

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

Análisis del concepto de metáfora de Elena Oliveras, en la construcción de la secuencia de movimientos desde el minuto 22:00 hasta el minuto 25:20 del monólogo de la obra En Medio de la Frente


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

Autor:

Tatiana del Rosario Mejía Peralta

Director:

Clarita del Rocío Donoso López

ORCID:  0000-0003-3717-7515

Cuenca, Ecuador

2024-06-09

Resumen

La presente investigación se enfoca en el estudio del concepto de metáfora propuesto por Elena Oliveras y a su vez, su influencia en el análisis de una secuencia de movimientos específicos en el monólogo de la obra teatral "En medio de la Frente", dirigida por Rocío Pérez. Dicha secuencia de movimientos se extiende desde el minuto 22:00 hasta el minuto 25:20 de la obra, destacando la representación artística de elementos conceptuales y emocionales mediante la interacción coreográfica y dramática. La obra "En Medio de la Frente", mostrada en el antiguo edificio de la escuela de medicina de la Universidad de Cuenca, presenta la conexión entre el cuerpo, el espacio escénico y la metáfora a través de una escena específica; durante la secuencia en cuestión, una caja de madera prominente en el escenario se convierte en un elemento clave, simbolizando una barrera de desafíos personales que la protagonista debe enfrentar. El análisis se centra en el proceso en el que la actriz interactúa con la caja, abriéndola para revelar su contenido interior. El simbolismo en la expresión de la lucha interna y social de la protagonista contra adversidades vividas por la muerte de su hijo.

Palabras clave del autor: danza, teatro, expresión, simbolismo



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

This research focuses on a thorough analysis of the metaphorical concept proposed by Elena Oliveras and its influence on the creation of a specific sequence of movements in the monologue of the theatrical work "En medio de la Frente," directed by Rocío Pérez. This sequence of movements extends from the 22:00 to the 25:20 minute mark of the play, emphasizing the artistic representation of conceptual and emotional elements through choreographic and dramatic interaction. The play "En medio de la Frente," presented in the former medical school building of the University of Cuenca, explores the connection between the body, the stage space, and metaphor through a particular scene ; during the discussed sequence, a prominent wooden box on the stage becomes a pivotal element, symbolizing a barrier of social stereotypes and personal challenges that the protagonist must confront. The analysis focuses on the process in which the actress interacts with the box, opening it to reveal its inner content. The symbolism embodies the protagonist's internal and social struggle against adversities experienced by death of her son.

Author Keywords: dance, theater, expression, symbolism



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

Capítulo 1	9
Concepto de Metáfora.....	9
1.1 Relación entre metáfora y poética escénica.	14
1.2 Metáfora Visual.....	16
Capítulo 2	19
Construcción del personaje según Eugenio Barba y la importancia de la metáfora en la construcción del monólogo según Elena Oliveras	19
2.1 La construcción del personaje según Eugenio Barba.	19
2.2 La particularidad de la personalidad del actor	22
2.3 La cultura en la que está inmerso/a, la estructura	23
2.4 Capacidades físicas o corporales	24
2.5 El análisis del texto.	25
2.6 La observación del mundo real.....	26
2.7 El uso de la metáfora para la construcción del personaje	26
2.8 El entramado de tensiones musculares	27
2.9 Sintaxis de la energía.....	29
2.10 Metaforizar para la construcción del movimiento	30
2.11 Construcción del monólogo.	30
Capítulo 3	
Análisis de la escena por medio de una categorización que nace de varios conceptos, desde el minuto 22:00 hasta el minuto 25:20 de la obra “En medio de la frente”	37
3.1 Descripción y análisis metafórico de las acciones físicas, expresión corporal y textual de la obra (Oliveras, La Metáfora en el Arte Retórica y Filosofía de la imagen, 1993)	37
3.2 Proceso de traducción de la realidad de Sonia Bonilla a la metáfora en la obra	39
escénica (Oliveras, La Metáfora en el Arte Retórica y Filosofía de la imagen, 1993)	39
3.3 Las acciones de la actriz en relación a la caja extralimitan a la estructura narrativa	42
convencional (Oliveras, La Metáfora en el Arte Retórica y Filosofía de la imagen, 1993)	42
3.4 El tiempo utilizado en la escena de la caja	43
3.5 Las características del personaje construido.....	43
3.6 La Iluminación.	47
3.7 El Paisaje Sonoro	48

3.8 El uso del espacio y su transformación en un lugar dramático.....	48
3.9 La validez y contribución de la obra al público en la actualidad, desde las Artes Escénicas	

Anexos

Anexo A. Representación de la obra teatral	54
Anexo B. Entrevista a Rocío Pérez	57

Índice de tablas

Tabla 1. Características para la creación de monólogos.....	33
Tabla 2. Clasificación y Características de un monologo según Fabián Blanco.	45

Dedicatoria

Agradezco de todo corazón a quienes han sido pilares fundamentales en mi trayecto hacia la culminación de mi carrera, un logro que ha requerido años de esfuerzo y dedicación.

Primero y ante todo, agradezco a Dios por su guía y fortaleza inquebrantable durante este largo viaje académico. Cada paso del camino ha sido iluminado por su amor y gracia, y es a Él a quien dedico este logro.

A mi querida madre, Beatriz, le agradezco por ser un faro de inspiración en mi vida. Tus sacrificios y amor incondicional han sido mi motor para no renunciar a este sueño. Es un tributo a ti, a tu perseverancia y al amor que siempre me has brindado.

A mi amado esposo, Emerson, le doy las gracias por ser mi compañero en esta travesía. Tu apoyo, paciencia y comprensión me han impulsado a superar los desafíos. Este trabajo también es un homenaje a nuestra unión y a tu presencia constante en mi vida.

Y a mi querido hijo, Emiliano, le dedico este logro. Tu sonrisa y amor incondicional me han recordado que cada sacrificio vale la pena, sobre todo es un regalo para ti, para que siempre sepas que, con determinación y amor, cualquier meta es alcanzable.

En conjunto, esta tesis representa años de trabajo y dedicación, y cada uno de ustedes ha sido una parte fundamental en este logro. Gracias por ser mi razón para seguir adelante.

.

Agradecimiento

Querida Clarita Donoso,

Es un honor y un privilegio expresar mi profundo agradecimiento por haber sido mi tutora de tesis en este apasionante viaje académico en el campo de la danza- teatro. Su experiencia y dedicación como catedrática en esta disciplina son una fuente inagotable de inspiración y un verdadero ejemplo de excelencia académica y humana. Su guía experta, paciencia y apoyo constante han sido esenciales para la realización de esta tesis. Sus valiosas contribuciones, tanto en términos de conocimiento como de orientación, han enriquecido mi investigación y mi comprensión de la danza de manera inigualable.

Su pasión por las artes escénicas y su compromiso con la formación de nuevos talentos son evidentes en cada interacción que he tenido. Ha sido un faro de conocimiento y sabiduría en mi travesía académica, y estoy profundamente agradecido por su influencia positiva en mi vida.

Sus logros, no solo como educadora y catedrática, sino también como un modelo a seguir para las mujeres en el campo de la danza, son verdaderamente inspiradores.

En resumen, quiero expresar mi agradecimiento más sincero por haber sido mi tutora de tesis y por ser un faro de conocimiento, inspiración y fortaleza. Su influencia perdurará en mi vida y en mi carrera, y siempre llevaré conmigo las lecciones y el aprecio que he adquirido gracias a Ud.

Con gratitud y admiración,

Tatiana.

Capítulo 1

Concepto de Metáfora

Etimológicamente la palabra metáfora viene del griego antiguo metaphora, que a su vez viene del término metapherein , meta =fuera o más allá y pherein=trasladar o ver. Por tanto, la metáfora consiste en trasladar el sentido de una palabra o frase a otra.

Elena Oliveras hace uso de la etimología de esta palabra para explicar la posibilidad que nos da el arte de trasladar un significado o un significante a otro tipo de palabra o a otro tipo de lenguaje, sea este último visual, dancístico, teatral, musical, etc., de acuerdo con lo que ella menciona:

La metáfora nos transporta en todo tipo de trayectos, tanto físicos como mentales.

Nada escapa a su influencia. Hasta la misma palabra “metáfora” es metafórica ya que construye su significado a partir de otro que originariamente no le pertenece: la del transporte o desplazamiento de una carga de un lugar a otro (Oliveras, 1993, pág. 23).

De acuerdo con la costumbre del pueblo griego, originariamente la palabra griega metapherein fue usada para el transporte físico de cargas pesadas, sin embargo, los estudiosos empezaron a utilizarla de forma simbólica, para referirse al acto de transportar o trasladar al público de un lugar real a otro imaginario.

Las personas dedicadas al arte transportan o trasladan frecuentemente, la generación de sus imágenes mentales o visualizaciones, las que aparecen como producto de su imaginación, a formas corporales en el caso de la danza – teatro; a sonidos musicales para el caso de la música; a formas y colores en el caso de las artes visuales, etc. Logra así una confluencia de las técnicas conocidas con la imaginación. De esta forma se elaboran innovaciones estéticas o poéticas que contribuyen a los imaginarios colectivos en el sentido de otorgar insumos metafóricos o signos corporales y corpóreos, musicales, literarios, de formas, imágenes, etc. que ayuden a la contemplación de una obra y a la reflexión sobre ésta; la misma que podría tratar sobre temas de distintas circunstancias sociales, en diferentes épocas y lugares.

Ver en ella una mera ilustración del lenguaje literal supone un tosco desconocimiento de su shock perceptivo y de las resonancias emotivas que le son propias. La metáfora no ilustra, no representa, ni traduce un contenido preexistente; por el contrario, lo crea.

Retomemos el ejemplo de Paul Valéry que Umberto Eco elige en su ensayo “De la interpretación de las metáforas”. Por lo tanto la metáfora no tiene un concepto sino una historia ya estipulada, y desde esa se construye algo nuevo” (Eco, 1990, pág. 24)

Por tal motivo, a través de la metáfora se crea una realidad, pero en sentido figurado, mediante la creación de los signos que la componen, insta al público a sentir y posiblemente a involucrarse en la puesta en escena; nace posiblemente de algo ya previsto, como puede ser una idea, una historia o un concepto; pero a decir de Humberto Eco, estos signos y metáforas no son una traducción o una representación, son algo que va más allá, son una nueva creación, en este caso, una nueva obra para la escena.

Para crear una metáfora es necesaria la imaginación y la facultad de esta para enfrentar sus propios límites, esto involucra enfrentarnos a la realidad de nuestros entornos y la percepción que tengamos de ellos, la articulación de la imaginación, percepción y subjetividad es lo que configura algo nuevo (Oliveras, 1993, pág. 121)

Los artistas están abocados desarrollar y ejercitar su imaginación y con ésta se podrá obtener la capacidad o facilidad para concebir ideas; en este proceso de ejercitación es necesario ser permeable y flexible a trabajar con el caos inicial de las ideas, lidiar con una especie de disputa entre las múltiples visualizaciones que aparecen, dialogar con el entorno, poner tensión a los materiales y a los distintos puntos de vista sobre un mismo tema a tratar, organizarlos de acuerdo a la subjetividad personal, reorganizarlos, auto cuestionarse y cuestionar los elementos metafóricos hasta tomar la decisión de presentarlos al público bajo la forma de una obra o muestra que los reúne en una unidad.

Para cumplir con el proceso descrito, es necesario combinar la imaginación, la percepción y la subjetividad con la investigación temática y corpórea. Para el caso de la composición en danza- teatro se debe aterrizar sobre la investigación con el

cuerpo, el espacio, la dramaturgia, la música, la escenografía, el vestuario, la iluminación y elementos escénicos a fin de encontrar ese algo fresco e impactante, que pueda conducir hacia la toma de interés del público o mejor aún, causar una reacción emocional en el espectador.

Oliveras también comenta que dentro del concepto de metáfora: es posible “convertir el significado corriente en un significado extranjero (allotrios), capaz de designar con éste a otra cosa” (Oliveras, 1993, pág. 123). Así pues, se realizan asignaciones presentes que generan y designan cambios por sus posibilidades de transformar.

A su vez, Oliveras cita al filósofo DuMarsais (1676- 1756) quien aporta su opinión sobre las figuras y dice que “son maneras de hablar alejadas de las naturales y ordinarias”, ella agrega que “son giros de palabras y de pensamientos que permiten que surjan imágenes en la mente del receptor” (Oliveras, 1993, pág. 123).

Según lo citado se puede acotar que el trabajo del artista compositor consiste en interpretar una realidad cotidiana, un hecho, una sensación, una percepción o un aprendizaje y a través de su creatividad construir una ficción que parezca real y que sea capaz de transportar al espectador hacia la misma, utilizando para ello la creación de signos o símbolos corpóreos que se constituyen en una dramaturgia extra cotidiana. De esta manera se le posibilita al espectador también el uso de su propio poder de fantasear e interpretar lo visto a través de la polisemia o la cualidad de adquirir varios significados, tantos como tanta gente la mire, es decir, la lectura la hace cada espectador de acuerdo a su propia imaginación detonada por la obra observada.

En su obra, Acebo examina la relevancia de teóricos destacados del siglo pasado y del presente, subrayando la necesidad de diferenciar entre las metáforas cotidianas, arraigadas en convenciones, y las metáforas poéticas, que encapsulan la subjetividad vinculada a la creatividad. Acebo destaca la coexistencia de ambas modalidades en la expresión lírica y sugiere que es poco común hallar un estilo artístico que prescinda completamente de las metáforas cotidianas, las cuales, por su utilidad, emergen en el lenguaje bajo la influencia de convenciones sociales y culturales. En relación con las metáforas cotidianas, razona que estas tienen un carácter instrumental, cristalizando en el lenguaje gracias a la influencia de las convenciones sociales y culturales. El autor explica que los topos metafóricos convencionales operan al

relacionar dos sistemas sobre los cuales una cultura mantiene creencias más o menos fijadas e institucionalizadas. (Acebo, 2016, págs. 49-53)

Las metáforas cotidianas son una forma de expresarse al utilizar comparaciones o símiles para aclarar una idea o concepto de una manera más directa y sencilla. Estas metáforas se utilizan a menudo en el lenguaje coloquial y son una parte integral de nuestro lenguaje y forma de pensar.

Una de las metáforas cotidianas más comunes puede ser la frase: "estar en el mismo barco", que se utiliza para expresar que dos o más personas están en la misma situación o enfrentando los mismos problemas. Esta metáfora se basa en la idea de que las personas están juntas en un barco, compartiendo el mismo destino y enfrentando los mismos peligros.

Otra metáfora común es "dar un paso atrás", que se utiliza para decir que alguien está retirándose o alejándose de una situación. Se basa en la idea de que el movimiento hacia atrás es una forma de alejarse o retirarse de algo, la misma que con movimientos dentro de la actividad teatral se la ha realizado en distintas puestas en escena.

A su vez otra metáfora cotidiana es "ver las cosas en blanco y negro". Esta se utiliza para describir a alguien que ve las cosas de manera muy drástica, sin tener en cuenta la complejidad o la ambigüedad de la realidad. Se basa en la idea de que el blanco y el negro son colores simples y opuestos, y que ver las cosas en estos términos significa simplificar o reducir la realidad a dos categorías extremas y dejar de lado la gran variedad de tonalidades que tiene una realidad. Este tipo, como ya dijimos, es muy utilizado en textos, escenografías, objetos, luminosidad dentro de la dramaturgia.

En resumen, las metáforas del lenguaje cotidiano son una forma importante de expresar ideas y conceptos en una forma sutil e impactante. Basando nuestra comunicación en comparaciones o símiles que nos ayudan a entender mejor el mundo y a comunicar el mensaje más contundente pero sencillo, siendo de eficacia para el entendimiento de los espectadores.

Las metáforas poéticas se diferencian del lenguaje cotidiano, ya que buscan la estética en lugar de la funcionalidad. Estas expresiones figuradas, originadas exclusivamente de la imaginación poética, poseen propiedades cognitivas al relacionar dos elementos, manifestándose no solo en términos sensoriales, sino

también en la transmisión conceptual. Incluso al partir de una metáfora convencional, la metáfora poética amplía o prolonga la proyección entre sus componentes, desafiando así los límites expresivos del lenguaje. La naturaleza del conocimiento o la experiencia que respalda la metáfora queda a la discreción del autor, al igual que su intención comunicativa y su deseo de ser claro u oscuro (Acebo, págs. 62,64).

Las metáforas poéticas son una herramienta importante en la poesía, ya que permiten al artista expresar sus ideas y emociones de manera más profunda y evocativa. A través de la comparación de dos cosas que parecen diferentes, la metáfora poética crea una imagen vívida y evocadora en la mente del lector.

Una de las metáforas más conocidas es la que compara al amor con una rosa. Esta comparación se utiliza a menudo para describir la belleza y la fragilidad del amor. La rosa es una flor hermosa y delicada que requiere cuidado y atención para florecer y prosperar, al igual que el amor requiere de cuidado y atención para florecer y crecer en una relación.

Otra metáfora poética común es la que compara el tiempo con un río que fluye constantemente. Esta comparación se utiliza para describir cómo el tiempo pasa inexorablemente y cómo las cosas cambian y evolucionan a lo largo del tiempo. El río es una fuerza constante e imparable que siempre avanza hacia adelante, como lo es el tiempo.

Las metáforas poéticas también se pueden utilizar para describir emociones y sentimientos de manera más profunda y evocativa. Por ejemplo, se puede utilizar la metáfora de la oscuridad para describir la tristeza o la soledad, mientras que la metáfora de la luz puede utilizarse para describir la alegría o la esperanza, ambientes que se representan de forma sorpresiva en las puestas en escena.

La metáfora, una herramienta expresiva que consiste en describir algo, en otros términos, comparando o estableciendo una relación de semejanza entre ellas. En poesía, la metáfora es un recurso muy utilizado para dar profundidad y significado a los versos; A su vez en el teatro puede ser imaginativa y abstracta permitiendo al artista transmitir sus ideas y sentimientos de manera más evocadora y emotiva.

1.1 Relación entre metáfora y poética escénica.

La metáfora en poesía se relaciona con la imaginación y la creatividad del poeta, ya que requiere de un pensamiento abstracto y la capacidad de establecer relaciones entre cosas que, a primera vista, parecen no tener nada en común. Al utilizar metáforas, el artista puede transmitir sus pensamientos y emociones de manera más sutil y creativa, lo que le permite traducirlos en imágenes y sensaciones en el espectador.

Por otro lado desde el pensamiento de Ledezma, expresa que; Cuando nos referimos a un intérprete, un individuo involucrado en la expresión artística, que anhela conmover al espectador a través de sus sentidos y busca adentrarse en la esencia de la realidad, explorando la profundidad de nuestra existencia; cuando su objetivo es descubrir revelaciones y, por ende, se aleja de la noción de un teatro destinado simplemente a distraer, entretener o carecer de significado, estamos hablando necesariamente de un cuerpo concebido para transformarse en una representación simbólica en el escenario. Este cuerpo, tanto físico como psíquico, con todas sus resonancias, se ve dominado por la fuerza poética con el propósito de arrojar luz en los rincones del misterio. (Ledezma, 2018, págs. 216-218) La metáfora poética dentro de la actuación tiene el objetivo de traspasar la convencionalidad y cambiar la realidad latente, para ello es necesario la preparación previa del actor donde se ejecutan ejercicios para que la mente y el cuerpo puedan desarrollar un cambio metafórico y el público lo mantenga suyo y lo viva conforme a su realidad, con la cualidad del asombro en cada trance y movimiento.

Esa sinrazón es justamente el espacio de la poesía, ya que ella convoca a los sentidos, no a la razón; invoca al asombro, al riesgo, al abismo de sí, nos conduce con su candil hacia estancias subterráneas donde infinitos signos se edifican y arrojan otra luz sobre la realidad y nuestra existencia. Así, en el silencio de nuestro cuerpo, esperamos que se abra un entendimiento, esperamos ser fieles a sus signos, agarrar su compás, su movimiento lo más pleno posible (Ledezma, 2018, pág. 216)

El cuerpo es un elemento fundamental en la danza teatro, ya que es el medio a través del cual los actores transmiten las emociones y el mensaje de la obra a la audiencia.

El cuerpo es el vehículo a través del cual se expresan las ideas y se crea la dramaturgia.

La potencia de la poesía radica en su capacidad para provocar una conmoción en el espectador, generando una agitación interna y un salto inusual del corazón que nos sumerge abruptamente en otra dimensión de la realidad. De manera análoga, el actor en el escenario debe aspirar a que el lector-espectador, al ser testigo y cómplice de esta actuación, experimente un desencuentro consigo mismo, se desnude emocionalmente y propicie la revelación de una señal previamente ignorada u olvidada en lo más profundo de su ser (Ledezma, 2018, pág. 219)

El cuerpo en el teatro puede ser utilizado de muchas maneras. Por un lado, el lenguaje corporal es una forma de comunicación no verbal que puede ser utilizada para transmitir emociones y pensamientos de manera más precisa y efectiva. Al utilizar metáforas poéticas los gestos, las expresiones faciales y la postura del cuerpo pueden hablar más de que las palabras convencionales, donde un cambio, un movimiento, un pestañeo, crea una atmósfera y una dinámica muy especial en el escenario.

Antes de experimentar el evento poético, nos encontramos en un estado de abandono y soledad, sumidos en la espera de la manifestación de esa expresión auténtica. Durante este periodo, la visión se sumerge en una especie de oscuridad, y gradualmente, nuestra entidad adquiere una sensación de ingravidez, como si estuviéramos suspendidos en el vacío del cosmos. En este trance, se abre paso a algo diferente. Surge un lenguaje corporal que brota del silencio. Se trata de prestar atención a nuestra compleja red de conexiones que nos enlazan desde el exterior hacia nuestro interior y viceversa, es decir, escucharnos a nosotros mismos. Por ende, nuestro proceso de entrenamiento debe comenzar por ahí, explorando nuestro propio silencio para descubrir nuestro origen (Ledezma, 2018, pág. 222)

La danza y el teatro físico son disciplinas que se basan en el uso del cuerpo como medio de expresión y comunicación. Además, la transmisión en la metáfora es un elemento escénico, la vestimenta, el maquillaje, la escenografía, los objetos y la puesta en escena son factores que conviven para llevar a otro estado de ánimo a los

espectadores a través de la imaginación y desconcierto, a través de lo poético en cada metáfora.

Además, la metáfora en poesía también puede ser utilizada para crear un efecto de sorpresa o de ironía; así como permite al poeta jugar con la expectativa del lector y ofrecer una interpretación diferente a lo que se esperaría.

1.2 Metáfora Visual

La metáfora visual es un recurso utilizado en la actuación y en el teatro que consiste en utilizar imágenes y objetos para representar o simbolizar algo más allá de su significado literal. Esto permite al actor o actriz transmitir ideas y emociones de manera más evocadora y emotiva, y también puede ayudar a crear una atmósfera o ambiente específico en el escenario.

En ocasiones, las metáforas que inicialmente son concebidas de manera abstracta pueden evolucionar hacia expresiones construidas con imágenes o adoptar la forma de metáforas visuales desde su origen como elementos retóricos visuales. Cornejo nos explica que el proceso involucra una similitud estructural: establecer una conexión entre dos elementos aparentemente dispares, donde al menos uno de ellos es una representación visual. (Cornejo, 2017, pág. 55) Este método tiene como propósito generar un mensaje renovado que sea más enriquecedor en significado, intrincado en su complejidad, receptivo a diversas interpretaciones y dotado de un atractivo seductor

Una de las características de la metáfora visual es que su objetivo no implica el ser explícita al espectador, sino que su observación y su interpretación dependerá de su imaginación, éste recurso puede aportar a la poiesis de la obra o a su estética al cumplir con una misión de constituirse en escena, en texto, en elementos escénicos, en escenografía o en instalación, etc. pero también aporta grandemente al uso de la imaginación del observador o público quien casi inmediatamente se preguntará sobre sus significados y significantes en la búsqueda de sus propias respuestas basadas en sus emotividades. Así pues, “Esto puede crear un efecto de sorpresa y de ambigüedad que puede resultar muy atractivo para el espectador, ya que le permite participar activamente en la obra y descubrir su propio significado”. (Cornejo, 2017, pág. 57). Esta particularidad lo describe de una forma más estética.

Una de las formas más comunes de utilizar la metáfora visual en la actuación es a través del uso de objetos o elementos que simbolizan o representan algo más. Por ejemplo, en la obra "Hamlet" de William Shakespeare, el personaje principal utiliza un espejo para simbolizar la verdad y la realidad, y Polonio utiliza una pluma para representar la mentira y la falsedad. Estos objetos ayudan a transmitir las ideas y emociones de los personajes de manera más evocadora y emotiva.

Resumiendo, el trabajo de Facundo Domínguez en su estudio "La metáfora como operatoria en el cuerpo del performer en el teatro-danza, nos permite analizar que el cuerpo, como entidad física, intelectual y material, encierra diversas facultades que le permiten pensarse, moverse, transformarse y comunicarse en el mundo. Este contenedor orgánico se convierte en un vehículo de expresión, cuyos movimientos son interpretados en relación con el contexto social y cultural. A pesar de ser parte de la naturaleza, el cuerpo adquiere significado a través de la mirada y la construcción cultural de otros seres humanos. (Domínguez, 2014, pág. 127) En la cultura occidental, el cuerpo se considera fundamental para la existencia del individuo, actuando como mediador entre el ser y el mundo, y definiendo la forma en que se habita.

Otra forma de utilizar la metáfora visual en la actuación es a través del uso de gestos y movimientos corporales que simbolizan o representan algo más. Por ejemplo, en la ejecución del personaje también se utilizan gestos. Por ejemplo: taparse la boca como significado de no querer o no poder hablar; taparse los oídos para simbolizar evitar escuchar o para transmitir duda y confusión; pueden mostrarse manos que se sacuden, acciones de cojear, correr de un lado a otro, quedarse paralizado, rodar por el piso, sentarse en una silla con los brazos cerrados hacia el público o sentarse en el piso con las manos que piden, en fin, existen infinitas acciones, movimientos, gestos y poses que aportan significados distintos y que al ser abstraídos por el público son transformadas de acuerdo a sus propias interpretaciones. Estos gestos ayudan a transmitir las emociones del personaje de manera más sutil y poética.

En resumen, la metáfora visual es un recurso muy valioso en la actuación y en el teatro, ya que permite al actor o actriz transmitir ideas y emociones de manera más evocadora y emotiva. Además, la metáfora visual también puede utilizarse para crear un efecto de sorpresa y ambigüedad en el espectador, lo que hace que la obra sea

más atractiva y participativa, un ejemplo puede ser tomar de la mano al público y dirigirlo a diferentes lugares dentro de la locación o darles algún elemento de la escena a que lo sostengan, pedirles que trasladen a uno de los personajes de un lugar a otro o que lo apoyen, contribuyendo así a su presencia activa pero desconcertante.

Capítulo 2

Construcción del personaje según Eugenio Barba y la importancia de la metáfora en la construcción del monólogo según Elena Oliveras

2.1 La construcción del personaje según Eugenio Barba.

Es un referente artístico internacional, actor, director e investigador, ha marcado gran tendencia en el ámbito teatral. Nació en el año de 1936 en Italia, es creador de varias teorías actorales y sobre todo, creador de la compañía de teatro Odin Teatret, en Dinamarca. Sus publicaciones han servido de inspiración a varios grupos teatrales ecuatorianos y latinoamericanos.

Barba tiene su propia técnica para la creación del personaje teatral; de acuerdo con sus distintos ejercicios se desarrollan bajo parámetros prácticos, donde se involucran el cuerpo y la mente.

En el libro “El arte secreto del actor”, se refiere a que los actores deben tomar en cuenta a tres parámetros importantes:

- 1.- Personalidad del actor
- 2.- La particularidad de las tradiciones y del contexto histórico-cultural
- 3.- Utilización de la fisiología según técnicas corporales extra-cotidianas donde se hallan principios recurrentes en diferentes culturas, épocas y géneros.

Barba nos brinda una guía clara y precisa en lo que se necesita para alcanzar un buen trabajo actoral “Este es el campo de la pre-expresividad que es el nivel base de organización y es común a todos los actores.” (Barba, El Arte Secreto del Actor, 1990, págs. 18-30)

La construcción del personaje en el teatro es una de las tareas fundamentales del actor. Esta tarea implica desarrollar una interpretación profunda y coherente de un personaje a través del uso de técnicas y herramientas específicas. Uno de los teóricos más destacados en el campo de la interpretación teatral, quien ha desarrollado una serie de conceptos y técnicas para que los actores construyan personajes de manera efectiva.

...delante de los espectadores el actor es un blanco. Trata entonces de volverse invulnerable. Se construye una coraza: llega a un comportamiento artificial, extracotidiano mediante la técnica que le transmite la tradición o bien a través de la construcción de un personaje. (Albán, 2021, págs. 18-19)

Según Barba, la construcción del personaje comienza con la interpretación de un papel en el contexto de una obra de teatro. El actor debe tener una comprensión profunda del personaje y su lugar en la historia, debe trabajar para desarrollar una interpretación que sea coherente y creíble. Para lograr esto, el actor debe hacer uso de una variedad de técnicas y herramientas, tales como la observación del mundo real, la exploración del personaje a través de ejercicios e improvisación exploración corporal, y la utilización de objetos y elementos escénicos.

Una de las ideas clave de Barba es la importancia de la "presencia escénica", es decir, la capacidad del actor para estar presente y conectado con el público en el escenario. Para lograr esto, el actor debe trabajar en la conexión emocional y física con el personaje, y en la creación de una relación auténtica y verdadera con el mundo escénico. También es importante que el actor sea capaz de utilizar el espacio escénico de manera efectiva, y de manejar el tiempo y el ritmo de la obra de manera sutil y precisa.

Otro concepto clave de Barba es la "acción escénica", que se refiere a la capacidad del actor para crear acciones y eventos escénicos que sean significativos y relevantes para el personaje y la historia. Esto implica no solo la realización de acciones físicas, sino también la creación de una serie de eventos volitivos y psicológicos que sean coherentes con el personaje y la historia. El actor debe ser capaz de crear una historia y una narrativa que sea convincente y atractiva para el público, y debe ser capaz de crear una conexión emocional a través de la acción escénica. La construcción del personaje en el teatro es una tarea compleja y desafiante, que requiere una comprensión profunda del personaje, disciplina y constancia.

Eugenio Barba fue estudiante y colaborador en las investigaciones de Grotowski, en el año de 1964 realizó una entrevista a su maestro con el propósito de ahondar más sobre el conocimiento de la clave de la actuación y ejecución de un rol de teatro.

Así el número de definiciones de teatro es prácticamente ilimitado. Para escapar del círculo vicioso uno debe sin duda eliminar y no añadir. Esto es, uno debe preguntarse qué es lo que se hace indispensable en el teatro. Veamos.

¿Puede el teatro existir sin trajes y sin decorados?

Sí.

¿Puede existir sin música que acompañe al argumento?

Sí.

¿Puede existir sin iluminación?

Por supuesto.

¿Y sin texto?

También, la historia del teatro lo confirma. En la evolución del arte teatral, el texto fue uno de los últimos elementos que se añadieron.

Pero ¿Puede existir el teatro sin actores?

No conozco ningún ejemplo de esto, quizá pudiera mencionarse el espectáculo de títeres. Pero aun así puede verse al actor detrás de las escenas, aunque se trate de otro tipo de teatro.

¿Puede el teatro existir sin el público?

Por lo menos se necesita un espectador para lograr una representación. Así nos hemos quedado con el actor y el espectador.

De esta manera podemos definir el teatro como lo que sucede entre el espectador y el actor. Todas las demás cosas son suplementarias, quizá necesarias, pero, sin embargo, suplementarias (Grotowsky, 2001, pág. 165)

De lo descrito y citado en líneas anteriores, puede deducirse que se requieren varios elementos de trabajo personal y entrenamiento físico en las y los actores/actrices de teatro para lograr lo que Barba llama “la pre-expresividad” y que se entiende como una actitud correcta o precisa y coherente entre lo físico y lo emocional en un actor, una concentración en el cuerpo y en la presencia del aquí y ahora; estos elementos a los que se refiere son 5, a saber:

2.2 La particularidad de la personalidad del actor

Es una característica única e intrínseca que lo diferencia de otros profesionales en su forma de actuar, intervenir, interpretar o vivir la escena. La personalidad del actor es lo que le permite conectar con su audiencia, y es lo que le aporta al personaje que interpreta una sensación de autenticidad y credibilidad.

La personalidad del actor, su sensibilidad, su inteligencia artística, su individualidad social que vuelven a cada actor único e irrepetible. (Barba, 1994, pág. 27)

También es crucial su capacidad para adaptarse a diferentes papeles y géneros. Un actor con una personalidad fuerte y distintiva puede tener un gran impacto en una comedia, mientras que un actor con una personalidad más suave y versátil puede ser más adecuado para papeles dramáticos, de tal manera lo describe Rocío Pérez, en su “Estudio del principio de invisibilidad de la danza Butoh como elemento para la construcción de un personaje en la dirección de actores”, expresa:

Los artistas de danza Butoh, durante sus actuaciones, hacen perceptible un estado específico de transformación corporal. Este estado aparentemente surge de una combinación compleja de factores, incluyendo el manejo de la energía, la fluidez de sus movimientos, la simbolización del movimiento, y otras operaciones que concretizan y revelan una amplia gama de posibilidades corporales en la extensa escena, como se describe en Barba. (Barba, 2017, pág. 30)

Un actor con una personalidad amigable y colaborativa puede ayudar a crear un ambiente de trabajo positivo y productivo, mientras que un actor con una personalidad más difícil puede causar estrés y tensión en el equipo. A su vez de trabajar de manera óptima ciertos papeles, dependiendo su propia personalidad.

Esto no es una regla sino una mera posibilidad, puesto que resulta muy importante, según la experiencia y los conocimientos de quienes realizamos este análisis, que los actores y actrices diversifiquen sus personajes como un ejercicio del desarrollo de sus propias creatividades para mantener en equilibrio su salud emocional y enriquecer sus potencialidades creativas. Esta acotación la hacemos debido al conocimiento de que dentro de la carrera de Danza- teatro, hoy llamada carrera de Artes Escénicas se deben brindar contenidos que aporten a las diversas identidades existentes a través del estudio

y observación de sus distintas características, que aborden las realidades de otros, diversos a los ejecutantes; éstas posibilidades de estudiar y ejecutar el rol o personaje de los otros (que no tienen conexión con la personalidad del actor), han llegado a ser cuestiones de estudio de gran relevancia que han enriquecido los puntos de vista personales tanto de estudiantes como de docentes, así también, han favorecido a la existencia de nuevas narrativas a aplicar de acuerdo a la naturaleza de cada grupo .

2.3 La cultura en la que está inmerso/a, la estructura

La cultura en la que está inmerso un actor es un factor importante en la forma en que éste se desempeña en su trabajo. La cultura puede influir en la selección de papeles, en la interpretación de personajes y en la forma en que un actor es percibido por el público.

La realidad del cuerpo se presenta en cada cultura como una construcción donde se encarnan los valores y normativas vigentes que regulan los comportamientos de los individuos (Barba, 2017, pág. 13)

También puede tener un impacto en la forma en que se producen y se distribuyen las obras artísticas en distintos formatos. Por ejemplo, en algunas culturas puede ser más común que se produzcan obras con carácter dramático y en otras con carácter cómico.

Además, ésta puede influir en las expectativas del público en cuanto a los personajes que se ven en escena. Por ejemplo, en algunas culturas puede ser más aceptable ver personajes femeninos fuertes e independientes, mientras que en otras puede ser más común ver personajes femeninos más tradicionales.

En las obras teatrales de las distintas civilizaciones, los personajes masculinos y femeninos son representados con temperamentos que las distintas culturas identifican como “naturalmente” apropiados al sexo femenino o masculino. (Barba, 1990, pág. 34)

Puede tener un impacto en la forma en que se percibe a los actores. En algunas, éstos pueden ser vistos como celebridades, mientras que en otras pueden ser vistos como profesionales que simplemente hacen un trabajo y en otras pueden ser tomados como personas menos serias o formales que otras. El o la intérprete de una obra tendrá que prescindir de sus posturas y expresiones personales o culturales

para dar cabida a este cuerpo dilatado dueño de otras posibilidades físicas y emocionales

En resumen, la cultura en la que está inmerso un actor puede tener un gran impacto en su carrera y en cómo es percibido por el público. Los actores deben ser conscientes de la influencia de la cultura en su trabajo para tratar de utilizarlo a su favor, la conciencia del actor o actriz radica en la posibilidad de eliminar los factores culturales inscritos en cada una o uno a fin de encarnar y desarrollar el personaje necesario para cada obra en la que interviene.

2.4 Capacidades físicas o corporales

La capacidad física de un actor es esencial para su desempeño en el escenario. Estas habilidades incluyen la flexibilidad, la resistencia, la fuerza y la coordinación.

La flexibilidad es importante para un actor ya que le permite moverse con facilidad y naturalidad en diferentes escenas. Esto es especialmente importante en la danza y en las escenas de dificultad que convergen con el teatro

En cuanto a persona física, el actor posee un cuerpo de sangre y huesos cuyo peso físico está controlado por fuerzas físicas; posee experiencias sensoriales de lo que sucede dentro y fuera de su cuerpo; y del mismo modo, sentimientos, deseos, aspiraciones; pero sin embargo como instrumento artístico el bailarín consiste al menos para su público -únicamente en lo que de él puede verse- sus propiedades y sus acciones son definidas implícitamente por él como aparece y por qué lo hace. (Barba, 1994, pág. 200).

La resistencia es importante ya que los actores a menudo tienen que ensayar y grabar durante largas horas. Además, algunas escenas pueden requerir que un actor esté en una posición incómoda durante un período prolongado de tiempo.

A través de las acciones físicas es posible que, desde las propuestas actorales de Grotowski, Meyerhold y Barba, se construya una dramaturgia que prescinda mayoritariamente de las emociones, al contrario, es posible hacerlo mediante acciones físicas y vocales en busca de lo que a decir de Pérez (Barba, 2017, págs. 28-65) es un cuerpo que tiene la característica de invisibilidad para que otras características físicas, las del personaje, aparezcan en éste.

El desarrollo de la fuerza es importante para los actores ya que les permite mover objetos pesados en escena y realizar cambios bruscos, sean éstos corporales, escenográficos o de tramoya, cuando la obra lo requiere. Además, la coordinación mente- cuerpo es vital en los intérpretes escénicos, para lograr la fluidez y precisión en sus movimientos. Para la adquisición de estas capacidades físicas descritas es necesario llevar a cabo una planificación de fortalecimiento muscular, otra de flexibilidad y otra de expresión corporal e improvisación a fin de lograr una estructura dramática corporal basada en su fuerza corporal y creatividad; de esta manera éste está listo para ejecutar papeles de manera pertinente, creativa, propositiva y proactiva.

2.5 El análisis del texto.

Es una técnica utilizada por las y los actores, en el teatro desde sus inicios y el cine para ayudar a los mismos a comprender y dar vida a sus personajes. Esta técnica implica el estudio cuidadoso de las líneas de diálogo y la acción escrita en el guion, con el fin de desentrañar el subtexto y los motivos subyacentes detrás de las acciones y de las palabras. Según Barba (Barba, 1990, pág. 316) el texto, a pesar de su dialéctica con la escena se constituye en una guía que ayuda a planificar dentro del caos de la creatividad

Un aspecto importante del análisis del texto es la comprensión de la relación entre los personajes y cómo interactúan entre sí; también es la aplicación de esta dialéctica a la que Barba se refiere, al conocimiento consciente de la tensión generada en el interior de la persona (o la personalidad atravesada por su cultura) y las necesidades artísticas del personaje que se va construyendo. Por ejemplo, en la obra “En medio de la Frente, que analizaremos a continuación, puede darse el caso de haber existido (o no) esta tensión interna entre la personalidad de la actriz y el personaje del monólogo, la madre del estudiante universitario que murió durante la manifestación o huelga, que ocurrió en la ciudad de Cuenca el 11 de enero de 2002. De acuerdo con la directora de esta obra, el texto surgió como resultado de los momentos de entrenamiento físico, de improvisación, expresión corporal y relacionados a la información obtenida en las diferentes entrevistas a la madre de dicho estudiante.

Desde la perspectiva Barbiana hay un nuevo recurso para la actuación que es la expresión corporal y el movimiento, además de la comprensión de las motivaciones

y objetivos de los personajes, de las obras escritas o de los sucesos acaecidos. Un actor puede analizar qué es lo que motiva a su personaje a decir y hacer lo que hace, o cómo estas motivaciones cambian a lo largo de la obra.

El movimiento, la corporalidad y el análisis del texto ayudan al actor a crear un personaje más completo y creíble en escena. Además, son un apoyo para comprender el contexto histórico y cultural en el que se desarrolla la obra. Conociendo estos elementos de la realidad de la obra o de los sucesos acaecidos, los actores pueden observar la manera en que determinan la creación de las acciones y de las palabras de los personajes.

2.6 La observación del mundo real

La observación del mundo real es una técnica utilizada por los actores a fin de desarrollar su interpretación de un personaje. Consiste en estudiar a personas reales y sus comportamientos, para luego aplicarlos en la conformación del personaje que se interpretará.

Ésta, además es importante porque permite a los actores entender mejor su rol y la forma en que se relacionan con los demás en la historia. Les ayuda a crear una interpretación más auténtica y creíble; a entender mejor las motivaciones y el subtexto de sus acciones, lo que les permite ser más precisos.

Para llevar a cabo la observación del mundo real, los actores pueden estudiar a personas reales en situaciones similares a las que se presentan en su personaje. Por ejemplo, si un actor está interpretando a un soldado, podría visitar una base militar y hablar con soldados reales para entender mejor sus experiencias y comportamiento. También pueden estudiar videos y grabaciones de otras personas para aprender más sobre sus movimientos, lenguaje corporal y expresiones faciales.

Al parecer el cuerpo sabe del mundo más que nosotros, por ello genera una sabiduría paralela al saber de la conciencia. (Barba, Estudio del principio de invisibilidad para la construcción del personaje según Eugenio Barba, 2017, pág. 17).

2.7 El uso de la metáfora para la construcción del personaje

La metáfora en actuación es definida por el director o escritor de la obra, puede sugerir características y rasgos de personalidad de los personajes de manera sutil y

efectiva. Por ejemplo, si un personaje se describe como una "tormenta en calma", se sugiere que es alguien que puede estar tranquilo y controlado en apariencia, pero que tiene una gran cantidad de energía y poder oculto o que tiene una gran cantidad de emociones contenidas y puede explotar cuando menos se piensa.

Podemos utilizar las metáforas, además, para referirnos a sucesos en donde queremos obviar su significado real, dicho de otra manera, por medio de metáforas enriquecemos el significado de una realidad cruda, pues ya no se utiliza el lenguaje tradicional y literal, no aparece el elemento real sino el imaginario referido por el autor según su necesidad expresiva. La metáfora ofrece al autor miles de posibilidades expresivas, pues no limita, sino que le da libertad para crear sus connotaciones propias. (Suárez, 2016, pág. 37)

La metáfora del texto escrito también puede ayudar a ilustrar la evolución o el desarrollo de un personaje a lo largo de una obra. Por ejemplo, si un personaje se describe como un "germen en flor", se sugiere que está en una etapa de crecimiento y desarrollo, sus movimientos podrían evocar precisamente la juventud, la vitalidad, las ilusiones y la pasión de esta etapa de la vida.

2.8 El entramado de tensiones musculares

Es un concepto clave en la formación y la técnica del actor. Se refiere a la tensión muscular que se produce en el cuerpo, como resultado de sus emociones, pensamientos y acciones en el escenario. "Aplicados a algunos de los factores fisiológicos (peso, equilibrio, posiciones de la columna vertebral, dirección de la mirada) estos principios producen tensiones orgánicas pre- expresivas" (Barba & Savarese, 1990, pág. 10). Estas tensiones, abordadas adecuadamente a través de las pautas citadas, aplicadas con conocimiento y con conciencia son capaces de transformar la escena y sus significados en una obra, pueden producir momentos rítmicos más lentos, de suspenso o de silencios, como también, pueden producir momentos sutiles de una energía leve, alegre, rápida, etc. "...generan una cualidad diversa de la energía, vuelven al cuerpo teatralmente "decidido", "vivo", manifiestan la "presencia" del actor, su bios escénico atrayendo la atención del espectador antes de que se introduzca alguna expresión personal" (Barba & Savarese, 1990, pág. 10).

De tal forma que se trata de un bios creado por el actor o bailarín que prescinde de la memoria emotiva y acude a la creación y memoria corporal- cerebral.

Como se observa, según Barba, es importante la creación de un entramado de tensiones, porque es capaz de dar vida a un personaje desde el entrenamiento físico y la creación de partituras, más que desde la emotividad propuesta por su antecesor, Stanislavsky obteniendo un resultado orgánico, real, natural y convincente.

Según lo dice Barba, “Koshi en japonés significa una parte muy concreta del cuerpo: las caderas siguen los movimientos de las piernas. Pero si queremos reducir este movimiento de las caderas –es decir crear una especie de eje fijo en el cuerpo- nos vemos obligados a flexionar las piernas y a mantener el tronco como un solo bloque”. (Barba & Savarese, 1990, pág. 87) A través de esta descripción hemos citado un ejemplo preciso e inicial de un tipo de entramado de tensiones que evita los movimientos ondulados y fluidos para obtener un cuerpo tenso.

Barba (1990), continúa describiendo algunas posiciones corporales que requieren de varias tensiones musculares a la vez, en su libro “El Arte secreto del Actor Diccionario de Antropología Teatral” se refiere, a la acción Koshi, mover las caderas como efecto del movimiento de las piernas, y al ejercicio de inmovilizarlas anulando su cadencia; de esta manera, dice Barba, se crean dos niveles de tensiones distintas, una que empuja la tierra y otra que se proyecta hacia el cosmos lo que obliga a mantener un entramado de tensiones musculares que repercute en la nuca, en el tronco, en la pelvis y en las piernas. (Barba & Savarese, 1990, pág. 87)

Otro tema importante, se refiere a confianza de los actores en sí mismos y en su personaje, lo que es posible lograr al enfocar la mente en las tensiones musculares, en el equilibrio del cuerpo y en los otros principios de su metodología.

Un actor seguro y confiado es menos propenso a experimentar tensiones musculares innecesarias, porque además aplicará el ahorro o sintaxis de energía, que se explica a continuación; lo que permite que su actuación sea más auténtica y efectiva además de evitar el cansancio extenuante y de mantener un buen estado de salud, tanto mental como corporal.

2.9 Sintaxis de la energía

Es un concepto importante en la formación y técnica de los actores. La energía se refiere a la intensidad emocional y física que el mismo pone en su interpretación. Se refiere a la intensidad para construir y transmitir la historia de un personaje, la cual debe ser precisa de tal forma que no caiga en excesos o derroches que causen sobreactuación y extenuación al final de la escena.

Las técnicas cotidianas del cuerpo tienden a la comunicación, las del virtuosismo tienden a la maravilla y a la transformación del cuerpo. Las técnicas extra-cotidianas, sin embargo, tienden a la información: éstas, literalmente, *ponen en -forma al cuerpo*. En esto consiste la diferencia esencial que las separa de las técnicas que, al contrario, lo transforman...Pero el derroche, el exceso en el uso de la energía no basta para explicar la fuerza que caracteriza la “vida” del actor, su bios escénico. Es evidente la diferencia entre esta “vida” y la vitalidad de un acróbata e incluso de ciertos momentos de gran virtuosismo (Barba & Savarese, 1990, pág. 20. 21).

Una actuación convincente requiere medir el uso de los niveles de energía muscular y emotiva que se genera al actuar. Una energía demasiado baja puede resultar en una actuación apática y aburrida, mientras que una energía demasiado alta puede resultar en una actuación poco natural y forzada. Es importante que los actores encuentren el equilibrio adecuado de energía coherente con los personajes y con la historia que están contando. Este factor es generalmente observado y solicitado o manejado desde el ojo externo del director de la obra, quien decidirá los momentos de éxtasis y calma, las pausas, los momentos de mayor tensión y el o los desenlaces de las tensiones propuestas en las distintas escenas.

La sintaxis de la energía también se refiere a cómo los actores utilizan su cuerpo y su voz para transmitir su energía. La postura, la mirada y el lenguaje corporal pueden tener un impacto significativo en la forma en que la energía se transmite al público. La voz también puede ser una herramienta poderosa para transmitir la energía de un personaje, ya sea mediante el tono, el ritmo o el volumen. También está relacionada con el contexto de la obra y el momento en el que se encuentra el personaje. Los actores deben ser conscientes del contexto y del momento para ajustar su energía

de manera apropiada. Por ejemplo, un personaje que está pasando por un momento de intensa emoción requerirá una energía más alta que un personaje que está experimentando un momento de calma. En definitiva, el nivel de la energía es un factor fundamental para la construcción de la metáfora de una obra por esta razón es necesario que, mediante el ensayo diario, las actrices, actores y bailarines tengan una conciencia de su manejo energético en cada momento de la sesión tanto del entrenamiento como del bios escénico y en las repeticiones de la escena, a fin de graduarla de acuerdo a las necesidades de cada montaje.

2.10 Metaforizar para la construcción del movimiento

El acto de metaforizar es común en los artistas para dar significado y profundidad a su movimiento, en las artes escénicas consiste en asociar un movimiento físico con un concepto o emoción abstracta, creando así una imagen visual que ayuda a transmitir la historia y las emociones de un personaje.

El poder de hacer metáforas entra, en opinión de Lacan, en la acción específicamente humana, ya que está totalmente excluido que un animal haga metáforas...al desanudar la conexión lexical quiebra los marcos referenciales establecidos e introduce una lógica que le es propia. (Oliveras, La Metáfora en el Arte Retórica y Filosofía de la imagen, 1993, pág. 35)

El devenir del movimiento en el actor se ve influenciado y enriquecido por el acto de metaforizar. Un movimiento que podría parecer simple y sin sentido adquiere profundidad y significado cuando se asocia con un concepto o emoción abstracta. Ésta puede ayudar a los actores a conectar con su personaje de una manera más profunda y auténtica, permitiéndoles transmitir las emociones y las motivaciones de manera más clara y efectiva. Además, también puede ayudar a los actores a crear un lenguaje visual único y distintivo para sus personajes, con metáforas específicas y significativas, lo que ayuda a diferenciarlo de los otros y a fortalecer su organicidad.

2.11 Construcción del monólogo.

La construcción del monólogo es un arte que requiere habilidad y práctica para ser dominado. Uno bien construido puede ser una herramienta poderosa para comunicar una idea o historia de manera impactante y conmovedora.

Hay varios elementos clave que contribuyen a la construcción de un buen monólogo. Primero, es importante establecer un enfoque claro y conciso para el monólogo. Esto significa decidir qué es lo que se quiere decir y cómo se quiere decir. El monólogo debe tener un propósito definido y una estructura clara que lo apoye.

Para Patrice Pavis, el monólogo “es el discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta (1988.p,319), no obstante, Pavis aclara que esta definición cabe más en el concepto de Soliloquio.

Sin embargo, José Sanchis Sinisterra considera que monólogo es “toda secuencia dramática en la que el discurso es detentado por un único sujeto” (Blanco, 2020)

En definitiva, el monólogo consiste, de acuerdo a las citas anteriores, en que una sola persona actúe o practique su bios escénico sin que intervengan otros personajes y sin tener exactamente el objetivo de involucrar al público activamente en la escena: Así pues, cuando Pavis se refiere a: “no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta” puede asimilarse con aquellos artistas posmodernos, cuya única motivación

es expresar lo que tiene importancia para sí mismos, dejando al interlocutor en libertad de entenderlo o no y de sentirlo o no. Sin embargo, también hay otros que creen que el arte es un acto de comunicación, como lo dice Barba, para ellos es necesario obtener una conexión emotiva y metafórica con el interlocutor, de quién incluso puede esperarse una retroalimentación o una intervención performática en el momento exacto.

El lenguaje y el tono deben ser adecuados para el mensaje y la audiencia. El uso de un lenguaje claro y conciso ayudará a asegurarse de ser comprensible y accesible. Por ejemplo, si el monólogo trata un tema serio, el tono debería denotarlo; si es un monólogo cómico, el tono debería ser divertido y ligeramente irreverente.

El ritmo y la entrega son importantes para mantener la atención de la audiencia. Un buen monólogo debe tener un ritmo cambiante, que va desde la lentitud hacia manejos de energía más intensos y otros momentos en que la energía baja su nivel, en otros puede ocurrir la quietud del cuerpo y el manejo alto de la concentración; esto ayuda a evitar la monotonía y el aburrimiento.

Para Sinisterra existen diferentes maneras de escribir un monólogo, y es por eso que propone una clasificación que permite determinar la parte más importante al momento de escribir este tipo de texto; en la revista Paso de Gato, edición del año 2004 se elabora el siguiente cuadro. (Blanco, 2020, pág. 18)

Fabián Blanco realiza una breve clasificación con características específicas para la creación de monólogos, las que se han tomado y organizado en la siguiente tabla a fin de determinar cuál de estas tres opciones utilizó la actriz Belén Pacheco para la construcción de la secuencia de movimientos del monólogo de la obra “En medio de la frente”:

Tabla 1. Características para la creación de monólogos.

Clasificación	Característica/Definición
1- El locutor o sujeto monologante se interpela a sí mismo	<ul style="list-style-type: none"> - Se Define como el territorio del Soliloquio¹ - El receptor es el mismo sujeto emisor - El personaje se interpela a sí mismo, pero bajo la forma de un tú - Es preciso que contenga estos términos ya que se interpela a sí mismo, con el fin de generar acción dramática: deber, querer, aceptar, saber, ignorar, temer, negar. - El personaje se encuentra interno en varios "Yoes" pero se debe ignorar que sea precisamente un loco.
2- El Locutor interpela a otro sujeto (o personaje B)	<ul style="list-style-type: none"> - El silencio del personaje B puede contener o generar la fuerza en la relación con el locutor. - La verbosidad del hablante =A es susceptible de revelarse como síntoma de su debilidad frente al oyente =B
	<ul style="list-style-type: none"> - La existencia del personaje B es el motivo del personaje A para hablar.

¹ Soliloquio: discurso que mantiene una persona consigo mismo, como si pensase en voz alta.

3- El Locutor interpela al Público	<ul style="list-style-type: none"> - Se sugiere el rompimiento de la cuarta pared (Artaud) - El personaje se encuentra en verdadera interacción con el espectador. - El personaje toma como testigo de su situación al público
------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

De la lectura de esta tabla deducimos que la actriz utilizó la tercera manera de ejecutar un monólogo, según esta clasificación, en la cual ella optó por interpelar al público, rompió desde el inicio de su actuación la cuarta pared, cuando los invitó a entrar en su espacio de actuación a través de la acción corporal de: 'tomarles de la mano y colocarla en sus hombros', trató de interactuar con el público, aunque no lo logró en su totalidad pues vemos al mismo como un testigo del evento teatral más que como un interactuante o interlocutor de la obra.

El monólogo es toda secuencia dramática en la que el discurso es detentado por un único sujeto, conforme a ello afirmamos que el monólogo es: un solo de un personaje en escena. Hay que aclarar que ese instante de soledad del personaje debe estar cargado de unas circunstancias dadas, es decir, de una historia de su pasado. El monólogo puede plantearse de tres maneras: el hablar consigo mismo (soliloquio), A le habla a B, o el personaje se dirige al público. (Blanco, 2020, pág. 22)

En relación a quien lo interpreta, la práctica y la repetición son esenciales para mejorar la construcción del monólogo. Hacerlo en voz alta y obtener retroalimentación de otros puede ayudar afinar su estructura para que el mensaje sea más efectivo.

En resumen, la construcción del monólogo, es un arte que requiere destrezas adquiridas a través del entrenamiento, tanto en la escritura, como en el movimiento corporal y en el control mental del ejecutante; así también es necesario realizar una rutina de repetición constante y práctica del mismo para establecer un enfoque claro; además es importante utilizar un lenguaje entendible para el público al que se va dirigir la obra y un tono adecuado que represente lo que se quiere decir; por otra

parte también se debe tomar en cuenta el ritmo del movimiento y de la voz a utilizar, los mismos que serán estudiados previamente a fin de causar el impacto requerido.

2.12 La importancia de la metáfora según Elena Oliveras para la construcción del monólogo.

Elena Oliveras licenciada en Filosofía, doctora en Estética, nos habla de la importancia de la metáfora para interpretar el mundo. Según su visión, el monólogo es un recurso muy valioso en el teatro contemporáneo, ya que permite una mayor conexión entre el actor y el público, y a su vez, ofrece la oportunidad de explorar temas complejos y controversiales desde una perspectiva personal y profunda.

Su libro "La metáfora en el arte" es una obra que aborda de manera exhaustiva el uso de las metáforas en diferentes manifestaciones artísticas, desde la literatura hasta la pintura y la escultura. En esta investigación, analizaremos las principales ideas y aportaciones de la autora respecto a su uso.

En primer lugar, es importante destacar que es una figura retórica que consiste en establecer una relación de semejanza entre dos elementos distintos, con el fin de dar lugar a un nuevo significado. En el arte, las metáforas se utilizan para transmitir ideas y emociones de una manera más profunda y simbólica, permitiendo al espectador conectarse con la obra de una manera más significativa.

Una de las principales aportaciones del libro de Oliveras es la idea de que las metáforas son un recurso universal en todas las manifestaciones artísticas, desde la literatura hasta la pintura, la escultura y el cine. La autora defiende que las metáforas son una herramienta esencial para que los artistas puedan expresar sus ideas y emociones de una manera más poética y evocadora, y que su uso es fundamental para crear obras que trasciendan en el tiempo y que sean capaces de conmover al espectador.

Otro aspecto interesante del libro de Oliveras es el análisis de las diferentes formas en que se pueden utilizar para la creación del arte. A continuación, se describen algunos ejemplos:

1. En la literatura, las metáforas pueden utilizarse para describir personajes, paisajes o situaciones de una manera más evocadora y simbólica.

2. En la pintura y la escultura, las metáforas pueden utilizarse para crear formas que transmitan una idea o emoción concreta, como la tristeza, la alegría o la melancolía.
3. En el cine, las metáforas pueden utilizarse para crear escenas que transmitan una idea o emoción concreta, o para establecer una relación simbólica entre dos elementos distintos.

Por último, el libro de Oliveras también destaca la importancia de la interpretación de la vida a través del arte. La autora defiende que las metáforas son herramientas muy potentes para crear obras que inviten al espectador a reflexionar y a buscar significados más profundos. En este sentido, el arte se convierte en un espacio de diálogo entre el artista y el espectador, en el que ambos pueden encontrar significados nuevos y enriquecedores.

Para Oliveras, el monólogo es una forma de arte que se ha vuelto cada vez más relevante en el mundo actual, ya que permite la reflexión sobre las vidas y las experiencias, y a su vez, ofrece la oportunidad de empatizar con los demás y comprender mejor sus vivencias. Desde su punto de vista, el monólogo es un género que permite una gran libertad creativa, ya que no está sujeto a las limitaciones de la trama o la estructura narrativa convencional.

En cuanto a la relación entre el monólogo y el actor, Oliveras considera que esta es una de las principales fortalezas del género. Según su opinión, el monólogo requiere una gran habilidad actoral, ya que el actor debe ser capaz de transmitir una gran variedad de emociones y estados de ánimo sin el apoyo de otros personajes o elementos escenográficos. Además, el monólogo exige una gran capacidad de concentración y de memoria, ya que el actor debe ser capaz de mantener la atención del público durante todo el espectáculo.

Por otro lado, Oliveras reconoce que también tiene sus limitaciones. En particular, destaca que este género puede resultar aburrido o monótono si no se aborda adecuadamente. En este sentido, la dramaturgia actoral basada en la acción física perceptible puede enfatizar la importancia de la creatividad y la originalidad en el monólogo, ya que es capaz de contribuir al actor y al público en la vivencia de algo nuevo y emocionante.

Capítulo 3

Análisis de la escena por medio de una categorización que nace de varios conceptos, desde el minuto 22:00 hasta el minuto 25:20 de la obra “En medio de la frente”

3.1 Descripción y análisis metafórico de las acciones físicas, expresión corporal y textual de la obra (Oliveras, La Metáfora en el Arte Retórica y Filosofía de la imagen, 1993)

La obra “En medio de la Frente”², dirigida por Pérez, se presentó en la antigua escuela de medicina de la Universidad de Cuenca, hoy convertida en museo de arte moderno de esta institución.

Desde el minuto 22:00 hasta el minuto 25:20, motivo de descripción y análisis del presente trabajo se observa que la gran caja de madera ubicada en el centro del corredor del Museo de Arte Moderno de la Universidad de Cuenca es un elemento protagónico del espacio; si se hace una analogía con los museos en los que se exhiben los restos mortuorios, ésta podría evocar al ataúd de su hijo colocado verticalmente a la manera de un cadáver en conservación. Parecería que la madre, en la obra, quiere conservar el recuerdo de la imagen del hijo muerto y de los funestos sucesos a fin de lograr ser escuchada y obtener justicia.

En el minuto inicial de este análisis metafórico, ésta parece fisurarse y de ella empieza a salir agua, pero en realidad es la actriz quien desde adentro la abre y bota sus paredes al piso con las cuales se forma una cruz. De ella brota una cierta cantidad de lodo, que metafóricamente podrían parecer los restos de su hijo; la actriz se queda con su cuerpo contraído en el centro, embarrada con el mismo mientras frota su cara, pecho y brazos, embarrándose aún más como si quisiera fusionarse con él.

Luego se lanza en la cruz boca abajo y se queda un tiempo en quietud; se levanta lentamente primero en posición fetal, tal vez recordando cuando su hijo estuvo en su

² Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Jq9Rv6QRbqM&t=571s> (Angamarca, 2017)

vientre; se sienta y retoma los golpes hacia sí misma mientras se lanza el lodo al cuerpo, al piso en señal de protesta, de tristeza y frustración para proceder a decir:

-Mi sueño dormido se levanta, pero el cuerpo se queda ahí

Cansado,

Necio,

Dormido

O más bien inmóvil...

Camina cuatro pasos de espalda, hacia arriba de la cruz y retoma la palabra:

me pregunto: ¿soy yo?, ¿soy todo, soy nada, soy alguien?

Y la campana esparce su vuelo tatuado sobre la historia de esta ciudad.

Regresa caminando hacia el ala izquierda de la cruz, se arrodilla para batir el lodo. Y dice

¿Saben?, la gente, la gente dice despacito: Ahí va la mamá de Damián Peña. (fin de la escena de análisis)

Esta gran caja también podría parecer una muralla o el gran contenedor de estereotipos sociales, ante los cuales comúnmente una persona desfallece. Sin embargo, la mujer se enfrenta, escala a través de la misma hasta adentrarse y abrirla, lo que implica un gran valor en el intento de desarmar desde adentro, al enemigo social o tal vez a la muerte de su hijo.

Antes de abrirse, la caja parece fisurarse, como si por sí misma estuviese a punto de estallar, pero como se ha dicho ya, es la mujer y madre quien la desarma, en una representación que pone en evidencia la suciedad y podredumbre de la justicia. En lugar de agua hay lodo, la actriz vuelve a aparecer desde lo que fue el centro de la caja, rompiendo sus paredes, derramando el lodo y la putrefacción y formando con sus restos una cruz. Esta imagen sugiere una subversión ante la muerte, los símbolos

patriarcales, sociales, gubernamentales y religiosos y el surgimiento de una denuncia que muestra la falta de empatía que ella cree que existe en su caso.

En la escena en que camina pateando la caja abierta en forma de cruz mencionando la campana, es sensible el deseo de desapegarse de los sentimientos asociados con el sacrificio de la vida de su hijo, que ha dejado marcas indelebles, según ella, en la historia de la ciudad. Mientras traslada el lodo de un lado al otro, se siente la carga emocional que lleva consigo, el lodo también representa el peso del disgusto ante sus vivencias.

Un momento se sienta en el centro de la cruz para golpearse a sí misma con el lodo implicando un deseo de autodestrucción emocional en la lucha interna. Amontonar el lodo puede estar simbolizando la acumulación de sus experiencias dolorosas o traumáticas. Puede representar la carga emocional que el personaje lleva consigo y la necesidad de confrontarla o liberarla.

Al colocarse acostada boca abajo o decúbito prono, muestra una rendición total a las circunstancias o al destino. Esta posición puede representar una búsqueda de renacimiento, una urgente necesidad de cambio, aunque no lo encuentra. Al permitir que el lodo la envuelva, el personaje podría estar aceptando su vulnerabilidad y explorando la totalidad de su experiencia.

Cuando menciona "ahí va la mamá de Damián Peña": podría denotar una especie de estigma asociado con el personaje en su relación con los habitantes de esta ciudad. Evoca y destaca, desde su imaginación, la dureza de las expectativas sociales o el juicio externo hacia el personaje.

3.2 Proceso de traducción de la realidad de Sonia Bonilla a la metáfora en la obra

escénica (Oliveras, La Metáfora en el Arte Retórica y Filosofía de la imagen, 1993)

Este proceso se concreta en la escena cuando la actriz ha logrado conectar emocionalmente con los sentimientos y realidad de Bonilla, los internaliza para mediante la repetición de ciertas técnicas, apropiarse de esta historia y representarla como si la viviera impregnándole de unas características propias de la actriz, únicas e irrepetibles.

El proceso de entrenamiento de la actriz es fundamental para el desarrollo de su habilidad interpretativa a fin de traducir a metáfora escénica la vida de Bonilla. A medida que se sumerge en la preparación del papel, se enfrenta a una interesante e intermitente transformación emocional. Sin embargo, hay un momento crucial en este entrenamiento, en el que la actriz experimenta una traslación de la realidad.

Esta traslación de la actriz hacia la creación de una nueva realidad ocurre a lo largo de diferentes etapas durante su entrenamiento, desde la investigación inicial del papel hasta la presentación final en el escenario o en la pantalla. Sin embargo, esto ocurre en el momento en que la actriz internaliza plenamente el personaje, cuando se produce la traslación de la realidad a la escena, es decir, se ha creado una nueva realidad por parte de la actriz para la obra escénica.

Se debe comprender la historia, las motivaciones, los rasgos de personalidad y las circunstancias del personaje que se interpretará. Sin embargo, es en la etapa de conexión emocional donde ocurre el cambio más significativo.

A medida que la actriz se sumerge en la piel del personaje, cuando crea y repite en cada ensayo, las escenas de la obra, comienza a experimentar una fusión entre su propia realidad y la del personaje, es decir, empieza a sentir un empoderamiento de la situación que va a representar, lo vuelve suyo durante los ensayos. En este momento, su perspectiva y su percepción del mundo se ven influenciadas por las experiencias y emociones de la historia. Se produce una traslación de la realidad a medida que la actriz adopta los pensamientos, sentimientos y acciones que ella supone auténticos en el motivo de investigación.

Este cambio de percepción se ve facilitado por diversas técnicas de entrenamiento actoral, como la improvisación en el espacio, la exploración sensorial y la identificación emocional. La actriz aprende a conectarse con sus propias emociones y experiencias, buscando puntos de conexión. A través de este proceso, logra una emotividad profunda sobre las motivaciones y conflictos internos, lo que le permite representarlo de manera verosímil y conmovedora.

Para desarrollar lo dicho en el párrafo anterior; ella empieza a metaforizar en el momento en que inicia su exploración sensorial en el espacio que influye sutilmente para contar una historia de la que se apropia, la de Bonilla; a la vez ésta tiene alguna incidencia con las historias propias del espacio, un lugar que da testimonio de la

muerte, en donde antaño se realizaban autopsias mientras fue la escuela de medicina de la universidad. También metaforiza en el momento en que realiza un puente desde la empatía que siente hacia el personaje y la conexión de sus emociones, con las cuales impregna al mismo de un sello personal, único e irrepetible; con esto se quiere decir que solo aquella actriz interpretará de esta forma al personaje, desde su identificación emocional; otra actriz seguro lo hará desde su forma única de mirar y sentir, en otras palabras se podría decir que cada actriz o intérprete toma prestadas sus propias emociones para plasmarlas en el personaje, por supuesto que mezclando aquellas con la perspectiva que se adquiera, por medio de la investigación, de éste último.

Al respecto en su entrevista Rocío Pérez nos comenta textualmente: “La actriz hace un recorrido como de una procesión, contándonos la tragedia de haber perdido a su hijo y al final cómo su hijo muere nuevamente y ella vuelve a nacer a pesar de la muerte de su hijo” (Pérez, 2023). Por ende la directora quiere expresar que la actriz todo el tiempo vuelve a nacer para encontrar justicia entonces cuenta una realidad y su preparación implica renacer en cada actuación, transmitiendo la tragedia y la lucha por la justicia de una manera auténtica y conmovedora.

La metáfora es una figura por la cual se transporta, por así decirlo, la significación propia de un nombre a otra significación que no le conviene más que en virtud de una comparación que está en el espíritu. Una palabra tomada en sentido metafórico pierde su significación propia y toma otra nueva que no se presenta al espíritu más que por la comparación que se hace entre los sentidos propios de esa palabra y lo que se compara. (Oliveras, 2016, pág. 26)

La transformación de Sonia también se ve influenciada por el trabajo en colaboración con la directora. A medida que se ensayan las escenas y se exploran las interacciones, la obra se alimenta y enriquece su transformación, llevando su actuación a un nivel más profundo y auténtico, es decir que la actriz debe tener la capacidad de sentir real a una ficción.

En Conclusión, a través de la investigación, la conexión emocional, los ensayos permanentes de repetición de la escena y el trabajo en colaboración, se logró encarnar al personaje “Sonia” de manera auténtica, dramática y convincente. Esta transformación le permitió a la actriz explorar nuevos aspectos de sí misma y ampliar

sus habilidades interpretativas, posiblemente Sonia nunca ha reaccionado ni lo hará de la forma en que se la mostró en escena, sin embargo, esta posible sobreactuación existente conmueve al espectador a través de una escena de suspenso, en la cual no puede predecirse el final.

3.3 Las acciones de la actriz en relación a la caja extralimitan a la estructura narrativa

convencional (Oliveras, La Metáfora en el Arte Retórica y Filosofía de la imagen, 1993)

A decir de Elena Oliveras (1993), las acciones de un actor dentro de la obra deben limitarse a la estructura narrativa convencional, la caja se presenta como un objeto misterioso y ambiguo podría representar la contención de algo valioso o prohibido. Además, puede simbolizar el pasado o los secretos, ya que su contenido desconocido suscita la curiosidad y la intriga en el público. En este sentido, podría representar los sentimientos de dolor ante el luto y la frustración que ha vivido a diario la madre del estudiante fallecido, algo que parecería estar por desbordarse y sin embargo se mantiene represado hasta cierto momento, también puede evocar el silencio y la incertidumbre de empezar a vivir una nueva etapa, una nueva vida sin su hijo.

Respecto a lo dicho por Oliveras, podría esperarse que este elemento escénico ubicado en el plano central del escenario fortalezca la escena a través de un significado propio, a través de un color específico, que desde el inicio cause curiosidad por su sola presencia. Sin embargo, empieza a cumplir su función más bien cuando se abre y de ella brota una cantidad de tierra y lodo en el que se embarra la actriz.

Al mirar la obra, esta escena provoca un fuerte efecto, un impacto emocional durante la ejecución de las acciones físicas que hablan por sí solas, por lo tanto, a primera vista las acciones logradas no se limitan a la estructura dramática o textual, por el contrario, son desbordantes, se extralimitan y muestran el desenfreno emocional en el que las personas vulneradas suelen caer; ciertamente, ese desenfreno del cual hablamos no siempre es visible, existe en la interioridad de cada ser que sufre, pero no lo expresa corporalmente. En el caso de estudio, la actriz se encarga de expresarlo conscientemente, a través de las características del personaje con sus movimientos magnificados o agrandados y los cambios de ritmo corporal, del tono alto y los

quiebres de voz en una analogía al grito de la protesta y el llanto con una energía desbordante y permanente, también lo hace por medio del uso de elementos escénicos como lo son el lodo y la cruz de manera y por supuesto a través de la iluminación que perfila su cuerpo y provoca sombras. .

3.4 El tiempo utilizado en la escena de la caja

La actuación de la actriz resalta su aislamiento y la idea de estar atrapada en el tiempo; a través de sus expresiones corporales se comunica con el público, lo culpa y expresa sus pensamientos, recuerdos y luchas personales.

Representa un rol de la vida adulta de Bonilla, en la que explora su búsqueda de propósito, su lucha con las responsabilidades y las expectativas sociales. La protagonista experimenta el paso acelerado del tiempo y la sensación de que su vida está escapándose de sus manos. Se confronta con el deseo de encontrar el significado de su existencia a través de vengar la muerte de su hijo, un suceso del pasado.

Respecto al tiempo escénico o tiempo de la obra , puede apreciarse que toda ésta transcurre en un presente continuo lento que se remite a un evento del pasado; se mueve en un tempo de suspenso, que en danza equivale a la ejecución de un movimiento cada dos tiempos, la mayor parte de éstos son ejecutados en una cualidad suspendida y en latiguo o golpe que emiten un mensaje de dolor y autoflagelación, estos están acompañados por un paisaje sonoro arrítmico, un sonido aletargado y permanente que produce la sensación de aturdimiento o de no saber qué va a pasar, hay un dialogo consigo misma y en momentos con el público que también tiene una temporalidad suspendida o lenta pero tensa, ella se sirve de varios silencios para luego retomar la palabra con la que emite una gran cantidad de energía. La iluminación consta de dos tachos de luz amarilla apuntando hacia la actriz, posiblemente al 50% y el resto del ambiente escénico está en penumbra, estos elementos aportan a percibir un tiempo de encierro del personaje dentro de sí.

3.5 Las características del personaje construido

La metáfora es una figura por la cual se transporta, por así decirlo, la significación propia de un nombre a otra significación que no le conviene más que en virtud de una comparación que está en el espíritu.

Una palabra tomada en sentido metafórico pierde su significación propia y toma otra nueva que no se presenta al espíritu más que por la comparación que se hace entre los sentidos propios de esa palabra y lo que se compara (Oliveras, 2016, pág. 28)

Es un personaje oscuro, vulnerable, deambula casi fantasmagóricamente y enojado que se encuentra en un momento de una lucha visceral por su pérdida y no aceptación de la realidad.

Este personaje presenta una imagen visual oscura y simbólica, lo cual aporta a la aparición de diferentes sensaciones en el espectador. Tiene algunas características que denotan despojo o abandono:

Ella permanece descalza durante toda la escena, lo que enfatiza la vulnerabilidad y la conexión de la mujer con sus emociones y experiencias primitivas, a la vez que puede indicar una pérdida de interés por su cuidado personal. Es prisionera de su dolor, confinada en su luto y frustración ante las circunstancias difíciles que enfrenta en su entorno hostil por la falta de justicia.

En conjunto, la mujer descalza en vestido blanco que camina a través de la penumbra y se mete a una caja con lodo puede representar metafóricamente una acción física que denota su falta de motivaciones por una experiencia extremadamente dura y poco usual en esta ciudad, podría simbolizar un viaje interno que conlleva a un proceso de transformación.

El lodo representa los obstáculos y las dificultades que encuentra en el camino, podría también evocar a la tumba sobre la cual se lamenta en busca de la lucha por encontrar luz en medio de la adversidad, la necesidad de enfrentarse a los miedos y desafíos personales ante el dolor y luto.

La actuación de la actriz que yace sobre la cruz en el piso (caja abierta en esta forma), que recoge y se embarra a sí misma con el lodo, luego lo bota fuertemente y patalea sobre la misma tiene un significado de irreverencia y rebeldía ante los sucesos. En general, esta escena evoca metáforas relacionadas con la lucha visceral, el sacrificio y la urgencia de una aceptación de la realidad.

Según el estudio de Fabián Blanco, “Metodología para la construcción de un monólogo en el teatro de la historia” (Blanco, 2020, pág. 12) denomina a la creación del monologo de la siguiente manera:

Tabla 2. Clasificación y Características de un monologo según Fabián Blanco.

Clasificación	Característica/Definición
1- El locutor o sujeto monologante se interpela a sí mismo	<ul style="list-style-type: none"> - Se Define como el territorio del Soliloquio³ - El receptor es el mismo sujeto emisor - El personaje se interpela a sí mismo, pero bajo la forma de un tú - Es preciso que contenga estos términos ya que se interpela a sí mismo, con el fin de generar acción dramática: deber, querer, aceptar, saber, ignorar, temer, negar. - El personaje se encuentra interno en varios “Yoes” pero se debe ignorar que sea precisamente un loco.

³ Soliloquio: discurso que mantiene una persona consigo mismo, como si pensase en voz alta.

2- El Locutor interpela a otro sujeto (o personaje B)	<ul style="list-style-type: none"> - El silencio del personaje B puede contener o generar la fuerza en la relación con el locutor. - La verbosidad del hablante =A es susceptible de revelarse como síntoma de su debilidad frente al oyente =B - La existencia del personaje B es el motivo del personaje A para hablar.
3- El Locutor interpela al Público	<ul style="list-style-type: none"> - Se sugiere el rompimiento de la cuarta pared (Artaud) - El personaje se encuentra en verdadera interacción con el espectador. - El personaje toma como testigo de su situación al público

Fuente: (Blanco, 2020, pág. 234)

El personaje toma como testigo de su situación al público

La actriz realmente toma como testigo en su situación al público lo cual se detalla en lo siguiente:

1. **Empoderamiento y visibilización:** Al dirigir su discurso y su mirada hacia el público, el personaje busca empoderarse y hacer visible su situación. En un contexto teatral, el público actúa como una audiencia activa que puede empatizar, reflexionar y tomar conciencia de las experiencias y desafíos presentados en la obra. Al tomar al público como testigo, el personaje reclama su derecho a ser escuchado y reconocido, desafiando así las estructuras de silenciamiento que no visibilizarían lo que a menudo afectan a las voces marginadas.

2. **Romper la cuarta pared:** Al dirigirse directamente al público y establecer una conexión interactiva, la obra rompe la llamada "cuarta pared" del teatro. Esto rompe la barrera tradicional entre los actores y los espectadores, permitiendo una mayor cercanía y participación emocional. Al tomar al público como testigo de su situación, el personaje invita a la audiencia a ser parte activa de la experiencia teatral, generando un sentido de comunidad y complicidad en torno a los temas y mensajes abordados en la obra.
3. **Transformación social y conciencia colectiva:** Al hacer del público un testigo de su situación, el personaje busca provocar una transformación social y fomentar la conciencia colectiva. Al presenciar la obra, los espectadores se enfrentan a realidades y problemáticas que pueden ser desconocidas o ignoradas en su vida cotidiana. Esto puede generar un impacto emocional y una reflexión crítica sobre cuestiones de género, justicia social y derechos humanos. Al tomar al público como testigo, la obra busca inspirar un cambio social y promover la solidaridad y el activismo en la lucha por la equidad y la justicia.

3.6 La Iluminación.

La luz tenue y el tiempo lento en la obra juegan un papel esencial desde la perspectiva escénica. Crea una atmósfera íntima y misteriosa que permite al público sumergirse emocionalmente en la vivencia del personaje. Esta tenue iluminación puede simbolizar las sombras y los aspectos más oscuros de su vida, subrayando la intensidad del drama y la tragedia.

El tiempo lento contribuye a la profundidad y reflexión de la narrativa. Al ralentizar los movimientos y acciones del personaje, permite que los espectadores se adentren en sus emociones y pensamientos. Ayuda a la representación escénica de la pausa en el desarrollo de la vida en la cual se muestra la lucha interna y los conflictos emocionales.

La combinación de la luz tenue y el tiempo lento agrega un elemento estético y simbólico a la obra, resaltando la intensidad emocional y la complejidad humana que se desarrolla en la historia. Esta elección artística invita al público a reflexionar sobre la vulnerabilidad y la fuerza que coexisten, permitiendo una apreciación más profunda de su vivencia trágica.

3.7 El Paisaje Sonoro

Es una herramienta poderosa para intensificar la escena y profundizar en las emociones que se transmiten al público. El uso de sonidos nefastos y chirriantes contribuye a crear una sensación de inquietud y tensión en el ambiente teatral. Estos sonidos pueden evocar un estado de angustia y ansiedad, lo que resalta el suspenso presente en la obra.

La inclusión de sonidos de metales frotándose y el uso de instrumentos de viento tocados de manera atonal aporta a la obra con una posible dimensión desestabilizadora. Estos sonidos discordantes pueden simbolizar la confusión y el conflicto emocional, enfatizando su lucha interna y los desafíos.

El suspenso y tensión de la obra refuerzan la intensidad y la vivencia trágica. Los sonidos siniestros y misteriosos pueden generar un ambiente inquietante que transporta al público a un estado emotivo. La combinación de sonidos perturbadores y atonales crea una experiencia sensorial que refleja la batalla contra la discriminación y las injusticias, aportando una dimensión de suspenso a la narrativa.

3.8 El uso del espacio y su transformación en un lugar dramático

En la obra, la actriz utiliza de manera significativa el espacio bajo como elemento dramático clave. La actriz se conecta directamente con el suelo y crea una sensación de cercanía con la tierra lo que podría reforzar el símbolo de una existencia triste y vulnerable. Al permanecer en el espacio bajo, el personaje coadyuva a la metáfora de sufrimiento, generando una atmósfera emotiva.

La ausencia de uso del espacio alto en la actuación de la actriz puede sugerir que el personaje no busca una salida o liberación, sino que enfrenta su realidad y dolor. La concentración en el espacio bajo puede reflejar la inmersión total en sus propias emociones y experiencias trágicas. Esto permite una conexión más profunda con la audiencia, quienes pueden sentir empatía y comprender el sufrimiento del personaje.

Por otro lado, la transformación del espacio público del corredor en un lugar escénico tenebroso con una falta de luz y señales contribuye a generar un ambiente de opresión y siniestro. Esta elección artística hace una denuncia de las injusticias vividas en una sociedad supuestamente corrupta y refleja el terror hacia el dolor brutal y el escarnio social que enfrenta el personaje.

El uso de un corredor impersonal, que durante su funcionamiento cotidiano conduce a diversos lugares administrativos, como si fuese una arteria que vincula espacios; durante la obra escénica ha sido transformado en un lugar de estancamiento y espera casi perpetua, lo vuelve un elemento más que da vida a su historia a través de su transformación escénica en un espacio de denuncia y suspenso, en el que el lodo, la caja convertida en cruz y el cuerpo de la actriz a través del contacto estrecho. transformándolo en un testigo escénico, momentáneo y silencioso de lo que ocurre en este momento, en esta ficción.

3.9 La validez y contribución de la obra al público en la actualidad, desde las Artes Escénicas

La obra aporta de manera significativa a la actualidad social al abordar temas relevantes y sensibles e históricos. Enfocándose en el dolor que vive el personaje de la mamá de Damián, la obra contribuye a concientizar al público sobre las diversas situaciones políticas violentas y sociales que eventualmente pueden existir en el país al igual o menos que en otros países. Al presentar el sufrimiento de una madre que ha perdido a su hijo en contextos políticos y de guerra interna, muestra la realidad cruda y dolorosa que en el mundo suele ocurrir debido al autoritarismo de los gobernantes.

La validez de la obra radica en su capacidad para generar empatía y comprensión hacia quienes viven situaciones extremas y traumáticas. Al ver reflejado el dolor y la lucha del personaje, el público puede conectarse emocionalmente con su experiencia y comprender las adversidades que enfrenta. Esto puede llevar a una mayor sensibilización sobre la importancia de abordar las problemáticas sociales y políticas que afectan a ciertos grupos de la sociedad.

Sin embargo, también es importante destacar que la obra puede tener limitaciones en su aporte. Al centrarse en una denuncia y en mostrar un mensaje macabro y cruel, existe el riesgo de naturalizar estos hechos fatales de la vida y encaminar al público y a los artistas a enfocarse únicamente en la violencia y la tragedia como únicos temas posibles para vivir el proceso creativo y las experiencias estéticas. Esto podría llevar a una visión pesimista y desesperanzada de la realidad, sin tener en cuenta otros aspectos positivos y cotidianos de la vida.

En conclusión, podría decirse que pone en tela de juicio y concientiza a quien la observa, a cerca de la violencia con la que se pretende tratar las situaciones políticas y sociales que vive el mundo, también es importante considerar su enfoque crítico y la necesidad de no naturalizar los aspectos más oscuros de la realidad, puede contribuir a abrir espacios de reflexión y diálogo sobre la necesidad urgente de acudir a formas más civilizadas de encontrar soluciones a la problemática social de cada ciudad y de cada país, puede aportar como un espejo para mirar las actitudes inadecuadas en las que cae el ser humano por su falta de comunicación eficaz entre los sectores gubernamentales y el pueblo.

Conclusiones

En conclusión, la presente investigación ha explorado minuciosamente la intersección entre el concepto de metáfora propuesto por Elena Oliveras y la creación de una secuencia de movimientos en el monólogo de la obra teatral "En medio de la Frente", bajo la dirección de Rocío Pérez. A lo largo de este estudio, se ha puesto de manifiesto la manera en que el lenguaje corporal y la expresión artística se entrelazan para comunicar elementos conceptuales y emocionales en el contexto escénico.

La secuencia de movimientos analizados se desarrolla desde el minuto 22:00 hasta el minuto 25:20 de la obra, ha sido desglosada y analizada en detalle, revelando cómo cada gesto, movimiento y coreografía contribuyen a la representación de metáforas visuales y emocionales. La elección del espacio público para la creación de la obra "En medio de la Frente" como escenario para esta exploración ha sido acertada, ya que el antiguo edificio de la escuela de medicina de la Universidad de Cuenca se convierte en el espacio íntimo del personaje que refuerza la conexión entre el cuerpo, la tierra, el dolor y la denuncia.

La caja de madera, un elemento central en la secuencia se erige como un símbolo poderoso del encapsulamiento y las barreras impuestas por la sociedad y los desafíos personales que la protagonista debe enfrentar. La manera en que la actriz interactúa con la caja, transformándola en una cruz, al abrirla, para revelar su contenido interno, se convierte en una representación de la falta de pulcritud en un sistema político que provoca desesperanza.

Esta investigación resalta la importancia de la metáfora como herramienta conceptual que trasciende las limitaciones del lenguaje verbal, encontrando su expresión en el movimiento y la actuación en el escenario.

En última instancia, este trabajo de titulación ha contribuido a enriquecer nuestra comprensión de cómo el lenguaje corporal puede ser una vía válida para explorar y transmitir narrativas sociales complejas. "En medio de la Frente" ejemplifica cómo el arte escénico, por decisión de los artistas, puede tomar las temáticas políticas e históricas para ponerlas en escena a manera de denuncia utilizando para ello, lenguajes figurativos y eclécticos que a su vez forman una nueva unidad conceptual y estética.

Referencias

- Acebo, H. (2016). La Métafora en la poesía de Antonio Martínez Sarrión. Obtenido de Universidad Complutense de Madrid : <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46378/1/T39571.pdf>
- Albán, V. (2021). Análisis de las energías opuestas complementarias: ánimo y ánimos propuestas por Eugenio Barba, a través del estudio de los personajes Desdémona, Otelo y Yago interpretados por la actriz Verónica Falconí del Colectivo "Contrael viento Teatro", en la obra ". Obtenido de Universidad Central del Ecuador- Facultad de Artes :). <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/24518>
- Angamarca, A. (25 de febrero de 2017). YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Jq9Rv6QRbqM&t=571s>
- Barba, E. (1990). El Arte Secreto del Actor. México: Pórtico de la Ciudad de México'.
- Barba, E. (1994). La Canoa de Papel. Argentina: S.R.L.
- Barba, E. (10 de febrero de 2017). Estudio del principio de invisibilidad para la construcción del personaje según Eugenio Barba. Obtenido de <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/148883>
- Blanco, F. (17 de marzo de 2020). Metodología para la construcción de un monólogo en el teatro de la historia. Obtenido de UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS: <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/24622/BlancoArenasFabianAlexis2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Centeno, E. (2005). Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold Y Barba. Obtenido de Revista de Filosofía N°50, 2005-2 - Universidad Bolivariana de Venezuela: [file:///C:/Users/Planetactil/Downloads/18099-Texto%20del%20art%C3%ADculo-18931-1-1020141104%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Planetactil/Downloads/18099-Texto%20del%20art%C3%ADculo-18931-1-1020141104%20(2).pdf)
- Cornejo, F. (2017). El Títere como Metáfora. Obtenido de Universidad de Sevilla: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/49458/El%20t%C3%A9tere%20como%20met%C3%A1fora.pdf>

a_fantoches3.pdf;jsessionid=EB71D16BCACE40F1A0C0396B43D2AE7E?sequence=1&isAllowed=y

Domínguez, F. (2014). La metáfora como operatoria en el cuerpo del performer en el teatro-danza.

Obtenido de Universidad Nacional de Córdoba:
<http://hdl.handle.net/11086/2403>

Eco, U. (1990). Los límites de la interpretación. Milán: Lumen.

Grotowsky, J. (2001). Hacia un teatro Pobre.

Ledezma, B. (2018). Cuerpo metáfora, Reflexión en torno a un lenguaje poético escrito por el cuerpo del actor. Obtenido de THEATRON - UNIARTE UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL DE

ARTES: http://cnt.gob.ve/teatro_vzla/assets/files/THEATRON-28.pdf#page=213

Oliveras, E. (1993). La Metáfora en el Arte Retórica y Filosofía de la imagen. emece arte.

Oliveras, E. (2016). LA METÁFORA EN EL ARTE FUNDAMENTOS Y MANIFESTACIONES EN EL SIGLO XXI. Obtenido de https://planetadelibrosar0.cdnstatics.com/libros_contenido_extra/48/47271_TPCW_La%20metafora%20en%20el%20arte.pdf

Pérez, R. (2023). Entrevista Rocío Pérez [Grabado por G. N°13]. Cuenca, Azuay, Ecuador.

Suárez, N. (2016). La metáfora como herramienta dramatúrgica para evocar las desapariciones: una mirada a la obra “instrucciones para abrazar el aire”. Obtenido de UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS: <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/4466/SuarezSuarezNatalia2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Anexos

Anexo A. Representación de la obra teatral



Museo de la Medicina U. Cuenca: Registro Fotográfico



Personaje Sonia, Inicio de la obra: Registro audiovisual



Personaje Sonia, Registro audiovisual



Personaje Sonia, Registro audiovisual



Personaje Sonia, Registro audiovisual



Personaje Sonia, Registro audiovisual



Personaje Sonia, Registro audiovisual



Caja de madera, Registro audiovisual



Personaje Sonia interactuando con la caja, Registro audiovisual



Personaje Sonia interactuando con la caja, Registro



Personaje Sonia interactuando con la caja, Registro audiovisual



Sonia interactuando con la caja , Registro audiovisual



Personaje Sonia interactuando con la caja abierta y el lodo, lodo, Registro audiovisual



Personaje Sonia interactuando con la caja abierta y el Registro audiovisual



Personaje Sonia interactuando con la caja abierta y el lodo, lodo, Registro audiovisual



Personaje Sonia interactuando con la caja abierta y el Registro audiovisual



Personaje Sonia interactuando con la caja abierta y el lodo,
Registro audiovisual



Personaje Sonia interactuando con la caja abierta y el lodo,
Registro audiovisual



la caja abierta y el lodo,
Registro audiovisual



Personaje Sonia interactuando con la caja abierta y el lodo, Personaje Sonia interactuando con



Personaje Sonia interactuando con la caja abierta y el lodo,
interactuando con la caja abierta y el lodo,
Registro audiovisual



Registro audiovisual

Personaje Sonia



Personaje Sonia interactuando con la caja abierta y el lodo,
Registro audiovisual



Personaje Sonia interactuando con la caja abierta y el lodo,
Registro audiovisual

Anexo B. Entrevista a Rocío Pérez**Entrevista Rocío Perez - parte 1.ogg**

Tatiana: ¿Qué artistas son influyentes para la creación en la puesta en escena?

Rocío: Buena pregunta, ¿Qué artistas son influyentes para la creación en la puesta en escena? La verdad yo tengo como muchos y muchos referentes más que artistas, artistas en sí relacionados con las artes escénicas. Yo tengo mucha influencia sobre todo de teóricos como por ejemplo Shane Frederick Chavaniel, Cornago. Por ejemplo, yo me relaciono mucho también con artistas visuales como por ejemplo con Doris Salcedo y así como grupos de teatros que a mí me interesan mucho; son por ejemplo Yuyachkaniy también que me gustan mucho; también no me acuerdo cómo se llamó el grupo de teatro, no me acuerdo, pero ya te voy a decir. Entonces yo me relaciono mucho con teóricos, con artistas visuales, con cineastas que creo que me dan como una mirada mucho más amplia de lo que sucede en el mundo. Entonces esos son como mis los que influían mucho en mí, para cuando estoy pensando en una puesta en escena

Entrevista Rocío Perez - parte 2.ogg

Tatiana: La siguiente entrevista se encuentra estructurada en preguntas abiertas relevantes sobre su experiencia y el proceso en la obra en medio de la frente. ¿Quién es Rocío Pérez?

Rocío: Soy actriz y docente investigadora, licenciada en artes, magíster en dirección teatral y candidata a doctora en estudios teatrales.

Tatiana: ¿Qué profesión decidió estudiar y por qué?

Rocío: Bueno yo decidí estudiar artes escénicas en teatro, decidí estudiar teatro en realidad no, no hubo una razón, así como específica porque yo había querido estudiar esto, sino más bien fue cuando ya entré en la carrera que me encantó por todo el entrenamiento, por el conocimiento del cuerpo, por la disciplina que me que me proponía entonces. Esas fueron las razones por las que yo me quedé en la carrera y terminé mi carrera de en teatro.

Entrevista Rocío Perez - parte 4.ogg

Tatiana: ¿Durante sus estudios tomó un estilo o creó uno propio?

Rocío: La verdad no sé si yo podría hablar de un estilo, yo creo que hablo de una estética; yo trabajo mucho acerca de la poesía, de la poesía visual. Cómo componer poesía a partir de la visualidad. Entonces eso es uno de los temas que a mí me interesa mucho trabajar.

Entrevista Rocío Perez - parte 4.ogg

Tatiana: ¿Cuáles son los aspectos emocionales?

Rocío: En realidad yo no trabajo, no entiendo muy bien la pregunta, entonces; pero cuando tú me hablas de aspectos emocionales, yo no trabajo mucho a partir de la emoción; podría decirte que en mis primeros años como intérprete...como intérprete yo trabajaba mucho a partir de una técnica específica que venía del Real del realismo y más adelante ya sobre todo cuando empiezas a hacer trabajos de dirección, yo trabajo a partir mucho de del trabajo de Barba, entonces luego ya en mis últimos trabajos a partir de la investigación que yo hago de que es una investigación mucho más corporal , que la parte de la de la danza butoh. Entonces como te digo sí hay un o sea; por supuesto que se produce una emoción pero yo me centro más en un estudio del cuerpo y como a partir del cuerpo tú puedes crear personajes en eso

Entrevista Rocío Perez - parte 5.ogg

Tatiana: ¿Cuáles son sus principales obras de escénicas es de las que ha dirigido?

Rocío: En realidad he dirigido en tres trabajos y he sido asistente de dirección de dos trabajos, el resto ha sido un trabajo mío como actriz y también como como productora. Yo dirigí y dirigí; acompañé la dirección o sea fuimos dos personas que realizamos la dirección. Yo me dedico mucho cuando trabajo en un montaje a la dirección de la puesta en escena y también en la dirección de actores. Entonces fue “En medio de la frente”, “Documento” y “La última mula” y acompañé los procesos de asistente de dirección o en realidad de muchos trabajos, sobre todo trabajos de como detalle, como a trabajos abiertos e “Intoleroxia”. no me acuerdo en este momento, acompañe procesos de creación ¿Cómo se llama pues? no me acuerdo, ya ni me acuerdo, “El bicho raro” que fue un trabajo infantil y también “Adiós Santiago” en donde fui asistente de dirección.

Entrevista Rocío Perez - parte 6.ogg

Tatiana: ¿Quién es Elena Oliveras?

Rocío: Bueno, Elena Oliveras, es una es una profesora, en primero es una profesora en filosofía y luego ella tiene un doctorado en estética y es una es una investigadora de sobre todo del arte y en las artes visuales. Entonces como yo te decía, yo no necesariamente me vínculo con creadores o con directores de escénicos, sino yo tengo un trabajo como yo; más amplio en referentes, no con referentes como que tienen que ver con el arte, que tienen que ver con la filosofía, que tiene que ver con diferentes áreas del arte, no solo del escénico. Entonces ella es una es una persona que habla mucho sobre la metáfora y no sé cómo ella nos habla y nos da imágenes del mundo, no y del ser humano como él. Nos puede crear imágenes de cómo el ser humano habita en el mundo y cómo la metáfora tiene este poder de traducir o de llevarte a poner una cosa por otra cosa en la mente humana y como nos permite eso, no como nos permite mirar una relación de semejanza y como nos permite a nosotros tener una traducción clara en del espacio o una traducción de la de una idea... Entonces eso es una persona que a mí me ha permitido como comprender o tener una herramienta o me ha permitido, me ha dado una herramienta de construcción, de construcción de semejanza y de poner una cosa por otra cosa y salirme de un lugar como muy literal de la creación y entrar en un lugar de creación a partir del metaforizar las cosas que en las que estoy, como estoy pensando.

Entrevista Rocío Perez - parte 10.ogg

Tatiana: ¿Cuál es su definición de metáfora?

Rocío: Yo creo que eso que te decía, en la en la respuesta anterior es poner una cosa por otra cosa, es permitirme salir de este lugar literal y entrar en un mundo, en un mundo de creación, de como de un realismo mágico de una o de un me ha permitido la metáfora a mí construir una poética y construir en eso, construir desde la poesía hacer una poesía visual de lo que es mi trabajo.

Entrevista Rocío Perez - parte 12.ogg

Tatiana: ¿Cuál fue el motor de la creación de la obra?

Rocío: A ver, una de las cosas que a mí me ha impactado mucho es que cuando yo llegué hace muchos años a Cuenca, yo iba en la en el auto y escuché una noticia y escuché la noticia de esta de esta mujer Sonia, la madre de Damián, que hablaba de lo de lo que ha sido su proceso hasta que reconozcan que fue un crimen de estado. Entonces y todo lo que había tenido que vivir y su lucha, y su y su lucha por la verdad. Entonces eso a mí me movió muchísimo, me movió muchísimo y después yo fui mamá y todavía me movía más y siempre pensaba en ella y escuchaba las noticias de lo que estaba pasando con ella, porque me era como una Inspiración de decir “Guau” yo no sé si yo tendría la fortaleza para para poder hacer lo que esta mujer hizo. Entonces ese ese lugar como de lucha, de valentía, fue la que a mí me conmovió muchísimo y me permitió pensar en ella como para llegar a crear un trabajo.

Entrevista Rocío Perez - parte 9.ogg

Tatiana: ¿Describa la síntesis de la obra?

Rocío: A ver, la obra trata de eso, de una mujer que hace un recorrido, que nace, que nace a contar una historia y que hace un recorrido como de una procesión; contándonos la tragedia de haber perdido a su hijo y al final como su hijo muere nuevamente y ella vuelve a nacer a pesar de la muerte de su hijo. Todo el tiempo vuelve a nacer para encontrar justicia, entonces cuenta lo que es, o sea en realidad es una, es una, no sé si es una metáfora, pero es, no el recorrido que ella, hace de la muerte y cómo nos cuenta nosotros, la muerte de su hijo. Todo lo que tuvo que pasar en con la policía, todo lo fuerte que fue en enfrentarse a un montón de cosas y cómo cambió su vida. Cómo cambió su vida, como su vida se transformó y cómo se transformó la vida de toda su familia alrededor de la muerte de su de su primer hijo. Entonces es de eso que se trata la obra.

Entrevista Rocío Perez - parte 10.ogg

Tatiana: ¿Cuál es su definición de monólogo?

Rocío: Nada, pues del monólogo, o sea es una persona, es la... es la creación, no es la actuación de una sola persona en el escenario, entonces la actuación porque la creación es otra cosa, no ósea en la creación está un director, está un técnico, un vestuarista, o un iluminador, o sea es todo un equipo, pero un monólogo para mí es un unipersonal, una persona una única persona actuando en el escenario.

Entrevista Rocío Perez - parte 11.ogg

Tatiana: ¿Cuál es el análisis de texto y cómo este fue modificado por el movimiento?

Rocío: A ver primero yo no trabajo a partir del texto, no trabajo, no tengo un análisis de texto para llegar a crear el movimiento o para construir una partitura corporal. La partitura de movimiento creada ya tiene algún significado, cada movimiento. no a ver, yo cuando decidí trabajar con la actriz, yo hice muchas entrevistas, hice muchas entrevistas a la mamá de Damián, a Sonia, y a partir de esas entrevistas yo creaba como una relación con la actriz. Entonces metaforizaba mucho de lo que la mamá me decía. Entonces, por ejemplo, hay una escena en que yo trabajé mucho con vidrio, entonces el vidrio era un recorrido, era una metáfora de lo que esta mujer había vivido en un momento específico de su vida, cuando su hijo se muere, entonces cuando su hijo se muere, cuando ella llega al hospital y levanta la sábana y la encuentra a su hijo. Yo trabajé la corporalidad de la actriz como si ella estuviese caminando sobre, sobre vidrios, como esa sensación de caminar en sobre vidrios y va afectando el cuerpo de la actriz. Sí una metáfora de caminar sobre vidrios como iba afectando el cuerpo de la actriz, no le decía a ver vaya, que su hijo se murió, que le sucede, qué pasó , no trabajo desde ahí sino más bien metaforizo idea e idea, como te decía en esta idea, de caminar sobre mi Dios y que es caminar sobre vidrios, cómo el cuerpo se afecta y cómo qué lugares del cuerpo se afectan y cómo vas levantando información, esa es otra metáfora que yo hacía, era por ejemplo en la Belén, en la actriz, como ella trabajaba las cargadas de su hija, cuáles eran los puntos de apoyo, cuáles del manejo del peso, y del contrapeso, cómo trabajaba el equilibrio, que son herramientas que trabaja Eugenio Barba. Sí, entonces esas herramientas yo las me las partía a partir de una partida de una entrevista, como esa entrevista yo era capaz de metaforizarla; y de esa metáfora, llevarle al cuerpo de la actriz. Entonces a partir de eso se fueron creando varios, varias y varias... caminar, caminatas de pequeñas cantidades y cualidades del movimiento, y se fueron construyendo primero secuencias y luego la repetición de esas secuencias, fueron construyendo a la partitura.

Tatiana: ¿Tiene algún significado el movimiento?

Rocío: La verdad no, no tiene ningún significado, no trabajo; a partir del símbolo del signo del significado o del significante, o es el producto de la extensión del cuerpo debido al entrenamiento, por supuesto hay un entrenamiento muy claro del cuerpo, crear primero un lugar de presencia, un lugar de organicidad en el cuerpo, un cuerpo que esté vivo, que esté presente, que esté como consciente del movimiento y de lo que sucede en cada una de sus

células. Y a partir de eso eh..., cómo de esta presencia de este entender su propio movimiento, como ella a partir de metaforizar, ella iba construyendo en las partituras corporales.

Entrevista Rocío Perez - parte 12.ogg

Tatiana: ¿Qué aspectos tuvo la actriz para hacer la protagonista de la obra, en que se basó para la creación y desarrollo del personaje?

Rocío: A ver primero, yo no busqué una actriz que tenga ciertas características físicas, no me interesaba eso yo decidí trabajar con Belén que fue la actriz, porque primero, porque había mucha empatía, luego porque ella conoce, tiene un proceso corporal y físico, maneja una técnica específica, que es la que, es el trabajo de la antropología teatral de Barba, entonces ella entiende conceptos, como manejo del cuerpo, como el equilibrio, el equilibrio precario, el manejo del peso, del contrapeso, entonces esa fue una de las decisiones porque yo trabajé con ella.

Tatiana: ¿En qué se basó para la creación y desarrollo del personaje?

Rocío: Aquí hay otra cosa que yo no trabajo, un personaje, yo no trabajo, como vas a hacer el personaje mamá, no es la actriz que entra en una situación, es más que en una situación dentro, en una corporalidad, descubre una corporalidad y trabajo una corporalidad. Y a partir de ahí yo voy, ella va construyendo estas corporalidades, estas secuencias y luego vamos marcando, las vas repitiendo, las va repitiendo, hasta encontrar como una definición clara de la secuencia y de construir una partitura, y luego por supuesto introducimos un texto, introducimos, hacemos un trabajo de texto, el texto tampoco es que nos dedicamos a hacer un análisis de texto, sino a partir de la corporalidad, como ella va asumiéndola, el sonido la voz la palabra, el texto, eso.