

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

La construcción del personaje en la obra 'Uno en partes': una aproximación a la autoficción teatral a través de la influencia del objeto - memoria y la sinestesia táctil

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Artes Escénicas

Autor:

Karla Elizabeth Granda Negrete

Director:

René Patricio Zavala Lasso

ORCID:  0000-0003-4707-881X

Cuenca, Ecuador

2024-03-04

Resumen

La investigación demostró la creación del personaje que surgió a partir del proceso de laboratorio de la materia “Investigación del Proceso Creativo centrado en la puesta en escena”, que duró alrededor de dos años y tuvo como resultado la construcción de la obra “Uno en partes”. El personaje es visto desde la fragilidad del ser, al no encontrar su identidad o pertenencia en ciertos lugares o situaciones sociales. El objetivo fue crear personajes que surgen a partir de la autoficción, aplicando la sinestesia táctil emocional y la memoria emotiva como herramientas de creación; desde este enfoque se abordó la creación de varios personajes con emociones diferentes, que son parte de una sola persona que tiene varias personalidades: Sara. Metodológicamente se trabajó desde la sinestesia táctil, como forma de llegar a la memoria sensorial, una propuesta desde la experiencia propia para llevarlo a escena. Otras teorías fueron las circunstancias dadas, el sí mágico, la autoficción y un proceso de creación escénica. Se llegó a la conclusión de que es necesario hacer énfasis en la dimensión sensorial del acto teatral, para lograr la construcción de nuevos paradigmas que motiven comportamientos espontáneos en los espectadores.

Palabras clave: personaje, sinestesia táctil emocional, memoria emotiva, memoria-objeto, circunstancias dadas



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

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

The research demonstrated the creation of the character that emerged from the laboratory process of the subject "Investigation of the Creative Process focused on staging", which lasted around two years and resulted in the construction of the work "One in Parts". The character is seen from the fragility of being, not finding his identity or belonging in certain places or social situations. The objective was to create characters that emerge from autofiction, applying emotional tactile synesthesia and emotional memory as creation tools; From this approach, the creation of several characters with different emotions was approached, which are part of a single person who has several personalities: Sara. Methodologically, we worked from tactile synesthesia, as a way to reach sensory memory, a proposal from one's own experience to bring it to the stage. Other theories were given circumstances, the magical yes, autofiction and a process of scenic creation. It was concluded that it is necessary to emphasize the sensory dimension of the theatrical act, to achieve the construction of new paradigms that achieve spontaneous behaviors in the spectators.

Keywords: character, emotional tactile synesthesia, emotional memory, object-memory, given circumstances



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Introducción	5
Capítulo 1	7
1.1 Sinestesia.....	7
1.2 Sinestesia táctil emocional	8
1.2.1 Niveles perceptivos de las texturas	9
1.3 Memoria sensorial	10
1.3.1 Memoria-objeto	11
1.3.2 Aplicación de la sinestesia táctil emocional por medio de objetos	12
1.4 Stanislavski y sus principios técnicos	13
1.4.1 Circunstancias dadas y Sí mágico	15
1.4.2 Acción	16
1.4.3 Memoria Emocional, emotiva o afectiva	17
1.4.4 Las herramientas de Stanislavski y Grotowski en la construcción de emociones	17
1.5 Desarrollo práctico en el proceso de la obra <i>Uno en partes</i>	18
Capítulo 2	23
2.1 Autoficción.....	23
2.1.1 Etnografía y autobiografía	24
2.1.2 Los personajes a partir de herramientas del teatro etnográfico	27
2.2 Autoetnografía.....	29
2.3 Dramaturgia de la actriz.....	30
2.4 Aplicación de la autoficción en el proceso de creación de la obra <i>Uno en partes</i>	31
2.4.1 Espacio de la autoficción / Espacios dramatúrgicos	34
Capítulo 3	35
3.1 Personaje	35
3.2 Descripción del personaje Sara	37
3.3 Aplicación de Herramientas en la construcción del personaje Sara	38
3.4 Desarrollo de la obra <i>Uno en partes</i>	40
3.5 Identidad del personaje - espacios no convencionales	42
Conclusiones	45
Referencias.....	48
Anexos.....	52

Introducción

Esta investigación propuso demostrar la creación del personaje desde la autoficción, visto desde la fragilidad del ser, al no encontrar nuestra identidad o pertenencia en ciertos lugares o situaciones sociales. El estudio abordó la creación de varios personajes con emociones diferentes, que son parte de una persona que tiene varias personalidades: Sara.

El objetivo general planteó crear personajes que surgen a partir de la autoficción, aplicando la sinestesia táctil emocional y la memoria emotiva como herramientas de creación. El objeto de estudio fue la construcción de personajes desde la autoficción con el objeto-memoria y la sinestesia táctil como forma de llegar a la memoria emotiva (González & Herrero, 2011), para trabajar desde una experiencia propia y llevarlo a escena.

Una de las motivaciones por la cual se investigó es para poder contar con otras propuestas teatrales basadas en la autoficción, una metodología de investigación- creación que permite relatarnos y reinventarnos espacios en los que se pueden exponer problemas sociales; es decir, esta propuesta teatral hace que las personas conozcan que hay distintas formas de llegar y exponer una emoción y que esa es solo una parte de todo lo que constituye la creación de un personaje. Los resultados del estudio serán beneficiosos para personas involucradas en la creación de obras teatrales o dancísticas, además, para docentes que están involucradas en actividades artísticas y todo aquel que guste de trabajar en el campo de las artes.

Uno de los problemas que se identifican al momento de trabajar en el teatro es que los intérpretes no son conscientes de la importancia de desarrollar y aplicar la autoficción como parte de su práctica, en vista de la limitada producción del material bibliográfico. En este caso, la sinestesia táctil y la memoria emotiva fueron muy útiles para el desarrollo del personaje, pero también hay otras herramientas que pueden apoyar a la creación como el “sí mágico” y las “circunstancias dadas”.

Si bien, la investigación no es nueva, reforzará el vacío de conocimientos desde el ámbito local, ya que no se encontró ningún referente en los últimos diez años sobre la autoficción; de allí la importancia de desarrollarla y apoyarla mediante su teoría a nivel local.

En este estudio se abordaron técnicas bibliográficas, recopilando la información de tesis, libros y artículos. Se trabajó desde un método autoetnográfico en el que se enlazan las

experiencias personales de la actriz con conceptos sociales desde un punto de vista subjetivo. Además, se realizó una introspección u observación de la propia conciencia o de los estados de ánimo para reflexionar sobre ellos.

Esta investigación se basó en una metodología sobre la práctica artística como la investigación-creación para generar espacios de diálogo e intercambio. El practicante reflexivo está presente para confrontar las estructuras de pensamiento disciplinares y cuestionarse a sí mismo. Por lo tanto, el instinto, la experiencia, las técnicas y esa relación entre la teoría y la práctica, sumados a la sistematización y reflexión, llevan al practicante a esa participación activa del artista-investigador-creador, en este caso, autodescubriendo su propia obra (Rojas, 2021).

La obra está distribuida en tres capítulos: el primer capítulo enfoca la sinestesia táctil emocional, asociada con las memorias sensorial y emocional, aplicando las herramientas de Stanislavski y Grotowski. El segundo capítulo aborda la autoficción en el proceso de creación de los personajes; por último, el tercer capítulo trata cómo se desarrolló la construcción del personaje Sara.

Capítulo 1

1.1 Sinestesia

Para hablar de la Sinestesia, es importante hacer un acercamiento a su conceptualización. Según Brang y Ramachandran (2008), “la sinestesia es una experiencia involuntaria en la que la estimulación de una modalidad sensorial causa inusual activación en una segunda modalidad no estimulada” (p. 1); por lo tanto, se puede considerar a la sinestesia como ese conjunto de asociaciones que están presentes en la memoria.

La sinestesia es un fenómeno que permite, a un ser, percibir un estímulo en un receptor sensorial, lo cual, evoca una sensación alterna sumada a la original (Domínguez, 2021). En este contexto, por ejemplo, el sentido del tacto y las emociones están ligadas a la sinestesia, ya que, “el tacto de una determinada textura puede evocar una emoción concreta” (Dezcállar, 2012, p. 33).

Según los autores Bielsa y Sabaté (2009), la sinestesia se entendería desde los conceptos de sensación (mediante los sentidos y la información del entorno) y de percepción, cuando interpretamos la información (citado en Domínguez, 2021). Sin embargo, las sensaciones se ven alteradas debido a la textura¹ y temperatura de cada objeto; en este caso, la modalidad sensorial surge desde el tacto de las diferentes texturas que evocan respuestas emocionales que ayudan al desarrollo de los personajes (González y Herrero, 2011).

En este contexto, la memoria sensorial viene a ser un paso previo a la memoria emocional. Según Borja (2009), se define a la memoria sensorial como la “técnica mediante la cual el actor recuerda y revive las sensaciones físicas (táctiles, olfativas, gustativas, visuales y auditivas) de un episodio de su pasado” (citado en Brissolese, 2019, p. 12).

Para López (s.f.), las emociones pueden surgir ante estímulos internos o externos; en el primer caso, se habla de sensaciones corporales, imágenes mentales y pensamientos; en el segundo caso, son los lugares, situaciones, escenarios, contextos y personas. “Las

¹ El diccionario británico *Oxford Languages* (2022), define como “textura” a las fibras de un tejido que están entrelazadas; y, a la “temperatura” como el grado o nivel térmico de un cuerpo.

emociones son intensas y de corta duración, precede al sentimiento y dependen de las sensaciones y de las percepciones” (Sarrió, 2016).

1.2 Sinestesia táctil emocional

A decir de Dezcállar (2012), el ser humano percibe su entorno por medio de la piel y se relaciona desde los estímulos que le rodean. La piel se desarrolla tempranamente y forma parte del sistema somatosensorial que es también parte del sistema nervioso que comprende la sensibilidad.

A decir de Dezcállar (2012), las sensaciones producen diferentes reacciones según las experiencias por las que pase el sistema cutáneo ya sea: presión, picores, vibración, pinchazos, cosquilleo, suavidad, frío, humedad, calor, picazón, dolor, aspereza, sequedad y viscosidad. Hay varios receptores táctiles que se dividen en toda la piel para poder sentir con todo nuestro cuerpo, los que permiten identificar la textura de los objetos como son los corpúsculos de Meissner y los discos de Merkel presentes en labios y yemas de los dedos. Efectivamente, “la sensación de una textura es posible gracias a la disposición de numerosas terminaciones, los sensores cutáneos, que informan de la presión ejercida sobre el objeto físico y, de esta manera, se puede saber, por ejemplo, si el objeto o superficie es blando o duro” (Dezcállar, 2012, p. 42).

El tacto es un sentido importante incluso antes del nacimiento, pues, es uno de los primeros que se desarrolla. La percepción del tacto cambia en las distintas zonas del cuerpo; sin embargo, las manos poseen una calidad mayor. A partir del tacto exploramos las texturas del entorno; es decir, el tacto nos proporciona la transición de la información de los cuerpos con el exterior. La importancia de las texturas se da porque transmiten emociones positivas y negativas, según la percepción de cada persona; por lo general, los términos liso, fino, suave hacen referencia a connotaciones positivas y los términos irregular, tosco, duro hacen referencia a connotaciones negativas. Es decir, el cerebro le da un sentido a lo que percibimos a través de los sentidos y el significado que cada persona le dé será subjetivo (Dezcállar, 2012).

Las texturas se clasifican en cinco grandes grupos: según su expresividad (lo que comunican), utilidad (uso), naturaleza (natural o artificial), sensorialidad (sentidos) y materialidad (propiedad física). A continuación, una descripción breve de cada una de ellas:

- Texturas según su uso: Permiten estimular y generar emociones por medio de los sentidos (Martínez, 2021).
- Texturas según su expresividad: Se clasifican en energéticas o recicladas, vigorosas o débiles, suaves o rugosas, opacas o transparentes, compactas o porosas, duras o blandas, ligeras o pesadas, mates o brillantes (Euloarts, 2022).
- Texturas según su materialidad: Puede ser áspera o granulada, rugosa o lisa, para generar una sensación (Junta de Andalucía, 2021).
- Texturas según su naturaleza: Son aquellas que presentan los cuerpos y superficies de la naturaleza (Villa de Alcorcón, 2020).
- Texturas según su sensorialidad: Este tipo de texturas se detectan a través de la sinestesia y constituyen “una manifestación sensorial y funcional de las propiedades estructurales, mecánicas y de superficies” (Szczesniak, 2002; citado en Gustavo & Núñez, 2018, p. 211).

1.2.1 Niveles perceptivos de las texturas

El autor Dezcallar (2012), hace una clasificación de las texturas, según los diferentes niveles perceptivos sensoriales, entre los que se distingue:

- Nivel básico: La experiencia sensorial-perceptiva realiza una primera evaluación de agrado/desagrado, a través de apreciar la intensidad de la sensación en la que están involucrados los sistemas sensoriales y la corteza cerebral (Dezcallar, 2012).
- Nivel superior: Hay una evaluación más cognitiva y afectiva de la experiencia originada por los procesos sensoriales y elementos memorísticos. Aquí, además de los sistemas sensoriales y la corteza cerebral, participan el sistema límbico (ligado a las emociones), la memoria y las experiencias individuales (Dezcallar, 2012).

Cabe señalar que: “los procesos emocionales están ligados a estructuras cognitivas y afectivas, que implican la consideración de áreas fisiológicas (cambios corporales), áreas expresivas/motoras (manifestaciones conductuales) y áreas cognitivas/subjetivas (funcionamiento mental y concienciación)” (Dezcallar, 2012, p. 111).

A pesar de este proceso, es posible contar con una valoración relativa sobre si gusta o no una textura; para ello, es importante que exista una conexión entre el sistema cognitivo (evocación de recuerdos) con el sistema límbico (las emociones). Este proceso de intervención de factores como la memoria, experiencia y emociones básicas, hacen que se lleve a cabo esa valoración de percepción sensorial hacia una respuesta de agrado o desagrado de una textura (Dezcállar, 2012). En todo esto, es necesario también considerar otras variables como los elementos externos (contexto cultural y familiar) y los elementos internos (características fisiológicas).

Se puede decir, entonces, que las texturas transcurren por el sistema sensorial perceptivo, la memoria y el sistema límbico. De allí la importancia de las emociones y recuerdos, porque “son parte integrante del sistema perceptivo y cognitivo-sensorial que vincula las experiencias con la apreciación de gusto o rechazo” (Dezcállar, 2012, p. 118). La información extraída al palpar la superficie es recopilada y comparada en la memoria, donde se almacenan los recuerdos referentes a texturas similares (Dezcállar, 2012).

1.3 Memoria sensorial

Partimos con un acercamiento conceptual de la palabra *sensorial*. Este término se define como: “correspondiente o relativo a la sensibilidad o a los órganos de los sentidos” (Real Academia Española [RAE], 2014, párr. 1); es decir, cada persona percibe, almacena e interpreta los estímulos a su manera, produciendo un efecto en un órgano sensorial.

Se debe considerar que la capacidad sensorial se puede identificar por varios sentidos y no solo los cinco que conocemos. Los sinestésicos tienen la capacidad de experimentar el mundo de manera diferente; es decir, “ven los sonidos”, “oler los colores”, “saborear las formas” (Sabadell, 2016). Para el autor Feldman (2009), los sentidos cambian según la intensidad de la sensación, el tipo de estímulo y el grado de interacción del cuerpo (citado en Tobón, 2018).

Por su parte, David Le Breton (2007) propone indagar los sentidos con nuestra propia existencia, por medio de resonancias perceptivas y sensoriales en las que el ser humano se vuelve consciente de la existencia y de sí mismo (citado en Bruzzone, 2007). A decir de Tobón (2018), cada uno mira, escucha y siente de diferente manera, “desde una multitud de percepciones subjetivas a su entorno como expectativas, pertenencias sociales, culturales, entre otras” (Tobón, 2018, p. 11); todo para generar sentido.

En este sentido, la sensibilidad sensorial es esencial para comprender el individuo y su cultura (Tobón, 2018). Le Breton (2007) define al accionar de la antropología de los sentidos como un “dejarse sumergir en el mundo en una continuidad sensorial siempre presente con la que el individuo sólo toma conciencia de sí a través del sentir” (citado en Pérez, 2009, p. 345). Por lo tanto, a partir de nuestra percepción sensorial es posible crear, dando paso a un “arte sensorial”².

1.3.1 Memoria-objeto

Esta propuesta conceptual de objeto - memoria se da en vista de que a través de los objetos se llega a la memoria; por ende, se explicará por separado qué es la memoria y qué es el objeto.

La memoria involucra recuerdos y olvidos, emociones y saberes. Mantenemos vivos los momentos al recordarlos, al volver a esa huella del pasado. Están presentes las huellas marcadas por algo o alguien que nos hacen revivir un acontecimiento. Al traer el pasado al presente, pasamos por un proceso de re-interpretación personal de las cosas, ya que, al tratar de representarlo, se dan infinitas narraciones de esos recuerdos (González, 2016). Este acontecimiento lo llamaríamos: memoria individual.

Sin embargo, el ser humano no está formado sólo de esa memoria individual, también tenemos la memoria colectiva, compuesta de esos múltiples momentos sociales de nuestra vida, que nos ayudan a consolidar la identidad sociocultural o, a su vez, nos hacen entrar en conflicto con la identidad propia; incluso, el individuo puede llegar a una crisis de existencia actual, a causa de un conflicto de memorias individual y colectiva, debido a una serie de influencias de factores sociales, entre ellas, el tener que forzarse a usar una máscara social.

Al respecto, el autor González (2016) acota que: “Diremos entonces que la memoria es inacabada ya que sus múltiples lecturas y re-construcciones dependen siempre del espacio y tiempo diferentes” (p. 37). Por ende, el individuo busca encajar en un grupo determinado, olvidándose de su identidad por su necesidad de pertenecer o ser aceptado.

Uno de los instrumentos claves es el proceso de recordar, de traer a la memoria esos recuerdos, ya que nos ayudan a contar las experiencias y, a su vez, son un medio para volver

² Visiónica (2014) define al “arte sensorial” como la oportunidad de experimentar sensaciones diferentes a través de los sentidos y dejarnos llevar por la percepción para transformar la realidad (citado en Tobón, 2018).

a ellas. “Los objetos que le dan sentido a un lugar y una carga afectiva adquieran otro estatus desde el orden simbólico; se convierten en autobiografías y señalamientos de lugares habitados y de enunciación de la memoria” (González, 2016, p. 59).

Gracias a los sentidos que se conectan con nuestra memoria, los objetos se ubican dentro de una línea de tiempo específica, que nos llevan a un lugar intangible como el periodo de vida de una persona o, también, nos traen a personas que se encuentran ausentes. Usando una *memoria sensorial*³ podemos volver al pasado a través de olores, sonidos, texturas, colores; decimos, entonces, que los objetos están cargados de emotividad y el sujeto es la persona que activa, desde su memoria, la memoria de los objetos.

1.3.2 Aplicación de la sinestesia táctil emocional por medio de objetos

Stanislavski dice que el actor debe dejar que se dé la inspiración con el trabajo sobre sí mismo, que es entrenado desde lo sensorial para que las emociones surjan solas y se pueda llegar al personaje de manera orgánica (citado en Hernández, 2023). El actor debe ir ejercitando su despertar sensorial al ser observador en momentos cotidianos y aprender de lo experimentado. Lo que se busca es volver a ser conscientes de la memoria de los sentidos que con el paso del tiempo va disminuyendo su importancia (Hernández, 2023).

Hay varios ejercicios senso-emotivos que ayudan en el ámbito de la actuación y que buscan recrear la sensación del personaje, pero sin causarnos daño. Un ejercicio que se aplicó en la construcción del personaje *Sara*, de la obra *Uno en partes*:

Percibir la habitación de mi hogar. Se comenzó observando los colores; lo que más llamó la atención fue la cantidad de cosas de madera que me rodeaban, llevándome a percibir el olor que lo definiría como un *olor a vacío*.

Cerré los ojos y percibí la textura rasposa y dura de la cama; también la textura del estante y del armario que me incomodaban. La habitación es considerada como uno de los lugares más seguros; en mi caso no es la excepción, pero no todos los espacios dentro de la habitación evocan la misma comodidad sobre mi cuerpo. Posteriormente, decidí apoyar la espalda sobre el piso, que es igual de duro que la madera, pero este cuenta con una

³ Memoria sensorial es un término acuñado por el autor Ulric Gustav Niesser (1967), quien lo define como un registro de corta duración, de capacidad ilimitada y precategorial.

temperatura diferente. El frío evocaba ansiedad y una gran necesidad de volver al confort, sobre todo, porque sabía que es posible romper esta situación con una colcha, por ejemplo.

Exploré el frío con otras partes de mi cuerpo como las piernas y pies. A pesar de la dureza y el frío del piso, me gusta estar descalza y deslizar mis piernas sobre él, ya que siento libertad y satisfacción al hacerlo. El frío es tolerable, siempre y cuando esté en movimiento, de lo contrario, permanecer estática lo asociaba con recuerdos tristes; inmediatamente, mi cuerpo buscaba generar ese calor de manera automática, al abrazarme a mí misma (tomado del diario de creación personal, 2022).

En este primer proceso, las texturas del cuarto me hicieron sentir incómoda o triste. Era necesario explorar objetos que evoquen la felicidad en mi lugar seguro; objetos suaves o calientes. En un segundo proceso trabajé con un peluche, una cobija y pétalos de rosas. El sentir la lana que tenían los objetos me ayudó en los momentos en los que necesité hablar y sacar cosas que llevo dentro para sentirme bien. La suavidad de los objetos, como mi peluche, se convierten, entonces, en un intermediario que permite filtrar, ablandar y encontrar las palabras adecuadas para ser escuchada sin ser juzgada.

La textura de los pétalos de rosas, por ejemplo, me llevan a momentos exitosos o de celebraciones que he tenido en mi vida: una presentación, los cumpleaños, graduación del colegio o una cita. La textura delicada y el suave aroma de las rosas, me lleva a sentirme alegre y recordar a las personas con las que compartí mi alegría. En mi habitación tengo varios frascos con pétalos de rosa que, a pesar de que su textura y olor han cambiado, siguen evocando en mí los mismos recuerdos.

La finalidad: llevar un pedacito de mi lugar seguro a la escena, por lo que implementé como escenografía objetos como bancos de madera y un peluche, que me permitieron desarrollar algunos personajes. Fue importante tener siempre presente cómo estaba la corporalidad, las tensiones y mi voz en cada una de las sensaciones por las que pasaba al experimentar con los objetos.

1.4 Stanislavski y sus principios técnicos

Constantin Sergueiev Alexeiev, más conocido como Konstantín Stanislavski, nació en Moscú, el 17 de enero de 1863, cuando se vivía una serie de cambios científicos, tecnológicos,

políticos, artísticos, sociales y filosóficos que marcaron su obra, vida y pensamiento. Murió el 7 de agosto de 1938, en su ciudad natal (Navarro, 2021).

Fue actor, director escénico y pedagogo teatral. Desde muy temprana edad, frecuentaba con representantes de la cultura rusa de la época. Su educación se vio influenciada por su familia de industriales protectores de las artes con quienes, posteriormente, creó una compañía de teatro amateur llamada *El Círculo de Alekséiev*, donde debutó como actor. Encontró una pasión por el teatro; participa y aprende por medio de producciones semiprofesionales con miembros del Teatro Maly, que buscaban una actuación con la mayor veracidad y naturalidad posible (Navarro, 2021).

La historia de su seudónimo se da en 1888, cuando visita el Conservatorio de París para estudiar actuación. Allí conoce al actor polaco en retiro, llamado Stanislavski, cuyo nombre adoptaría como seudónimo, sin saber que después se convertiría en uno de los principales actores y directores de su generación (Navarro, 2021).

Entre 1887 y 1906, Stanislavski se enfoca en la actividad del actor y el personaje. A los catorce años comienza a registrar en sus cuadernos impresiones, situaciones, problemas, circunstancias, dificultades y posibles soluciones en la creación. Posteriormente, se presenta en Moscú con sus hermanos. En 1895, asiste a la Escuela de Teatro de Moscú, pero la abandona por su manera de enseñanza, ya que él deseaba adentrarse en la psicología del actor y esto le lleva a escribir en su diario la *Gramática de la actuación*, en 1885 (Navarro, 2021).

Stanislavski consideraba que los actores tenían una falta de emociones en escena y una incapacidad para interpelar y conmover a los espectadores, haciendo solo una adaptación mecánica del texto dramático. Aseguraba que el verdadero teatro surgía cuando se incluían la imaginación y las sensaciones; además, que el actor debía ser investigador y psicoanalista de sí mismo y de los demás. Era importante buscar la verdad de la vida y, frente a esto, su necesidad de encuentro entre el artista y el espectador, en un lugar en donde la sociedad se refleja y puede dialogar. De esta manera, Stanislavski sienta las bases de lo que poco después de su muerte serían los métodos para sus discípulos, que surgen a partir de varios principios (Navarro, 2021).

Stanislavski, como pedagogo, creó el llamado *Método de las acciones físicas*, conocido también como *Sistema Stanislavski*, que consiste en hacer que el actor experimente durante

la ejecución del papel, emociones semejantes a las que experimenta el personaje interpretado. Su método para la formación del actor se basaba en la introspección psicológica del personaje y la búsqueda de afinidades entre el mundo interior del personaje y del actor. Algunos de los principios que plantea Stanislavski son: Circunstancias dadas, comunicación y contacto, concentración, estado mental creativo, lógica y credibilidad; entre otros (Navarro, 2021).

En el libro *Manual del actor* de Konstantin Stanislavski (1963), recopilado por Elizabeth Reynolds, se plantean una serie de conceptos que deben darse a conocer para la creación del personaje. En este contexto, se han elegido varios de estos conceptos en esta tesis, ya que logran complementar en todos los ámbitos el trabajo creativo (Navarro, 2021). Algunos de los conceptos utilizados por Stanislavski son: Circunstancias dadas, Sí Mágico, acción y memoria emotiva.

1.4.1 Circunstancias dadas y Sí mágico

Las *circunstancias dadas*, desde la propuesta de Stanislavski, son el conjunto de situaciones o condiciones que determinan el comportamiento del personaje (historia de la obra, los hechos, eventos, época, tiempo y lugar de la acción, condiciones de vida, la interpretación de los actores y el director) (recopilación de Reynolds, 1963); es decir, el actor debe relacionarse y creer en el ambiente que rodea al personaje, tanto del pasado como del futuro, sus interrelaciones y hábitos (Ósipovna, 2013).

Tanto las *circunstancias dadas* como el *Sí Mágico* son una suposición. Las circunstancias son el fundamento del “sí” y ayudan al estímulo interior y a encontrar la sinceridad de las emociones (Castañeda, 2006).

El *Sí Mágico* es el punto de partida; las *circunstancias dadas*, el desarrollo. Desde el momento de la apariencia del *Sí Mágico*, la actriz pasa del plano de la realidad actual al plano de otra vida. Este *Sí Mágico* desata una acción y crea una justificación interna (Stanislavski, recopilación de Reynolds, 1963).

El sí permite la creación y se desarrolla por las *circunstancias dadas* que parten desde un incentivo que es acompañado por la imaginación (Stanislavski, 2014). El *Sí Mágico* es un concepto que acepta aquellas circunstancias dadas para el personaje, con el fin de vivirlas *como si* fuesen reales. Aquellas situaciones imaginarias se vuelven realidad por medio del

juego, llegando a cuestionarnos la manera en la que se movería, hablaría o lo que haría el personaje en esa situación (Castañeda, 2006).

Según Castañeda (2006), el *Sí Mágico* es lo que te sujeta a una circunstancia y te permite suponer para encontrar los objetivos o motivaciones y características de los personajes. Se plantea una situación y el actor trata de dar su respuesta de una forma natural y, de esa manera, comenzar a crear.

1.4.2 Acción

El actor debe liberarse de las acciones mecánicas, por lo que es importante que encuentre la acción incluso en la inactividad física; es por eso que se debe identificar la acción interna y externa. La acción interna hace referencia a la identificación del actor con la esencia del personaje; y, la acción externa, en cambio, es la demostración de lo que se ha formado de manera interna (Archivo digital de teatro cubano, 2018).

Las acciones externas adquieren su significado de los sentimientos internos y éstos encuentran su expresión en términos físicos. Un acto físico adquiere un significado interno enorme: la gran lucha interior busca un escape en dicha acción externa (Stanislavski, recopilación de Reynolds, 1963).

Para que el actor encarne el papel debe crear su propia motivación o impulso (*¿qué hago?, ¿por qué lo hago?*) para llevarlo a escena, es decir, el estado interno se nutre de todas aquellas ideas, deseos o sentimientos que se reflejan en palabras y acciones (Ósipovna, 2013).

Cada acción debe surgir desde un estímulo para llegar al sentimiento y al inconsciente desde la reflexión de nuestros actos (Ósipovna, 2013); por ende, las acciones deben ser posibles en la vida real y ser lógicas para que se justifiquen internamente (Stanislavski, 2014). Además, se debe establecer un objetivo por cada acción y responder las siguientes preguntas: *¿cuándo?, ¿dónde?, ¿para qué? (necesidad)*, *¿por qué? (el pasado)*, para que se complementen con el *Sí Mágico* y las *circunstancias dadas* y nos permitan encontrar la verdad (Stanislavski K., 2009).

1.4.3 Memoria Emocional, emotiva o afectiva

Llamamos memoria de las emociones a la que nos hace revivir las sensaciones que experimentamos en una ocasión y pueden aparecer repentinamente, mediante una sugerencia, un pensamiento, un objeto familiar, etc. (Stanislavski, recopilación de Reynolds, 1963).

Cabe señalar que Strasberg consideraba a la *memoria afectiva*, lo que Stanislavski denominaba *memoria emotiva*. Para Stanislavski (1996), en cambio, la *memoria emotiva* puede hacer revivir emociones ya experimentadas e incluye la *memoria afectiva*.

La memoria de las sensaciones está relacionada con nuestros cinco sentidos para influenciar nuestras emociones. La memoria emocional incluye la memoria afectiva, la memoria de los afectos y la sensorial. Ramírez (2014) sugiere trabajar con la acción interna (vida interior) como externa (creación externa), para desarrollar un personaje completo.

1.4.4 Las herramientas de Stanislavski y Grotowski en la construcción de emociones

Las emociones se pueden construir de dos maneras diferentes; desde elementos internos de la actitud como: circunstancias dadas, sí mágico, atención y objetivos, acción, tempo-ritmos interno, memoria emocional; etc. como lo plantea Stanislavski (1961) o trabajar desde la actividad física con la memoria corporal como lo plantea Grotowski (citado en Alfonzo, 2023).

Stanislavski propone encontrar la verdad en la actuación al indagar en las causas internas que hacen que se llegue al sentimiento sin representarlo. Según Stanislavski, para que exista una emoción debe existir previamente una motivación, un objetivo, un conflicto (interior y con el entorno) y una acción; todas estas ayudarán con la construcción del personaje (Castañeda, 2006).

En cuanto al entrenamiento del actor, Grotowski, por su parte, plantea ejercicios físicos y plásticos, en los que las asociaciones del cuerpo son también asociaciones de los sentimientos, por lo que propone trabajar la voz, el cuerpo y la expresividad del actor por medio de un trabajo interno. “Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido pero tangible” (Grotowski, 1993; citado en Sierra, 2015, p. 60).

Algo que destacan en común es que el cuerpo debe estar sin tensiones ya que estos bloquean las emociones. Al tener un cuerpo relajado, es posible concentrarse mayormente y “olvidarse” del espectador, observando y transformando su entorno (Castañeda, 2006).

1.5 Desarrollo práctico en el proceso de la obra *Uno en partes*

Jerzy Grotowski propone que la acción física se nutre más que de un recuerdo, de la memoria del cuerpo, que recupera los impulsos para transformarlos en un cuerpo-en vida; por tanto, el actor libera aquello que no ha sido creado de forma consciente pero que termina convirtiéndose en la esencia de la acción (Grotowski, 1980).

En este caso, en la obra *Uno en partes*, a pesar de trabajar desde la sinestesia, la corporalidad siempre está presente; de allí que es necesario fijar la precisión de las acciones que surgen en la emoción para volver nuevamente a ella en otro momento. Como se explica anteriormente, es necesario preparar el cuerpo y ponerlo en un estado de relajación y concentración, antes de cualquier práctica.

Algunos de los ejercicios aplicados en la construcción de la obra fueron:

a) Relajación:

Acostarse de espaldas sobre el piso e identificar las tensiones innecesarias en el cuerpo. Tener conciencia de la respiración (la espiración⁴ ayuda a liberar la tensión, así como de las sensaciones que genera el piso en el cuerpo). Para Stanislavski, el *yacer de espaldas* es un ejercicio clave para comenzar con el acondicionamiento físico (citado en Sierra, 2014).

b) Liberación de tensiones, creación de imágenes y emociones:

Sinestesia e imagen interior: A partir de la sensación de los objetos, conectar con la imagen interior que nos genera. Por ejemplo, la textura y temperatura de la pared nos lleva a la imagen del mar, recordar los paisajes y la manera de caminar al estar en el agua. Las imágenes nos ayudan a justificar el movimiento.

⁴ Expulsar el aire de los pulmones al respirar (Oxford Languages, 2023)

c) Intención:

Cada movimiento realizado debe tener un propósito que influya en el actor, por lo que es necesario recurrir al *sí mágico* y a las *circunstancias dadas* para hacerlo.

d) Momento preparatorio de la acción:

Previo a la acción es importante identificar nuestro centro de gravedad y puntos de apoyo como parte de nuestro propio reconocimiento. Los movimientos y la postura permiten la partitura de acciones de cada personaje.

e) Personaje:

Es importante explotar la vida del personaje desde la acción física para permitirnos identificar la manera de caminar, hablar y respirar de cada personaje.

El personaje en el teatro, si lo entendemos desde el sentido moderno, no solo se constituye por la voluntad de corporizar esa entidad ficcional creada por el autor, sino por la disposición de otros recursos como los expresivos, los físicos, los energéticos, los psicológicos y hasta los emotivos (Gómez, 2012). En este sentido, el personaje no solo nace del deseo de actuar, sino del despliegue de un conjunto de conocimientos técnicos que el actor pone en juego su composición.

Una vez identificado cada personaje es necesario establecer un entrenamiento específico para contribuir con la expresividad física, vocal y gestual del personaje. Realizar todo este proceso físico en la obra, permitirá identificar las tensiones que necesita cada personaje en el cuerpo como fue necesaria en la obra y, a su vez, poder cambiar de un personaje a otro rápidamente de manera orgánica y real; además, la acción que haga cada personaje, logrará ser precisa y veraz al tenerla identificada. En consecuencia, se forma un cuerpo presente en la escena, ya que el actor todo el tiempo está controlando su tensión y distensión.

A partir de este proceso, se genera lo que se conoce como *tensión emocional*, que es aquella que nos conecta con el entorno y puede provenir de una situación o pensamiento. Este conjunto de estímulos que se produce en el cuerpo, asociado con las sensaciones, es lo que se conoce como *sinestesia*. En el caso de esta investigación se trabaja con la sinestesia táctil porque permite generar esas sensaciones más cercanas a la realidad, usando el sentido del

tacto, por medio de todo el cuerpo. El material exploratorio de la obra *Uno en partes* respondió a cuatro emociones que fueron los pilares para los demás personajes:

- Emoción 1 (tristeza): Comencé permaneciendo un tiempo acostada en el piso para percibir las tensiones; simultáneamente, esta percepción se dio en la espalda, las manos y los pies, debido a la fría temperatura del piso. Mi cuerpo sentía la necesidad de desplazarse y generar calor. Recorrió la textura del piso con mis piernas y brazos, deslizándolos sin ninguna dificultad, a diferencia de mis manos y pies que comenzaban a sudar frío por la incomodidad. Al despegarme del piso, mi espalda se vuelve curva y mi cuerpo siente la necesidad de enrollarse para generar calor y comodidad.

En todos estos instantes, en mi cabeza está presente la necesidad de protección y cuidado; vienen imágenes de mi mamá trayendo una manta y un chocolate caliente cuando era niña o de cuando cuidaba de los últimos días de vida de mi mascota. Al recordar cada una de estas escenas, el movimiento se vuelve más lento y pausado; ya no estaba esa necesidad constante de buscar el calor, sino de recordar los momentos y sentimientos guardados en mi memoria.

Mi cuerpo volvió a ese momento y cada movimiento era realizado con nostalgia. Comencé a probar niveles y puntos de apoyo con la intención de refugiarme en mi lugar seguro y volver a vivir esa época. Cuando sentía que mi emoción me sobrepasaba y quería refugiarme en mí sin dejar de llorar, identificaba mi centro de gravedad por medio de posturas de yoga, por ejemplo: el árbol, la postura del águila o de la media luna. Para las acciones buscaba una coordinación en todo mi cuerpo, tanto de la parte superior como inferior, por lo que exploré los puntos de apoyo que fueron herramientas clave para identificar la relación entre el peso y la fuerza de gravedad; así como entre el centro y la periferia (extremidades) para una mejor capacidad de movimiento.

Los puntos de apoyo son bases que sostienen el peso y permiten la estabilidad o equilibrio, entre ellas están: plantas de manos y pies, rodillas, cintura pélvica; etc. Es importante desplazarme por el espacio con los puntos de apoyo, de esta manera, el personaje va adquiriendo características propias que llegan a ser más fácilmente reconocibles, por ejemplo: cuerpo cerrado, que se genera desde una sensación de dolor en el estómago y me lleva a una constante necesidad de sentirme; pies activos, respiración fuerte pero lenta y pausada, caminata lenta, dificultad para sacar la voz frente al público, pero no frente al objeto.

- Emoción 2 (ira): La manera de comenzar fue apoyada sobre la cortina de mi ventana; en mi cuerpo no había tensiones, pero sí una gran necesidad de descubrir la sensación que produce en mi cuerpo. Mi ventana cuenta con dos cortinas: una externa gruesa y una interna delgada. Mis manos recorrieron la cortina externa que hacían que sienta una gran necesidad de aplastarlas, ya que a pesar de verse como algo delicado, son muy pesadas y duras; mientras que, la cortina interna me generaba el resbalar sobre ella. Poco a poco todo mi cuerpo comenzó a jugar con el movimiento y a descubrir el ocultar (desocultar) y mostrarme entre las cortinas.

Las imágenes que surgieron en mi cabeza fueron la etapa de una relación en la que al inicio estaba bien, equilibrada y sólida, pero a lo largo del tiempo aparecieron momentos en los que todo se volvió caótico y frágil. Hay varias capas por superar aún, pero, al final, encuentras el momento en el que todo fluye. No se intenta aparentar, solo es uno mismo con el otro. Aquí aparecen dos momentos internos, un momento es el de ira y frustración; el otro momento es de control y exploración interna. Al llevarlo a los puntos de apoyo nota con mayor facilidad que, cuando estoy en un momento de ira, mi cuerpo se vuelve tenso, tiene una postura erguida, tensión en las manos, mirada fija, dientes juntos, voz grave y respiración rápida; a partir de esta postura, logro generar una partitura en diferentes niveles de altura para la acción.

- Emoción 3 (felicidad): Empecé acostada en el piso y relajando mi cuerpo para posteriormente pensar en varias palabras que definirían lo que es para mí la felicidad; una de ellas fue “logros” y otra “celebraciones”. Cuando algo te sale bien, celebras o cumples algo, las personas te regalan flores. Todas las flores son bonitas, a pesar del cambio de su olor o su textura a lo largo del tiempo. Hay unas flores específicas que me hacen feliz y son mis favoritas, su nombre es *siempreviva*. Este tipo de flor nunca se ha secado desde que me la han obsequiado y quisiera que los momentos felices fueran así de eternos y vivos; así como las flores están radiantes como cuando me las dieron. Llego a la conclusión de que quisiera que las personas importantes para mí fueran eternas.

El color amarillo de mis *siemprevivas* me hace feliz, es por eso que pinté mi cuarto de ese color y, casualmente, cuando me apoyo en la pared pintada, pareciera que fuera un poco más cálida que las demás, a diferencia de la pared blanca que pareciera ser más fría y rasposa.

Al tocar las *siemprevivas*, debo hacerlo con delicadeza porque son frágiles como una hoja de papel, incluso suenan como una de ellas. Todo mi cuerpo se mueve con mucha euforia, pero debo hacerlo cuidadosamente, con unos movimientos amplios que hagan que no lastime ni un pétalo de la rosa y, luego, expulsar toda la energía retenida en el movimiento y la voz. Las acciones fueron surgiendo desde caídas y levantadas, desde los puntos de apoyo y se logró encontrar la agudez en la voz y la exageración en los movimientos.

- Emoción 4 (miedo): El miedo surgió desde la necesidad de esconderme, por lo que busqué todas las maneras de ocultarme con los objetos de mi habitación; el objeto elegido fue un pequeño sillón ya que en él podía perderme en el resto de objetos al ubicarme detrás. Llevé mi sillón a mi patio y me recosté sobre él. Cuando las personas pasaban mirándome, todo mi cuerpo se volvía tenso por la incomodidad de estar haciendo algo fuera de lo común y que pensaran que no estoy cuerda. Hay momentos en los que no me importa que las personas me miren e incluso me gusta, pero es cuando tengo el control; por ejemplo, al estar en escena, lo que no sucedía al estar acostada inmóvil.

Pasaba la mano por la textura del sillón para permitir que evoque en mí un recuerdo. Lo único que podía pensar era en refugiarme en mi cuarto, por lo que imaginé que estaba ahí; la temperatura y la comodidad del sillón me ayudó a compararla con mi cama. Realicé un juego cuya pauta era que mi lugar de paz sería encima del mueble, pero no podía permanecer ahí por mucho tiempo por lo que debía buscar maneras de esconderme con el sillón.

A partir de la pauta, logré encontrar varias acciones que fueron complementadas con los puntos de apoyo y dieron, finalmente, la corporalidad del personaje que era: rapidez en los movimientos, mirada baja, voz baja y temblorosa, manos y pies buscando un sitio.

No puedo llevar a mi mamá, a mi difunta mascota ni todos los momentos de celebración a escena, por lo que identifiqué elementos de mi habitación que causaran lo mismo en mí, pero, pensados para la escenografía.

Capítulo 2

2.1 Autoficción

El término autoficción es un neologismo creado por Serge Doubrovsky en 1977, quien plantea que se trata de la “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” (citado en Abregú, 2022, p. 8), como una forma de relatarnos.

La autoficción trata de reinventar los hechos en busca de esa ficción interpretada por varios personajes, surgidos de uno mismo y de varias posibilidades de un tiempo narrativo (Abregú, 2022). En ese contexto, la autoficción explora las diferentes narrativas del *yo* que no acaba en uno solo porque está reinventándose constantemente, en búsqueda de múltiples *yoes* que, en algún momento, se encuentran o consolidan en uno mismo.

La autoficción aborda el enfoque de los hechos reales previamente vividos, planteados como una ficción de lo que no ha sucedido. Doubrovsky (citado en Abregú, 2022), considera a la autoficción un género que se desprende como variante de la autobiografía; se escriben autoficciones para no estar estrictamente ligados con la verdad de la autobiografía.

Debemos considerar tres variables: realidad referencial, ficción (posible) y fantasía (imposible), al estar siendo testigos del entrecruce entre la verosimilitud y falsedad que se está mostrando en escena. Es decir, la ficción se expande y muestra varias multiplicidades.

La actriz/creadora expone internamente el cuestionamiento de su *yo* al pasar por la vulnerabilidad y la fragilidad que siente el ser, frente a las distintas situaciones sociales. Sergio Blanco (2018) en su libro *La autoficción: una ingeniería del yo*, afirma que el *yo* siempre es un otro.

La autoficción es un género que lleva a autorrelatarnos; su uso es tan abarcativo que puede narrar acontecimientos, hechos y, a su vez, mezclar con ficción de uno o varios personajes, en un mismo tiempo narrativo. Esto permite ver que la autoficción no es estática, sino constante porque, en este caso, la actante se reinventa. Lo interesante de este género es que se puede trabajar desde la autobiografía como material primario, pero mezclado con la fantasía, lo que lleva a consolidar las multiplicidades.

Este eje transversal de pasar por distintos momentos de la fragilidad del ser, hace a la autoficción una propuesta que permita mirar al interior, como ser, como yo; y, al exterior, como las situaciones sociales que atraviesa ese ser y el otro.

2.1.1 Etnografía y autobiografía

El término *etnografía* fue impuesto por August Schlozer, en 1770, para designar la “ciencia de los pueblos y las naciones” (Cisneros, 2020). La etnografía se define como aquel “estudio descriptivo de las costumbres y tradiciones de los pueblos” (RAE, 2001). Etimológicamente, *etnografía* proviene del griego “*ethnos* –έθνος–, que significa «tribu, pueblo» y *grapho* –γράφω–, «yo escribo»; es decir, «descripción de los pueblos»” (Sören, 2020).

La etnografía pretende estudiar y analizar aquello que compone una cultura, como sus formas de vida, tradiciones y creencias, con el fin de registrar sus prácticas culturales y comportamientos sociales. Las investigaciones etnográficas son identificadas mediante la observación, y su resultado se puede registrar con apuntes, fotografías, grabaciones y videos (Significados, 2013); por ende, la etnografía se complementa con la observación participante, con el fin de que el autor recopile la información de la cultura y, a su vez, esté en contacto con las personas involucradas.

A nivel general, hay dos tipos de etnografía; por un lado, está la *macroetnografía*, que se basa en estudiar una sociedad con múltiples comunidades e instituciones sociales. Por otro lado, está la *microetnografía*, utilizado en la obra: *Uno en partes* de autoría propia, que se enfoca en observar e interpretar los fenómenos de una sola institución social; por ejemplo, analizar a jóvenes de entre 18 y 21 años, dentro de un marco estudiantil, incluyendo características esenciales de sus comportamientos (Murillo & Martínez-Garrido, 2010).

Boyle (1994), a su vez, en función a la unidad social que se investigue, sugiere hacer cinco clasificaciones de la etnografía en: etnografías procesales (usado para describir elementos funcionales o diacrónicos de los procesos), holística o clásica (enfocados en grupos extensos), particularista (enfocados en grupos particulares), de corte transversal (estudia un momento determinado) y etnografía etnohistórica (realidad cultural en base a sucesos del pasado).

En cuanto al tipo de etnografía empleada en este estudio, se trata de una *etnografía particularista* porque aplica la metodología holística en grupos particulares o en una unidad

social (Murillo & Martínez-Garrido, 2010). A decir de Rivadeneira (2013), esta particularidad de la metodología holística se da porque la investigación holística permite hacer una búsqueda global y sistemática de componentes interdependientes que terminan complementándose entre sí.

La etnografía nos invita a entender la realidad de un grupo, dentro de un contexto más amplio y a recopilar la información verbal o no verbal generada, produciendo una nueva interpretación de la realidad que es llevada a escena por medio de personajes. Se habla entonces de un *teatro etnográfico* (Pérez, 2022).

El teatro etnográfico es una metodología de investigación y creación que observa, analiza, registra y reproduce desde la ficción, a partir de un lenguaje estético, prácticas culturales y comportamientos sociales. Fusiona diversas perspectivas del teatro y la antropología, para construir un proceso de indagación que pueda derivar en un producto escénico (Pérez, 2022).

El teatro etnográfico implica un arduo trabajo de investigación, pero, sobre todo, de intervención, en un espacio específico o con un grupo social determinado. Una indagación constante, acompañada de una mirada minuciosa, implica una interpretación y un proceso creativo de abstracción, para visibilizar de manera aguda y profunda, aquello que se investigó. Esta fase creativa nos permite estudiar, analizar, comprender fenómenos sociales y transferirlos a la escena con la intención de construir un diálogo con el espectador, a partir de un lenguaje escénico; es una manera de profundizar en la mirada y el lenguaje creativo (Pérez, 2022).

El teatro etnográfico se partió desde el método cualitativo, basado en la observación directa, diario de campo, análisis documental, recolección de datos y el uso de la reflexividad.

En cuanto a la autobiografía es importante analizarnos a nosotros mismos. Un ejercicio práctico que se aplicó como parte de la creación de la personalidad de cada personaje es el trabajar desde la historia de vida, en este caso, la mía. Comencé dibujando mi cuerpo en un papelógrafo grande, con varios marcadores de colores que exponían lo que soy, por ejemplo, mis cicatrices físicas y emocionales, mi aspecto, las cosas que me gustan y no me gustan de mí; etc. Una vez realizado el dibujo, escribí mi autobiografía, destacando los momentos de mi niñez o adolescencia que marcaron mi comportamiento de hoy en día. Adicionalmente, están presentes tres personajes o *yoes* que se identifican en las diferentes etapas de mi vida.

A los tres yoes se les asignó un nombre, un género, características y aspectos tanto físicos como psicológicos; este personaje, resultado de la práctica, fue *Sara*.

ANTONIA (femenino)

- físico: pequeña, delgada, cabello largo y lacio, ojos grandes, nariz delgada y pequeña, labios finos.
- psicológico: tiene dependencia emocional y apego ansioso.
- características: ama pasar su tiempo libre con su pareja; le encanta hacer regalos para su novio, estudia repostería y diseño de modas.

ERIKA (femenino)

- físico: alta, compleción media, cabello corto y ondulado, ojos pequeños, usa lentes, nariz grande y labios gruesos.
- psicológico: estar con muchas personas le pone ansiosa, sobrepensa mucho las cosas.
- características: toca la guitarra y batería; pertenece a una banda de rock, estudia enfermería, vive sola.

PEPE

- físico: alto, delgado, cabello mediano y rizado, ojos grandes, tiene barba, cejas gruesas.
- psicológico: no acepta la ayuda de los demás, es egocéntrico.
- características: le encanta viajar, estudia dos carreras, trabaja en una empresa, aporta económicamente a un refugio de mascotas.

Los personajes no fueron creados bajo la concepción estricta de la autobiografía, sino que cuentan con partes de ficción. Para la obra se usó únicamente el aspecto psicológico y

características de los yoes; no se los caracterizó con su aspecto físico ni tampoco se mantuvo su género, solo se usaron de referencia.

La concepción de la autoficción, desde Pujante (2018), es vista como una forma de ficción autónoma con principios variables. “Es un artefacto de ficción en el que el autor, o un alter ego del autor, entra en la escena textual⁵” (Pujante, 2018; citado en Abregú, 2022).

La concepción inicial de autoficción la dio Doubrovsky (2012), al considerarla como un subgénero de la autobiografía. El personaje Sara se adhiere a este concepto, por un lado, para no apegarse enteramente a la veracidad y, por otro lado, para no comprometerse enteramente con la autobiografía.

Otra concepción que se relaciona a la autoficción es la de los autores Genette y Coloma (1991), al proponer la autoficción fantástica, que entiende a la autoficción como un relato (acto de narrar). En conclusión, conocer los elementos de la autoficción se corresponden a la vida del autor para ser testigos de su realidad referencial, su ficción y fantasía (Doubrovsky, 2012).

2.1.2 Los personajes a partir de herramientas del teatro etnográfico

La actriz al contar su experiencia en el teatro lo hace con ciertos gestos, maneras de hablar y expresiones, obtenidas de un otro, según las personas con las cuales ha observado e interactuado más frecuentemente. Las personas pueden ser tan variadas como múltiples pueden ser los personajes; por ejemplo, como forma de integración, algunas personas se adaptan a los estándares impuestos socialmente y presentan una personalidad replicable. El actor puede reproducir en escena ciertos comportamientos de los individuos, ya que los personajes deben empatizar con el entorno y hacer que las personas se sientan identificadas, por lo cual, es importante aprender desde esa observación etnográfica (Premiere Actors, 2016).

Los personajes se representan según las situaciones vividas y las conductas reales de las personas, por eso es importante tanto la observación de nosotros mismo como de los demás. El trabajar llevando a escena el comportamiento analizado, cambia, según el papel a interpretarse y la presencia de la ficción en la escena. A veces no somos capaces de identificar el mínimo gesto que expresa nuestro cuerpo, pero al poder verlo en los demás es fácil de

⁵ “El término escena textual no es casual, ya que remite al teatro, a la proyección lúdica, a la ficcionalización de un autor, transformado en personaje/actor” (Pujante, 2018; citado en Abregú, 2022, p. 15).

percibirlo y darnos cuenta si lo replicamos o no al pasar por algo similar; lo mismo pasa en ciertas emociones (Premiere Actors, 2016).

El interés por presentar personajes con ciertas características muchas veces surge por la necesidad de contar una experiencia propia a través de los personajes o presentar la esencia de la persona en escena. Una forma de combinar la etnografía y autobiografía es la autoetnografía, que pretende trabajar la emoción y autorreflexión conjuntamente, al comparar nuestras vivencias con las vivencias culturales (Retamoso, 2023).

El personaje no solo se nutrirá externamente de lo observado, sino que creará su propia personalidad que, de igual manera, afectará a su comportamiento individual y colectivo. Por ende, el comprender el comportamiento humano nos abre múltiples posibilidades de creación de distintos personajes con cualidades específicas que fueron trabajadas a conciencia.

La obra *Uno en partes* se trabajó desde la observación etnográfica para la generación de personajes en escena. Es importante llevar un registro o diario de campo anotando para retomarlas a futuro. Algo que tienen en común los personajes es su necesidad de encajar en la sociedad, creando una apariencia que sea socialmente aceptada. Cuentan con una voz aguda y una risa sobrepuesta, para intentar agradar a los demás.

La obra *Uno en partes* se identifican tres personajes:

- a) Personaje de bruja: está constantemente tratando de acercarse a las personas, presentándose en distintas formas hasta convencer a alguien de seguir sus pasos. Cuando está sola, trata de ocultarse de los demás, ya que no le gusta dejar de mostrarse dominante y que descubran su verdadero ser.
- b) Personaje arrepentido: muchas veces actúa por impulsividad, hiere a los demás, pero no le gusta generar una mala impresión, por lo que constantemente está justificando cada acción de su comportamiento y tratando de poner todo a su favor.
- c) Personaje chica aniñada: no le interesa lo que piensen de ella porque sabe de su valor y no espera que los demás lo noten. Busca que todos estén a su disposición y no le importa si alguien llega a alejarse.

Los tres personajes tienen en común tratar de no mostrarse vulnerables ante la sociedad y generar una falsa impresión de independencia.

2.2 Autoetnografía

Carolyn Ellis y Arthur Bochner (1996), fundadores y activos promotores del método de creación autoetnográfico, la consideraron como uno de los caminos por excelencia para "entender el significado de lo que la gente piensa, siente y hace" (citado en Ellis, 2004, p. 68); es decir, es útil para abordar una de las tareas fundamentales de la investigación cualitativa: comprender el significado o el sentido que los actores le otorgan a su experiencia (Tarrés, 2001). La autoetnografía estudia un grupo social en el que encuentra personas similares a él mismo por cierta especificidad, ubicación socioeconómica u ocupación laboral.

A lo largo del tiempo, el término se expande y da paso a los relatos autobiográficos y personales como a las experiencias del etnógrafo como investigador (combinados o separados) situados en un contexto cultural y social.

Desde el enfoque de la creación de los personajes en la obra *Uno en partes*, la autoetnografía es trabajada de una manera más íntima y personal, desde las vivencias de la actriz. Se basa en la sinceridad en el diálogo al sacar su voz interna y emociones que, muchas veces, todos ocultamos como la ira y la tristeza.

Desde la autoetnografía la obra mencionada presenta siete personajes, tales como:

1. Personaje sin apariencias: una persona que muestra su cuerpo tal cual es, sin decorarlo con prendas de vestir.
2. Personaje controlado por la sociedad: los demás comienzan a influir en la manera de actuar de la persona y ésta entra en una confusión por no saber quién es ni lo que debe hacer.
3. Personaje que habla con los demás: habla sobre la manera en la que la hace sentir las críticas porque está segura que más de una persona ha atravesado lo mismo alguna vez.

4. Personaje que reflexiona sobre sí mismo: entiende que es difícil agradarles a todos así que prefiere no hacer ni decir nada para que cada uno tenga su propio concepto.
5. Personaje que acepta como es: tiene momentos de ira, pero los acepta y los deja salir, aunque después se arrepienta.
6. Personaje con voz interna: dice todo eso que le gustaría escuchar de los demás y cree que, por fin, se ha encontrado.
7. Personaje sin personalidad: Cada que trata de salir hay algo que la sujetta, tal solo es su cabeza, siempre repensando lo que alguna vez le dijeron los demás.

2.3 Dramaturgia de la actriz

En la dramaturgia de la actriz hablamos específicamente del intérprete, al contar su propia biografía, experiencias y necesidades como forma de composición; de esta manera, la actriz encontraría tres niveles: orgánico, narrativo y evocativo. La composición se centra en sí misma y pone como prioridad la autonomía y creatividad de la intérprete. Se desarrolla la dramaturgia a través de acciones físicas y vocales que permiten tener presencia escénica y hacen que la obra adquiera un mayor significado (Barba, 2010).

La presencia escénica se logra no solo por medio de la dramaturgia del director, sino también por la del espectador. El cuerpo vivo, las tensiones y cambios en el cuerpo de la actante, hacen que el espectador se sienta impactado y, además, produzca una reacción física, incluso, sin darse cuenta; por lo tanto, a mayor cercanía, mayor impacto para el público. En ese sentido, lo visible y lo sinestésico se encuentran enlazados para vivir el espectáculo de manera orgánica desde su emotividad (Barba, 2010).

Para Barba, tener una buena presencia escénica es importante un entrenamiento trabajado desde la energía. Por medio de la *Antropología Teatral*, Barba propone dos tipos de energía; opuestas pero complementarias llamadas: *ánima* (energía femenina) y *ánimus* (energía masculina) que son un conjunto de *técnicas extra cotidianas* (Palomino, 2021).

“En el nivel visible pareciera que trabaja sobre el cuerpo y la voz. En realidad, trabaja sobre algo invisible la *energía*” (Barba N. S., 1990, pág. 90). “Cuando *ánima*, el viento vivo e íntimo,

tiende hacia el exterior y desea algo, entonces se transforma en *ánimus* (en latido, soplo, respiro)" (Barba N. S., 1990; citado en Palomino, 2021, p 89).

Hay varias zonas en las cuales emerge la energía, al momento de trabajarlas desde el desequilibrio; estas zonas son: las articulaciones, el centro (las caderas), y la oposición entre coronilla y pies; por lo cual es importante trabajarla desde el entrenamiento. Cuando el actor está en constante riesgo e incomodidad es cuando aparece un cuerpo presente.

Algunos de los ejercicios aplicados en la obra *Uno en partes* son:

1. Ponernos en puntas de pies y dejar que nuestro cuerpo caiga hacia adelante. Intentar ponerlo en su posición inicial sin dejar de mantenernos en puntas.
2. Estar de pie y dejar que nuestro cuerpo caiga; cuando esté cerca de tocar el piso flexionar una pierna hacia adelante o atrás (dependiendo de la dirección a la que nos dejemos caer) y volver a la posición inicial.
3. Dejar nuestro cuerpo caer hacia adelante y dejar que nuestro cuerpo camine con las piernas flexionadas.

La tensión de oposiciones en la parte superior e inferior permiten un cuerpo activo, por lo cual el actor debe pensar en ellos antes de realizarlos.

2.4 Aplicación de la autoficción en el proceso de creación de la obra *Uno en partes*

La tensión emocional proviene de cualquier situación o pensamiento que genere nervios, frustración o ira (Medlineplus, 2022). En el proceso de creación, el actor puede generar situaciones ficticias que lo lleven a una emoción; un ejemplo de esto es el trabajo corporal y la creación de imágenes mentales, que se activan por medio de los estímulos sensoriales de nuestro alrededor o lo que se conoce como la sensopercepción⁶ (Aso, 2019). Este ejercicio de procesamiento sensorial y perceptivo es usado para trabajar *tensiones* en la obra *Uno en partes*.

⁶ "La sensopercepción es el proceso mediante el cual recibimos la información de los estímulos sensoriales a partir de nuestros sentidos para que pueda ser codificada y procesada después en nuestro cerebro y finalmente podamos generar una experiencia perceptiva consciente" (Aso, 2019, párr. 1).

Para poner al cuerpo en disposición, basado en este concepto, se da el siguiente EJERCICIO:

Comenzamos acostados boca arriba en el piso, relajando nuestro cuerpo. Los brazos deben estar de manera horizontal, con las piernas semiabiertas. En esa postura nos imaginamos que cada vez nuestro cuerpo pesa más; somos conscientes del peso de nuestros huesos, de nuestra sangre y de los órganos. El peso es tal que cada vez que intentamos levantarnos hay una energía que nos halga hacia la tierra. Se debe hacer la acotación de que lo único que puede moverse de manera natural, por ende, tiene un peso diferente serán las manos y los pies, que son usados como puntos de apoyo para levantarnos al aplicar las diferentes estrategias. Cuando pensamos que estamos a punto de despegar nuestro pesado cuerpo del piso, hacemos una práctica de imagen mental que nos dificulte levantarnos, por ejemplo, imaginar que tenemos veinte cobijas encima.

En este ejercicio, cada vez debería ser más complicado moverse, pero no dejamos de intentarlo. Con mucha lentitud y perseverancia logramos girar nuestro cuerpo hasta estar boca abajo. Ya en el piso, buscamos ponernos de pie, sin lograrlo, ya que imaginamos que una persona de mayor peso que nosotros se acuesta en nuestra espalda, provocando que descendamos nuevamente al piso. Posteriormente, relajamos tensiones un momento y recuperamos energía para intentar volver a subir.

El intentar levantarse y caer varias veces nos genera una serie de emociones, tales como la ira, porque nadie nos ayuda; la frustración, por no lograrlo; la felicidad, por lograr mantenerse en cierta posición; persistencia, por estar cerca de lograr el objetivo.

Las contracciones musculares pueden limitar la creación y el trabajo expresivo del actor, es por eso que Lecoq (2020) propone siete niveles de tensión para mejorar su entendimiento y usar esto a nuestro favor.

Los siete niveles de tensión son:

- 1. Agotado o catatónico: No hay ninguna tensión en el cuerpo, estado de relajación.
- 2. Relajado: Todo lo que se dice o hace es tranquilo y relajado.
- 3. Neutral o económico: Es el estado de tensión antes de que algo suceda.

- 4. Alerta o curioso: Mirar las cosas, indecisión antes de tomar una decisión.
- 5. Suspenso o reactivo: La crisis está a punto de suceder, la tensión está en el cuerpo.
- 6. Apasionado: Es difícil controlar la ira, el miedo, la hilaridad y la desesperación.
- 7. Trágico: El cuerpo es tensión sólida (Farmer, 2020).

En este trayecto, el cuerpo ya no tiene un nivel de tensión número 7 como en un inicio; ahora, debe encontrarse en un nivel 5, es decir, tenemos un objeto ficticio que pesa lo mismo que nosotros sobre nuestro cuerpo; podemos mantenernos sobre las manos y rodillas como puntos de apoyo, pero al estar tan cansados, volvemos a caer.

Continuando con el ejercicio, nuestro cuerpo pesa cada vez menos; ahora estamos en un nivel 3, es decir, podemos levantarnos, pero aún hay algo que no nos deja hacerlo de manera natural. En esos momentos, la cabeza y los brazos pesan, por lo que no es posible mantenerlos erguidos aún. Si hacemos el ejercicio correctamente, las piernas comenzarán a temblar por sentir el peso de toda nuestra parte superior del cuerpo.

Cuando estamos a punto de enderezarnos, una fuerza mayor nos empuja y volvemos a caer al piso. Entonces aquí planteamos una nueva estrategia: subir y mantenernos mayormente estables. Cuando podemos levantarnos en su totalidad y mantener nuestro cuerpo erguido, reflexionamos en todas las cosas por las que tuvimos que pasar en el proceso y las registramos internamente.

Luego de pasar momentos de conflicto con el ejercicio de la sensopercepción, y ahora que estamos de pie, comienza un nuevo proceso: alcanzar nuestro mayor deseo, sea cual fuere. Para ello, debemos buscar la manera de alcanzarlo imaginariamente, por ejemplo, dando varios saltos y estirando nuestros brazos como si estuviésemos a punto de tocarlo y que ese deseo se cumpla. Desde el interior, lo deseamos con toda nuestra fuerza, pero, contrariamente, al ser demasiado insistentes hacemos que nuestro deseo se aleje, se esconda. El deseo no está; se busca por todas las direcciones y eso nos genera cierta incertidumbre, desesperación, miedo, tristeza. Debemos ser muy cautelosos para encontrarlo y, aunque sintamos todo eso dentro de nosotros, debemos actuar con serenidad.

Ya calmados, con más pausa, de pronto, se logra ver nuevamente a nuestro deseo; nos acercamos lentamente y cuando estamos a punto de atraparlo, se va para siempre. Nos quedamos esperando su regreso, así como recordando y reflexionando todo el proceso por el que pasamos. Una vez registrado, cerramos los ojos, damos un paso hacia adelante y sacudimos nuestro cuerpo soltando todas las emociones reprimidas.

El ser consciente del peso de mi cuerpo me permite trabajar modificando el peso de los objetos, es decir, hacer que las bancas con las que trabajo se ven más pesadas de lo que en realidad son cuando están encima de mí. Lo mismo sucede con el peso del abrigo; modifica toda la estructura de mi cuerpo gracias a su pesadez.

2.4.1 Espacio de la autoficción / Espacios dramatúrgicos

Los espacios dramatúrgicos son espacios de representación. Estos espacios permiten reflexionar sobre la vida desde esas experiencias “individuales y sociales que están entre lo público y lo privado, lo real y lo ficcional, el imaginario colectivo y la propia subjetividad” (Díaz & Libonati, 2020, p. 8); así como los escenarios físicos y los que no se ven.

En el caso de la obra: *Uno en partes* se trabaja en un espacio dramatúrgico público y privado; todo en su conjunto da paso a la ficción. El lugar entre lo público y lo privado se desdibuja constantemente, permitiéndole al espectador ser parte de la experiencia y vivir esta ficción-no ficción dentro del escenario (Díaz & Libonati, 2020).

Uno en partes se presentó en la Casa Rivera⁷. Al no ser un teatro convencional, fue necesario cambiar la idea del espacio de representación (en el que el público se encuentra alejado de la actriz). Es decir, para lograr que no se dé una percepción centralizada, se trabajó desde la propuesta de un espacio escénico-arquitectónico adaptado a la obra, logrando estructurar diferentes percepciones periféricas visuales para el espectador. Así, el espacio físico se vuelve un elemento más de la dramaturgia (Díaz & Libonati, 2020).

Otro de los elementos que aportan a la dramaturgia es el espacio imaginario ficcional que también es parte de la escenografía, siempre que se le dé otro significado, desde el trabajo del actor, dando sentido a lo que no se ve. El espacio y el tiempo dramáticos se nutren por la acción, la cual, ha sido trabajada desde el tempo-ritmo del cuerpo en cada personaje,

⁷ La Casa Rivera, es una edificación patrimonial restaurada que se encuentra situada en la calle La Condamine. La edificación cuenta con distintas áreas de trabajo de la Universidad de Cuenca.

generando una situación y esta, a su vez, una dramaturgia (Pavis, 2000). El espacio *ergonómico* del actor, su círculo de vida y de trabajo comprende: las relaciones entre las personas (dimensión proxémica), manera de tocar a los demás y a uno mismo (haptogénica) y movimiento del propio cuerpo (kinésica) (East, 2016).

En el caso de la obra *Uno en partes* se trabajó desde la proxemía⁸ íntima, de esas distancias relativas entre personas y objetos, usando el espacio en relación a los elementos que lo componen y asignándoles un significado. Además, todos los cuerpos organizados en este mismo espacio, de una manera cercana, hace que aparezcan determinadas partituras corporales y de movimientos de la actriz, acorde a las posturas adoptadas, según la presencia o ausencia de contacto físico (East, 2016).

Luego de todo este proceso aparece la ficción por medio de los personajes que previamente han tenido una preparación sensorial, emocional, física y, finalmente, espacial. Es decir, la actriz propone el mundo ficcional desde sus recuerdos y su autoetnografía, pero incorpora a los espectadores en su obra en el espacio escénico/concreto, pero, al mismo espacio dramático/imaginado (Pavis, 2000).

Capítulo 3

3.1 Personaje

El personaje es la ilusión de una persona, cuyos elementos que lo componen son los rasgos y la voz de la intérprete; por lo tanto, la actriz se convierte en el ejecutante del personaje. La actriz se diferencia del personaje pues es solo un medio para transformarse en esa entidad que ha encarnado, con el cual, el espectador se sentirá identificado. Estos niveles de realidad en el teatro, se confunden con otros niveles autorreflexivos (Pavis, 1998).

El sueño y la realidad se entremezclan con el personaje, ese ser autónomo que organiza las etapas del relato y permite la narración. Para Rastrier (1997), el personaje se vuelve una ficción de la persona real. Las cualidades del actante como personaje pueden matizar su papel y dar originalidad a la obra. “El personaje es primero que el actante. El actante es el resultado de un proceso de abstracción” (Bobes, 1997).

⁸ Proxemia, como lo define Edward T. Hall (2003), son “las observaciones y teorías interrelacionadas acerca del empleo del espacio por el hombre” (p. 125).

Los personajes crean una realidad desde circunstancias, anécdotas, rasgos y cualidades individuales. El Yo se descubre en el actuar y se conoce al mismo tiempo que va descubriendo. Se acude al sueño para representar las diferentes facetas del personaje, por medio de máscaras (Bobes, 1997).

Al personaje se debe entenderlo como la actriz que se convierte en narradora al contar sus propias vivencias, pero desde un enfoque ficcional, buscando la sinceridad ante el espectador y haciéndolo parte de la escena. A decir de Sarrazac (2006) no hay un personaje establecido ya que se va esculpiendo con cada suceso. No se busca imitar. Busca alejarse de la forma narrativa y componer desde esa crisis de identidad, que se desnuda en cuerpo y alma, tratando de encontrarse a sí mismo; aunque, a veces ni despojándose de las capas de piel logra encontrar un centro (Sarrazac, 2006).

La intérprete presenta varias voces que dialogan entre sí y además emiten el parlamento de la propia actriz; de igual manera, aparece el personaje de la narrativa que unifica la trama. A este proceso se le conoce como *unipersonal*. “En el unipersonal se emplean muchos objetos y esta es una manera de suplir la ausencia del otro en el escenario, es decir, es tratado como sujeto” (Dip, 2010, p. 18).

En todo *unipersonal* resuena la palabra de un material autobiográfico, pero contando la experiencia a un otro a través de lo ficcional. La soledad nos obliga a estar en un proceso de introspección, encontrando ese lugar íntimo desde el que queremos comunicarnos y conectar con el espectador (Dip, 2010). Adicionalmente, las acciones se centran en el espacio, espectadores y objetos. Se rompen las unidades de tiempo, espacio y acción. “Aquí lo que se expone es el cuerpo con las marcas de su condición humana y del contexto al cual este pertenece, más allá de las máscaras que asuma. Esto no solo sucede en los espectáculos unipersonales, ya que en espectáculos de elenco numeroso también percibimos esos aspectos antropológicos” (Dip, 2010, p. 33).

Los personajes que se presentan están fuertemente influenciados por la sociedad en la que la actriz se desarrolló. En este caso, al tratarse de una actriz solitaria se busca una escenografía útil que pueda adaptarse a las distintas situaciones ficticias planteadas en la escena. Además, la escenografía deja de verse como un objeto para volverse un *otro* que nos ayuda a narrar. Los objetos inanimados cuentan también como protagonistas, ya que puede ser usado de múltiples formas llegando, incluso, a verse como otro personaje (Dip, 2010).

La apariencia real que se está tratando en la escena viene influenciada por una cultura dominante, una sociedad y época que influyen en la conducta o comportamiento. En la obra se presenta un personaje impersonal, con ausencia de identidad. Lo que significa que cambia de identidad de un lugar a otro, actúa todos los roles según su conveniencia, sin salirse de lo esquemático. Quizá se haga referencia a esas otras vidas múltiples que Rimbaud menciona (Rozo, 2015).

La memoria afectiva en este sentido tiene gran trascendencia, ya que la historia de las vivencias y experiencias emocionales que conlleva la personalidad del actor mediante los sentidos, puede ser abordada en la escena mediante la construcción de un personaje (Henao, 2017); en este sentido, es posible saltar de una máscara a otra según la necesidad de cada momento, atravesando una crisis del personaje, cambiando y evolucionando junto con el mundo (Rozo, 2015).

3.2 Descripción del personaje Sara

¿Quién es Sara? Sara lo es todo y, a la vez, nada. Sara es un ser fragmentado que ronda por el mundo buscando encontrarse a sí misma; aunque, quizás no está perdida, solamente está en un periodo de aceptación de ella misma y de rechazo de los demás.

Sara entiende lo complejo que es el ser humano, es por eso que siempre está queriendo complacer a los demás y, por ello, trata de adaptarse a múltiples facetas para hacer que todo sea más sencillo. A veces, solo quiere ser 'Sara', pero sabe lo complicado que eso resultaría al inicio; y, el miedo a 'vivir' la mantiene atada a las apariencias sociales y a cumplir las normas impuestas.

¿Cómo vivir? Hay un largo camino por recorrer buscando la respuesta, sin cometer errores, sin repeticiones, sin fracaso, lo que lleva a otras interrogantes que busca se queden como respuestas internas en el espectador: ¿Cómo vivir sin mentir socialmente? ¿Cómo vivir sin aparentar? ¿Cómo vivir sin complacer? ¿Cómo no ser Sara?

El personaje de Sara nace del interés sobre la teoría del *Síndrome de la niña buena* o *Síndrome de sobreadaptación*, catalogado por la psicoterapeuta estadounidense Beverly Engel, en su libro “*Nice Girl Syndrome*”, para describir a las personas que buscan ser percibidas como “agradables” o “sumisas”.

Una “niña buena” busca la valoración externa y se vuelve muy sensible a las críticas; deja de lado sus propias necesidades, tiene miedo a herir a otros si presenta un mal comportamiento; no siente la libertad de equivocarse y trata siempre de cumplir con las expectativas de los demás (Collado, 2023).

Físicamente, es difícil describir a Sara porque su forma de hablar, de vestirse, de caminar o comportarse (que depende de con quién esté). Sara siempre carga con el peso de pensar en cómo la ven, la tratan; a veces, solo quiere despojarse de todo y ser simplemente un cuerpo.

Huir de los conflictos o evitar las situaciones parecería ser la respuesta, pero resulta imposible esconderse de los demás todo el tiempo y despojarse de los estereotipos sociales impuestos.

3.3 Aplicación de Herramientas en la construcción del personaje Sara

Es importante referirnos a las herramientas que sirvieron para la creación del personaje Sara, entre las cuales, están: sinestesia, memoria emotiva, circunstancias dadas, sí mágico, conflicto interno y externo, motivación y objetivo.

La sinestesia, da fuerza al comportamiento del personaje, ya que pone al cuerpo en un estado que es trabajado desde la conciencia corporal y mental. En la obra *Uno en partes*, por ejemplo, el momento en el que la actriz da pasos fuertes y grandes en el piso, interpretando el personaje *Sara bruja*, la voz y la corporalidad surgen espontáneamente al trabajar con la textura y temperatura del piso. Sentir la dureza y frialdad del suelo hace que el cuerpo se tense y los movimientos sean más firmes y rápidos para mantener el cuerpo en calor; este acto, simultáneamente, le permite encontrar seguridad en sí misma.

Al momento de realizar esta escena, la actriz cuenta con un abrigo largo debajo del que se oculta. El abrigo genera un peso, el cual, es aprovechado para que la intérprete se encorve, y sea utilizado en la caracterización de su personaje bruja y permite que predominen las manos y brazos activos a la visión del público.

Los recuerdos o memoria emotiva ayudan a potenciar los estados, permitiendo que la gestualidad y los sentimientos sean verdaderos. Para no desbordarse, el actor también debe trabajar técnicamente en herramientas tanto desde el objeto como desde el cuerpo. Uno de los personajes que trabaja su partitura solamente desde los recuerdos es aquel que realiza una partitura sobre la silla y trabaja la sensación de acariciar su propio cuerpo, pero

recordando a una persona que en su momento fue especial para ella. Esto es parte de una Sara aferrada, que pasó por una dependencia emocional la cual le costó mucho soltar.

Se demuestra la nostalgia y la manera de aferrarse a esos momentos que proviene del recuerdo de la persona del pasado que creía que no podría salir adelante. La silla es vista metafóricamente como un pilar o algo que sostiene a la persona y le da fuerza para soltar y puede ser representada como el tiempo presente.

La memoria-objeto nos permite que aparezca otro en escena, el cual, no necesariamente debe ser una persona; puede ser un ente. En el caso de la obra *Uno en partes*, se presenta una voz interna en los momentos en los que Sara puede sentirse protegida de los demás y dentro de su zona de confort, ya sea cuando usa el objeto como armadura, refugio para ocultarse y encontrarse a ella misma o como el peso de cargar con el no poder liberarse de su contexto. Generalmente todos estos momentos son cuando la actriz se encuentra dentro de la silla.

Las *circunstancias dadas y el sí mágico* nos permiten ponernos en una situación creada o ya vivida y con ello desembocar la acción. En una parte de la obra, Sara se enfrenta al público y les pregunta ¿qué piensan de ella? o si ¿los han juzgado alguna vez? Según las respuestas del público, la obra toma un giro diferente y esto le permite continuar con la siguiente acción a la actriz.

Es importante trabajar tanto en los aspectos internos como externos del personaje. Ya que no solo depende de la reacción del público, sino también de la motivación, el objetivo y el conflicto que tenga el personaje para cumplir su propósito. Sara es un personaje que al mismo tiempo llega a ser varios, por lo cual, es importante definir los intereses de cada uno.

¿Qué pasaría si Sara sale de su zona de confort y en lugar de ocultarse se expone más de lo que le permitiría sentirse cómoda? ¿Puede llegar a crear desde la incomodidad? El objetivo del personaje de *Sara sin abrigo* busca demostrar que al final todos somos solo cuerpos. Su motivación es romper con los estereotipos. El conflicto de Sara es su trabajo interno para que las miradas y reacciones no la incomoden o pueda aprovechar la incomodidad para la escena.

¿Qué pasaría si Sara mostrara su peor faceta a los demás a pesar de no conocerlos? ¿Podría dejar de tener el control de su comportamiento y de todo lo que quiere que suceda a su alrededor? El objetivo de Sara es dejar de ser la persona que busca tener todo bajo control y

sobreponer las cosas para que todo sea tal como lo planificó. Su motivación es encontrar el balance en su vida. Su conflicto también es interno, al dejar que las cosas fluyan sin que parezca que se trata de una improvisación sin bases.

3.4 Desarrollo de la obra *Uno en partes*

La obra *Uno en partes* tiene como objetivo la interacción con el público, por lo cual se la presenta con un aforo limitado de 20 personas. Generalmente, no se busca un teatro convencional, sino una habitación cuadrada que permita sentirse al espectador como parte de la escena y de esa ficción.

En la obra existe un discurso, pero se cuenta por medio de las acciones. El espectador asocia lo que observa y, desde lo inesperado, se genera una experiencia que va más allá de lo racional, es decir, se vuelve sensorial (Ordóñez, 2017). Las sensaciones que genera la actriz para integrar constantemente al público, también van complementadas simultáneamente por un teatro físico, que usa al cuerpo como medio de creación y expresión.

En cuanto al espacio, por la necesidad de la cercanía con el espectador, se requiere de una habitación de 3 metros cuadrados, donde quepan 20 personas sentadas para presentar este tipo de teatro asociativo, ya que se requiere comodidad, cercanía con la acción y con los cuerpos; a su vez, se trata de que las acciones provoquen sorpresas, conexiones, nuevos intereses.

“Los espacios del teatro asociativo son, en primer lugar, por lo general, espacios múltiples, heterogéneos, «espacios de disposición variable» y «de configuraciones espaciales que brindan posibilidades desconocidas»” (Fischer-Lichte, 2011; citado en Aragón, 2014, p. 191). Cabe destacar que los espacios pueden partir de la comodidad y, en pocos segundos, generar complicidad, luego conflictividad, entre otras sensaciones, donde la interacción influye en el pensar, sentir y en la experiencia.

A este espacio se suman las transiciones que se convierten en tránsitos convencionalizados, como lo diría Aragón (2014) que, al final, es ordenado pero inusual, inesperado, desconcertante, caótico y hasta de catarsis, que aleja al espectador de la idea convencional del teatro narrativo (proceso cronológico con inicio, efecto y fin evidente en el espectador); todo esto lleva a una apertura sensorial y cognitiva que rompe los hábitos de la percepción cotidiana (Aragón, 2014).

El lugar requiere como escenografía bancas de madera, para que los espectadores se sientan cómodos y estén a la altura de la actriz. Por su parte, la actriz trabaja con cuatro bancas de madera como objeto escénico; este tipo de material, la madera, permitirá un mejor manejo debido al peso.

En cuanto al acoplamiento para las luces, la obra no requiere grandes exigencias; en la habitación es posible incluso usar tachos de luz artesanales o adaptarse a la luz general del lugar, en caso de que sea una luz cálida.

Por otro lado, la ruptura de cualquier espacio se da con luz fría, que están colocadas y adecuadas específicamente para este acto, dentro de las bancas de madera. En una de las zonas de las bancas se encuentra una luz turquesa que hace referencia a la habitación de Sara y en la otra zona una luz blanca que busca potenciar las sombras generadas en la pared y ayuda a transmitir el mensaje de que se trata de provocar un *lugar seguro* asociándolo a una luz casera.

La obra pretende construir una relación entre actor y espectador, al generar un espacio establecido y lograr una narración entre ambos, por medio de las palabras y las acciones. La narrativa discursiva y sensorial alcanzará su apogeo según la respuesta y energía del público, ya que esto dará paso a las acciones más inesperadas de la actriz. Por lo tanto, es importante considerar la predisposición del público en el escenario y la cercanía que lograron tener con la actriz, ya que, de manera inconsciente, ellos también se vuelven personajes al comportarse de una manera espontánea, sincera, diferente a lo usual. En este espacio, el espectador se vuelve activo y obtiene la atención que merece. Este trabajo conjunto entre actor y espectador, consiguen plasmar este tipo de teatro asociativo.

En la práctica, el teatro contemporáneo busca redefinir la teatralidad y romper paradigmas en la comprensión de la práctica escénica, acercándose más al público, donde están enmarcados el teatro relacional, discursivo y asociativo. A decir de Martínez (2006), lo 'asociativo' tiene que ver con correspondencia, con una relación de elementos que intervienen en lo escénico, lo 'persuasivo' que se refiere al efecto sobre el espectador (citado en Aragón (2014). Es decir, el modelo asociativo 'presenta' un concepto articulado con la subjetividad que, a su vez, está articulado en un concepto mucho más amplio que responde a una lógica diferente.

“El carácter de estas acciones es siempre performativo, es decir, son acciones en vivo que enfatizan la condición procesual del espectáculo” (Aragón, 2014, p. 174), aunque su valor se da de acuerdo a la realidad que presenta o que representa. En la obra presentada aparece otra acepción más de lo asociativo y es hacer posible que la opinión de los espectadores sea considerada dentro de la escena, en estos nuevos lenguajes teatrales.

Al mirar y al integrar a los espectadores a escena, la perspectiva del teatro también se amplía. La obra, al ser contemporánea, no sigue una lógica clásica o usa el texto como punto de partida; se habla de un teatro asociativo que trabaja desde las sensaciones y percepciones del público ante situaciones inesperadas (Ordóñez, 2017).

3.5 Identidad del personaje - espacios no convencionales

El entrenamiento corporal busca la habilidad o agilidad para ubicar el cuerpo en un espacio determinado con diferentes posibilidades corporales, con el fin de desafiar la ley de la gravedad y mantener cualquier posición en el escenario (Araque, 2009).

Para conservar el equilibrio en el escenario es necesario que el entrenamiento se concrete con la realización de partituras de movimiento o secuencias de imágenes corporales (Araque, 2009).

En este entrenamiento, el cuerpo debe expresarse con todas sus posibilidades, lo cual es diferente a moverse en un espacio no convencional (Meyerhold, citado en Araque, 2009), ya que debe ser adaptado también a las necesidades del actor, por ejemplo, en el caso de la obra “Uno en partes” se requería que la obra no fuera presentada al aire libre sino con un espacio de 5 x 5 metros y con un piso de madera o piso flotante, ya que en otro tipo de pisos como la cerámica se puede romper debido a las acciones que se realizan con la silla o el cemento no permite el desplazamiento correcto.

Al presentar obras para un público que no acostumbra ir a un teatro y, mucho menos, en espacios no convencionales, hay que tener algunas consideraciones como: el hecho de que el público puede estar desprevenido; el público no imagina que el actor puede seducir, enamorar, asustar, convencer, acorralar y otras posibilidades inimaginables, al momento de involucrar al público en escena. El actor logrará tener éxito si es capaz de llevar cualquier estructura teatral que está en su imaginación o en su corazón, para que el público la visualice y esté inmersa en ella.

Algunas experiencias propias como actriz, trabajadas durante la presentación de la obra han sido en las casas comunales. En este contexto, la materia *Gestión de las Artes Escénicas*, planteó como una cátedra teórico-práctica, la presentación de las obras. El trabajo se dio en continuidad con la materia Producción de las Artes Escénicas, dictada en noveno nivel. El proceso se basó en la comprensión de las formas de lograr la gestión de una obra escénica (dónde presentarla, cómo conseguir presupuestos, presentarse en festivales, etc.).

Esta asignatura estuvo directamente relacionada con las Prácticas Pre-Profesionales de Creación, Producción y Divulgación de la Obra Escénica y los resultados de los laboratorios de exploración. El objetivo de esta materia fue comprender las economías creativas para su aprovechamiento en la circulación y divulgación de obras y proyectos escénicos, así como la formulación de un plan estratégico que contenga roles, rutas críticas, y uso de técnicas de marketing cultural. Por esta razón, se decidió presentar en Casas Comunales como: Casa Comunal de la Ciudadela La Cascada y Casa Comunal del Bosque II de Monay, lo que permitió explorar otros espacios escénicos, fuera de los convencionales.

La primera presentación fue en la Casa Comunal de la Ciudadela la Cascada. A pesar de que la obra contaba con una censura para mayores de 18 años, varias personas fueron en familia y dieron el consentimiento para que sus hijos entraran. Las personas de la ciudadela no estaban acostumbradas a visualizar una obra contemporánea, por lo que, muchas veces esperaban una estructura dramática un poco más convencional, es decir que se entienda de mejor manera el inicio, desarrollo y conclusión.

Algunas consideraciones espaciales es que, a diferencia de un teatro, muchas veces el ruido ambiental afectaba a la obra. Además, al no contar con equipos de luz y sonido era importante adaptarse al lugar colocando tachos de luz artesanales o parlantes ocultos en diferentes lugares del espacio.

Es importante acoplar la obra a cada lugar; por ejemplo, en el caso de otra presentación en la Casa Vélez se adaptó la obra para que se implementen las sombras que reflejaba el cuerpo de la actriz al estar detrás de las puertas, pero, en el caso de casas comunales como la Casa Comunal de la Ciudadela La Cascada y la Casa Comunal del Bosque II de Monay se tuvo que cubrir las ventanas con telas negras para lograr un cuarto oscuro.

En el caso de las presentaciones en casas comunales, el público no estaba completamente educado sobre cómo comportarse al momento de asistir a una obra escénica en espacios no

convencionales, ya que varios de ellos usaban el celular en el momento de la presentación, ingresaban con mascotas, con comida y hasta llegaron una vez iniciada la función. Todos estos aspectos son necesarios considerar en la presentación, para beneficio del actor, del público y de la calidad de la obra.

Conclusiones

Se llegó a la conclusión que la presentación de una obra teatral difiere mucho del lugar donde se presenta, del público y de la adaptación de los equipos técnicos al espacio. En el caso de este estudio, fue posible presentar la obra “Uno en partes” en distintos escenarios, tales como las casas comunales, casas patrimoniales y universidades. Lo que se puede concluir es que fue un cambio notorio el presentar en espacios donde existe una cultura de consumo teatral a lugares más públicos donde la gente no frecuenta obras contemporáneas.

Integrar al espectador en la acción del trabajo, surgió de la necesidad de generar aquella conexión íntima que además se buscaba con el espacio cerrado. Es decir, por un lado, interpretar la obra en un lugar que no sea un teatro convencional, como las casas comunales, evocó en el público la cotidianidad de los lugares que habitamos y ese vínculo con los espacios ya conocidos, lo que no sucede al acudir a un teatro amplio. Sin embargo, el contar con un espacio pequeño y conocido para el espectador, no fue suficiente para que logre conectar con el actor.

Por otro lado, a pesar del esfuerzo por adaptar los espacios comunales para las obras de teatro, no fue posible cumplir completamente con las necesidades del actor ni con la experiencia que se quiso generar en el público porque no se contó con los requerimientos técnicos de un teatro convencional (luces, sonido) ni se logró crear una atmósfera imaginaria que permita una inmersión en la obra, lo que sí se logró en salas pequeñas de teatro que ya son adaptadas, por ejemplo, en las universidades.

Por ende, se concluye que este tipo de teatro asociativo debe ser presentado en una sala alternativa, ya que es un espacio escénico que, por su tamaño, morfología, multifuncionalidad o aparejo técnico, difiere de una sala canónica teatral (Muñoz, 2002).

Se concluye, además, que es importante trabajar en el teatro con las percepciones y sensaciones, ya que nos proporcionan la transición de la información de los cuerpos del exterior; por ende, el significado de lo que percibimos a través de los sentidos, así como las experiencias, serán únicas y subjetivas. Por lo tanto, a partir de nuestra percepción sensorial es posible crear un “arte sensorial”. En este contexto, la diferencia de trabajar desde la búsqueda de sensaciones y la percepción es estimular los sentidos y la atención en el espectador, creando nuevos procesos cognitivos de percepción sensorial. Es importante entender que todo lo que se recibe son estímulos sensoriales; es decir, lo que pasa a nivel

cerebral crea nuevas redes neuronales (Romero, 2021). Este tipo de teatro asociativo se desarrolla en la intimidad de las personas y es visto, hasta cierto punto, como un proceso de inclusión.

Trabajar con la memoria emocional, hace revivir las sensaciones que experimentamos con los sentidos. Basándonos en la propuesta de Ramírez (2014) se vio la necesidad de trabajar con la acción interna y la acción externa, para lograr un personaje más íntegro. Cabe resaltar que la acción interna es crear en la escena, la vida interior del personaje, representando su vida psíquica, que se crea con la ayuda del proceso interior de la vivencia. Por otra parte, la acción externa es la manifestación exterior de lo que se ha creado internamente (Archivo Digital del Teatro Cubano, 2018). Sin embargo, para dar un carácter especial al personaje es necesario comprender el comportamiento humano ya que nos abre múltiples posibilidades de creación de distintos personajes con cualidades y particularidades específicas.

La memoria emotiva pretende encontrar una actuación orgánica al trabajarla por medio de las circunstancias dadas y el sí mágico. Es decir, un verdadero estado creativo interno en el escenario hace posible que un actor ejecute acciones necesarias, de acuerdo con los términos de la obra, ya sean acciones internas, psicológicas, o externas, físicas. En realidad, en cada acto físico existe un motivo psicológico que impulsa la acción física. De la unión de estas dos acciones resulta la acción orgánica de la escena (Stanislavski, 2014). Esta memoria de las sensaciones se vincula estrechamente con la fragilidad del ser mediante la autoficción, ya que el uso de esta herramienta también permite mirar al personaje todas las vicisitudes que ese ser afronta en su interior y exterior.

Se concluye también que una mirada antropológica, con trabajo etnográfico no sólo logrará que el personaje se nutrirá externamente de lo observado, sino que creará su propia personalidad que, de igual manera, afectará a su comportamiento individual y colectivo. Es decir, el aporte para una buena presencia escénica es el trabajo desde la energía que se hace por medio de la antropología teatral.

Desde una mirada externa y la apreciación de diversos actores, se resalta la importancia de presentar nuevas propuestas influyentes, “que muestren diferentes caminos que brinda el teatro, donde el texto, la acción y el diálogo se juntan como una sola línea”, Carlos Loja (2023), actor. A decir de Jaime Garrido (2023), actor, estos espacios distintos, estos compartir, estos convivios siempre serán buenos. “El discurso propio que se maneja desde la intimidad y la forma de presentar la obra se vuelve un acto de enorme valentía”, añade.

Por su parte, el actor Francisco Aguirre (2023), sintió correspondencia con la obra. “Respecto a la obra, me identifiqué bastante con eso de ser observado, juzgado, de esconderse; creo que, de las cosas buenas del teatro, de las artes es podernos ver, podernos reflejar e identificarnos. A pesar de que me gusta la diversidad de teatro, me gusta eso de contar la propia vida, la cotidianidad. Esta obra tiene un lenguaje con el cual me identifico ciento por ciento; es una obra que 'provoca'. Este tipo de obras vienen a ser un medio de expresión donde hay miles de temas y miles de posibilidades de identificarse con un acto vivo, que hace que le ganemos un poco la partida a este mundo impersonal que nos impone la tecnología”.

Los objetivos tanto general como específicos se cumplieron en su totalidad. Como se pudo notar, este tipo de propuestas teatrales hacen énfasis en la dimensión sensorial del acto teatral, para lograr comportamientos espontáneos en los espectadores. Sin embargo, es posible trabajar aún más en características que permitan la construcción de nuevos paradigmas teatrales que se muestran en la práctica escénica.

Referencias

- Abregú, P. (2022). *La autoficción en su dimensión performativa*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba
- Alfonzo, E. (2023). *Apuntes sobre teorías teatrales Stanislavski y Grotowski*. Scribd.
- Aragón, A. (2014). La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nº. 10 de diciembre de 2014. Págs. 165-204, ISSN: 2013-6986 www.anagnorisis.es
- Archivo digital de Teatro Cubano. (2018). *Conceptos a tener en cuenta para la creación del personaje*. Miami.
- Aso, U. (2019). *Sensopercepción: definición, componentes y cómo funciona*. Psicología y mente. <https://psicologiyamente.com/neurociencias/sensopercepcion>
- Barba, E. (2010). *Quemar la casa*. Catálogos
- Bobes, M. d. (1997). *Semiotología de la obra dramática*. Madrid: Arco
- Blanco, S. (2018). *La autoficción: una ingeniería del yo*. Punto de Vista Editores
- Brissolese, A. (2019). *¿Memoria emotiva versus acciones físicas?* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú
- Bruzzone, D. (2007). *El sabor del mundo: Una antropología de los sentidos*. Trampas, 9. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/36558/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Castañeda, J. (2006). *¿Qué es el sí mágico?* Scribd. <https://es.scribd.com/document/204026881/Que-es-el-si#>
- Cisneros, J. (2020). *Abordajes metodológicos para el análisis del conflicto*. Ciudad de México. https://www.academia.edu/104899796/Abordajes_metodol%C3%B3gicos_para_el_an%C3%A1lisis_del_conflicto.
- Collado, V. (2023). *El síndrome de la niña buena o sobreadaptación*. PsicoAbreu. Málaga. <https://www.psicologos-malaga.com/sindrome-de-sobreadaptacion-nina-buena/>
- Dezcallar, T. (2012). *Relación entre procesos mentales y sentido háptico: emociones y recuerdos mediante el análisis empírico de texturas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona

- Díaz, S., & Libonati, A. (2020). *La dramaturgia del espacio en la poética de Mariano Pensotti*. Buenos Aires: Escena Uno.
- Dip, N. (2011). *El Unipersonal*. Magda. <https://magdalena2dageneracion.blogspot.com/2011/05/el-unipersonal.html>
- Domínguez, R. (2021). *Primer acercamiento al fenómeno perceptivo. Introducción a la sinestesia*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
- East, A. (2016). *Energías en oposición para desarrollar un uso extracotidiano del cuerpo en la creación escénica*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Farmer, D. (2020). *Seven Levels of Tension*. Drama Resource. <https://dramaresource.com/seven-levels-of-tension/>
- Gómez, M. (2012). *El concepto de Personaje Teatral y sus variables*. Instituto Nacional del Teatro (24), 5-44. Obtenido de <https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/10/24.pdf>
- González, C., & Herrero, I. (2011). *Sinestesia: Empatía, emociones y tacto*. Granada: Universidad de Granada
- González, G. (2016). *El objeto y la memoria*. Santiago de Chile: Universidad de Chile
- Grotowski, J. (1980). *Respuesta a Stanislavski*.
- Henao, J. (2017). *Del pensamiento, bases teórico prácticas para la construcción del personaje en el contexto colombiano*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas
- Hernández, C. (2023). *Entrenamiento de la memoria sensorial*. Madrid: Academia Internacional de Artes Escénicas.
- López, A. (s.f.). *¿Qué son las emociones básicas?* Editorial ALCEA: <https://alceapsicologia.com/que-son-las-emociones-basicas/>
- Muñoz, J. (2002). *Las salas alternativas, ¿realmente alternativas?* Teatro Pradillo.
- Murillo, F. J., & Martínez-Garrido, C. (2010). *Investigación etnográfica*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Navarro, A. (2021). El método Stanislavski. La ética teatral y la inestabilidad de la vida. *Revista Replicante*. <https://revistareplicante.com/el-metodo-stanislavski/>
- Ordóñez, A. (2017). *Espectador vs ejecutante: indicios de un teatro relacional según Aragón Pividal*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Ósipovna, M. (2013). *El último Stanislavski*. Sevilla. Fundamentos.
- Oxford Languages. (2022). *Oxford Languages*. <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/>
- Palomino, G. (2021). *Análisis de las energías opuestas complementarias: ánima y ánimus propuestas por Eugenio Barba, a través del estudio de los personajes*

- Desdémona, Otelo y Yago interpretados por la actriz Verónica Falconí del Colectivo “Contraelviento Teatro”, en la obra.* Quito. Universidad Central del Ecuador.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Pérez, D. (2022). ¿Qué es el teatro etnográfico? Diario de Querétaro.
<https://www.diariodequeretaro.com.mx/cultura/teatro/que-es-el-teatro-etnografico-7902947.html>
- Pérez, J. G. (2019). Definición de rasgo dominante. Definición.de.
<https://definicion.de/rasgo-dominante/>
- Pérez, R. (2009). Reseña "El sabor del mundo" de David Le Breton. Boletín antropológico, 27(77), 345-347.
- Premiere actors. (2016). *El poder de la observación para construir personajes*. Premiere Actors. <https://www.premiereactors.com/el-poder-de-la-observacion-para-construir-personajes/>
- Ramachadran, V., & Brang, D. (2008). *Tactile-emotion synesthesia*. San Diego. Psychology Press
- Ramírez, M. (2014). ¿Cómo la memoria emotiva influye en el actor al crear un personaje? Medellín. Marymount School
- Real Academia Española. (2014). Definición de sensorial. RAE.
<https://dle.rae.es/sensorial>
- Retamoso, J. (2023). Diferencias entre autoetnografía, etnografía y autobiografía. Scribd. <https://es.scribd.com/document/350135495/DIFERENCIAS-Entre-Autoetnografia-Etnografia-y-Autobiografia#>
- Reynolds, E. (1963). *Manual del actor Constantin Stanislavski*. Ciudad de México: Editorial Diana
- Rivadeneira, E. (2013). Modelo Investigativo Integrador derivado de la Investigación Holística. *Negotium. Revista Científica Electrónica de Ciencias Gerenciales*, 9(26), 116-142.
- Rojas, P. (2021). *La investigación-creación en diálogo con la escena teatral digital*. Heredia. Universidad Nacional de Costa Rica
- Romero, M. (2021). *Montaje de una Obra de Teatro Sensorial recurriendo a la música como elemento sensitivo primordial*. Universidad del Azuay.
- Rozo, D. (2015). *Constelaciones teatrales*. Bogotá. Alcaldía Mayor de Bogotá
- Sabadell, M. (2016). Oler los colores. Muy interesante.
<https://www.muyinteresante.es/ciencia/14237.html>

- Sarrazac, J. P. (2006). *El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje*. Francia. Universidad de París
- Sarrió, C. (2016). *Diferencias entre pensamiento, sentimiento, emoción y sensación desde la terapia gestalt*. PSYCiencia. <https://www.psyciencia.com/diferencias-entre-pensamiento-sentimiento-emocion-y-sensacion/>
- Sierra, S. (2014). *Acciones Corporales Dinámicas*.
- Sierra, S. (2015). Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*.
- Significados. (2013). Qué es la etnografía. Significados. <https://www.significados.com/etnografia/>
- Sören, A. (2020). *Etnografía Virtual, Investigación y Ciencia*. Fundación iS+D para la Investigación Social Avanzada. <https://isdfundacion.org/2020/05/15/origen-institucionalizacion-y-evolucion-de-la-etnografia/>
- Stanislavski, C. (1996). *Manual del actor*. Ciudad de México: Editorial Diana.
- Stanislavski, K. (1961). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Titivillus.
- Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. La Habana: Ediciones Alarcos.
- Stanislavski, K. (2014). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba.
- Tobón, C. (2018). *Arte sensorial: Un acercamiento a la obra de arte por medio de los sentidos*. Quito. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Anexos

Anexo A. Presentación en el Festival de la Estrafalaria



Fuente: Fotografía promocional de la obra “Uno en partes” presentada en el Festival de Artes Escénicas “La Estrafalaria”, en el 23 de julio de 2023.

Anexo B. Presentación en la Ciudadela “La Cascada”

Liminal
Presentación de dos obras teatrales

1. "Uno en partes"
Intérprete: Karla Granda
ENTRADA GRATIS
Límite: 20 personas en ambas funciones

2. "Las ramitas de Hinojo no se comen"
Intérprete: Carlos Cortéz
TODO PÚBLICO

SÁBADO 4 DE NOVIEMBRE
11H30 - 13H00
CASA COMUNAL DE LA CIUDADELA "LA CASCADA"



Fuente: Fotografía promocional de la obra “Uno en partes” presentada en la Ciudadela La Cascada de la parroquia Baños, el 4 de noviembre de 2023.