acción, se busca encontrar un cuerpo consciente, que sea capaz de tener una lectura, que se pueda escribir sobre él, distinguiendo una nueva semántica de su corporalidad, a través de entender su anatomía, su estructura muscular y esquelética, y cómo procesa el traslado de cada uno de sus pesos, para ejecutar sus movimientos dentro de una premisa planteada: llegar a ser una herramienta válida, al punto de trabajar a través del estudio de su fisiología.

Existe un cuerpo orgánico, porque deja su cotidianidad y con ello desaparece en el momento que se involucra en el acto que ejecuta en la escena; es este, uno de los lugares, donde este cuerpo muestra su organicidad, ya que existe un nivel de presencia demasiado alto que llega a exteriorizarse y, además, de una manera apropiada porque no hay necesidad de forzar al cuerpo. La organicidad, comprendida desde la conexión interna que integra toda la presencia del actor, garantiza una libertad en la acción y una precisión, al usarlo durante una improvisación o en una partitura de acciones, permitiendo concebir cualidades verdaderas y espontaneidad al momento de componer el material. Se basa en el control voluntario de una acción, pues para ser real o eficaz en escena es imprescindible que esta acción física, a la que se recurre con frecuencia, sea auténtica, sentida, sincera y vivida; así, un cuerpo orgánico funde un enlace entre lo exterior y lo interior que se conecta con su ser.

Las diferentes herramientas, utilizadas durante el proceso de creación del personaje, fueron fundamentales, al tener como primer propósito, la búsqueda de la organicidad; en su cuerpo, se pudo encontrar una presencia, un cuerpo vivo en escena; resultó verdaderamente interesante, que



Universidad de Cuenca

cada corporalidad tuviera diferentes formas de abarcar los ejercicios, pues no siempre se llegó a conectar a la actriz con las mismas, es una búsqueda constante de encontrar ciertos ejercicios que resulten eficaces. Pero si es importante, especialmente en este trabajo, preparar y construir una presencia energética que haga que germine un estado preexpresivo.

Desde esta lógica de análisis, aparecen como siguiente instrumento de apoyo, las diferentes secuencias generadas a través de la sensación; este punto ayudó a enlazar este cuerpo y mediante ello, exteriorizar el movimiento que le provocaban las diferentes sensaciones. En este momento ya se aprecia un cuerpo diferente al de la actriz, porque existe un manejo de su peso que recae en su cadera, pues con una tendencia de ir siempre hacia adelante, sus desplazamientos son bruscos y por momentos, suaves. Motivado por ello, se percibe la existencia de una estructura corpórea que se aleja de la corporalidad de la actriz, y se empieza a ver la estructura corporal del personaje “Esterlina”: al observar su transitar por el espacio, proyecta su pelvis hacia adelante y algunas veces hacia atrás, su columna se mantiene ondulada en forma de una S bien pronunciada y hace que su cuello se proyecte hacia arriba, ejecutando un contrapeso con sus pies que siempre están jugando a buscar un desequilibrio.

La metáfora fue uno de los últimos enlaces para la creación del personaje, porque en esta fase se emprendieron acciones propias de su corporalidad, abarcando todas las sensaciones que se le sumaron a ella. La estructura de este personaje se pudo concluir, cuando esta entidad acciona al crear partituras de acciones que se implantan en la memoria del cuerpo, las acciones no deben explicar sino sugerir indicaciones múltiples, según el contexto en el que se coloque, cambiando así totalmente la estructura corpórea de la actriz.



Universidad de Cuenca

No todos los procedimientos utilizados en el montaje de la obra fueron útiles, ya que algunos materiales no se incorporaron al análisis, porque se desviaban del contexto de la obra; otros fueron factibles para la escena, ya que mostraban una textura precisa y se desprendían de una imagen propuesta por el cuerpo de la actriz, la cual se fue editando poco a poco hasta llegar a un lugar conciso, lo que nos llevó a generar una dramaturgia corporal basada en una construcción de partituras que iban narrando una historia.

Un elemento a recalcar es la preparación del actor para entrar a escena, pues no siempre la actriz consigue estar en un nivel de estado energético alto; a veces varía este lugar de la energía, según la situación o como se encuentre en ese momento el cuerpo; resulta de mucha importancia, registrar un tipo de calentamiento o evocación del trabajo realizado que le permita abordar los lugares importantes del personaje, a la vez que se conecten con su ser y con lo que va a ejecutar en escena. Para que no exista este tipo de pérdida de energía, hacen que sus acciones decaigan en el movimiento por sí solo, sin ninguna intención ni precisión.

Finalmente, es importante señalar, como las características del material levantado por la actriz, sufren cambios al momento de las presentaciones; es fundamental, que el material corporal se mantenga vivo dentro del proceso, con las mismas características hasta el final del mismo. Para ello, es necesario que la actriz fije de manera precisa, los impulsos que generan las imágenes con las cuales trabaja, ya que esta información del cuerpo le permite a la actriz conservar vivo el material que levanta y así, evocar este material en las condiciones a las que se exponga; esto permitirá la construcción del montaje final y sus respectivas presentaciones, de ahí la importancia de considerar este elemento para un montaje futuro.



BIBLIOGRAFÍA

- Barba, E. s. (1994). *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral. (Les Illes Flotants*, primera edición, 1983, Barcelona) Col. Escenología.
- _____. (2005). *A Dictionary of Theatre Anthopology: the Secret Art of the Performer*. Los Ángeles: editorial Routledge.
- _____. (2010). *Quemar La Casa*. Buenos Aires: Artesblai.
- Barba, E., & Savarese, N. (2010). *El arte secreto del actor*. Dinamarca: Artezblai S.L.
- DeConceptos.com. (s.f.). *DeConceptos.com*. Obtenido de <https://deconceptos.com/ciencias-naturales/sensacion>
- Grotowsky, J. (2011). *Hacia un Teatro Pobre*. Madrid: España.
- Olivares, E. (2014). *La Metaphora en el Arte*. EMEC.
- Sierra, S. (18 de junio de 2012). Barba y el Principio de Alteración del Equilibrio. *tdx.cat*. Obtenido de www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/285118/ss1de1.pdf
- Varley, J. (2007). *Piedras de Agua*. Perú, Lima: San Mcosar.



ANEXOS

Anexo 1

FICHA TÉCNICA DE LA OBRA TEATRAL: *ARGUCIA*

Actuación: Cisne Quizhpe.

Dirección: Elizabeth Gonza.

Fotos de la obra: Santiago Peralta y Juan Ortega.

El tratamiento de la temática de la obra *Argucia*, se crea debido a la necesidad de hablar sobre una mujer prostituta, Alexa; una persona que se encuentran en un lugar excluido, de indiferencia, de rechazo por la sociedad y su cuerpo es objeto de comercialización, vinculada a cierto lugar restringido que lo ha hecho propio y donde solo puede tener relación con los demás a cambio de dinero; su trabajo consiste en exponer su cuerpo y hasta algunas veces su vida.

En el montaje de la obra *Argucia*, el personaje protagónico es “Esterlina”; su importancia reside en demostrar el suplicio y a su vez el deleite de una mujer, al mostrarse fuerte ante las ataduras que no la dejan salir y desde ahí expone lo que le pasa por dentro a través de sus palabras, también hay un juego constante con el equilibrio de su cuerpo que hace que salga de ello para desafiarlo a través de un desequilibrio, que es una manera de representar la forma en cómo se encuentra atada a su trabajo y su entorno, como este ha hecho que su cuerpo se deforme mientras trata de trasladarse por el espacio.

El personaje “Esterlina” es una mujer que te muestra momentos específicos de su vida, sin ningún recelo. Expone al espectador cada una de sus emociones, instintos, pasiones y sus más oscuros pensamientos. Tiene 25 años, es sensual pero algunas veces se comporta como un animal; con un humor sarcástico, ofrece respuestas incoherentes a lo que se le pregunta. Está atada a sogas que le limitan un mínimo espacio.



Su vestuario es mínimo, muestra su piel para así poder observar cada detalle de su cuerpo y como este se van deformando en cada acción que hace, este elemento del vestuario es una de las cargas importantes del personaje, porque ella expone su cuerpo a los elementos externos como las sogas, las hojas y el público que la mira de cerca.

Sumergida en un montón de hojas de Eucalipto, crean una atmósfera natural gracias al olor que este expande; la actriz tiene una interacción directa con este elemento porque se sumerge en este hasta desaparecer y aparecer visualmente, y baña y limpia su cuerpo; es una forma de mostrar cómo esta masa social se la traga para vomitarla de nuevo, también ella hace una especie de ritual donde limpia y sana todas sus heridas. Se concluye que la transformación de este cuerpo es la única manera de describir los momentos más profundos que esta mujer ha pasado durante toda su vida.



Anexo 2

Encuesta a Alexa trabajadora sexual del Terminal

0. Datos generales	
Fecha: DD MM AAAA	Encuesta No.
08 02 2019	
001 Nombre o Seudónimo: Alexa	
002 Dirección: Terminal	003 Localidad: Cuenca

1. Datos Personales	
01 Edad en años cumplidos: 35	02 Estado civil: 1. Soltera 2. Casada 3. Unión Libre 4. <input checked="" type="radio"/> Divorciada / Separada 5. Viuda
03 Nivel de estudio: Primaria	

2. Respecto del servicio	
01 ¿Cuál es el servicio que más le solicitan? 1. <input checked="" type="radio"/> Contacto sexual 2. Compañía 3. Show 4. Otro ¿Cuál?:	02 ¿Cuál es el servicio que realiza con más frecuencia? 1. <input checked="" type="radio"/> Contacto sexual 2. Compañía 3. Show 4. Otro ¿Cuál?:
03 ¿Cuánto paga un cliente en promedio por los servicios sexuales?: 15 dolares	04 ¿Cuál es el tiempo promedio para el contacto sexual? 10 a 20 minutos
05 ¿Cuánto de este pago le corresponde a usted? 15 dolares	06 ¿Cuánto de este pago corresponde a la habitación? 12 dolares
07 ¿Cuál es la tarifa máxima que ha cobrado por los servicios sexuales? 50 dolares	08 ¿Cuánto tiempo duro ese servicio? 20 minutos
09 ¿Los clientes le piden que consuma alcohol?	10 ¿Los clientes le piden que consuma drogas?:



	<p>1. Si</p> <p>2. No</p>		<p>1. Si</p> <p>2. No</p>																														
11	<p>¿En los últimos 6 meses algún cliente la ha golpeado?:</p> <p>1. Si</p> <p>2. No</p>	12	<p>¿En los últimos 6 meses algún cliente ha dejado de pagarle por su servicio?:</p> <p>1. Si</p> <p>2. No</p>																														
13	<p>¿Qué tipo de problema se le ha presentado al prestar el servicio a un cliente?</p> <p>- El cliente no quiere pagar un hotel.</p> <p>- A veces quieren llevarlo a lugares alejados de la ciudad.</p>	14	<p>Cuando usted ha tenido un problema con un cliente ¿Normalmente cómo lo resuelve?</p> <p>1. Lo resuelve directamente</p> <p>2. Acude a sus compañeras</p> <p>3. Acude al dueño o administrador</p> <p>4. Acude a la policía</p> <p>5. Otro ¿Cuál?:</p>																														
15	<p>¿Si usted no quiere atender un cliente?:</p> <p>1. El administrador la obliga</p> <p>2. Sus compañeras la presiona para que lo atienda</p> <p>3. No lo atiende</p> <p>4. Otro ¿Cuál?</p> <p>Necesito el dinero</p>	16	<p>Cuál es la edad más frecuente de los clientes que usted atiende:</p> <p>1. Menor de 18 años</p> <p>2. 18 a 25 años</p> <p>3. 26 a 35 años</p> <p>4. 36 a 45 años</p> <p>5. 46 a 55 años</p> <p>6. Mas de 55 años</p>																														
<p>Responda en las dos columnas respecto a sus actividades, Usted Usualmente:</p>																																	
<table border="1"><thead><tr><th>17. Presta el servicio</th><th colspan="2"></th><th colspan="2"></th></tr><tr><th></th><th>Si</th><th>No</th><th>Si</th><th>No</th></tr></thead><tbody><tr><td>a. Sexo oral</td><td>X</td><td></td><td></td><td></td></tr><tr><td>b. Sexo anal</td><td>X</td><td></td><td></td><td></td></tr><tr><td>c. Sexo vaginal</td><td>X</td><td></td><td></td><td></td></tr><tr><td>d. Masturbación (¿Masturba al cliente?)</td><td>X</td><td></td><td></td><td></td></tr></tbody></table>				17. Presta el servicio						Si	No	Si	No	a. Sexo oral	X				b. Sexo anal	X				c. Sexo vaginal	X				d. Masturbación (¿Masturba al cliente?)	X			
17. Presta el servicio																																	
	Si	No	Si	No																													
a. Sexo oral	X																																
b. Sexo anal	X																																
c. Sexo vaginal	X																																
d. Masturbación (¿Masturba al cliente?)	X																																
19	<p>¿Ha recibido dinero adicional por dejar de usar preservativo?:</p> <p>1. Si</p> <p>2. No</p>	20	<p>¿Por qué razón?</p> <p>Por la misma razón que se recibe un poco de dinero.</p>																														



21	¿Alguna vez se ha enamorado de un Cliente? 1. Si 2. No	22	¿Ha mantenido una relación estable con un cliente? 1. Si 2. No
23	¿Qué otras actividades ha compartido con un cliente? Ir al cine Ir de paseo X a cenar otro: .	24	¿Qué tipo de apoyo le brindó esa persona? 1. Económico 2. Emocional X 3. Laboral 4. Otro ¿Cuál?

Muchas gracias por su
colaboración!!!



Anexo 3

Entrevista a Alexa trabajadora sexual

Alexa, trabajadora sexual de 35 años, que ejerce la prostitución en la calle desde hace 17 años. Esta entrevista se realizó en la vía del terminal, donde pasan varias mujeres ofreciendo servicios sexuales a cambio de dinero. Después de varias horas de dirigirme a algunas prostitutas, sin ningún resultado positivo, Alexa aceptó hablar conmigo a cambio de un pago monetario, arguyendo que no iba a perder “horas de trabajo” por contestar a mis preguntas; poco a poco la frecuenté, hasta establecer una relación amigable con ella fuera de su espacio de trabajo.

Frase de Alexa “Gracias a la prostitución puedo mantenerme”.

Entrevistador: ¿Cómo llegaste a la prostitución?

Alexa: Llegué a la prostitución por necesidad, por conflictos familiares, el hambre, y la falta de trabajo me trajeron aquí. Yo quise tener una buena educación, estudiar mucho pero mi padre no contaba con dinero, además nuestra situación económica en ese entonces era un relajo, no había que llevarse a la boca, por eso decidí trabajar aquí.

Entrevistador: ¿Te ofende la palabra “puta”?

Alexa: La verdad, al principio sí, pero poco a poco me acostumbré a esa palabra, escucho que me llaman así y les llaman así a algunas amigas mías, pero realmente eso soy, gano dinero por ser una puta como ellos dicen; me puedo mantener y eso es algo que me beneficia a mí.

Entrevistador: ¿Cómo es la relación con tu familia?

Alexa: Pues no es muy buena, mi familia no quiere saber nada de mí, nunca me casé, pero si estuve juntada con algunos hombres, resultado de eso, tengo tres hijos, dos hombres y una mujercita de 15, 10 y 5 años. Hace un tiempo, el padre de mi hijo mayor se lo llevó y hasta ahora no sé nada de ellos, lo mismo pasó con mi niña, se la llevó la familia de su papá, pero si he tenido contacto con ella cada vez que me permiten verla y por el momento solo vivo con mi hijo pequeño.



Entrevistador: ¿Cómo es tu vida privada?

Alexa: Pues no hay mucho que contar, llego a mi cuarto a las 3 o 5 de la mañana por mi trabajo, empiezo hacer el desayuno para mi niño, porque tiene que irse a la escuela, después duermo y me levanto tipo 10 o 11 de la mañana, hago una que otra cosa en la casa, voy a comprar lo que se necesita y preparo el almuerzo. En realidad, tengo una vida un poco normal, excepto cuando vengo a esta calle a trabajar. Pero no todo es malo en este trabajo, se conocen personas muy buenas, tengo dos buenas amigas, la Chela que es trans y Vane, con las que me llevo muy bien.

Entrevistador: ¿Cuál ha sido el peor momento de tu trabajo?

Alexa: Recuerdo que cuando empecé a trabajar en esto, mi padre se aprovechó de mi trabajo, él es alcohólico y yo mantenía sus gastos de trago, además el resto de mi familia me rechazó y me criticó mucho por esta vida que decidí tener. Otro momento duro de mi trabajo fue el abuso y violencia de un cliente, me dio una terrible paliza por nada, yo creo que ese cliente estaba loco o drogado.

Entrevistador: ¿Cuál ha sido el mejor momento de tu vida?

Alexa: El mejor momento de mi vida es el nacimiento de mis hijos, pues no me considero una de las mejores mujeres, pero si soy una madre, no de las mejores, pero trato de serlo, me llena de felicidad haber sentido a mis niños en mis brazos, es una felicidad que nunca se me olvidará. Aunque de sus papás no hablemos, son unos maricones y cabrones (se ríe), los padres de mis hijos no han sido nada buenos.

Entrevistador: ¿Has pensado salir de la prostitución para vivir de otra cosa?

Alexa: A veces sí que lo he pensado, pero a mi edad, ya es muy difícil encontrar algún trabajo que me dé dinero rápido, además no tengo ningún tipo estudio que me respalde. Además, este trabajo me ha alimentado a mí y a mis hijos, por lo cual le agradezco a este trabajo, cuando comencé no sabía en qué mundo me estaba metiendo, pero al ver el dinero me conformé con ello. Pero dentro de un tiempo me preocuparé, porque ya no voy a estar joven para el trabajo, la edad y el cuerpo ya no son lo mismo con el tiempo.



Entrevistador: ¿Has tenido miedo en algún momento de tu vida practicando esta actividad?

Alexa: Sí, cuando el hombre que te conté, abusó de mí, me pegó, me insultó y me estranguló, yo creía que me iba a matar, por suerte pude quitármelo de encima. Una que otra vez me he espantado, porque tuve muchos días de retraso de la regla y llegué a pensar que estaba embarazada de algunos de mis clientes por no usar condón, me echaba la culpa a mí y al asqueroso del cliente, pero después no era nada grave y se me pasaba.

Entrevistador: ¿Podrías explicarme un día laboral de una prostituta?

Alexa: Ok. Me arreglo muy bien, me maquilo x aquí y por allá, trato de quitar alguna arruga que se me note (se ríe), busco ropa provocativa, sexy, que marque mi figura (señala su cuerpo riéndose), después cojo un taxi en eso de las 9:00 de la noche de mi cuarto en Baños. Hablo un poco con las chicas que están por los alrededores, de cómo va la noche y sobre las 9:30 me pongo a trabajar hasta las 3 o 5 de la mañana. Entre cliente y cliente voy hablando con mis amigas, la Chela que es una payasa y siempre está haciéndome reír con sus locuras y Vane, ella siempre va y viene, es la que mejor le va en el trabajo porque es más joven que yo. Pero la mejor en el trabajo soy yo (riéndose) tengo entre 15 a 18 relaciones con clientes que duran 20 minutos más o menos, cuando esta buena la noche y cuando esta mala llego a unas 10 relaciones sexuales. Pero a veces hay días donde llegan clientes que pagan muy bien y hay que estar más tiempo con ellos y hacer todo lo que ellos quieran (ufff es un cansancio). A las 4 de la mañana llamo a Pepe, es un taxista que siempre me lleva a casa, es un buen amigo, me deja ahí y así hasta la noche, que otra vez me toca ir al trabajo.

Entrevistador: Muchas gracias Alexa por tu colaboración.