

Universidad Autónoma de Chihuahua

Facultad de Artes

Secretaría de Investigación y Posgrado



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
CHIHUAHUA**

SOBRE LA MATERIA Y EL ESPÍRITU

PRODUCCIÓN TEATRAL A PARTIR DEL MÉTODO LABAN-DECROUX

POR:

LUIS HÉCTOR ÁLVAREZ SÁNCHEZ

**TESIS PRESENTADA COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO
DE**

MAESTRO EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

DIRECTOR DE TESIS:

JORGE ARTURO GAYÓN LÓPEZ

CHIHUAHUA, CHIH., MÉXICO

MAYO DE 2026

El presente trabajo se inscribe en la modalidad de Tesis de Producción Artística, conforme a los lineamientos de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua.

Dedicatoria

A mis amigos, Jorge Gayón, Omar Zermeño, Patricio Botello, César González, Johnatan Frausto, y a todo el equipo de Pariah-Teatro de Movimiento Dramático, por confiar e invertir su tiempo y voluntad en este proyecto.

A mis amigas y amigos, Gabriela Elías, Manuel Torres, María Hinojosa, Frida Barrios, Yessenia Esparza, Fernanda Alatorre, por sus observaciones e interés en nuestro trabajo artístico.

A mi comité de grado, Antonio Guerra, Rosa María Sáenz, Daniel Gómez, por enriquecer mi trabajo académico-artístico y, acompañarme en este proceso.

A Sofia Vargas, por acompañarme en cada paso, por creer en mí, porque te amo.

Índice de contenidos

<i>Sobre la materia y el espíritu.....</i>	<i>6</i>
<i>1. El método Laban-Decroux como modelo para la producción artística. 10</i>	
<i>1.1 Antecedentes y fundamentos</i>	<i>10</i>
<i>1.2 El entrenamiento del esfuerzo desde la perspectiva LAMA</i>	<i>13</i>
1.2.1 Factor Flujo.....	15
1.2.2 Factor Peso-Fuerza	15
1.2.3 Factor Espacio.....	17
1.2.4 Factor Tiempo.....	18
<i>2. El proceso de creación artística y la construcción de las escenas</i>	<i>22</i>
<i>2.1 El trabajo del actor como pilar fundamental del evento escénico</i>	<i>22</i>
<i>3. Trabajo con las escenas individuales</i>	<i>24</i>
<i>3.1 Escena I-No Poder Ya Vivir</i>	<i>24</i>
<i>3.2 Escena II-Soledad Individual y Soledad Cósmica</i>	<i>25</i>
<i>3.3 Escena III-La Degradación Mediante el Trabajo</i>	<i>28</i>
<i>3.4 Escena IV-Sobre la Miseria</i>	<i>29</i>
<i>3.5 Escena V-Frente al Silencio.....</i>	<i>31</i>
<i>3.6 Escena VI-Yo y el Mundo.....</i>	<i>33</i>
<i>4. Dispositivo escénico.....</i>	<i>37</i>

4.1 Concepto lumínico	37
4.1.1 Propuestas de iluminación para las escenas	40
4.1.1.1 Escena I.....	40
4.1.1.2 Escena II.....	41
4.1.1.3 Escena III.....	41
4.1.1.4 Escena IV.....	41
4.1.1.5 Escena V.....	42
4.1.1.6 Escena VI.....	42
4.2 Sonorización	43
Conclusión.....	46
Bibliografía	49
Anexos	52
Glosario	52
Entradas verbales	52
Entradas gráficas	56
Libreta de dirección, notas y gráficos.....	59
Notas de voz de Johnatan Frausto 13/04/22 (transcripción)	96
Experiencias de espectadores en el proceso de montaje	107
Fotografías del proceso de creación.....	123

Sobre la materia y el espíritu

Este documento presenta el proyecto escénico *Sobre la Materia y el Espíritu*, para la obtención de grado de Maestro en Producción Artística de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Se trata de una producción teatral en la que el movimiento de expresión dramática es el factor principal de emoción. Ahora bien, se verá como una de las bases de este proyecto, la exploración y la utilización artística de los recursos creativos del actor, a partir del método Laban-Decroux, sumado a ello, el trabajo con elementos sonoros y lumínicos que se entretajan con el movimiento del actor para enriquecer la experiencia sensible del público. Este documento también presenta los elementos que conforman la puesta en escena propuesta y da una explicación sobre el método de creación que usaron los actores.

Generalmente, en las producciones teatrales se puede observar que los creadores tienen dos intenciones coexistentes como fundamentos del proyecto. Una corresponde al contenido, tema o tesis, el qué de la obra, y la otra, a la forma artística. Esta última se refiere al cómo será realizada, es decir, a la composición escénica y a los elementos con los que será construida, entre los cuales tenemos: las disciplinas artísticas performativas (como la danza o la acrobacia, técnicas o métodos usados por el actor, como Roy Hart, para la voz o *The Viewpoints*, para la composición del movimiento), el dispositivo escénico y/o el texto dramático eventual. Ambas intenciones (el qué y el cómo) son esenciales en el proceso de creación, sin embargo, la segunda siempre utiliza la primera como pretexto alrededor del cual se construye la producción escénica. Esto sucede porque existen diversas formas para exponer un tema, muchas de las cuales no son necesariamente escénicas o artísticas. Esto obliga al artista escénico a clarificar qué es lo que

quiere compartir mediante la materialidad de su producción, que no se puede satisfacer de ningún otro modo.

A continuación, se exponen las dos líneas de exploración artística que se entretajan en el proceso de creación del proyecto *Sobre la Materia y el Espíritu*:

La forma artística: la intención de este montaje es que el hilo principal del tejido sensible del espectáculo sea el movimiento del actor. Lograrlo, requiere de este último, un cierto grado de dominio de una técnica. Se ha elegido trabajar con el método Laban-Decroux ya que, por un lado, ofrece una técnica de movimiento dramático diseñada especialmente para el actor; el *Mimo Corporal Dramático* de Étienne Decroux. Y, por otro lado, ofrece al actor una herramienta que le permite potenciar los aspectos expresivos de su movimiento gracias a un entrenamiento complementario (la eukinética¹), desarrollado por Rudolf Laban. Sumado a lo anterior, la aplicación de esta metodología a la creación escénica, incluye un registro² de las partituras de movimiento individuales y colectivas elaboradas por los actores. Estos procedimientos de coreología activa aplicada³ ofrecen la posibilidad de estructurar las composiciones individuales

¹ Entrenamiento del esfuerzo

² Registro del movimiento o texto resultante de la composición en movimiento y que usa como método de escritura la 'Descripción del Motivo' desarrollada por Valery Preston-Dunlop, a partir de la Cinetografía Laban y aplicada a la eukinética (estudio de las cualidades dinámicas del ritmo). Preston-Dunlop, V. (1998) p, 101. El cual será utilizado con la finalidad de fijar dichas composiciones.

³ Coreología. La disciplina que busca determinar de qué está hecho el movimiento humano. Permite identificar las conexiones entre el movimiento, su contexto y las otras dimensiones humanas que lo determinan (individuales, sociales o culturales). Este estudio es realizado mediante el análisis de los componentes del movimiento, entre los cuales tenemos: el cuerpo, sus partes en acción, y sus inter-relaciones, la dinámica, los ritmos y el fraseo, las relaciones con el espacio y entre las personas, las relaciones con el sonido, etc. Esto es lo que llamamos el análisis coreológico del movimiento. (Nota de clase 03/09/2021-asesoría con el Dr. Jorge Gayón)

de los actores, la dramaturgia de cada una de las escenas, así como la estructura global del montaje. Finalmente, la dirección escénica hace el tejido de dichas partituras en lo que podría llamarse, según Eugenio Barba, una dramaturgia de movimiento⁴, la cual es elaborada, precisamente, en términos intrínsecos a éste.

El contenido: el texto *En las cimas de la desesperación* de Emil Cioran nos sirve como vínculo con los conflictos internos del ser humano. A partir de su lectura, los actores reflexionan sobre la condición humana vista desde la perspectiva de este autor y la suya propia, fungiendo ambas como un estímulo para la creación.

La finalidad última es hacer visibles estos conflictos del individuo partiendo del movimiento del actor. La experiencia estética que se produce en el espectador con el montaje tiene la intención de generarle un reflejo de su propia naturaleza y de sus conflictos, llevándolo a percibir la condición humana a través del otro. Según Rudolf Laban (2005):

El hombre demuestra en sus movimientos y acciones el deseo de lograr objetivos particulares. En este caso, nos podemos referir a valores que pueden ser de naturaleza material o espiritual. (...) Ver esa lucha representada en el escenario es una experiencia de

⁴ Llamamos dramaturgia a una sucesión de acontecimientos basados en una técnica que apunta a proporcionar a cada acción una peripecia, un cambio de dirección y tensión.

La dramaturgia no está ligada únicamente a la literatura dramática, ni se refiere sólo a las palabras o a la trama narrativa. Existe también una dramaturgia orgánica o dinámica, que orquesta los ritmos y dinamismos que afectan al espectador a nivel nervioso, sensorial y sensual. De este modo se puede hablar de dramaturgia también para aquellas formas de espectáculo (ya sean llamadas danza, mimo o teatro) que no están atadas a la representación ni a la interpretación de historias. (Barba, 1986)

educación para cualquiera que no sea totalmente insensible a las condiciones de vida humanas. (...)

Laban continúa diciendo:

Todo esto tiene poco que ver con la psicología como se entiende normalmente. El estudio de la lucha del ser humano se extiende más allá del análisis psicológico. La representación en movimientos es una síntesis, es decir, un proceso de unificación, que culmina con la comprensión de la personalidad atrapada en el flujo siempre cambiante de la vida. (...)

El espectador, adopta su propia actitud interior hacia lo que ve y escucha. (...) Los movimientos de los cuerpos y los sonidos que se ven y se oyen en el escenario excitan la imaginación, y despiertan la voluntad de mirar con ojos más intensos a ese mundo vagamente discernible de los valores humanos. Esta es la razón del teatro: el deseo de llegar a conocer el mundo de los valores humanos. (Laban, 1950, pp.170,171, 73)

Finalmente, este proyecto escénico cubre una necesidad que pocas veces es explorada en el teatro, no por su tema, sino por la forma.

1. El método Laban-Decroux como modelo para la producción artística

1.1 Antecedentes y fundamentos

Mouriré en hombre joven al pie del Gran Proyecto.

Étienne Decroux

Este proyecto se basa en una visión particular del actor, la cual se ha venido gestando en la historia del teatro desde el siglo pasado. Jacques Copeau, uno de los artistas teatrales occidentales más influyentes de principios del siglo XX y fundador de l'École et Théâtre du Vieux-Colombier, propuso un trabajo artístico en el que daba valor a la creación del actor. Étienne Decroux, alumno de Copeau, retomó ciertos aspectos del trabajo de éste, especialmente aquellos relacionados con la expresión dramática en movimiento, los cuales sistematizó para crear una técnica para actores que permite hacer visible el mundo interno y los conflictos del individuo, usando el movimiento como vehículo o medio principal para la exposición del drama.

La expresión del drama en movimiento ha sido explorada y estudiada por especialistas de las artes escénicas en la danza y en el teatro. En la danza, Rudolf Laban sistematizó un análisis de movimiento y un entrenamiento que aplicado por el performer, le permite identificar y usar dramáticamente las variaciones que puede hacer en la naturaleza muscular de su movimiento. Mary Wigman, exponente de la danza expresionista alemana de principios del siglo XX, Kurt Joos, y más tarde, Pina Bausch, llevaron la expresión dramática al corazón de la danza, con lo

que conocemos como danza-teatro, mostrando los conflictos internos del ser humano a través de su movimiento, no a través de la anécdota.

En el teatro, tenemos las propuestas de Gordon Craig, Antonin Artaud, Eugenio Barba y Jerzy Grotowski y, las realizaciones de Vsévolod Meyerhold, Étienne Decroux, Jean-Luis Barrault, Bob Wilson, Steven Wasson y Corinne Soum, entre otros.

Inscrito en esta línea de exploración y creación, el presente proyecto se fundamenta en la técnica de Étienne Decroux y el entrenamiento del esfuerzo de Rudolf Laban, a partir del método desarrollado por el artista escénico Jorge Gayón.

Finalmente, este proyecto ha sido realizado a partir de la exploración del papel que, en términos de movimiento, juega el actor en la creación de un evento dramático escénico. La guía utilizada en esta exploración de las competencias expresivas de los performers, parte del entrenamiento del *esfuerzo* de Rudolf Laban, lo que permite consolidarlas gracias a la aplicación activa de esta metodología en la creación teatral. Sin embargo, los actores sólo pueden alcanzar su máximo potencial cuando esta forma de entrenamiento es relacionada con una técnica de movimiento, en este sentido, el *Mimo Corporal Dramático*, es un valioso aliado dentro de este proceso.

Una de las particularidades de la técnica mencionada, es precisamente el hecho de ver al actor como artista creador, rechazando la idea de que el teatro es un conglomerado de las artes. Esto no niega que en el teatro, las artes se sumen a la experiencia total como lugar de encuentro. Lo que sí hace, es dejar en claro que el arte del actor no está subordinado a un texto dramático o a

los decorados, la danza, la música o cualquier otra manifestación artística ajena a su trabajo. En *Palabras sobre el mimo*, Decroux expone su idea del teatro como arte del actor:

En general, los múltiples elementos que intervienen en la composición del teatro deben contener los materiales de una definición... Ahora bien, ¿cómo lo visualizamos? Como valiosas artes, que dotadas cada una con el poder de captar el Universo en su propio taller, no deberían desear ni ampliarse ni poner sucursales. Sin embargo, en un lugar llamado teatro, coexisten escultores, arquitectos, músicos, cantantes, bailarines y actores reunidos para procurarse los medios para hacer algo grandioso. (...) Pero para el arte del actor, ¿dónde está su morada?, ¿dónde está su consuelo?, ¿y su derecho a la soledad?, ¿al menos tiene una piedra dónde reposar su cabeza?, ¿dónde podemos ver el arte del actor como se contempla en la pintura: en su estado puro?

(...) Mientras tanto, estamos a las puertas de la definición, tratemos de abordarla: al actor siendo el único carente de domicilio personal, debe pertenecerle el teatro.

(...) Nuestra mima trata de evocar con el sólo movimiento del cuerpo la vida mental, si lo logra, será un arte completo. (Decroux, 2000, pp.79,80,81,89)

La propuesta de Étienne Decroux considera la autonomía artística del actor como un objetivo. Esto es un punto clave para este proyecto escénico, pues son los actores quienes, a través de su entrenamiento, la exploración, la composición y la realización escénica, abordan un trabajo que requiere de un alto nivel de autonomía en sus competencias artísticas. Ahora bien, ¿qué es el *Mimo Corporal Dramático*? Steven Wasson, director del *Théâtre L'Ange Fou*, lo define así:

El espíritu que guía al Mimo Corporal, es el de entrar en acción para estructurar ideas y emociones. Es aprender cómo el espíritu humano puede encontrar su total plenitud en la forma física. Es darle al actor la capacidad de hacer lo que quiera y no solo lo que pueda.

El Mimo Corporal es una técnica que permite al practicante aprender, a través de un vocabulario único, cómo expresar teatralmente el comportamiento humano desde sus aspectos más prácticos hasta los más abstractos y espirituales. Es el arte del cuerpo pensante. (2016, en: ABOUT US/Corporeal Mime).

La capacidad del actor para hacer visibles con su movimiento los valores humanos gracias a la técnica del Mimo Corporal Dramático, puede resultar atrayente para cierto tipo de espectadores, sobre todo para aquellos que buscan en el espectáculo una experiencia que va más allá del texto dramático, pues ver el drama corporeizado, no es lo mismo que escucharlo a través de la palabra. Finalmente, y no menos importante, para integrar esta técnica en este proceso, siempre es necesario un entrenamiento regular. Afortunadamente se cuenta con la presencia y la guía de Jorge Gayón, uno de los intérpretes y últimos alumnos de Étienne Decroux.

1.2 El entrenamiento del esfuerzo desde la perspectiva LAMA

El método Laban-Decroux, aborda el *Entrenamiento del Esfuerzo* de Rudolf Laban a través del LAMA (*Laban's Active Movement Analysis*⁵), lo que es otro de los puntos clave de este proyecto;

⁵ Aplicación activa del análisis del movimiento de Laban, por el artista escénico en su trabajo de entrenamiento, improvisación y creación de espectáculos, desarrollada por Jorge Gayón.

el análisis activo del movimiento como condición inherente de esta producción teatral. Este análisis se realiza a partir de la identificación y el registro de las cualidades de movimiento utilizadas en las partituras creadas por el actor. Ambos, análisis y escritura Laban, han sido utilizados para precisar su contenido, proporcionando un mapa de sus intenciones, materializadas en las variaciones de la naturaleza muscular de su movimiento. Ahora bien, la perspectiva LAMA tiene una aplicación directa en la construcción performativa del actor.

El sentido de la palabra “activo” utilizada, se refiere también a la competencia que se busca desarrollar y que se define como autonomía del performer en la aplicación del análisis del movimiento a su propio trabajo de entrenamiento, ensayos, creación y representación. Esta competencia incluye la percepción-acción que implica la experiencia efectiva de la conexión pensamiento-movimiento, y que permite la acción consciente y la capacidad de modificación voluntaria de la intención del esfuerzo durante su desarrollo.

La capacidad de decisión sobre la dirección o el objetivo del esfuerzo es una de las más grandes cualidades incluidas en este significado. Se trata de la autonomía performativa, autonomía artística en acción, más allá de los estilos. La presente metodología le da al performer la capacidad real para producir y manipular conscientemente los *elementos del esfuerzo*, como base de su entrenamiento para la construcción, el enriquecimiento y el mantenimiento de los relieves de su paleta de expresión. (Gayón, 2018, p. 10)

El *entrenamiento del esfuerzo* entonces emerge como una de las necesidades fundamentales para el enriquecimiento de la dramaturgia de movimiento desarrollada por los

actores a través de su trabajo artístico. Con esto dicho, detallar cada uno de los *elementos del esfuerzo*, arrojará luz sobre las posibilidades expresivas que estos brindan en los procesos performáticos.

1.2.1 Factor Flujo⁶

En el *Factor Flujo* se hacen presentes el *elemento controlado* y *elemento libre*. En el primero se hace uso de la tensión muscular en el desarrollo del movimiento que realiza el *performer*, ésta es producida por los músculos antagonistas, los cuales comparten dos estados musculares concretos, la tensión y la contracción. En el segundo se hace uso de los músculos activos, el movimiento se produce con la fuerza muscular mínima necesaria, aprovechando en ocasiones la gravedad y la inercia en su realización. Cada elemento tiene diferentes implicaciones dentro de las sensaciones que generan en quienes espectan, las cuales dependerán de lo que ven en el cuerpo en movimiento, la tensión de los músculos del *elemento controlado* en ocasiones es llevada a crear un ambiente denso y dramático. También debe mencionarse que el uso de los músculos activos y antagonistas está presente con diferentes intensidades en todos los factores de movimiento.

1.2.2 Factor Peso-Fuerza

Los elementos del *Factor Peso-Fuerza* son el *pesado-fuerte* y *ligero-suave*. Estos elementos se relacionan con la aplicación del peso y/o la fuerza del *performer* a su entorno o el cómo éste

⁶ Habiendo considerado las normas de estilo, se ha decidido mantener la mayúscula inicial en los títulos correspondientes a los factores del movimiento. Esta decisión se debe a la necesidad de separar los conceptos o categorías usadas en el método Laban-Decroux, de las acepciones semánticas cotidianas.

genera la sensación de peso o ligereza sobre su propio cuerpo, como se explica en la siguiente cita:

El elemento pesado - fuerte del esfuerzo

Tengo dos posibilidades para moverme dentro de la definición de este elemento del esfuerzo. Agrego mi peso o agrego mi fuerza a mi movimiento. También, tomando en cuenta los otros aspectos citados⁷, puedo acercar mi centro de gravedad del suelo, aumentar la cantidad de soportes de mi cuerpo y/o flexionar estos, aumentar mi superficie de sustentación, moverme hacia abajo, construir una imagen corporal con valor gráfico de fuerza, aumentar la masa corporal implicada y/o conectar muscularmente la parte activa al resto del cuerpo.

Elemento ligero-suave del esfuerzo

Para moverme dentro de la definición de este elemento, retiro mi peso o mi fuerza a mi movimiento. De igual forma, tomando en cuenta los otros aspectos citados, puedo alejar mi centro de gravedad del plano del suelo, disminuir la cantidad de soportes, moverme

⁷ Se refiere a los siguientes aspectos: “la relación entre el centro de gravedad y el plano de soporte, la distancia que los separa, el número de soportes y su grado de flexión, la superficie del polígono de soporte, la dirección de aplicación de las fuerzas presentes, el valor gráfico de la imagen corporal, la masa corporal implicada, la conexión muscular entre la parte activa y el resto del cuerpo” (Gayón, 2018, p.29)

hacia arriba, construir una imagen corporal con valor gráfico de ligereza y/o disminuir la masa corporal implicada. (Gayón, 2018, pp. 30, 31)

La exploración de estos elementos del esfuerzo puede potenciar la metáfora de los conflictos humanos, lo que nos introduce directamente en el movimiento de expresión dramática. El actor lleva dichos conflictos a la forma física a través del juego con su tono muscular y el uso del espacio, potenciando la percepción de su relación con la gravedad.

1.2.3 Factor Espacio

El Factor Espacio se introduce en la intención de acción del *performer*, cuando éste reduce las dimensiones en las que se desplaza, su movimiento se vuelve *elemento directo*, pero cuando sucede lo contrario, cuando el *performer* utiliza diferentes ejes del espacio para alcanzar su objetivo, su movimiento es elemento indirecto-flexible. Jorge Gayón, señala otros aspectos necesarios para entender las implicaciones generales de este factor:

(...) para el análisis cualitativo del *Factor Espacio* del movimiento humano es necesario tomar en cuenta ciertos aspectos que le son propios. Entre ellos tenemos:

- la relación entre la mirada y la atención del sujeto, y la inscripción de su movimiento en el espacio
- El alineamiento corporal
- La organización corporal al servicio del movimiento
 - articulación en bloque o en partes

- la segmentación corporal y su secuencia
- La iniciación corporal del movimiento
 - central o periférica

Los aspectos citados se encuentran relacionados con la articulación del movimiento, la cual es fundamental para la claridad de las acciones e intenciones del *performer*. Trabajar con este factor, es caminar sobre la precisión, es clarificar las intenciones del movimiento, entendiendo dónde está, de dónde viene y a dónde va.

1.2.4 Factor Tiempo

El trabajo con el *Factor Tiempo* puede resultar sumamente interesante, pues el *performer* es capaz de generar una eternidad en unos cuantos segundos o hacer de los minutos, segundos. Esta relatividad, la idea de duración, es creada por un efecto visual que se manifiesta en el movimiento del intérprete, este se relaciona con el espacio y el uso de sus músculos para crear una dinámica de movimiento, cuya cualidad depende de las tensiones musculares del ejecutante. Retomando la idea de duración y enfocándose en su construcción a través de las sensaciones kinestésicas que se generan en la percepción del público, se puede decir que para que exista la percepción del tiempo en escena, se requiere crear una imagen que da inicio a todo, seguida de un desarrollo y un final que pueda completar dicha experiencia. Pero, si no queda claro el inicio, se genera la sensación de eternidad debido a la yuxtaposición de los movimientos. Un ejemplo de esto, aunque situado

en el espacio ficcional⁸, puede verse y sentirse de forma clara en la obra *Quad* de Samuel Beckett. Profundizando más en este tema, puede resultar útil la visión del filósofo Henri Bergson, quien en su libro *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, explica este fenómeno:

Supongamos a todos los corderos de un rebaño idénticos entre sí; difieren al menos en el lugar que ocupan en el espacio; si no, no formarían un rebaño. Mas dejemos de lado a los cincuenta corderos mismos, para no retener más que la idea de ellos. O los comprendemos a todos en la misma imagen, y entonces es necesario que los yuxtaponamos en un espacio ideal; o repetimos cincuenta veces la imagen de uno solo ellos, y entonces parece que la serie tiene lugar, más que en el espacio, en la duración. No ocurre así sin embargo. Pues si yo me figuro cada vez aisladamente a cada uno de los corderos del rebaño, no me ocuparé nunca más que de un solo cordero. Para que el número de ellos vaya creciendo a medida que avanzo, es preciso que yo retenga las imágenes sucesivas y que las yuxtaponga a cada una de las nuevas unidades de las que evoco la idea; ahora bien, es en el espacio en que una semejante yuxtaposición se opera, y no en la duración pura.

(Bergson, 1927, p.62)

Entonces, si se sustituye la idea de los corderos por las partes corporales de un actor, se puede decir que la percepción del tiempo que se genera en los espectadores nace de la secuencia de movimientos del actor y de su relación con el espacio y el tiempo (lo que en el mimo corporal

⁸ Espacio donde ocurre la ficción creada por el actor, puede incluso darse fuera del espacio escénico o del dispositivo escénico.

dramático se conoce como articulación y fraseo). Aunque si un movimiento no se relaciona con el anterior, tenemos un signo aislado que no se suma a la percepción del tiempo, es decir, puede ser parte de la misma composición, pero de una frase diferente. Sin embargo, sumado a lo ya dicho, las alteraciones en la percepción del tiempo pueden ser generadas a través de un uso muscular muy específico. Sobre esto, Rudolf Laban identifica en el Factor Tiempo dos extremos o *elementos del esfuerzo*: *elemento repentino* y *elemento sostenido*. Cada uno de ellos tiene una naturaleza opuesta al otro, y justamente esas particularidades permiten generar dos extremos posibles:

Es fácil reconocer cuando una persona camina, habla, escribe, come o se viste a su ritmo “natural”. Si por una razón particular esta persona acelera su ritmo, ya sea que deba tomar un autobús o esté retrasada para una cita, su movimiento reflejará claramente la actitud de lucha contra el tiempo. Hasta decimos “contra reloj” cuando tratamos de hacer muchas cosas en un mínimo de tiempo o tenemos prisa (elemento **repentino** del esfuerzo). En general nuestro movimiento es de corta duración. La actitud contraria (elemento **sostenido** del esfuerzo) es utilizada en otras situaciones: cuando dudamos, cuando encontramos una resistencia a nuestra acción, en los momentos de placer. En fin, cuando queremos tomarnos nuestro tiempo y estamos dispuestos a “gastarlo”. (Gayón, 2018, p. 37)

Siguiendo con el Factor Tiempo, el *elemento sostenido* puede introducir la idea de otra realidad, ésta puede ser onírica o relacionada con el pensamiento y sus procesos. Esta lectura de movimiento se potencia al introducir algunos elementos del Mimo Corporal Dramático,

relacionados con la Estatuaria Móvil⁹ o El Hombre de sueño¹⁰ pues cada elemento del esfuerzo tiene infinidad de posibilidades expresivas que potencian el impacto de los movimientos del performer en la percepción del espectador.

Finalmente, el trabajo actoral de este montaje se aborda desde los siguientes aspectos: relación anatómica, es decir, la posibilidades de articulación de cada parte del cuerpo en función de la escena; relación con el tiempo, la percepción del tiempo que se crea en el espectador a voluntad del *performer*; la relación con el espacio (coréutica), mediante el estudio detallado de los ejes, direcciones y los planos en el espacio en los que se inscribe el movimiento del *performer*; relación con la dinámica, el uso de la tono muscular para generar sensaciones kinestésicas mediante el movimiento, – lo que en el Mimo Corporal Dramático se conoce como “dínamo-ritmos”; y por último, la relación con el drama, que no es más que el uso de los elementos anteriores para la creación corporeizada del conflicto.

⁹ La estatuaria móvil va a contar a través de los movimientos la aventura del pensamiento, el viaje del espíritu. Ese movimiento es llamado: movimiento anillado, es el arte de la curva. Inspirado por el lenguaje poético, que frecuentemente evoca el pensamiento como un ente (cosa, animal, ruta...) y capaz de mostrarse, retractarse, contonear, invadir. (Soum, 2000, p. 31)

¹⁰ No es propiamente dicho una categoría de movimientos, sino más bien un “estado” que va a dar cierta textura y va a transformar el peso de los seres y de los objetos. Cito: “Las cosas y los seres ahí se desplazan como en una sociedad de nubes.”

Como “instalado en la inestabilidad”, el cuerpo no debe tener el aspecto de describir una proeza, ni tener la apariencia de ser sumiso a las causalidades del tiempo real, presente.

La gravedad terrestre parece estar sublimada, el actor está en otra “realidad”: la de la memoria o la de la proyección. La memoria es el artista en primer término, dice Decroux, ya que no se conforma con almacenar las imágenes, sino que fabrica combinaciones.

Esta facilidad del espíritu de aparecer y desaparecer la vida pasada, o ver transcurrir, como en una película, una vida futura, debe inspirar y conducir la actuación en “el hombre del sueño”. (Soum, 2000, pp. 32, 33)

2. El proceso de creación artística y la construcción de las escenas

2.1 El trabajo del actor como pilar fundamental del evento escénico

Las competencias de movimiento de expresión dramática del elenco han sido fundamentales para el proceso de creación. Por ese motivo, una de las necesidades de este proyecto fue el desarrollo y el entrenamiento de las mismas para ampliar la paleta de expresión de los actores. Es importante entonces, entender qué ofrece la técnica elegida para la producción de esta obra, lo que requiere hablar, en primer lugar, sobre el entrenamiento en el *Mimo Corporal Dramático*:

El mimo corporal no es un conjunto de “principios y fundamentos” teóricos, sino indicaciones prácticas para la instrucción física y el entrenamiento de los actores, Decroux les llamaba a veces, “la gimnasia de lo bello”.

(...) Según Decroux, la renovación del teatro no será posible sin la participación activa del actor, que desde su formación siga cotidianamente un entrenamiento físico personal. De hecho, ningún discurso sobre la doctrina de Étienne Decroux, sobre los principios o fundamentos del mimo corporal, o su repertorio, será la “fórmula mágica” para llegar a esta renovación. Lo que Decroux nos legó son, ante todo, indicaciones de entrenamiento. (Gayón, 2019, p. 10)

Lo anterior, como el pilar de este proyecto, es lo que permite a los actores involucrados materializar una puesta en escena sustentada en una técnica artística que ha sido diseñada para el actor. En segundo lugar y con la misma finalidad, se trabajó el LAMA, este entrenamiento para artistas escénicos, integra la eukinética y las *escalas coréuticas básicas*. Ahora bien, la intención

con este entrenamiento complejo es abrir las posibilidades de un manejo real de una amplia paleta expresiva del movimiento, gracias al estudio de las cualidades del movimiento asociadas a cada uno de sus factores.

En este proyecto, la exploración se usa para observar, identificar, conocer y comprender las posibilidades de creación en movimiento de cada uno de los actores, gracias al entrenamiento en eukinética. Ahora bien, a través del análisis activo de cada uno de los *factores de movimiento* y de sus elementos, se generaron las partituras y su notación, lo que ayudó a definir y precisar su uso en las composiciones creadas.

3. Trabajo con las escenas individuales

En esta sección presento elementos del proceso de creación de las diversas escenas de *Sobre la Materia y el Espíritu*, a partir de la explicación de lo que sucede en el espacio ficcional y las reflexiones más importantes dentro de la construcción performática de este montaje, además se busca elucidar las dimensiones estructurales de cada una de las escenas para el lector.

Ahora bien, en cada una de las escenas presentadas se trabaja en la producción de sensaciones kinestésicas que el público percibe de forma inmediata y dependiendo de su sensibilidad. Partiendo de aquí, es importante señalar que es el espectador quien completa la experiencia escénica al ser receptivo a los estímulos presentados.

3.1 Escena I-No Poder Ya Vivir

El siguiente texto de Cioran (1934) es uno de los estímulos utilizados en la construcción realizada por los actores y la dirección en esta primera escena.

Hay experiencias a las que no se puede sobrevivir. Experiencias tras las cuales se siente que ya nada puede tener sentido. Después de haber conocido las fronteras de la vida, después de haber vivido con exasperación todo el potencial de esos peligrosos confines, los actos y los gestos cotidianos pierden totalmente su encanto, su seducción. (...)

Siento que me hallo al borde de la explosión a causa de todo lo que me ofrecen la vida y la perspectiva de la muerte. Siento que muero de soledad, de amor, de odio y de todas las cosas de este mundo. Los hechos que me suceden parecen convertirme en un

globo que está a punto de estallar. En esos momentos extremos se realiza en mí una conversión a la Nada. (p.8)

La última frase de esta cita “En esos momentos extremos se realiza en mí una conversión a la Nada” es en la que se inspira la parte conceptual de la iluminación escénica, se ha comenzado hablando de este elemento para tener una imagen completa de la escena abordándola desde el dispositivo escénico, el cual se entreteje con el movimiento del *performer*. Continuando con lo planteado, es importante preguntarse, ¿de qué forma el individuo realiza una conversión a la nada? ¿Cómo mostrar esa interioridad en escena? La propuesta es la siguiente: los *performers* se encuentran en el espacio escénico, el cual está totalmente iluminado, ellos realizan su partitura de movimiento en *elemento sostenido* del *Esfuerzo*, de forma convergente, la iluminación escénica va progresivamente al oscuro total de manera tan lenta que se hace imperceptible, esta oscuridad es entonces, la nada. Ahora bien, para la creación de su partitura el *performer* encuentra estímulo en los conflictos de las experiencias señaladas por Cioran. El resultado no es una representación del texto ni su ilustración, sino más bien la interpretación subjetiva e individual que cada *performer* asume en la experiencia sensible de su movimiento a partir de sus lecturas y análisis dentro del proceso de creación. Posteriormente se fijan sus movimientos para la creación de su partitura, se enumeran, se describen y se registran sus cualidades en notación Laban.

3.2 Escena II-Soledad Individual y Soledad Cósmica

La escena se construye a partir de la exploración de la *marcha sin acento estático* desarrollada por Étienne Decroux. El *performer* comienza su recorrido en *elemento sostenido* del *esfuerzo* desde atrás del escenario hasta llegar a proscenio, lo que implica un exigente control muscular,

pues no debe existir ningún sobresalto o pérdida de equilibrio, se trata de una escena en la que el movimiento permite cambiar la percepción del tiempo para el espectador; existe al mismo tiempo una indeterminación en el movimiento y su dirección, a pesar de que siempre avanza en línea recta. Otros aspectos técnicos sobre la caminata que pueden permitir una imagen más clara son los siguientes: se comienza en *dégagé avant*, se avanza a cuarta posición, el tronco se traslada sobre la pierna de adelante, la pierna de atrás pasa hacia adelante para terminar nuevamente en cuarta. Sin embargo, previo a trabajar directamente esta la caminata, se realiza un proceso analítico sobre la misma, lo que permite entender y experimentar con ella de forma detallada, además de aumentar las competencias del *performer*. Técnicamente se realiza de la siguiente forma: Se comienza en cuarta, relevé, avanza el tronco sobre la pierna de adelante, se baja sobre ese pie, el pie de atrás avanza y se posiciona en cuarta, sumado a esto, en cada etapa se usa el elemento repentino del esfuerzo agregando una pequeña pausa. Finalmente, como parte del proceso del montaje de la escena, cada uno de los actores reflexiona sobre lo trabajado en relación con el texto y la aplicación del método Laban-Decroux. También se realiza la escritura *Motif description a partir* del análisis en activo de las partituras creadas.

Ahora bien, existen otros elementos escénicos que se entretienen con la *marcha sin acento estático* durante esta escena, uno de ellos es la iluminación, la cual se propone para completar la *experiencia estética* en relación con *Soledad individual y soledad cósmica*, tema abordado por Cioran, en el cual expone dos tipos de soledades, por un lado, la soledad individual:

Quien se siente solo vive un drama meramente individual —el sentimiento de abandono puede surgir en el ámbito natural más espléndido. Ser arrojado a este mundo, ser incapaz

de adaptarse a él, ser destruido por las deficiencias o exaltaciones propias, ser indiferente a los aspectos exteriores de la vida —se trate de aspectos sombríos o brillantes— para permanecer apegado al propio drama interior: en eso consiste la soledad individual. (p.40)

Esta clasificación de soledad es presentada en esta escena a partir de una oscuridad total en el espacio escénico que se ve invadida por un área de luz en el centro del escenario que va intensificándose gradualmente, desde el fondo emerge el *performer* ejecutando la *marcha sin acento estático* y con una desnudez total, a su alrededor todo permanece en penumbra. Esta soledad entonces se muestra a través de un cuerpo que atraviesa un espacio vacío, con esto se busca presentar un cuerpo vulnerable en la soledad del espacio. Por otro lado, Cioran expone otro tipo de soledad a la que le llama «soledad cósmica»:

El sentimiento de la soledad cósmica, por el contrario, procede menos de un tormento puramente subjetivo que de la sensación del abandono de este mundo, de una nada objetiva. Como si el mundo hubiera perdido súbitamente todo resplandor para evocar la monotonía esencial de los cementerios. Hay muchas personas que son torturadas por la visión de un universo abandonado, irremediamente condenado a una soledad glacial, que incluso los débiles reflejos de una luz crepuscular no podrían alcanzar. (Idem).

La soledad cósmica es presentada a través de la oscuridad que rodea al *performer*, se trata de un vacío, de una zona indeterminada, un espacio que invita a la reflexión de la nada.

Posteriormente Cioran continúa reflexionando sobre la soledad, y concluye que la única forma de salvarse es el olvido, en otras palabras, desaparecer. Al mismo tiempo, en este deseo, existe un

fuego interno que añora el olvido absoluto. Así pues, cada paso que da el *performer* lo acerca nuevamente a la oscuridad de la escena, al olvido.

Se ha hecho un breve análisis del capítulo *Soledad individual y soledad cósmica* del texto en relación con lo trabajado en la escena; sumado a esto, se debe decir que en realidad se trabaja desde lo sensible y para lo sensible, tanto en el espectador como en el *performer*. En otras palabras, se dirige a los sentidos y no al intelecto, donde cada espectador puede generar una lectura de aquello que siente (esto mismo aplica a todas las escenas). Sin embargo, con la suma de estos elementos no se busca que el espectador entienda algo, no se pretende que identifique o relacione la escena con el texto de Cioran, pues dicha obra sólo es un estímulo para la producción de movimiento del actor.

3.3 Escena III-La Degradación Mediante el Trabajo

El tratamiento de esta escena ha sido diferente al resto; se realizaron exploraciones de movimiento en las que el Factor Flujo y el Factor Peso-Fuerza, tenían protagonismo. Cerca del comienzo del montaje de esta escena, se dio la sugerencia de retomar una exploración realizada para la escena V, se trataba de una exploración *eukinética*, la misma había quedado registrada en video, lo que dejó una estructura de la cual partir, pues esta exploración tenía lo que se necesitaba para la escena, es decir, un uso muscular que se relaciona con los factores antes mencionados. Aunque la intención era la modificación parcial de la exploración, finalmente se decidió retomar la exploración tal cual, lo que implicó el trabajo de replicarla y fijarla como partitura. Aun así, con el paso de los ensayos hubo modificaciones que se realizaron desde las necesidades del actor, pero también desde la perspectiva de la dirección.

3.4 Escena IV-Sobre la Miseria

Se trata de una partitura de movimiento dramático que el *performer* desarrolla a partir del estímulo que le ofrece la intención de su movimiento y su imaginación estimulada por las lecturas hechas del texto *Sobre la Miseria*. La construcción de esta escena partió de etapas de exploración y análisis activo de movimiento que explico a continuación:

En la primera etapa el *performer* hace varias lecturas del texto para reconocer qué imágenes y/o sensaciones le genera, qué ideas despierta en él este texto. Después identifica palabras clave, realiza una lista y con ella redacta un texto propio, estas palabras y el pequeño texto producido, son un estímulo que usa el *performer* para iniciar su exploración, conectando sus sensaciones con cualidades de movimiento y sus imágenes mentales con sus acciones y su relación con el espacio.

En la segunda etapa el *performer* realiza varias exploraciones en las que la sensibilidad a su propio movimiento lo va guiando, de aquí se desprenden nuevas sensaciones e imágenes que va integrando a su composición. En esta escena en particular, Omar Zermeño, el *performer*, tomó la decisión de usar como base de sus exploraciones una *frase cuatro*¹¹ en la que el *Factor Flujo* era el tema de la exploración y el *Factor Tiempo* el de la variación. Como resultado de estas exploraciones se fijó la primera parte de su partitura de movimiento.

¹¹. Vea *Frase 4* en la página nº 42

En la tercera etapa, una vez fijada la partitura, el *performer* numeró cada movimiento e identificó que elemento del *esfuerzo* aplicaba en cada uno de ellos. A través de la dirección y las decisiones del *performer*, se fueron sugiriendo cambios en las intenciones y variaciones de los factores. Finalmente, se pasaba tres veces la partitura, en la primera ocasión, el actor anuncia el número y después realiza el movimiento, en la segunda vuelta, anuncia el elemento del *esfuerzo*, seguido de su movimiento, y en la tercera vuelta realiza su partitura enfocándose en la intención dramática.

En la cuarta etapa se regresa a las exploraciones de movimiento, pero esta vez, el *performer*, tomó la decisión de desarrollar su trabajo a través de una *frase cinco*¹² la cual parte de lo que en el método Laban-Decroux, se llama *familias de mutaciones simples de esfuerzos básicos*. Ahora bien, ¿cómo se define esto? Jorge Gayón, lo explica de la siguiente manera:

Cuando en un *esfuerzo básico se cambia o transforma* uno de sus *elementos del esfuerzo* por el extremo contrario en el mismo factor de movimiento, estamos realizando lo que se puede llamar transición o “Mutación”. (...) Esto quiere decir que todos los *esfuerzos básicos* son mutaciones unos de otros: en algunos casos, estas mutaciones pueden ser dobles; cuando son dos los *elementos del esfuerzo* que cambian simultáneamente, y triples si son cambiados sus tres elementos. A nivel del esfuerzo **las mutaciones son el cambio de la actitud** del *performer* hacia el *factor de movimiento* en

¹² Vea Frase 5 en la página nº 53

cuestión. A nivel de fraseo, la dificultad de ejecución aumenta con el número de elementos cambiados simultáneamente. (...)

(...) [En una *Familia*] los *esfuerzos básicos* comparten un *elemento del esfuerzo*, encontramos un primer nivel de entrenamiento en el que serán transformados alternativamente dos *elementos del esfuerzo*, en sólo dos de los *factores del movimiento*, uno a la vez, mientras conservamos el tercero constante. Esto permite hacer agrupaciones de esfuerzos básicos basados en uno solo de sus elementos, lo que nos da las «familias». Así tenemos la familia de los “ligeros-suaves”. (p.60)

La *familia de mutaciones simples* con las que el *performer* decidió trabajar es la del *elemento sostenido del esfuerzo*, con ella, completó la segunda parte de su partitura. Después de esto, se repitió el proceso de enumerar sus movimientos, identificar las cualidades de movimiento implementadas, y realizar una ejecución enfocada en la intención dramática.

3.5 Escena V-Frente al Silencio

Para esta escena se proponen elementos performáticos que siempre están en construcción, con base en ciertas estructuras, lo que permite una experiencia perceptiva diferente y al mismo tiempo similar, tanto para los *performers* como para el espectador. Esto se aborda de la siguiente manera: los tres actores están distribuidos en el espacio escénico formando un triángulo, los dos actores de la base que se encuentran en la parte del fondo del espacio escénico, se relacionan con la diagonal del frente derecha, de este modo se encuentran orientados a la izquierda desde la perspectiva del espectador (hay que pensar en el espacio escénico como un cuadrado y su frente hacia el público), por su parte, el actor de la punta de la pirámide que está en la parte delantera del espacio

escénico, tiene su frente orientado hacia el octavo izquierdo (frente derecha para el público), lo que cambia en cada función, pues intercambian sus direcciones cada vez. Además, en cada función se va rotando el lugar de cada uno de ellos. De este modo obtenemos otro elemento de transformación de esta escena. Ahora bien, se puede decir que el trabajo del *performer* mantiene aspectos indeterminados y propios de su exploración en escena, la cual se desarrolla a través de una dramaturgia de movimiento, que éste va construyendo en el momento mismo, guiado por su sensibilidad dinámica. Navegando así en una especie de cartografía de los factores de movimiento propuestos por Rudolf Laban (*Factor Flujo, Factor Peso-Fuerza, Factor Espacio, Factor Tiempo*), y usando como técnica el mimo corporal dramático de Etienne Decroux.

Este proceso tiene seis estructuras posibles, y se eligió trabajar con tres de ellas: en la estructura A, el *performer* comienza recostado en el piso, hace su exploración subiendo al nivel alto en tres minutos y medio, en un segundo tiempo, mantiene su exploración en ese nivel guardando el mismo valor de tiempo, finalmente regresa a piso en tres minutos y medio. Explicada la estructura A, se pueden dilucidar de forma más simple las demás: la estructura B: baja, sube, se mantiene; la estructura C: se mantiene, baja, sube.

Siguiendo las estructuras de movimiento, la música compuesta para esta escena se divide en tres partes de tres minutos treinta segundos cada una, estas cambian de ritmo y melodía en cada sección, lo que sugiere estados distintos en la percepción de los participantes, público y *performers*.

La primera parte de la pieza invita a la contemplación interior, a la melancolía, lo mismo sucede con la última sección, aunque de forma conclusiva. Es, sin embargo, la parte de en medio

de la pieza la que sugiere un ritmo con mayor flujo dramático, es decir, invita a la acción a través de una progresión, la que se evidencia aún más con el movimiento dramático de los actores.


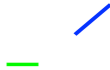






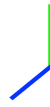



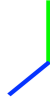
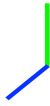

3.6 Escena VI-Yo y el Mundo

El proceso de creación de esta escena tuvo etapas de exploración muy específicas. Como se ha señalado antes, el *performer* construye la escena a partir de estímulos originados en la sensibilidad a su propio movimiento, el uso de la imaginación y la intención de sus acciones; todo esto tomando como base el texto homónimo de la escena.

Los siguientes términos han sido tomados directamente del texto de Cioran o inspirados en el mismo, en negritas se encuentran diez de las palabras seleccionadas para el desarrollo de la exploración:

Sinsentido, tormentos, desgracia, nada, **sufrimiento**, dominación, existencia, oculto, **bestialidad**, aplastado, derroche, irracionalidad, negatividad, veneno, apatía, condena, **hundimiento, desarraigo**, insólito, **devastador**, demoniaco, **mediocre**, atonía, vida, muerte, defectos, humanidad, **fuego**, instantes, final, **agotamiento**, agonizar, mundo, ruina, destrucción, diferencia

La primera etapa es casi idéntica a la que se realizó para la escena IV, pero antes de escribir el texto propio, se relaciona cada palabra clave con los elementos del *esfuerzo* dictados por la sensibilidad del *performer*, esto para enriquecer los estímulos de creación. Es pertinente entonces, mostrar el resultado para clarificar lo dicho:

Término seleccionado	Elementos del esfuerzo	Símbolos		
Tormentos	Elemento controlado, elemento sostenido			
Hundimiento	Elemento pesado-fuerte			
Desarraigo	Elemento-ligero-suave			
Devastador	Elemento repentino, elemento controlado, elemento pesado-fuerte			
Mediocre	Elemento libre, elemento indirecto			
Bestialidad	Elemento repentino, elemento controlado,			
	Elemento pesado-fuerte, elemento indirecto			
Fuego	Elemento indirecto, elemento repentino			


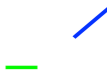



Término seleccionado	Elementos del esfuerzo	Símbolos	
Sufrimiento	Elemento controlado, elemento sostenido		
Agotamiento	Elemento libre, elemento pesado-fuerte		
Sinsentido	Elemento indirecto		

Tabla N° 1-Esencias y *elementos del esfuerzo*

Tomando como base la exploración propuesta en la tabla presentada, se realizó un texto poético, el cual tomó influencia de la canción *Duvel*, escrita por Jasmine Rodgers en 1996. El porqué de este elemento externo, atiende a las necesidades íntimas y de expresión de ese momento, pues las palabras emergen de eso que se siente y se quiere decir, pero también de palabras externas que conectan con lo propio.

Todos los miedos que se ocultan, todos los miedos que no entiendo, este desarraigo bestial, este sinsentido arde como un fuego, me susurra, quiere herirme, me importa y no me importa, me estoy hundiendo, estoy cayendo, no tengo nada, nada, no puedo respirar.

Estoy cansado, agotado, me he perdido, soy un mediocre... estoy ahogándome

¡Espero que desaparezcas!

Lo anterior genera en el performer imágenes que buscará explorar en movimiento, sin embargo tan sólo es un punto de partida, ya que la acción misma va sugiriendo otras posibilidades que nacen de las decisiones que se han tomado en el desarrollo de la exploración. Esto último procedimiento es el eje central de la creación en este proyecto escénico.

Para la segunda etapa se realizaron exploraciones de movimiento que correspondían a los estímulos obtenidos desde el *esfuerzo* y aquellos que se iban generando hasta ese momento. Sobre esto último, se trabajó con una improvisación dirigida por Jorge Gayón; "*n'importe quoi*", en la que se avanza de una esquina del espacio escénico a otra en diagonal, esto mientras se va desarrollando el movimiento a partir de la imaginación y sensibilidad del *performer*.

En la etapa tres, se fija la partitura para eventualmente identificar la naturaleza de cada movimiento desde el elemento del *esfuerzo* que lo forma. Finalmente, en los ensayos finales, se trabaja de la misma manera que con las escenas anteriores, es decir, el *performer* anuncia un número y seguido de ello ejecuta un movimiento de su partitura, así hasta terminar. Después realiza el mismo proceso, pero esta vez con los elementos del *esfuerzo*, y finalmente ejecuta su partitura priorizando la intención dramática.

4. Dispositivo escénico

4.1 Concepto lumínico

El montaje escénico *Sobre la Materia y el Espíritu* propone priorizar la imagen, la cual es conformada por la materialidad del actor y el dispositivo escénico, es decir, la luminaria. Anne Dennis, llama fisicalidad a las imágenes que el actor crea partiendo de su presencia y sus acciones, explicando también cómo lo interno y externo influyen directamente en las mismas.

La fisicalidad es el centro de la expresión del actor: ya sea en silencio o con voz, quieto o en movimiento. El instrumento del actor, que es su cuerpo, debe estar bien afinado y ser capaz de reflejar todas las influencias internas y externas del momento dramático”.

(Dennis, A. 2014, p. 25)

Lo que se construye a partir de ello es una plástica escénica, una experiencia estética a través de la cual el espectador, como un reflejo, puede leerse a sí mismo desde su experiencia con aquello que observa. Por un lado, el actor es una imagen que transforma el espacio desde su performatividad, y por el otro lado, la iluminación construye un espacio escénico determinado a su alrededor, potenciando la atmósfera creada por el actor y generando sensaciones en el público con el uso del color y la luz. Ahora bien, para esta obra es importante desmarcarse de lo cotidiano y crear una realidad propia que pueda ser un símil con el espíritu humano. Es justo decir que lo planteado se origina principalmente en el trabajo de Decroux, sin embargo, al momento de ir trabajando el concepto de la obra, se hizo necesario voltear a ver el trabajo de Robert Wilson, pues había similitudes filosóficas, sumado a algunas búsquedas similares que conforme avanzaba

el proyecto se fueron intensificando. Robert Wilson crea realidades escénicas en las que el tiempo se aletarga, juega con la percepción de las leyes físicas y crea imágenes que sólo pueden verse en el teatro por mucho que se inspiren en la realidad cotidiana.

Louis de Aragón (1897-1982), considera a Robert Wilson el heredero del Surrealismo, y aunque al escenógrafo (Wilson, sic.) no le guste adscribirse a ninguna corriente artística, sí que ha manifestado que, para él, el subconsciente y el mundo real se encuentran en el mismo nivel de realidad. (Sola, 2018, p. 62)

Si bien lo que se plantea en este proyecto pudiera coincidir con alguna corriente artística, al igual que con Robert Wilson, no se busca pertenecer a una. También hay que destacar que poner al mundo interno al mismo nivel que la realidad, es algo que se comparte con él, sobre todo al crear las realidades propuestas en cada escena con la ayuda de la luminaria, el actor y su movimiento como imagen. Anne Denis, lo explica de esta otra forma:

El teatro proporciona una estructura en la cual la vida se sintetiza, permitiéndonos percibir y expresar lo esencial. Hay muchas maneras de hacerlo, pero en la base debe estar la comprensión de que la realidad del espacio teatral es una realidad distinta de la vida real. Hay un sentido distinto del tiempo y del espacio. El teatro tiene su realidad propia y artificial, que será vista desde la distancia. (Denis, A. 2014, pp. 81, 82)

Ahora bien, la siguiente cita, aclara de forma muy concreta el cómo se entiende la materialidad-imagen que es el actor desde la perspectiva de este trabajo escénico:

He aquí las imágenes exteriores, después de mi cuerpo, después en fin las modificaciones aportadas por mi cuerpo a las imágenes circundantes. Veo cómo las imágenes exteriores influyen sobre la imagen que llamo mi cuerpo: ellas le transmiten movimiento. Y veo también cómo ese cuerpo influye sobre las imágenes exteriores: él les restituye movimiento. Mi cuerpo es pues, en el conjunto del mundo material, una imagen que actúa como las demás imágenes, recibiendo y devolviendo movimiento, con esta única diferencia, quizás, que mi cuerpo parece elegir, en cierta medida, la manera de devolver lo que recibe. (...) Mi cuerpo, objeto destinado a mover objetos, es pues un centro de acción; no sabría hacer nacer una representación. (Bergson, 1896, pp. 37, 38)

Hay mucho que decir sobre lo dicho por Bergson al extrapolar lo expuesto al contexto teatral, pero sólo se abordarán algunos aspectos. El actor interactúa con las imágenes circundantes a la suya, las cuales en este caso son espacio escénico, la luminaria y el público como parte de la imagen global; tenemos entonces una materialidad que se da forma a partir de todo lo existente en ese espacio-tiempo. También hay que señalar que cuando Bergson dice: “Mi cuerpo, objeto destinado a mover objetos, es pues un centro de acción; no sabría hacer nacer una representación”, resume el cómo se entiende la performatividad en este proyecto, pues no se trata de representar el drama, pues este se encarna en el movimiento del actor para presentarse. Ahora bien, la parte lumínica se hace presente en un juego de contraluces en el que se presentan oscuros totales, haces de luz que permiten ver cómo el actor emerge de la oscuridad o va hacia ella, imágenes monocromáticas entre un espacio azul marino (el cual se plantea para las escenas I, II y V) y la oscuridad que le rodea. Se puede pensar en esto recordando aquellas situaciones en las que uno cierra los ojos y emergen imágenes mentales que luego desaparecen o se transforman.

Ampliando esta misma idea, el tiempo percibido en una realidad interior de cualquier tipo, ya sea de la imaginación o aquella que se distorsiona según la sensación del momento (sólo por dar un par de ejemplos), es diferente a la del mundo tangible, por lo tanto, la velocidad en la que la iluminación se entretreje con el movimiento del actor se plantea en un extremo lejano de lo cotidiano, ya sea por la lentitud con la que cambia de lugar o la forma en la que aparece, desaparece o directamente los matices del color utilizado, los cuales son otra forma de separarse de la realidad cotidiana.

Finalmente hay que decir que se busca compartir una experiencia que invite a reflexionar sobre lo experimentado, es decir, la parte sensible e individual que cada uno de los espectadores obtiene al participar en la obra de teatro.

El espectador sale de ver la representación sin saber lo que acaba de contemplar. Sin embargo, no podrá negar que tras cada diseño de cada escenario debe haber un significado unificador de la representación y el ambiente. (Sola, 2018, p. 78)¹³

4.1.1 Propuestas de iluminación para las escenas¹⁴

4.1.1.1 Escena I. En el espacio predomina un color azul marino que contrasta con un uso sutil del color ámbar, esta atmósfera tuvo una inspiración en la obra *Blue Green and Brown* de 1951, creada por Mark Rothko.

¹³ Refiriéndose al trabajo de Bob Wilson.

¹⁴ Plano y guion de iluminación pp.82,83

4.1.1.2 Escena II. El ciclorama es iluminado lentamente con azul marino y cuando el actor es iluminado con una luz cenital en forma de círculo de sutil color cian, el ciclorama se apaga. Esto hace un contraste con la oscuridad que le rodea, pero también permite una conexión con la escena anterior.

4.1.1.3 Escena III. El *performer* se encuentra al centro del espacio escénico en un oscuro total, lentamente éste es iluminado para posteriormente desarrollar su partitura de movimiento. La propuesta lumínica hace un juego en el cambio de intensidades y perspectivas que se entretajan con el movimiento del *performer* para unificarse, pero también para hacer complementarias la partitura de movimiento y la de iluminación, es decir una experiencia única. Al terminar se va al oscuro lentamente.

El uso del color en esta escena presenta una luz que envuelve al *performer* haciendo un uso del ámbar de forma sutil, pero también un rojo intenso que se presenta para dar mayor impacto a los conflictos generados por los *Elementos controlado y repentino del Esfuerzo*.

4.1.1.4 Escena IV. Esta escena, al igual que la anterior, desarrolla el cambio de intensidades y perspectivas a partir del fraseo del *performer*. La propuesta entonces es la misma, sin embargo, el cambio se produce en la construcción de la escena, pues se trata de una partitura de movimiento totalmente distinta. Otra diferencia importante es al comienzo de la misma, pues el *performer* inicia en la parte atrás izquierda del escenario, siguiendo un haz de luz que al llegar al centro lo ilumina por completo, además, esto último sucede cuando el *performer* lleva su busto y cabeza hacia arriba.

También se hace uso del color rojo en la propuesta visual de la escena, creando en cierto momento la imagen de una sombra moviéndose en el rojo intenso del ciclorama.

4.1.1.5 Escena V. Esta escena, como ya se ha dicho, tiene partituras de movimiento con una estructura que se divide en tres momentos, de este mismo modo la propuesta lumínica se presenta en tres bloques. En el primero, el *performer* que se encuentra en la punta de la pirámide es iluminado en una circunferencia (cenital color cian) que le permite ir construyendo su partitura, al terminar los primeros tres minutos treinta segundos, la luz va hacia oscuro lentamente, pero de forma simultánea los dos *performers* de la base del triángulo son iluminados de forma individual, cada cual, con su espacio circular, es decir, cada uno tiene su espacio de creación durante tres minutos y medio, ambos son acompañados con el color azul marino del ciclorama y al mismo tiempo el *performer* de la punta se queda como una sombra en movimiento. Durante el tercer bloque, el *performer* que se encuentra en la parte delantera del espacio escénico reaparece, y aunque los dos de atrás van desapareciendo en la oscuridad, esta misma se aletarga un minuto y medio dándoles mayor protagonismo en la escena. Finalmente, el último *performer* concluye su tiempo de exploración y se va oscuro total.

4.1.1.6 Escena VI. Si bien la propuesta es un símil con la escena III y IV, los cambios más significativos son el uso del color, pues se regresa al uso del ámbar y el azul como colores predominantes.

4.2 Sonorización

Para la composición de las piezas musicales se trabajó con el compañero músico Johnatan Frausto. La forma de trabajar con él, parte de brindarle el mayor contexto posible de cada escena, sumado a una explicación de lo que se busca de la música en cada una de ellas. Los estímulos compartidos son los siguientes:

- Un video de la ejecución de la partitura de movimiento que se trabajará, esto como el estímulo primario
- Los textos de Cioran y una breve reflexión sobre los mismos, la cual también realiza el músico después de su lectura.
- Explicación de cómo se quieren entretrejer en escena el dispositivo escénico, la sonoridad y la performatividad.
- Ejemplos de sonoridades y aclaraciones sobre lo que se busca en la construcción de la pieza
- Exposición de las palabras clave seleccionadas del texto de Cioran y de las cualidades de movimiento que los *performers* relacionaron con éstas durante la construcción de sus partituras en función de su sensibilidad personal.
- Grabaciones de las ondas de radio convertidas a sonido de los cuerpos celestes, las cuales han sido publicadas por la NASA en la página web soundcloud en 2018.

Ahora bien, del total de seis piezas musicales, las cuales, aunque diferentes, siguen una línea de intenciones claras y de sensaciones conectadas, existe una cierta similitud entre los pares de escenas I y II, III y IV, V y VI, como si fueran dos versiones de la misma cosa.

Las escenas I y II se desarrollaron bajo condiciones similares y los mismos estímulos de creación (ciertamente ya se han mencionado de forma general, por lo que se hablará de los aspectos que les diferencian de otras escenas). Dentro de estos estímulos, las sonoridades de los cuerpos celestes que ofrece la NASA, y las partituras de movimiento de los *performers* (en las cuales se trabajó con el *Factor flujo* y el *elemento sostenido del esfuerzo*), fueron los pilares conceptuales primarios para el músico. Estos aspectos entonces, sumados a los textos de Cioran, buscaban sensaciones de abismo, vacío, abandono, soledad, desolación, miedo, desesperación, ansiedad, locura, entre otros similares.

Las Escenas III y IV, se desarrollaron bajo los estímulos compartidos ya mencionados, exceptuando la sonoridad de los cuerpos celestes que caracteriza las dos escenas anteriores. Sin embargo, en esta ocasión, las partituras de movimiento introducen todos los elementos del esfuerzo lo que enriquece la experiencia dinámica de la performatividad. La particularidad de este par de escenas se fundamenta en el conflicto encarnado, sobre todo a partir de los *Factores Flujo y Peso-Fuerza*, tomando esto como el pilar mostrado de lo presentado al músico, quien desarrolló dos piezas que buscan potenciar el drama con el uso de percusiones muy contundentes, sumado a ello una melodía que se interpreta sombría. Como ejemplo de lo contemplado, se compartió con el músico la canción *This Place was A Shelter* de Ólafur Arnalds.

Finalmente, las escenas V y VI, se construyen con un tono más melancólico y melódico, para la escena VI, se compartió la canción *Zero* de Ólafur Arnalds (17 de marzo de 2022) como ejemplo, aunque debe aclararse que se partió de todo lo trabajado, es decir, el video de las partituras de movimiento, los textos de Cioran, la explicación del concepto de la escena integrando el

dispositivo escénico, y partituras del esfuerzo escritas. Sin embargo, la escena V tuvo un tratamiento especial debido a sus características particulares. Se partió entonces desde la estructura performática propuesta, en la que se divide cada "nivel" en tres minutos treinta segundos, se sugirió hubiera silencios y señales que advirtieran al performer el cambio de etapa en la música, lo dio como resultado una pieza en la que las partes uno y tres, encaminan al espectador a la exploración de pensamientos internos, mientras que la parte dos, ofrece un juego de acciones e invita al movimiento.¹⁵

¹⁵ En la sección de anexos se encuentra la explicación compartida por el músico Johnatan Frausto

Conclusión

La puesta en escena *Sobre la Materia y el Espíritu*, tiene en su propio nombre la premisa de aquello que hemos construido, es decir, la experiencia estética compartida. Por un lado, tenemos al espíritu, esa parte interna de la cual nace el pensamiento, la voluntad, el deseo, las pasiones, la angustia, en resumen, la esencia de la condición humana. Y por el otro lado, está la materia, esa imagen que somos y que se integra al resto de las imágenes del universo. Se trata entonces de dos elementos inherentes, pues la materia viva necesita del espíritu para animarse, y el espíritu sólo se manifiesta en la materia. Ahora bien, ¿cómo, en el teatro, funciona la performatividad de algo tan complejo como lo expuesto aquí?

Según Ruggieri, las emociones humanas poseen una profunda base muscular, de hecho, éstas podrían considerarse, incluso, el resultado de diversas tensiones musculares, de diversas melodías tocadas con nuestra arpa. (...) Por lo tanto, el actor puede orquestrar las dinámicas musculares de la espera, la tensión, la sorpresa, la resolución de la acción, dinámicas que resuenan directamente y sin que exista un filtro conceptual en el *espacio de intenciones compartidas* que lo vincula al espectador. (Gabriele Sofia, 2010, p.36)

Entonces, el uso muscular es la forma en que el actor produce la experiencia que comparte con el público, como es señalado en la cita anterior. Las dinámicas musculares son la clave para mostrar las intenciones, las notas que el actor hace visibles mediante su movimiento. Al final, esta es la forma en que se ha ido construyendo cada escena, con una exploración de tensiones, contracciones y relajamientos en los músculos, implementándolo a las acciones físicas que el actor usa para crear.

El actor construye un *espacio de intenciones compartidas* con el espectador, capaz de abrir canales relacionales de estimulación y de intercambio que no se utilizan, generalmente, en la dimensión cotidiana. Como un neurocientífico, el actor inicia un viaje en busca de los mecanismos íntimos con los que está construido, estimulando de un modo preciso y organizado al ser humano que tiene delante. El actor *hace actuar* a quien tiene delante para descubrirse a sí mismo, emprende un viaje bidireccional fuera y dentro de sí. (Gabriele Sofia, 2010, p.36)

Resultado de compartir estas experiencias, el público se vuelve un actor más, una parte activa de la ficción, un actor invitado que imagina y sueña con lo vivido. En efecto, los estímulos generados en el espectador, permiten que éste realice acciones virtuales que ya son parte de su experiencia de vida, comienza un autodescubrimiento, un encuentro con las memorias y un sinfín de reflejos de su propia naturaleza humana, esto sucede porque al ver el movimiento cargado de intención del actor, el espectador traduce a partir de su propia experiencia y realiza la misma acción en su interior, pero... ¿cómo funciona esto?

La excitación de algunas neuronas activa la corteza motora que prepara a nuestro cuerpo para la acción. Transcurren, sin embargo, unas fracciones de segundo que nos permiten inhibir la acción o declinarla en el espacio o en el tiempo. Pase lo que pase, nuestro cuerpo ya se ha preparado para la acción y ha enviado los mensajes químicos correspondientes. Esto nos permite comprender de forma inmediata (in-mediata, no-mediata) la acción de quien está delante. (Gabriele Sofia, 2010, pp. 29, 30)

Para esta obra teatral, lo antes mencionado es clave, pues ciertamente se trata de una comprensión intuitiva e inmediata de lo que sucede en escena, si bien es cierto que cada espectador tiene su propia lectura, ésta llega de forma directa a través de sus sensaciones y memorias propias, estas son el punto de partida para detonar desde asociaciones hasta recuerdos o inclusive historias tan profundas como permita la experiencia misma. Lo mismo sucede con el actor, su movimiento le ofrece experiencias, emociones, sensaciones, producto de la convivencia con todos los elementos puestos en escena. Finalmente, hay que decir que *Sobre la Materia y el Espíritu* es una obra artística que conecta a los participantes con su propio mundo interno, pero también con los otros, hace presente y posible la reflexión sobre condición humana, materializa lo invisible.

Bibliografía

- Barba, E., (1986), 30/01/2018: *Apuntes sobre dramaturgia*, publicado en: Ovejas muertas/El colectivo del texto. Recuperado el 10 de octubre de 2020 de <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2018/01/30/eugenio-barba-apuntes-sobre-dramaturgia/>
- Barba, E. y Savarese, N. (2009): *El arte secreto del actor, antropología teatral*, segunda edición, s/Tr., Escenología.
- Bergson, H. (1999): *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. (J.M. Palacios, Trad.). Ediciones Sígueme. (Obra original publicada en 1927). Recuperado el 20 de marzo de 2020 de <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/Bergson-Henri-Ensayos-sobre-los-datos-inmediatos-de-la-conciencia.pdf>
- Bergson, H. (2006): *Materia Y Memoria*, versión electrónica, (P. Ires, Trad.). Editorial Cactus. (Obra original publicada en 1896). Recuperado el 20 de marzo de 2020 <http://www.medicinayarte.com/img/Bergson%20Henri%20-%20Materia%20Y%20Memoria.pdf>
- Carnero-Cierra, S., Pérez de Amézaga Esteban, A., (Diciembre de 2019). *La Expresión Corporal como forma de comunicación esencial*. [Archivo PDF]. researchgate.net. https://www.researchgate.net/publication/338662766_La_Expresion_Corporal_como_forma_de_comunicacion_esencial
- Dennis, A. (2014). *El cuerpo elocuente. La formación física del actor*. Editorial Fundamentos.

- Decroux, É. (2000): *Palabras sobre el mimo*, primera edición. (C. J. Rodríguez, Trad.): Arte y Escena Ediciones. (Obra original publicada en 1963).
- Fischer - Lichte, E. (2011): *Estética de lo performativo*. (D. G. Martín y D.M. Perucha, Trad.). ABADA Editores. Recuperado el 20 de marzo de 2020
https://www.leysonponce.es/wp-content/uploads/2019/09/Fischer_Ericka_La_estetica_de_lo_perform.pdf, 20/03/2020.
- Gayón, J. (2018): MANUAL, La coreología activa aplicada a la escena, Análisis activo del movimiento Laban (LAMA) y entrenamiento artístico en eukinética y coréutica, método Laban-Decroux, Primera edición, 2018, Secretaría de Cultura, Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Gayón, J. (2019): *De la escritura del mimo corporal y del interés del proyecto Laban-Decroux*, MOVIMIMO n°23, Teatro del Cuerpo, Edición digital, 40 aniversario, junio de 2019 pp. 8,9,10,11,12,13,14.
- Gabriele, S. (2010). *Sobre intenciones y resonancias: la relación actor-espectador entre teatro y neurociencias*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/352553991/Dialogos-Entre-Teatro-y-Neurociencia>
- Laban, R. (2005). *El dominio del movimiento* (Jorge Bosso Cuello, trad.). Editorial Fundamentos. (Obra original publicada en 1950).

NASA (noviembre de 2018). *Spooky Sounds from Across the Solar System*. soundcloud.com.

Recuperado el 11 de marzo de 2022 de

<https://soundcloud.com/nasa/sets/spookyspacesounds>

Preston-Dunlop, V. (2014), *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*, Noverre Press.

Sola, A. (2018). *Construir con la luz. La escenografía teatral de Robert Wilson*. [Trabajo Final de Grado, Universidad Politécnica de Valencia. Recuperado el 11 de marzo de 2022 de

<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/106623/Memoria%20SOLA%20LORENTE%20ARACELI.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Soum, C. (2000). En el prefacio de Decroux, Étienne, (2000). *Palabras sobre el mimo*. (C. J. Rodríguez, Trad.). Arte y Escena Ediciones. (Obra original publicada en 1963).

Wasson, S., (2020). *What is corporeal mime?*, Theatre de l'Ange Fou. Recuperado el 10 de octubre de 2020 <http://www.angefou.co.uk/corporealmime.html>

Anexos

Glosario

Entradas verbales

Coreología: la disciplina que busca determinar de qué está hecho el movimiento humano.

Permite identificar las conexiones entre el movimiento, su contexto y las otras dimensiones humanas que lo determinan (individuales, sociales o culturales). Este estudio es realizado mediante el análisis de los componentes del movimiento, entre los cuales tenemos: el cuerpo, sus partes en acción, y sus inter-relaciones, la dinámica, los ritmos y el fraseo, las relaciones con el espacio y entre las personas, las relaciones con el sonido, etc. Esto es lo que llamamos el análisis coreológico del movimiento. (Nota de clase 03/09/2021)

Dramaturgia de movimiento: llamamos dramaturgia a una sucesión de acontecimientos basados en una técnica que apunta a proporcionar a cada acción una peripecia, un cambio de dirección y tensión.

La dramaturgia no está ligada únicamente a la literatura dramática, ni se refiere sólo a las palabras o a la trama narrativa. Existe también una dramaturgia orgánica o dinámica, que orchestra los ritmos y dinamismos que afectan al espectador a nivel nervioso, sensorial y sensual. De este modo se puede hablar de dramaturgia también para aquellas formas de espectáculo (ya sean llamadas danza, mimo o teatro) que no están atadas a la representación ni a la interpretación de historias. (Barba, 1986)

El Hombre de sueño: no es propiamente dicho una categoría de movimientos, sino más bien un “estado” que va a dar cierta textura y va a transformar el peso de los seres y de los objetos. Cito: “Las cosas y los seres ahí se desplazan como en una sociedad de nubes.”

Como “instalado en la inestabilidad”, el cuerpo no debe tener el aspecto de describir una proeza, ni tener la apariencia de ser sumiso a las causalidades del tiempo real, presente.

La gravedad terrestre parece estar sublimada, el actor está en otra “realidad”: la de la memoria o la de la proyección. La memoria es el artista en primer término, dice Decroux, ya que no se conforma con almacenar las imágenes, sino que fabrica combinaciones.

Esta facilidad del espíritu de aparecer y desaparecer la vida pasada, o ver transcurrir, como en una película, una vida futura, debe inspirar y conducir la actuación en “el hombre del sueño”. (Soum, 2000, pp. 32, 33)

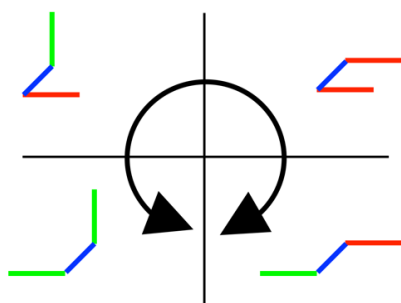
Espacio ficcional: espacio donde ocurre la ficción creada y proyectada por el actor, puede incluso darse fuera del espacio escénico o del dispositivo escénico.

Estatuaria Móvil: uno de los "estilos de juego" del actor definidos por Étienne Decroux, en función del modo de utilización de sus recursos físicos para la expresión dramática. La estatuaria móvil va a contar mediante los movimientos la aventura del pensamiento, el viaje del espíritu. Ese movimiento es llamado: movimiento anillado, es el arte de la curva. Inspirado por el lenguaje poético, que frecuentemente evoca el pensamiento como un ente (cosa, animal, ruta...) y capaz de mostrarse, retractarse, contonear, invadir. (Soum, 2000, p. 31)

Eukinética (entrenamiento del esfuerzo de Laban): desde el punto de vista del trabajo de los *performers* (formación, entrenamiento y creación), el entrenamiento del esfuerzo ofrece una experiencia fundamental para la expresión de las fuerzas interiores que nos hacen movernos. Esta práctica experimental promueve el desarrollo y el fortalecimiento de las competencias de movimiento del *performer*, profundizando los fundamentos del análisis coreológico y favoreciendo su aplicación activa.

Utilizando las competencias de percepción, producción y composición efectivas (conscientes y voluntarias) de, y con, los diferentes *elementos del esfuerzo*, desarrolladas por el *performer* en el aprendizaje práctico del análisis activo del movimiento de Laban, y siguiendo sus indicaciones de exploración y estudio del esfuerzo, llegamos al desarrollo de un programa de entrenamiento eficaz que promueve la aplicación y el dominio progresivo de nuestras competencias de movimiento. (Gayón, 2019, p. 13)

Frase 4: Se trata de una exploración dinámica que pasa de un elemento del esfuerzo a otro a partir de dos *Factores del movimiento* de Laban. Puede verse un ejemplo en la siguiente imagen:

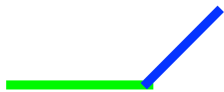
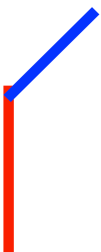


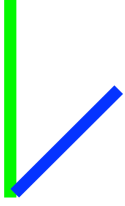
Frase 5: Parafraseando al Dr. Jorge Gayón, la frase cinco es una composición de movimiento en la que se pasa de manera secuencial de uno a otro de los *esfuerzos básicos*, siguiendo un orden de vecindario, es decir, en el caso de la “familia” de los *pesados-fuertes*, se cambia únicamente uno de los *elementos del esfuerzo* a la vez, pasando (por ejemplo) de un cambio en el *Factor Espacio* a un cambio en el *Factor Tiempo*, luego en el *Factor Espacio* y finalmente en el *Factor Tiempo*. Estas cuatro transformaciones llevan al performer a pasar de un Esfuerzo básico inicial por los otros tres de la "familia" y a regresar al primero.

LAMA (*Laban's Active Movement Analysis*): aplicación activa del análisis del movimiento de Laban, por el artista escénico en su trabajo de entrenamiento, improvisación y creación de espectáculos, desarrollada por Jorge Gayón.

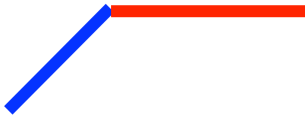
Entradas gráficas

Barra del esfuerzo

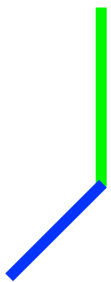
*Elemento controlado* del esfuerzo (Factor Flujo)*Elemento libre* del esfuerzo (Factor Flujo)*Elemento pesado-fuerte* del esfuerzo (Factor Peso-Fuerza)



Elemento ligero-suave del esfuerzo (Factor Peso-Fuerza)



Elemento directo del esfuerzo (Factor Espacio)



Elemento indirecto-flexible del esfuerzo (Factor Espacio)



Elemento repentino del esfuerzo (Factor Tiempo)








Elemento sostenido del esfuerzo (Factor Tiempo)

Libreta de dirección, notas y gráficos

Escena I - No Poder Ya Vivir

Registro hecho por Omar Zermeño¹⁶

21 de octubre de 2021


1. Movimiento sagital hacia atrás, busto en profundidad, brazos caídos, pierna izquierda enfrente y pierna derecha atrás cargando el peso. 
2. Rotación de busto con inclinado lateral hacia la derecha. 
3. Pasar el peso a la pierna izquierda en supresión de soporte, brazos se elevan al mismo tiempo que ocurre una inclinación lateral hacia la izquierda con el busto. La cabeza se deja llevar con una inclinación profunda del busto en triple diseño, izquierda-izquierda-adelante.¹⁷ 
4. Movimiento de cabeza de manera circular con rotación hacia la derecha. 
5. Hay armonía en los brazos¹⁸ al momento que se rota todo el cuerpo, cambiando el peso a la pierna derecha, el brazo derecho va hacia arriba y el brazo izquierdo va hacia abajo. 


¹⁶ Registro elaborado por los performers como un artefacto mnemotécnico

¹⁷ “Izquierda, izquierda, adelante” se refiere a: rotación izquierda, inclinación lateral izquierda, inclinación de profundidad hacia adelante.


¹⁸ Brazos en armonía es una posición de los brazos que incluye a las manos.

6. Se estiran ambas piernas, al mismo tiempo ocurre una rotación hacia la izquierda


que viene a partir del tronco, brazo derecho se eleva más. 

7. La cabeza baja, marca su mirada hacia el frente. 


8. Hay una contradicción muscular al momento de hacer una inclinación sagital en profundidad con el busto hacia adelante, provocando que los brazos se contraigan

hacia adentro acercándolos a la cabeza. 


9. Ocurre una transición del trabajo muscular, que haga notar la relajación, además,

hay una inclinación hacia atrás de la cabeza. 


10. Vuelve haber otra inclinación de cabeza, pero en profundidad hacia adelante, las

manos se abren al mismo tiempo. 


11. Ocurre una rotación donde la cabeza y el cuello se llevan al busto a un triple


diseño en izquierda-izquierda-atrás. 

12. El busto se queda en triple diseño, mientras la cabeza dirige su mirada a las manos

en derecha-derecha-adelante 


13. Las manos se colocan en una posición de concha y se abre el movimiento de los


brazos de manera más amplia. 

14. Se estiran las piernas, se baja el brazo derecho para acercar las manos. 

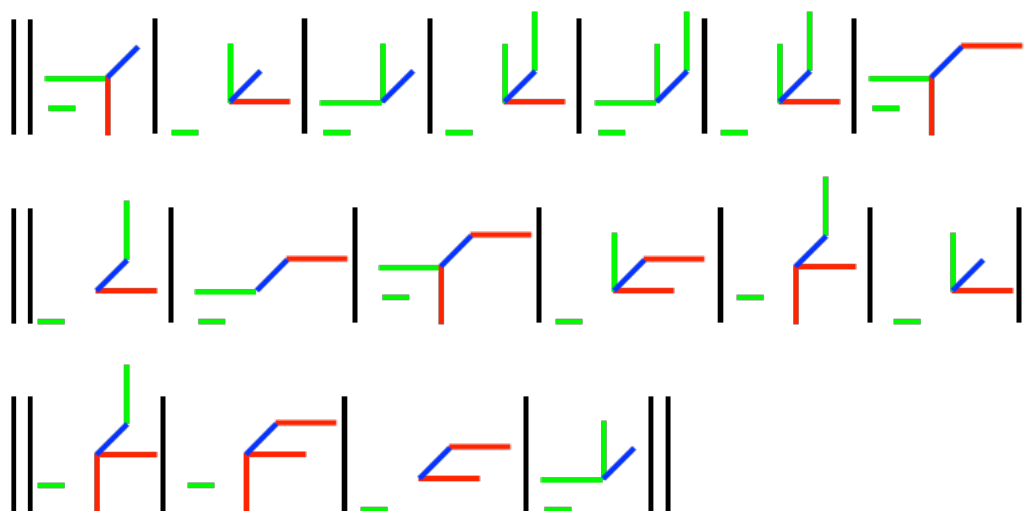
15. El movimiento parte del tronco para llegar a un triple diseño del tronco con el

busto: izquierda-derecha-adelante. 

16. Cambio de peso a la pierna izquierda. Se ocultan las manos. 

17. Levantar la cabeza y llevar la rotación del busto para mirar hacia un octavo a la derecha de frente. 


Notación




Registro hecho por Patricio Botello


13 de octubre de 2021

Posición inicial. anelé hacia adelante con busto y cabeza. Brazos en "ala de águila", "nivel del agua", hacia adelante, plano sagital. Pies en tercera posición con pie izquierdo adelante en un octavo hacia la izquierda. Ligera flexión de rodillas y peso en el pie derecho (atrás).

1. Extender columna a la vertical desde el anelé hacia adelante, busto, cabeza. Brazos bajan a "capa mojada". Piernas se extienden-movimiento global. 

2. Torre Eiffel hacia adelante. 



3. Relevé, cabeza hacia atrás, busto hacia atrás. Brazos en "ala de águila" invertida, manos en


concha - 


4. Rotación desde la base al octavo derecho, pasando por una contradicción de busto contra pelvis en triple diseño, llegando a anelé adelante con pierna derecha adelante y peso adelante. Brazo va hacia atrás del cuerpo avanzando desde el codo. Peso al centro, flexión de rodilla izquierda, baja talón, pelvis está en derecha, derecha atrás. Busto izquierda, izquierda, adelante, después pasa al anelé hacia adelante en rotación, quedando en cuarta posición

hacia adelante. - 

5. Cabeza va hacia atrás, busto continúa yendo hacia adelante, brazos van adelante abajo.


-  Cabeza va hacia adelante, brazos pasan a elemento libre y colapsa todo el cuerpo en anelé hacia adelante. 


6. Regresar a la vertical en cuarta posición de forma degresiva. - 


7. Brazo se levante en plano lateral al nivel del agua. - 

8. Cabeza lateral derecha, mano gira lateral derecha (Elemento sostenido, elemento libre)



-


9. Busto rota hacia la izquierda. - 

10 Torre Eiffel rota hacia la lateral izquierda - 

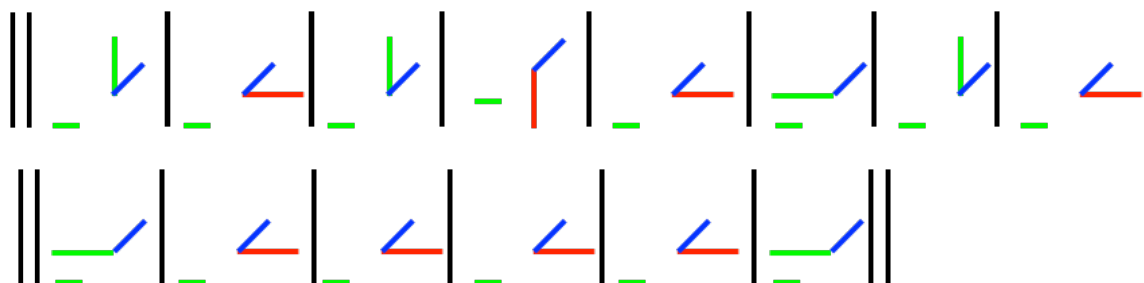
11. Al llegar el busto a la lateral izquierda, pelvis continúa rotando hasta llegar a la misma lateral. Marcar con mayor intensidad el controlado al final (manos margarita) - 

12. Busto va izquierda, izquierda, adelante, martillo adelante, brazo izquierdo en capa

mojada, brazo derecho se estira hacia atrás abajo. 

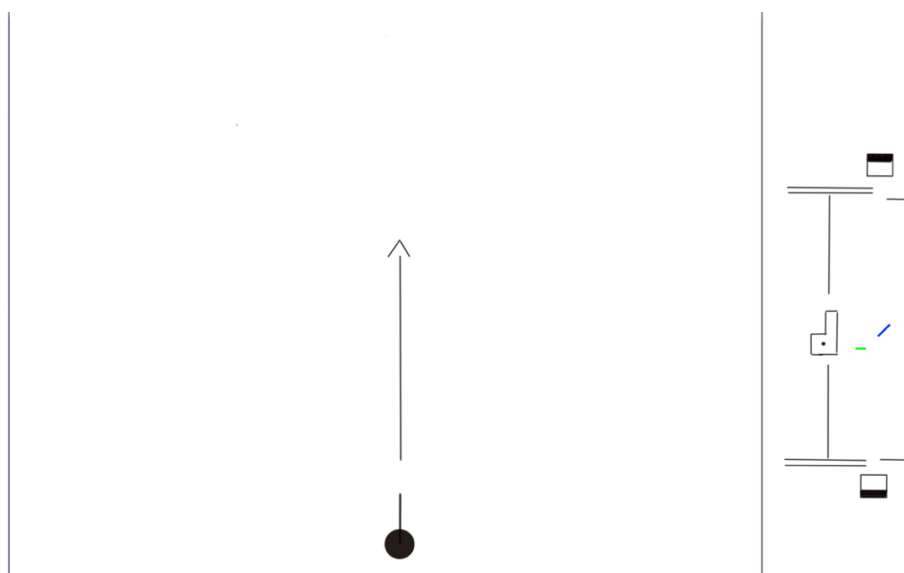
13. Cabeza rota un octavo a la derecha. 

Notación



Escena II - Soledad Individual y Soledad Cómica

29 de marzo de 2021





(plano del recorrido en el suelo)




Escena III – La Degradación Mediante el Trabajo




Ésta escena comparte los parametros de construcción performática con el resto de las escenas, sin embargo, se abordó de una forma particular, misma que se explica en la pagina 28.




Escena IV - Sobre la Miseria




31 de mayo de 2021















1. Inclinación de Torre Eiffel en primera posición a un octavo a la derecha en vista al público, zona izquierda-arriba, se deja caer el paso avanzando con pierna derecha (marcha del deporte).  Brazos suben en armonía,  hacia la derecha.


2. Segundo paso en sisson , dejo caer pierna izquierda (marcha del deporte) . Brazos en armonía , hacia la izquierda.


3. Tercer paso, se repite el mismo proceso pero con pierna en el lado derecho y brazos del mismo lado en armonía: Marcha-sissone  -avanzo  -brazos. 


4. Cuarto paso, se repite el mismo proceso cambiando de lado (izquierda): Marcha-sissone  -avanzo  brazos. 

5. Quinto paso en marcha del deporte, se repite el mismo proceso del último de los cinco pasos cambiando de lado (derecho): Marcha-sissone  -avanzo  brazos.  Queda en zona centro-centro.

6. Inclinación de la cabeza hacia atrás. 
7. Inclinación del busto hacia atrás. 
8. Se desplaza el peso a la lateral izquierda en Torre Eiffel y hacer brazos de armonía. 
9. Cabeza se inclina hacia adelante en el triple diseño derecha/derecha/adelante. 
10. Dejar caer el peso y flexionar las rodillas. 
11. Contradicción muscular de todo el cuerpo. 
12. Desplazamiento del peso a la derecha en supresión de soporte. 
13. Elevación de torre Eiffel. 
14. Rotación cabeza un octavo a la izquierda. 
15. Rotación de busto en un octavo a la izquierda. 
16. Desplazamiento del peso a la izquierda en triple diseño de Torre Eiffel izquierda/izquierda/adelante. 
17. Brazos se elevan en armonía. 
18. Hay una puntuación en los brazos. 
19. Agitación de manos. 

20. Dejo caer el peso de las piernas sin desdibujar los brazos. 


21. Brazos bajan. - 


22. Colocación triple diseño de cabeza izquierda/derecha/adelante. 

23. colocación triple diseño de busto incorporado con la cabeza:

izquierda/derecha/adelante. 


24. Colocación triple diseño de tronco incorporado con la cabeza y el busto:


izquierda/derecha/adelante,  se completa un anelé jalando la pierna


25. Girar dos octavos y medio, para llegar a la vertical en traslación de Torre Eiffel hacia atrás. 


26. Traslación de peso jalando por el busto, elevación inspirada en la figura de “San


Sebastian”. - 


27. Elevación en puntas con los pies. - 


28. Movimiento en péndulo sobre el propio eje. 


29. Inclinar la cabeza hacia el frente. - 


30. Desplazar la cabeza de manera circular hacia el frente bajando al mismo tiempo los pies desplazando un poco el peso hacia la pierna derecha: -  busto derecha/derecha/adelante.

31. Levantar la cabeza izquierda/izquierda/atrás. 

32. Rotación del tronco hacia la izquierda. 


33. Elevar brazo izquierdo en forma de águila. 


34. Elevar brazo derecho en forma de águila pasando por delante de la cara. 


35. Inclinar el tronco en profundidad hacia atrás. 


36. Hay una puntuación y una resonancia en el avance del brazo derecho en descenso.





37. Hay una puntuación cuando la mano llega a la mitad de la cintura. 


38. Movimiento en rotación de la cabeza de derecha a izquierda. 


39. Movimiento del tronco y del busto en rotación, acompañando el movimiento del brazo derecho. 


40. Colocación y acomodo del tronco con desplazamiento de la pierna izquierda. 


41. Toc con el brazo derecho. 


42. Rotación de la cabeza de derecha a izquierda en triple diseño de cabeza (izquierda/izquierda/adelante, derecha/derecha/adelante). 


43. Bajo la mano y el brazo. 


44. Llevo el movimiento de la mano (como si fuera una caricia) hasta llegar a Torre Eiffel en inclinación hacia la izquierda. 


45. Mi brazo derecho me jala en tensión hacia la derecha hasta bajar al anelé. 


46. Mi brazo se eleva y se acomoda para empujar. 


47. El brazo empuja y coloca el cuerpo con inclinación en Torre Eiffel a la izquierda con triple diseño de busto izquierda/derecha/atrás. 


48. Elevar los brazos hasta llegar a la tensión, se elevan puntas. 


49. Bajar brazos y colocar tronco de frente con flexión de rodillas, cerrar dedos a puños y colocar brazos en línea horizontal. 


50. Descenso de rodillas. 


51. Sissone desde el busto y los brazos. 

52. Elevación de brazos en armonía (derecha arriba e izquierda a nivel de la cadera), busto en profundidad hacia atrás. 

53. Sacudir brazos e inclinar el busto hacia la izquierda. 

54. Descenso de brazos hacia la izquierda y colocar el busto en triple diseño en derecha/derecha/adelante al mismo tiempo se sube la pierna derecha. 


55. Levantar un poco las piernas, las manos se quedan en punro fijo. 


56. Jalar brazos y desplazar a supresión de soporte en pierna derecha . Inclinción al mismo tiempo de cabeza hacia atrás. 


57. Descenso de cabeza hasta mirar hacia al frente. - 


58. Elevación del tronco al inclinar el tronco hacia atrás, se elevan las puntas de los pies.





59. Suben los brazos , -  contradicción con el busto.


60. Bajan los brazos. - 


61. Desplazamiento del tronco hacia la izquierda. - 


62. Baja la cabeza hacia adelante. 


63. Inclinción del busto hacia atrás. 


64. Movimiento en “8” del busto. 


65. Movimiento de brazos hacia abajo con desplazamiento de peso hacia la izquierda,  el peso está en la pierna izquierda.

66. Bajar brazos. 


67. Descenso de brazos y manos casi llegando al piso. - 

68. Las manos toman algo y se elevan los brazos jalados por el busto hacia atrás. - 

69. Movimiento ondulatorio de brazos y busto hacia arriba. - 


70. Bajar brazos en movimiento ondulatorio hasta colocar las manos al nivel del busto. - 


71. Descienden manos. - 


72. Bajar manos. 

73. Inclinar tronco hacia atrás. 

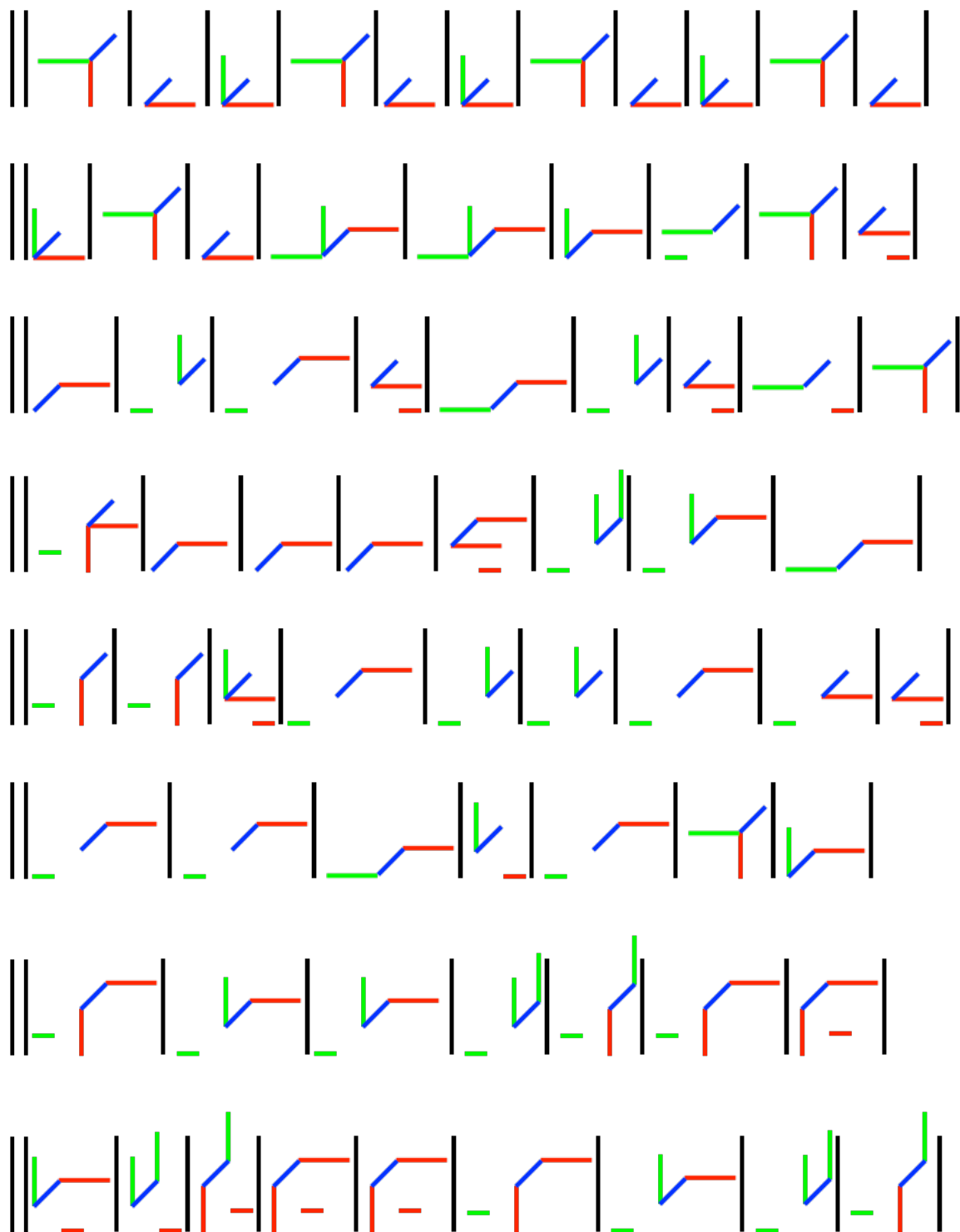
74. Elevación de brazos y desplazamiento del peso hacia la derecha. 

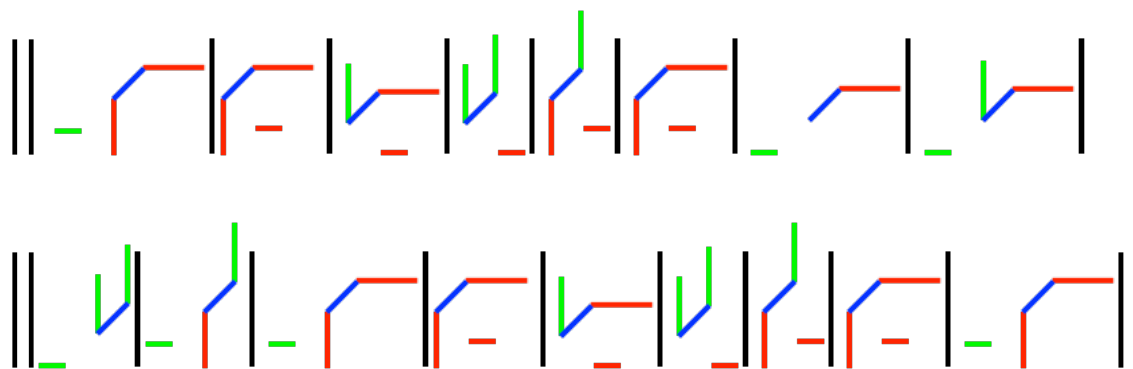
75. Descenso de brazos a nivel del busto (frente al busto), inclinación del busto hacia adelante y flexionar piernas. 

76. Bajar manos en toc para soltar lo que toman las manos (habrá una reacción a consecuencia de la resonancia). 

77. Anelé con todo el cuerpo en profundidad hacia atrás. - 

Notación



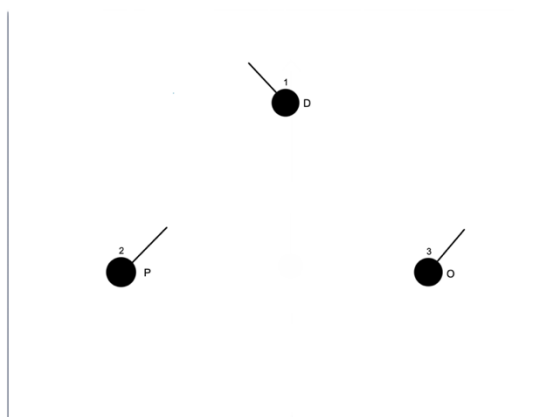


Escena V - Frente al Silencio

10 de septiembre de 2022

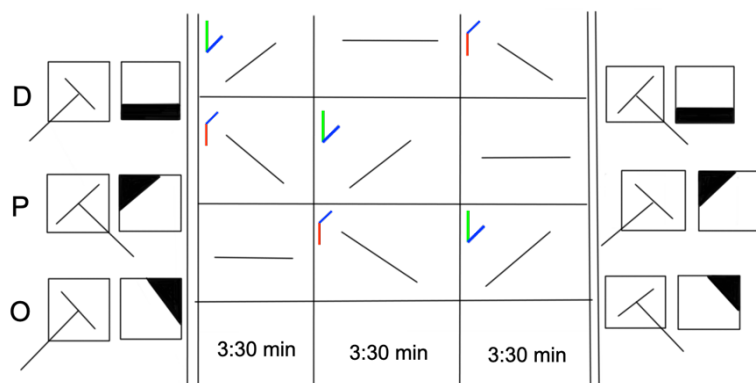
Notas

Los performers cambian de ubicación en el espacio escénico, rotando hacia la izquierda, de esta forma intercambian lugares en cada función. Consecuentemente ejecutan un número de estructura distinto en cada ocasión.
 Ejemplo: la estructura uno se ejecuta en el mismo lugar, pero con diferente actor en cada función.
 Los performers se posicionan en el octavo contrario de la función pasada.
 Ejemplo: Si los dos performers de atrás del espacio escénico estaban en el octavo derecho, cambian al izquierdo, y del mismo modo le sucede al performer que se ubica al frente.

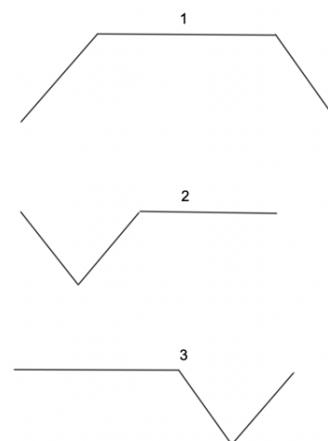


Dante-D
 Patricio-P
 Omar-O

Escritura de motivos



Estructuras performáticas
































Escena VI - Yo y el Mundo


















23 de enero de 2022















Posición uno. En el centro del escenario el *performer* se encuentra en cuclillas sobre los empeines, tronco cae sobre las piernas, martillo adelante, el frente del performer se encuentra hacia atrás del escenario.








1. Tronco se levanta, manos bajan a las piernas con las palmas hacia arriba. - ✓
2. Cabeza va hacia rotación derecha, plano lateral derecho en profundidad hacia atrás. - ✓
3. Rotación derecha de la cabeza guardando el triple diseño. - ✓
4. Cabeza va hacia lateral derecha. - ✓
5. Cabeza va a profundidad hacia adelante. ✓
6. Cabeza regresa de la lateral, regresa de la rotación, quedando en profundidad hacia adelante. ✓
7. Cabeza regresa de profundidad hacia adelante. - ✓
8. Cabeza va en profundidad hacia atrás. - ✓
9. Brazos se levantan en alas de águila hasta el nivel de la V. - ✓
10. Brazos bajan en ala de águila invertida hasta el nivel del agua. - ✓
11. Cabeza y busto van hacia adelante, brazos se pegan al cuerpo y los codos van hacia atrás mientras, los omoplatos deven sobresalir. - ✓
12. Busto se levanta ✓

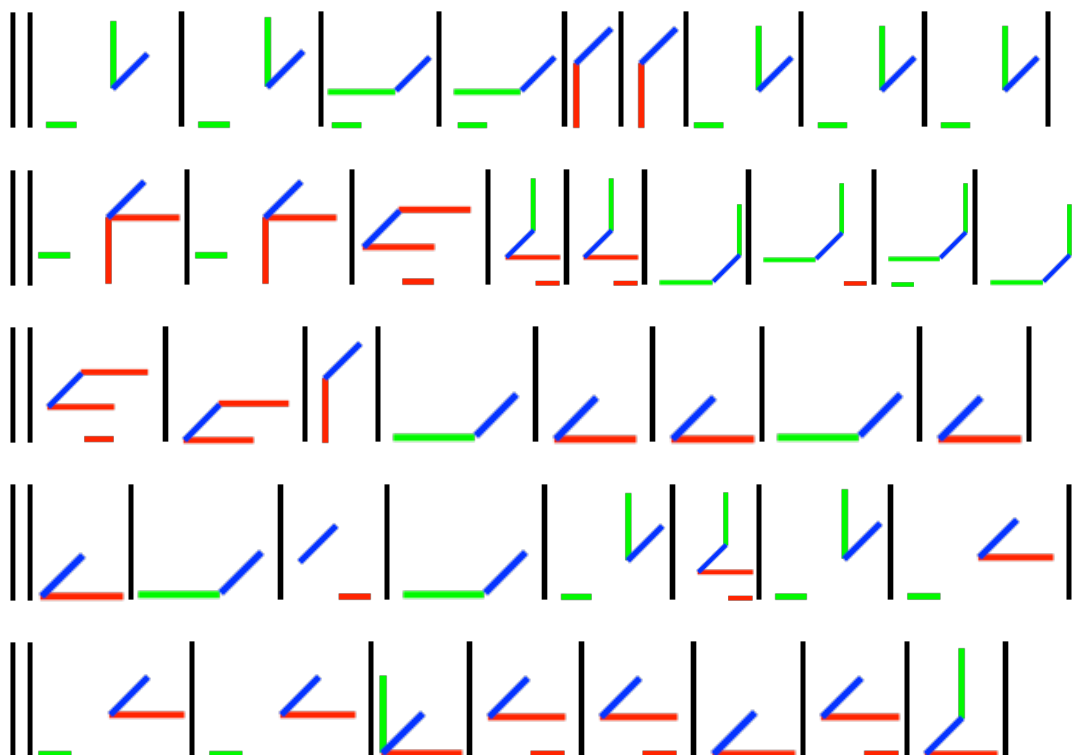
13. Tronco se levanta y mano izquierda se pega a la cabeza mientras mano derecha se mantiene en ala de águila invertida en un octavo a la derecha. 
14. Busto va derecha derecha atrás, el ala de águila derecha baja un poco. 
15. Brazos cierran a partir de los codos cruzando las manos hacia el frente, al mismo tiempo el peso se va hacia la izquierda permitiendo que se levante la pierna derecha quedando con rodilla flexionada. 
16. Se levanta el cuerpo, gira cuatro octavos hacia la izquierda y queda con cabeza derecha-derecha-adelante, busto derecha-derecha-adelante, tronco derecha-derecha-adelante y brazos en ala de águila. 
17. El peso va hacia atrás y brazos ondulan hasta llegar a la posición de la figura de San Sebastián. 
18. Hay un giro a la izquierda de dos octavos. 
19. Los brazos se colocan hacia el frente con palmas hacia abajo 
20. Brazos jalan la Torre Eiffel hacia adelante 
21. Sissone de la pierna izquierda. 
22. Caminata neutra de tres pasos. 
23. Gira busto hacia la derecha. 
24. Gira cabeza a la derecha. 
25. Pie izquierdo paso por detrás del derecho para dar dos pasos y quedar en un octavo a la derecha con respecto al frente del público. 
26. Cabeza rota un octavo a la derecha. 

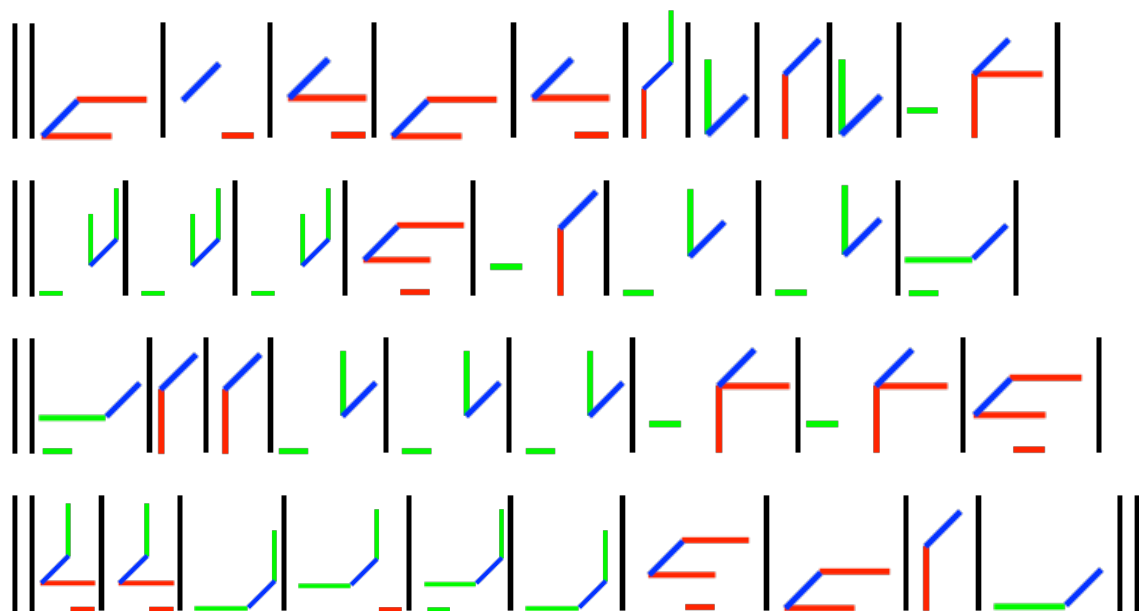
27. Busto rota un octavo a la derecha. 
28. Hay dos pasos grandes para que el frente del performer quede mirando la diagonal atrás izquierda del escenario. 
29. Cabeza rota a la derecha  -
30. Nuevamente dos pasos a la derecha y un poco hacia atrás, quedando así con la mirada frente a público. 
31. Mano derecha se levanta frente al rostro. - 
32. Mano derecha se desliza hacia abajo y el brazo baja y se levanta en forma circular para regresar a donde estaba, con la mano y brazo izquierdo sucede lo mismo en sincronía con el otro brazo, es decir, cuando una mano está en la cara, la otra está haciendo la circunferencia para llegar al mismo punto. Esto sucede quince veces.  -
33. Torre Eiffel izquierda - 
34. Cabeza derecha.derecha-atrás - 
35. Busto derecha.derecha-atrás - 
36. Tronco derecha.derecha-atrás - 
37. Brazos se levantan en ala de águila para tomar algo arriba adelante 
38. Manos bajan al frente eso que agarraron jalandolo  -
39. Manos levantan la cosa a un octavo a la derecha con busto derecha.derecha-atrás, también el tronco gira en esa dirección.  -
40. Anelé hacia atrás con brazos hacia atrás y manos frente a cabeza. 
41. Peso va hacia adelante y se realiza una supresión de soporte en su lugar.  -

42. El cuerpo se dirige a Torre Eiffel a la derecha y los brazos en águila invertida. 
43. Anelé lateral derecho 
44. Brazo izquierdo se levanta. 
45. Brazo izquierdo jala el anelé hacia la izquierda. 
46. Cabeza y busto comienzan anelé lateral hacia derecha 
47. Torre Eiffel se coloca en un octavo a la derecha y hacia atrás. 
48. Piernas se flexionan y tronco baja al mismo tiempo que giran al octavo contrario, los brazos van ondulando y entretejiéndose. 
49. Los brazos se levantan, tronco va hacia atrás. 
50. Caer sobre las rodillas en el octavo izquierdo 
51. Tronco va hacia adelante 
52. Brazos en ala de águila bajan al mismo tiempo 
53. Cabeza va a derecha-izquierda-atrás. 
54. Mano derecha sube. 
55. Mano izquierda sube. 
56. El tronco se coloca frente a público. 
57. Brazos bajan extendidos y cabeza los sigue hasta quedar en posición uno. 
58. Tronco se levanta, manos bajan a las piernas con las palmas hacia arriba. 

59. Cabeza va hacia rotación derecha, plano lateral derecho en profundidad hacia atrás. - 
60. Rotación derecha de la cabeza guardando el triple diseño. - 
61. Cabeza va hacia lateral derecha. - 
62. Cabeza va a profundidad hacia adelante. 
63. Cabeza regresa de la lateral, regresa de la rotación, quedando en profundidad hacia adelante. 
64. Cabeza regresa de profundidad hacia adelante. - 
65. Cabeza va en profundidad hacia atrás. - 
66. Brazos se levantan en alas de águila hasta el nivel de laV. - 
67. Brazos bajan en ala de águila invertida hasta el nivel del agua. - 
68. Cabeza y busto van hacia adelante, brazos se pegan al cuerpo y los codos van hacia atrás mientras, los omoplatos deven sobresalir. - 
69. Busto se levanta 
70. Tronco se levanta y mano izquierda se pega a la cabeza mientras mano derecha se mantiene en ala de águila invertida en un octavo a la derecha. 
71. Busto va derecha derecha atrás, el ala de águila derecha baja un poco. - 
72. Brazos cierran a partir de los codos cruzando las manos hacia el frente, al mismo tiempo el peso se va hacia la izquierda permitiendo que se levante la pierna derecha quedando con rodilla flexionada. 

73. Se levanta el cuerpo, gira cuatro octavos hacia la izquierda y queda con cabeza derecha-derecha-adelante, busto derecha-derecha-adelante, tronco derecha-derecha-adelante y brazos en ala de águila. 
74. El peso va hacia atrás y brazos ondulan hasta llegar a la posición de la figura de San Sebastián. 
75. Hay un giro a la izquierda de dos octavos. 
76. Los brazos se colocan hacia el frente con palmas hacia abajo 
77. Brazos jalan la Torre Eiffel hacia adelante 
78. Sissone de la pierna izquierda. 
79. Caminata neutra de tres pasos. 

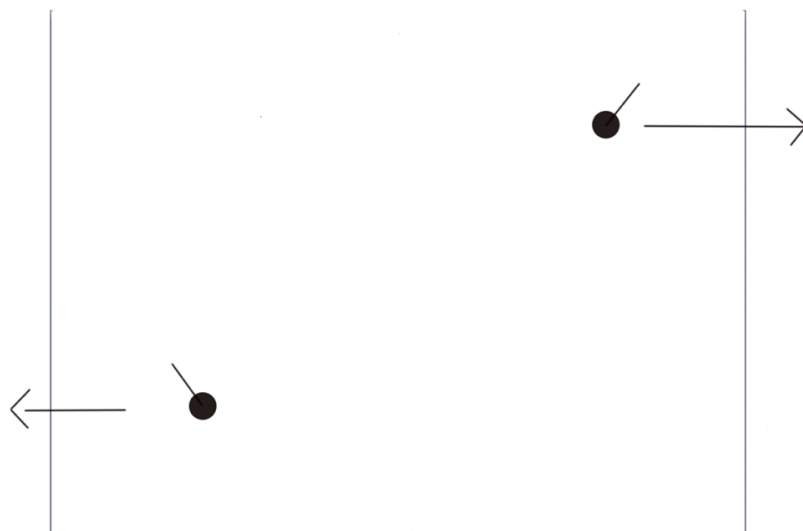




Notación de entradas y salidas de las escenas

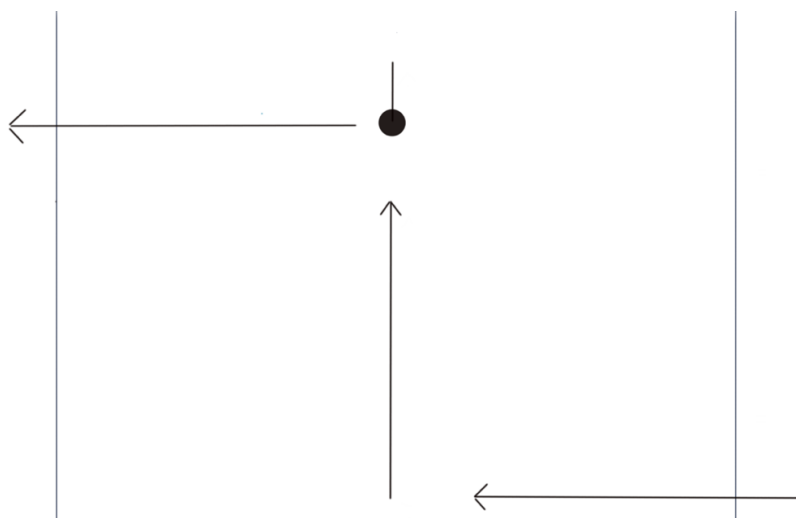
Escena I

marzo de 2021



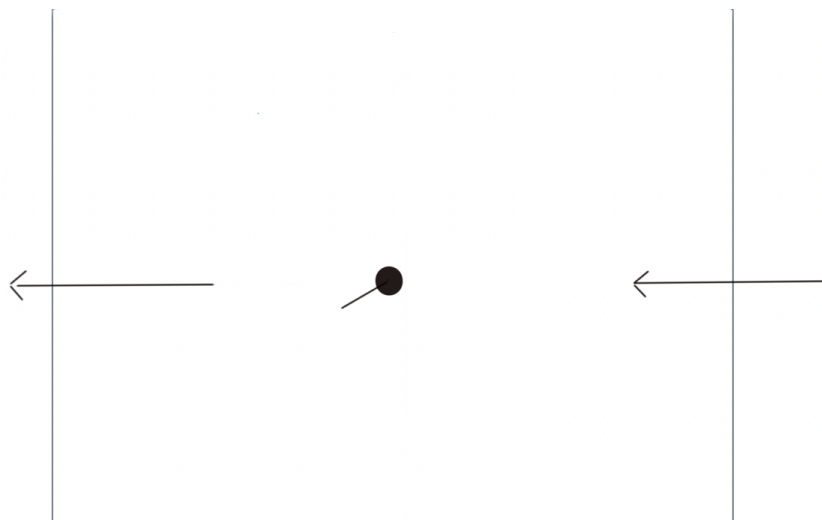
Escena II

marzo de 2021



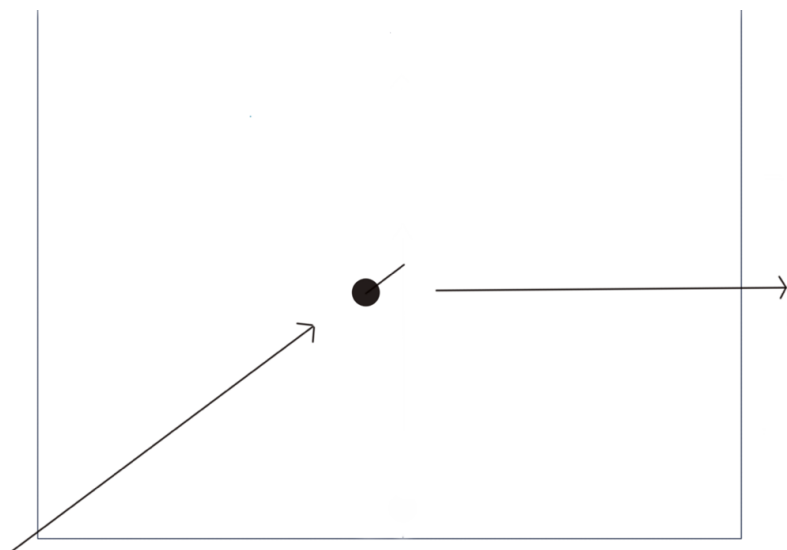
Escena III

marzo de 2021



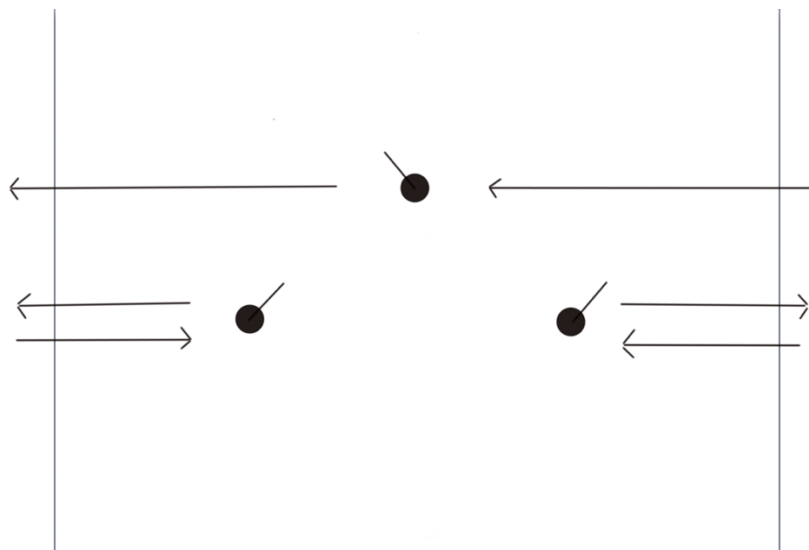
Escena IV

marzo de 2021



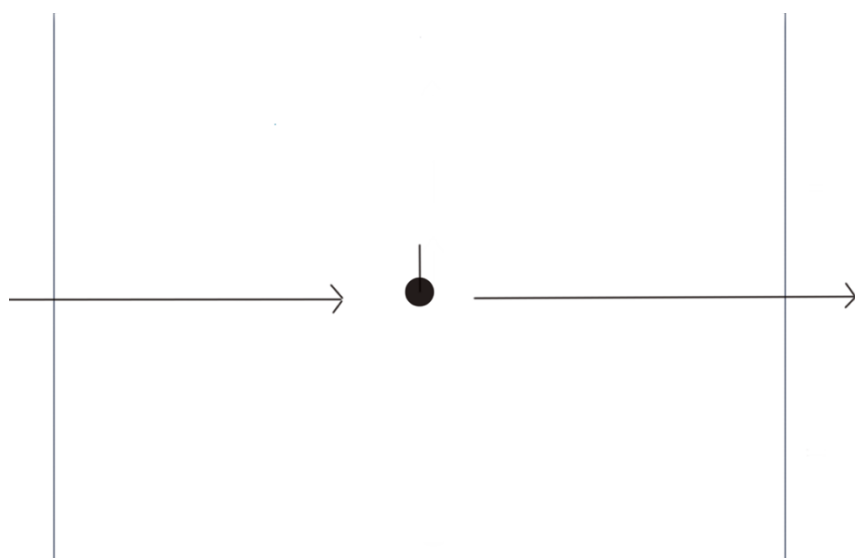
Escena V

marzo de 2021

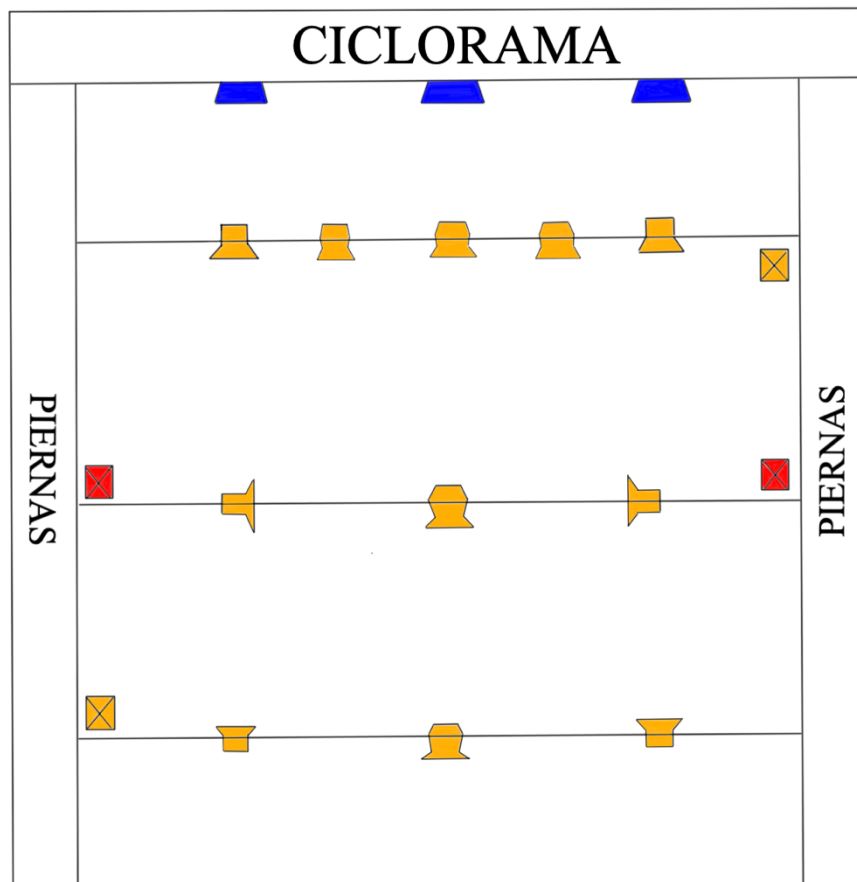


Escena VI

marzo de 2021



Plano de planta por María Prian



Producción teatral:





Sobre la Materia y el Espíritu

Iluminación escénica:

César González, María Prian

Dirección:

Dante Álvarez

-  Leeko
-  Calle
-  CL
-  Fresnel

Guion de iluminación por César González

No.	PIE	ACCION	LUMINARIA	COLOR	INTENSI	ENTR/SALID
1	1er llamada	ENTRADA DE PUBLICO	GENERAL 1 –2 CICLORAMA SALA	CALIDA AZUL	50 50 100	
2	3ERA LLAMADA	ACTORES EN POSICION	GENERAL 1-2 CICLORAMA SALA	CALIDA AZUL	50 50 100 > 0	SALE/DIRECTO
3	ESCENA 1	OMAR Y PATRICIO	GENERAL CICLORAMA OSCURO	CALIDA AZUL	50 > 0 50 > 0	SALIDA EN 7:30 MIN 30 SEG OSCURO
4	ESCENA 2 DANTE CAMINATA	DANTE EN EL ESPACIO	CICLORAMA ESPECIAL 2	AZUL BLANCO	0 > 20 PREVENID O	ENTRA LENTO
4.1	EMPIEZA A CAMINAR	ANTES DEL CIRCULO	CICLORMA ESPECIAL 2	AZUL BLANCO	= 0 > 5	LENTO Y TENUE
4.2	EL CIRCULO	MANO ENTRA EN LUZ	CICLORAMA ESPECIAL 2	AZUL BLANCO	20 > 0 5 > 30	INMEDIATO LENTO
4.3	SALE DEL PRIMER CIRCULO	ANTES DEL SEGUNDO CIRCULO	CICLORAMA ESPECIAL 1 ESPECIAL 2	AZUL BLANCO BLANCO	0 > 30 30 > 0	EN EL BORDE DEL PRIMER CIRCULO FINAL, HACER EL CAMBIO RAPIDO DE LAS LUCES
4.4	CAMINATA SALIDA DEL CIRCULO	FINAL DEL ESCENARIO	CICLO ESPECIAL 2 ESPECIAL 1	AZUL BLANCO BLANCO	30 > 0	0:30 OSCURO
5	ESCENA 3	PATRICIO INICIO	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	ROJO CALIDA CALIDA CALIDA	0 > 50	LENTO 20 A 30 SEG
5.1	ESPACIO CENTRO	EMPIEZA A LEVANTAR CABEZA	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	ROJO CALIDA CALIDA CALIDA	= 0 > 30	6 SEGUNDOS LENTO
5.2	SE LEVANTA 2:05 APROX	LEVANTA LA PIERNA	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	ROJO CALIDA CALIDA CALIDA	= 30 > 0 0 > 30	BAJA LENTO ENTRA LENTO
5.3	LEVANTA LAS MANOS 3:20 APROX	MIRA AL CIELO	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	ROJO CALIDA CALIDA CALIDA	= 0 > 30 30 > 0	ENTRA LENTO BAJA LENTO
5.4	BRAZOS A LA DERECHA 4: 10 APROX	DESPUES DE CAMINATA PEQUEÑA	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	ROJO CALIDA CALIDA CALIDA	= 30 > 0 0 > 30	BAJA LENTO ENTRA LENTO
5.5	LEVANTA BRAZOS 4:40 APROX	MIRADA AL CIELO CAE TORSO	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	ROJO CALIDA CALIDA CALIDA	= 0 > 30 30 > 0	-ENTRA LENTO -MUY LENTO MIENTRAS CAE SU TORSO

5.6	LEVANTA TORSO RAPIDO 5:15 APROX	MIRADA AL CIELO	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	ROJO CALIDA CALIDA CALIDA	50 > 60 30 > 50	LENTO LENTO
5.7	RELOJ 6:15 APROX	JUEGO DEL RELOJ	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	ROJO CALIDA CALIDA CALIDA	RELOJ =	ACORDE MUSICA Y VA BAJANDO LA INTENSIDAD POCO A POCO
5.7	FINAL DEL RELOJ 7:20		CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	ROJO CALIDA CALIDA CALIDA	40 30	LENTO LENTO
5.8	SENTADO Y NADANDO 7:45 APROX		CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	ROJO CALIDA CALIDA CALIDA	= 30 > 0 0 > 30	LENTO LENTO
5.9	SE LEVANTA 9:00 APROX	SE LEVANTA Y VA A DERECHA	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	ROJO CALIDA CALIDA CALIDA	30 > 0 0 > 30	SEGUNDO PRIMERO SALE
5.10	PREPARACION SALIDA 9:30 APROX	MARCHA FINAL	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	ROJO CALIDA CALIDA CALIDA	40 > 0 30 > 0	PRIMERO SALE SALIDA CON PASOS SEGUNDO FINAL SALIDA CON PASOS
6	ESCENA 4 0:00	OMAR EN POSICION	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2 CALLE 3	 CALIDA	 0 > 30	 30 SEGUNDOS
6.1	LA CUEVA 1:05 APROX	MIRADA AL CIELO CON MUSICA	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2 CALLE 3	ROJO CALIDA CALIDA	0 > 30 30 > 0	LENTO LENTO
6.2	GIRA A LA DERECHA 1:55 APROX	LEVANTA BRAZOS	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2 CALLE 3	 CALIDA	 0 > 30	 LENTO
6.3	BAJA BRAZOS 2:35 APROX	HACE MOVIMIENTO DE MUÑECO	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2 CALLE 3	 CALIDA	 30 > 0	 MOVIMIENTO LENTO
6.4	SE VOLTEA 2:50 APROX		CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2 CALLE 3	ROJO	0 > 80 / 60	CON BARA Y LENTO

6.5	SE LEVANTA UN POCO RAPIDO 4:10	LEVANTA LA MANO IZQUIERDA	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2 CALLE 3	CALIDA	30 > 0	NOTA: BAJA LUZ CON MOVIMIENTO DE MANO
6.6	MOVIMIENTO DE CABEZA 5:15	PARECE QUE ESTA BUSCANDO	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2 CALLE 3	ROJO CALIDA CALIDA	50 / 50 0 > 30	- JUNTO CON BARA - LENTO
6.7	SUBE LOS BRAAZOS 7:10	APUNTA AL CIELO Y VA AL CIELO	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2 CALLE 3	CALIDA CALIDA CALIDA	30 > 20 0 > 20 0 > 20	BAJA UN POCO Y LENTO- ENTRAN LENTOS AL MISMO TIEMPO.
6.8	BRAZOS ABIERTOS 7:30		CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2 CALLE 3	CALIDA	20 > 10	- BAJA UN POCO.
6.9	VA HACIA LA DERECHA 7:50	JALANDO LAS LUCES	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2 CALLE 3	ROJO CALIDA CALIDA CALIDA	20 > 0 20 > 0	NOTA: PRIMERO SALE LA CALLE DERECHA Y DESPUES SALE LA IZQUIERDA CON JUEGO DE MANOS
6.10	LEVANTA LOS BRAZOS 8:25	MOVIMIENTO JUNTO CON MUSICA	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2 CALLE 3	ROJO CALIDA CALIDA CALIDA	10 > 30	HACERLO JUNTO CON LA MUSICA
6.11	MUEVE EL BRAZO 9:15		CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2 CALLE 3	ROJO CALIDA	0 > 20 > 0	VA ENTRAR Y SALIR EN POCO TIEMPO
6.13	FINAL 9:40	LA BOLA DE ENERGIA	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2 CALLE 3	ROJO CALIDA CALIDA CALIDA	50 - 0 30 > 0	- VA SALIENDO POCO A POCO EL CICLO Y BARA. - SALE LENTO CENITAL
7	ESCENA 5	OMAR PATRICIO DANTE	ESPECIAL 1 ESPECIAL 2 Y 3	BLANCO BLANCO	0 > 50	- IN DE 0:15 - DURA HASTA 3:15 SALE EN 3 30 APROX
8	ESCENA 5.1	MUSICA	ESPECIAL 1 ESPECIAL 2 Y 3 CICLO 40 AMBIENTE 30	BLANCO BLANCO AZUL AZUL	0 > 80 0 > 50 0 > 50	ENTRAN JUNTAS DURACIO HASTA 7:00 ENTRAN JUNTOS

9	ESCENA 5.2		ESPECIAL 1 ESPECIAL 2 Y 3	BLANCO BLANCO	0 > 80 80	IN de 0:15 (7:00) DURACION de 1:00 (8:15)
10	ESCENA 5.3		ESPECIAL 1 ESPECIAL 2 Y 3 CICLO 40 AMBIENTE 30	BLANCO BLANCO AZUL AZUL	80 80 > 0 50 > 0 50 > 0	OUT 0:15 (8:15) EL CICLO SE VAN CON DANTE Y HOMAR
11	ESCENA 5.4		ESPECIAL 1 ESPECIAL 2 Y 3	BLANCO BLANCO	80 > 0	- OUT (9:25) OSCURO
12	ESCENA 5.5	FINAL	ESPECIAL 1 ESPECIAL 2 Y 3	BLANCO BLANCO	0 0	OSCURO DE 20 SEG (9:40)
13	ESCENA 6	DANTE	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	AZUL CALIDA CALIDA CALIDA	0 > 30	ENTRADA DE 35 SEG.
14	LEVANTA BRAZOS 1:15 APROX	MOVIMIENTO LENTO DE BRAZOS	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	AZUL CALIDA CALIDA CALIDA	0 > 40	ENTRADA LENTA CON MOVIMIENTO DE BRAZOS
15	BAJA BRAZOS 1:50 APROX	MOVIMIENTO LENTO DE LOS BRAZOS	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	AZUL CALIDA CALIDA CALIDA	30 > 0	MOVIMIENTO LENTO
16	SE HACE BOLA Y SE LEVANTA 2:20 APROX	SE LEVANTA DE RODILLAS RAPIDO	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	AZUL CALIDA CALIDA CALIDA	0 > 40	MOVIMIENTO LENTO JUNTO CON MUSICA
17	SALE DEL CIRCULO CENITAL 3:15	CAMINATA FUERA DEL CIRCULO	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	AZUL CALIDA CALIDA CALIDA	40 > 0	SALIDA CON MOVIMIENTO DE CAMINATA
18	MOVIMIENTO DE BRAZOS 3:45	SE QUITA ALGO DE LA CABEZA	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	AZUL CALIDA CALIDA CALIDA	40 > 0 0 > 30	LENTO LENTO
19	RELOJ 4:20	RELOJ	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	AZUL CALIDA CALIDA CALIDA	40 30	MOVIMIENTO DE RELOJ JUEGO
20	SE ARRODILLA 5:35	BAJA BRAZOS LENTAMENTE	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	AZUL CALIDA CALIDA CALIDA	40 > 0 30	SACAR LENTO JUNTO CON MOVIMIENTO DE BRAZOS

21	SE AGACHA 7:10	MUSICA	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	AZUL CALIDA CALIDA CALIDA	0 > 30 30 > 0	LENTO
22	LEVANTA BRAZOS 8:05	MOVIMIENTO LENTO DE BRAZOS	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	AZUL CALIDA CALIDA CALIDA	0 > 30	LENTO
23	BAJA LOS BRAZOS 8:50	MOVIMIENTO LENTO DE BAJAR LOS BRAZOS	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	AZUL CALIDA CALIDA CALIDA	0 > 30 30 > 0	LENTO LENTO
24	9:40	CAMINATA FINAL	CICLORAMA CENITAL CALLE 1 CALLE 2	AZUL CALIDA CALIDA CALIDA	40 > 0 30 > 0	PRIMERO SALE CENITAL Y LUEGO SALE CICLORAMA LENTO

Cronogramas de trabajo creados durante proceso

Primer semestre

Proyecto escénico de la Maestría en Producción Artística - UACH

Cronograma

Actividades a desarrollar	Primer semestre	Segundo semestre	Tercer semestre	Cuarto semestre
Entrenamiento físico a partir del método laban Decroux	x	x	x	x
Notación de movimiento	x	x		
Partituras de movimiento	x	x	x	
Dispositivo escénico, iluminación, vestuario			x	x
Gestión de espacios, producción y marketing			x	x
Funciones				x

PRIMER SEMESTRE

Plan de trabajo agosto-diciembre de 2020

Sobre la realidad del cuerpo		
Exploración del esfuerzo	Septiembre-Octubre de 2020	26, 3, 10, 11
Creación de partituras de movimiento y análisis a partir de la eukinética	Octubre-noviembre de 2020	17, 18, 31, 7, 8, 14, 15, 21
Exploración a partir de <i>Tabula Rasa 2020</i>	Noviembre-Diciembre de 2020	22, 28, 29, 5, 6
Lectura y primeras impresiones sobre el libro <i>en las cimas de la desesperación</i> de Emil Cioran	Octubre de 2020 Diciembre de 2020	

Segundo semestre

Plan de trabajo

Actividades a desarrollar	Primer semestre	Segundo semestre	Tercer semestre	Cuarto semestre
Entrenamiento físico a partir del método Laban-Decroux	x	x	x	x
Partituras de movimiento	x	x		
Notación de movimiento	x	x		
Escritura escénica		x	x	x
Dispositivo escénico			x	x
Gestión de espacios, producción y marketing			x	x
Funciones				x

SOBRE LA MATERIA Y EL ESPÍRITU

Plan de trabajo enero-junio de 2021

Partituras/notación		
Soledad individual y soledad cósmica (Dante)	Febrero de 2021	Sábados: 6, 13, 20, 27 Domingos: 7, 14, 21, 28
Frente al silencio (Todos)	Marzo de 2021	Pendiente
El baño de fuego (Alejandra)	Abril de 2021	Pendiente
¡Qué lejos estoy de todo! (Patricio-Dante)	Mayo de 2021	Pendiente
Sobre la miseria (Omar)	Junio de 2021	Sábados: 5, 12, 19, 26 Domingos: 6, 13, 20, 27

martes, 18 de mayo de 2021

Sobre la miseria

Ensayos

Fecha	Hora
Miércoles 19 mayo-Parte 1	3:00pm a 5:00pm
Jueves 20 mayo-Parte 1	10:00am a 12:00pm
Viernes 21 mayo-Parte 1	3:00pm a 5:00pm
Sábado 22 mayo-Parte 1	6:00pm a 8:00pm
Domingo 23 mayo-Parte 2	10:00am a 12:00pm
Lunes 24 mayo-Parte 2	3:00pm a 5:00pm
Martes 25 mayo-Parte 2	10:00am a 12:00pm
Miércoles 26 mayo-Parte 2	3:00pm a 5:00pm
Jueves 27 mayo-Parte 2	10:00am a 12:00pm
Viernes 28 mayo-Parte 2	3:00pm a 5:00pm
Sábado 29 mayo-Parte 2	6:00pm a 8:00pm
Domingo 30 mayo- completo	10:00am a 12:00pm
Lunes 31 de mayo-Detalles finales	3:00pm a 5:00pm

Tercer semestre

SOBRE LA MATERIA Y EL ESPÍRITU

Plan de trabajo agosto-diciembre de 2021

Partituras/notación	Segundo semestre de 2021	
NO PODER YA VIVIR (Patricio, Omar)	Septiembre Noviembre	11, 12, 18, 25, 26 Sábados de 8 a 10
YO Y EL MUNDO (Dante)	Noviembre	27, 2, 3, 4, 5
LA DEGRADACIÓN MEDIANTE EL TRABAJO (Patricio)	Diciembre	
ENSAYOS GENERALES	Septiembre Octubre Noviembre Diciembre	8, 22, 29 6, 13, 20, 27 3, 10, 17, 24 8, 15

Maestría en producción artística

III semestre

Cronograma	Septiembre	Octubre	Noviembre	Noviembre/ Diciembre
Reuniones de comité	20	...	3	Del 29 al 3
Grabación de video	...	11 al 15	...	
Coloquio	...	18 al 22	...	
Sesiones de retroalimentación	...	25 al 29	...	

martes, 12 de octubre de 2021

¡Qué lejos estoy de todo!

La degradación mediante el trabajo

Ensayos

Fecha	Hora
Martes 12 de octubre	1:00pm-3:30pm
Miércoles 13 de octubre	4:00pm- 6:00pm
Jueves 14 de octubre	12:00pm-3:00pm
Viernes 15 de octubre	12:00pm-3:00pm
Sábado-16 de octubre	7:00am-9:00am

Cuarto semestre

Semana	Mes	Febrero				Marzo					Abril		Mayo					Jun				Julio			
		1-6	7-13	14-20	21-27	28-6	7-13	14-20	21-27	28-3	4-10	26-1	2-8	9-15	16-22	23-29	30-5	6-12	13-19	20-26	27-3	4-10	11-17	18-24	
1	Ensayos escenas	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X							
2	Montaje	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X							
3	Documento de acompañamiento	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X									
4	CT1			X	X																				
5	CT2									X	X														
6	Videos Coloquio												X												
7	Retroalimentación Coloquio													X											
8	CT3																X	X							
9	Ensayos generales																	X	X	X	X	X			
10	Presentaciones																		X	X	X	X	X	X	

Sobre la Materia y el Espíritu

Ensayos Generales en caja negra de Universidad de las Artes -ICA

Fecha	Horario	Escena	Lugar
18/04/22	8:00am a 1:00pm	Escena I	Caja Negra
19/04/22	8:00am a 1:00pm	Escena V	Caja Negra
20/04/22	8:00am a 1:00pm	Escena III	Caja Negra
21/04/22
22/04/22	8:00am a 11:00am	Notación-Patricio	Estudio 220
23/04/22
24/04/22
25/04/22	8:00am a 11:00am	Notación Dante	Estudio 220
26/04/22	8:00am a 1:00pm	Escena II	Caja Negra
27/04/22	8:00am a 1:00pm	Escena IV	Caja Negra
28/04/22	8:00am a 1:00pm	Escena VI	Caja Negra

Teatro experimental UACH

Ensayos generales

Fechas	Horario
Julio: 26, 27, 28, 29	4:00pm a 8:00pm
Agosto: 1, 2	4:00pm a 8:00pm

Funciones

Fechas	Horario
Agosto: 3, 4, 5	4:00pm a 8:00pm

Trabajo con las escenas

Fechas	Escenas y funciones
Julio 26	Escenas I, II
Julio 27	Escena III

Fechas	Escenas y funciones
Julio 28	Escena IV
Julio 29	Escena V
Agosto 1	Escena VI
Agosto 2	Ensayo general
Agosto 3	Función
Agosto 4	Función
Agosto 5	Función

Notas de voz de Johnatan Frausto 13/04/22 (transcripción)

Audio 1

Muy bien para la pieza de “No poder ya vivir”, esta... esta pieza pues es la primera y fue cuando me presentaste el proyecto, y me hablaste de estas cuestiones del movimiento, del movimiento lento, así que se siente esta soledad, angustia, estar en la nada en el espacio tan grande, y el movimiento de los planetas, entonces busqué en cierta forma, buscar sonoridades que tuvieran que ver con movimiento, pero también un movimiento prolongado ¿no? Un movimiento que se extiende, entonces de ahí incorporé una cuestión como de un sonido que esté de manera constante, esta como en una nota pedal, que está a lo largo de toda la pieza, y esta está acompañada también de un sonido, de un, en ese entonces era, estaba frío el ambiente, yo tenía aquí un calentón eléctrico, del cual pues hacía bastante ruido su ventilador, entonces grabé el sonido del ventilador, que es este como este sonido constante y ese sonido, le puse varios efectos hiciera que se sintiera más prolongado como un delay que prolonga y repite constantemente, si ya de plano el sonido del ventilador en si es repetitivo, con esto pues hacía más repetición, y luego también hice que ese mismo sonido estuviera viajando como alrededor de la cabeza por el espectro, así por la cuestión del sonido estéreo ¿no? Que se vaya de un lado al otro de la percepción del sonido, entonces, eh, con esas dos cosas quise como que hacer alusión a ese movimiento constante pero tardío que se siente así, que no cambia pero a la vez si hay movimiento; entonces, y esto también lo hice pues de la mano de estar haciendo, buscando sonoridades con sintetizadores que buscaran cierto contraste y pesadez con la nota pedal que está a lo largo de toda la pieza, y también gravé voces en las cuales yo estaba pronunciando la palabra

solo, la palabra nada, pero de una manera muy susurrada, que de cierta forma ni se entiende cuando una la escucha, pero está ahí, pero si se escuchan ciertos susurros, ciertas así, esa cuestión de la voz que también algunas de ellas les cambié su afinación entonces las hice sonar más graves de lo que en realidad son, y que hicieran alusión como a esa soledad, como de estar solo susurrando de una manera también quejosa, ¿no? Como en una agonía, entonces, eh, de ahí es que puse esas voces, y todo lo más pesado esta al inicio de la pieza donde están esas grabaciones está el mayor movimiento de la pieza, y conforme va avanzando se van quitando elementos, se van como desapareciéndote, perdiéndote en la nada, o, y eso es lo que hice en la pieza de “No poder ya vivir”.

Audio 2

Ok, para “soledad individual y soledad cósmica”, para esta pieza, fue la segunda que trabajamos, eh, se quiere buscar este mismo ambiente bastante atmosférico, continuar como que con, eh, cierta, que haya una continuidad de lo que se venía haciendo anteriormente, pero se quería que de cierta forma, yo lo percibí como que él, se podía invertir la otra pieza, o sea, la otra pieza empezaba como, como los mayores elementos más elementos al principio, y se iba desvaneciendo, y en esta lo que hice fue invertir ese orden, inclusive o sea literalmente lo que hice, fue tomar la pieza anterior y la puse en reversa, puse varios de los elementos que había gravado en la otra pieza en reversa, entonces, eh, ahora había una introducción en la que a poco, poco se iban agregando los elementos y teníamos, eh, básicamente los mismos elementos, el sonido del ventilador, eh, este iba añadiéndose a la pieza gradualmente, después los sonidos de estos graves y, y, esta nota, continua pero igual de manera al revés, entonces para que de cierta

forma se llegara a un clímax al final de la pieza, y sobre eso mismo que ya estaba hecho, esta misma pieza, que se puso de cierta forma al revés, se experimentó mucho con, con la voz, gravé de nuevo voces, experimentando con ellas, experimentando con sonoridades de cierta forma que fueran como una, una queja, es así como, eh, como de cierta forma podría ser como hasta un llanto silencioso, solo, eh, en el cual ya solamente apenas y puedo articular ciertas, ciertas palabras, casi como un susurro en el cual no hay como un interés de alzar la voz o de gritar, sino que ya se siente desesperanzado, ¿no? Hay una desesperanza hay una agonía de nuevo, eh, y como un sentimiento de pérdida, ¿no? Y eso eh, lo que estuve experimentando mucho con la voz, eh, buscando esas sonoridades, más que no estuve pensando en notas, sino simplemente mi voz se iba moviendo dentro de ese pedal que había de fondo de la otra pieza, e iba buscando sonoridades que de cierta forma yo pudiera expresar una falta de esperanza y una pérdida.

Audio 3

Ok, la degradación mediante el trabajo, esta pieza ya tiene más elementos un poco, es más compleja a las anteriores ¿no?, porque ya el movimiento es distinto, no solamente movimiento, sino que también hay contraste, y luego había como tensión, entonces eh, el tema es la degradación, ¿no? Seguimos con esta sensación de que, una pérdida de algo, hay un, hay algo constante de cierta forma, porque el trabajo tiene que ver con estas repeticiones que terminan degradándote poco a poco, entonces inicié igual con un run, que es esta cuestión así, como de un pedal ¿no?, algo que se sostiene, y después de ese run, se va perdiendo y empieza a aparecer una proyección de acordes constantes, y quise, tomé esa decisión porque haciendo alusión a esta cuestión del trabajo de la repetición, repetición, repetición que termina desgastando, entonces

junto con esa progresión de acordes constantes hay ciertas notas que van llegando como un clímax, van creando esa degradación, al mismo tiempo aquí se agregó un ritmo, que tiene que ver con eso, no es un ritmo así como la batería, o algún instrumento convencional, sino es un ritmo con percusiones no tradicionales, sino más bien son como ruidos como golpes, como un golpe de un trabajador, entonces eh, y todo eso va avanzando como un clímax, y al mismo tiempo que va avanzando al clímax, se le agregó un efecto de distorsión al sonido general, que va, lo relacionaba yo con la degradación con la pérdida, ya no había una claridad en el sonido, sino que el sonido se ensució, estaba distorsionado, había pérdidas de la señal original del sonido, con esa distorsión, ¿no? Como hay una pérdida en el trabajo, o con esa degradación, y, y después de esas como la sección a, está dividida en tres partes: la pieza, la sección b, después empieza con unos apps, con un sonido que de cierta forma busca, eh... tener algo que creer, busca como que salir de esa desesperanza, pero va contrastándose, se va contrastando con el movimiento del actor, del movimiento del *performer*, eh... se liga con, con esa, como búsqueda de un, de cierta forma de un descanso, de y terminar, pero a la vez también con una tensión y una locura, con un, un punto, puntos en el cual se siente, eh, eh la persona así como perdida, que, que como de cierta forma es siquiera, ella misma, no, la persona, no, yo así lo sentía, como que pierdes tu personalidad, ya no hay personalidad, no, ya solamente hay locura, y eso lo hice a través de una improvisación de un sintetizador, en el cual yo iba moviendo las frecuencias de cierta forma que ya no era el sonido del sintetizador, sino que simplemente era locura total, o sea, como que se pierde algo, se pierde una consciencia y va trabajándose de esa manera, esta parte b, de una manera más libre, en el cual hay mucho contraste entre la música, entre tensión, y después resolución, un movimiento más tranquilo, más suave, y luego otra vez un movimiento más agitado, más denso, con mayor

tensión, con mayor locura, y al final de esta sesión b, entra la, de nuevo la sección a, eh, ah bueno, antes de entrar a la sección a, puse unos sonidos de un reloj, ese sonido de reloj que también de nuevo, esta pérdida del tiempo, y a la vez algo constante, ese sonido de reloj también se va distorsionando, se va perdiendo como en el abismo, está muy seco al principio, un sonido de reloj normal, pero después se vuelve un sonido que se va perdiendo, se va haciendo lejano, el tiempo ya quien sabe dónde quedó, no, ya es otro tiempo totalmente en el cual hay una pérdida y después volvemos de nuevo a la sección a, con los acordes repetitivos, eh, con la distorsión, con la pérdida, todo esto mismo que ya platicué de la sección.

Audio 4

Ok, sí es sobre la miseria, y disculpa mi esposa haciendo sus vocalizaciones (risa) en esta pieza pues igual busqué, eh, seguir mucho el movimiento del *performer*, el proyecto está llena de marcas donde yo puse que tiene que haber algo porque, el *performer* hizo un cambio en su movimiento, hizo un movimiento más brusco, simplemente cambió su manera de moverse, entonces eh, el proyecto inicia igual con un especie de dron, de, de un sonido constante pero con unos ruiditos, súper, súper lejanos que tienen este efecto de reverberación se les llama, que es que están en un cuarto súper grande, eh, y están lejos, este como eh, de cierta forma eh, como aludiendo a esta lejanía, no, a algo de cierta forma también oscuro, algo que no se ve con claridad, no, como que esta pieza tiene ese, de cierta forma un tinte, eh, voy a decirlo oscuro, triste, eh, que estamos hablando de la miseria, no, de desprecio, de todo esto, entonces aquí ya introduje una melodía, (taum rara), como que es el único tema de toda la pieza, o sea, como, podríamos decir que aquí no hay parte a, ni parte b, o algo así, sino que simplemente es ese tema

de vez en cuando va apareciendo un tema bastante triste, eh, bastante, quizás oscuro, eh, pues estamos hablando de la miseria no, y también puse, eh, elementos rítmicos, son estos timbales, estos tambores, bastante como, eh, hollywoodezcos, y heroicos, no, así como de ciencia ficción, pero está interesante porque en realidad, eh, pues puedo decir eso, ¿no? Son como unos timbales bastante heroicos, pero nunca aparece un héroe en la historia que se está contando en la pieza, más bien se está hablando de un villano de cierta forma, ¿no? Por, porque, por ese desprecio que hay hacia los otros seres humanos, como menciona el texto, ¿no? Ese desprecio mismo del hombre, desprecia al otro hombre, ¿no? Entonces como que esos tambores heroicos no son, no aparece ningún héroe, sino más bien aparecen villanos, ¿no? En la historia que se cuenta, y pues esta, esos tambores están ligados al, al movimiento también del *performer*, eh, busco hacer esta melodía triste, eh, oscura, eh, es una melodía menor, eh, que nos lleva esta cuestión triste de inmediato, ¿no? Entonces estoy jugando con eso, de repente también esos sonidos, como de (haa) de exhalar, no es una exhalación en realidad, es un simple sonido que simula esa exhalación, pero a la vez también viaja, así alrededor de la cabeza, y, y eh, te vuelve así un poquito loco, ¿no? Esas sonoridades que van viajando alrededor de la cabeza, y luego hay un juego con la melodía dependiendo del movimiento del *performer*, pero siempre como que cayendo en lo triste, en lo oscuro, y que más de esta pieza (mmm), ah bueno, algo que me parece interesante, es que yo uso en mi producción bastante, la cuestión de instrumentos virtuales, de instrumentos que no son los típicos que nosotros conocemos como los instrumentos, eh, acústicos, sino que son instrumentos electrónicos, entonces de cierta forma puse ahí de repente unas subs, y así unas frecuencias graves, así súper reventábamos, así súper artificiales, y que de cierta forma van de la mano con esto como de una pérdida de una humanidad, ¿no? Una pérdida de un sentido humano y eso está

ahí representado de cierta forma con eso, y siempre como que hay una lejanía, ¿no? Alude así como a una lejanía con instrumentos también así, ruidos que se vuelven así distantes, no, que de cierta forma puedo asociarlos al distanciamiento de nuevo a la, a una sensibilidad de cierta forma, sino que ya todo es distante, ya todo es pérdida, ya todo es miseria.

Audio 5

Luego tenemos, Frente al silencio, aquí en frente al silencio pues tenemos ahí es diferente, a las tres piezas, eh, primero estuvimos hablando cerca como de, eh, pues como hacer alusión al silencio a través del sonido, ¿no? Platicaba un poquito acerca de la cámara anecoica, realmente el silencio puro no existe, o sea, cuando nos aislamos de todo el sonido exterior como estás cámaras anecoicas, o sea, empezamos a escuchar otras cosas, ¿no? Como hasta inclusive el flujo de la sangre, los latidos del corazón, y también como dicen que tener frente a esa exposición prolongada hacia eso pues, también te puede volver un poco loco, ¿no? O sea, el hecho de, porque tu cerebro no está acostumbrado a estar en silencio, o sea tiene que haber un sonido, es algo irreal, ¿no? Estar en silencio totalmente, entonces de cierta forma hacer un poco alusión al silencio, ¿no? A través del sonido. Bueno la temática, es una temática aquí ¿no? Tan, tan oscura, triste en principio, es más una temática mucho más melancólica, mucho más como de estar expuesta, ha, un texto dice como los tormentos de nuestra alma, ¿no? O sea así como estar en ese, en ese lugar quizás un poco, eh, más contemplativo podría ser, no sé no sé explicarlo bien (je), pero es más melancólico, el asunto, inicia con un piano, tocando pocas notas, y luego va tocando más notas, pero este piano está acompañado también como de un sonido de, de cómo cuerdas, no, o que se va haciendo cada vez más denso, más denso, eh, y , y después se pierde, y deja de sonar

y se está una sección, una parte de la pieza en completo silencio, no se escucha nada, y hasta que después empieza a haber un, hay un efecto, se llama riser, hay una entrada, pues, por parte de unas cuerdas, que empiezan hacer así, esta entrada, entramos a la parte b, del tema, la parte b ya no es tan melancólica, sino ya es, un poquito, así, tiende a ser un poquito más oscura, y otra vez entramos al tema de lo lejano, de lo monótono, y estos sonidos de percusión de metales, de estos instrumentos no convencionales, sino un poco como lo del trabajo, ¿no? También esta sensación como de pérdida, como de lejanía, y después de esta parte b, eh, en la cual tenemos estos sonidos y estos cambios, estos cambios se van alternando, también quise hacer, así de que se repite, como que hay un ciclo, y luego deja de sonar de nuevo, hay secciones pequeñas de silencio, y luego vuelve, de silencio y vuelve, estamos como dialogando con el silencio, encontrándonos con el silencio, y después este, volvemos otra vez como a la parte a, pero es una a , como a prima, porque es un poco distinta, en esta a la retomo como de cierta forma al revés, el piano al principio toca más notas, y termina tocando casi nada de notas al último son los acordes así muy simples, pero desde el principio hay un bajo, así bastante grave, en el cual solamente tiene como frecuencias graves, al principio y está así y está acompañando a los acordes del piano, bastante melancólico y conforme va avanzando la pieza el piano cada vez baja de intensidad, toca menos notas y el bajo cada vez tiene más brillo o sea, le voy aumentando a ese sonido de, de bajo, de brillo casi escuchas más el bajo, que el piano, no, entonces, eh, es, es la dinámica que quise poner ahí, entonces al final se queda nada más ese bajo así como de cierta forma también pesado, ¿no? Como ese contraste de sonoridades que es el resultado de estar como frente al silencio.

Audio 6

Por último esta “Yo y el mundo”, en esta pieza también traté de ligar mucho el movimiento del actor con la música, y tiene también toques melancólicos, nostálgicos, eh, y tiene un inicio, eh, el acto está como en el suelo y la temática era como yo y el mundo, entonces como que quise poner el video, a parte del actor, está en un espacio al aire libre, entonces (risa) sé que la presentación no va hacer al aire libre, pero me hizo pensar en algo, yo y el mundo y en ese momento de estar así, como que consiente de que yo estoy en el mundo, entonces pensé como que en el viento, entonces, eh, de ahí me surgió la idea de poner un sonido de viento al inicio de la pieza, sonido de viento está modificado, no solamente sonido de viento, sino que igual le puse bastante reverberación, efectos que sintieran que el viento de cierta forma esta lejano, no, o sea, porque a pesar de que yo estoy en el mundo como que no me identifico en donde estoy, estoy a la vez perdido en el mundo, entonces por eso puse ese como viento, ¿no? Al inicio, después puse un sonido de un piano, unas notitas que de repente a parecen ahí, bastante melancólicas, nostálgicas, como con estas sensaciones que yo entendí en este proyecto, de pérdida, de tristeza, y todo eso, entonces, eh, después, básicamente es seguir los movimientos del actor, de cómo él se involucraba con esta lectura, y cómo ese involucramiento del actor, con la lectura, con lo que yo alcanzaba a leer a partir de sus movimientos, ¿no? Unos movimientos constantes, movimientos más fluidos y libre, entonces a mí se me ocurrió poner un efecto que se llama, como searching, o como este efecto que la, que la, que el sonido está como de poquito a más (fu, fun), va haciendo este efecto que también, ¿de qué otra forma lo podemos llamar? Eh, como efecto como de bomba, no sé cómo se le puede llamar, que va de, como si estuvieras bombeando algo que va de menos a más, como de menos a más contantemente, que es como este (sonido) entonces de

repente va a apareciendo ese un poco coordinado con los movimientos del actor, ¿no? Y conforme va avanzando la pieza tenemos diferentes colores, de pronto tenemos unos colores, pasamos de lo melancólico, de cómo este contraste del mundo y yo, y como sentirme, eh, al respecto, ¿no? Y como el sin sentido de las situaciones y también, eh, para a esta cuestión del fuego de la bestialidad, quisiera acabar con el mundo acabar con la vida, ¿no? Estos sentimientos de locura, a la vez en la pieza hay esas secciones, o, que ya son más oscuras, más bestiales se podría decir, con sonidos de drowns, de ruidos, y todas estas cuestiones, ¿no? Que llevan a esta cuestión de desesperación, tenemos esta sección donde, donde entra como un piano más agresivo, el otro piano era un piano bonito, nostálgico, pérdida, y luego después un piano más duro más brillante, que se relacione más con esta cuestión más como bestial, y ya para el final de la pieza como que volvemos otra vez, como que esta pieza también está dividida, como a, b, y luego de nuevo esta parte a, y luego el actor está de nuevo como en la posición en la que inicio, entonces regresamos a estas nuevas sonoridades, y para el final, eh, lo que pensé fue en un sonido, sí como se llama pado, ¿no? Como de cuerda, estos sintetizadores así súper grandes que va, eh, aumentando cada vez hay más notas en el teclado, sobre grave nota, sobre nota, así como para que fuera un sonido súper denso, no, súper, súper, súper grande como que pues, y que fuera siendo a la vez este mismo efecto de bombeo, que mencionaba antes, ¿no? Y después acabar ya simplemente con un fade out, que se va acabando poco a poco, pero seguimos como con esa cosa enorme, como, como, lo es el mundo, no, o sea, y más o menos eso siento que en esta me enrollé mucho, como que no expliqué muy bien, y eso que es la que a cabo de hacer, y no sé qué más decirte (risa), bueno pues también, quizás otra cosa, como que estos sonidos tan grandes, con tanto brillo, con tantas notas, como que tiene esta, cadencia también, ¿no? Como de ser, como el

final, como que ya se acaba y esta conciencia de que se termina, quizá también como esta conciencia de la muerte de un final, y, y un final un poco sin sentido, simplemente notas que parece estar así a lo estúpido, ¿no? Así lleno al espectro sonoro, o rango sonoro, lleno de notas, ¿no? Y pues es todo.

Experiencias de espectadores en el proceso de montaje

Las transcripciones que a continuación se presentan son testimonios de diferentes profesionales de las artes escénicas, esto en relación con su experiencia al presenciar un ensayo de alguna escena en particular de este montaje. Lamentablemente las condiciones de ensayo se vieron afectadas por la pandemia de COVID-19, por ese motivo los ensayos se realizaron a través de la plataforma Zoom, algo a tener en cuenta al leer esta sección. También es importante señalar que los ensayos de las escenas I, II y III, se realizaron en espacios no adecuados, pues se trabajó desde casa. Ahora bien, para la escena IV y VI, se pudo contar con un espacio óptimo, y se realizó una exploración lumínica junto al movimiento del actor, lo que amplió la experiencia del invitado, aunque también fue a través de una pantalla.

Ensayo, escena I-11/02/22

Invitada Gabriela Elías, actriz de Zacatecas

¿Lo que viste te hizo sentir algo? Si la respuesta es sí, ¿qué te hizo sentir?

Gabriela Elías: Si. Me hizo sentir varias cosas... por ejemplo, me situé en una película de ficción de Guillermo del Toro, o sea, desde sentirme en un espacio muy muy de él, muy de los que él crea y lleva a cabo, este... me situé, yo con las experiencias que he tenido con, pues mis soledades, mi vacío, las tristezas a las que te enfrentas y confrontas como humano a lo largo de tu vida, sobre todo cuando estás tú habitando un espacio, y hablo de espacio porque el espacio se relaciona con esto que que llevan a cabo, porque hay una relación, así; yo la vínculo totalmente al espacio, lo que está sucediendo en el cuerpo y en la persona, tiene un impacto en el espacio.

Entonces... me ha pasado, o más bien, tuve una regresión a como el espacio en el que yo habito en ese momento generaba muchas cosas. Y... pues un poco con la, la línea que lleva el texto, me situé en eso, o sea, regresé como a sentir eso o a quienes lo han sentido, este... pensé en, o sea, sentí como... lo ensimismados que podemos estar también, cómo se crea, se genera un ambiente... hostil, pensé en lo hostil de la vida, en el hastío, entonces... se me vino a la palabra, el hastío, se me vino a la mente el hastío, se me vino a la mente, pues cuando yo he estado conmigo misma, en crisis, se me vino a la mente, este... esto de sentirme en una película de Guillermo del Toro, con un personaje, con ciertos personajes, demasiado creados para... para eso, para generar o exponer a un ente consigo mismo en un espacio, ¿cuál? Quién sabe. Extraño, raro, lleno de frío, mucho frío, mucho frío, ¡mucho frío! Eso podría decir por ahora.

¿De aquello que viste y escuchaste, pero sobre todo de aquello que viste, qué te hizo pensar?

Ya nos adelantaste ciertas imágenes, pero me gustaría que pudieras hablar más concretamente de qué te hizo imaginar, ¿qué imágenes se vinieron a ti?

Gabriela Elías: Pues sí, justo creo que ya va hilado con lo de la primer respuesta, porque... ¿qué imágenes se me vinieron? Se me vino a la mente una imagen de una escalera. O sea a lo mejor me van a decir que qué estoy diciendo, pero una escalera porque... una escalera significa... eh muchas cosas, como subir, bajar, pero... ¡ay! No sé como describirlo, probablemente no tenga las palabras ideales, pero... quizás la escalera me hace recordar la casa de mi abuela, y donde está la escalera es un espacio muy frío... y ya hablé de la frialdad, y entonces es un espacio muy oscuro, esas escaleras están oscuras, dan a una pared que siempre me ha parecido muy fría. Pensé en esas escaleras con lo que vi, eh... pensé también en... o sea se me vinieron a las

imágenes a la mente, imágenes de cómo trabajan las películas de terror y horror con los cuerpos, o sea, ¡ah! Pensé en un exorcismo. Insisto, yo sé que no son referentes así inmediatos de ¡ah ya! Está haciéndolo y eso lo hacen quienes actúan, y hacen estas creaciones de exorcismo, no, no no; va un poco más allá porque me quedé pensando... ¿en eso no? Como en, cómo el cuerpo se altera y se modifica y estas tensiones y estas contenciones y estos relajamientos, este... dialogan mucho con, contigo, bueno, conmigo. Entonces pensaba cómo en estos cuerpos, extra normales, que luego... tienen un discurso muy tétrico... y se me vino a la imagen eso, los cuerpos que son cargados de una energía... extranormal. Este... me situé en esa casa de mi abuela que ya no visito por cierto, y me parece una casa demasiado... eh... demasiado... como eso, como fría, como... cero cálida, como cero... mmm, amorosa. Entonces, me llevó a eso, como a un espacio, ¡no de odio! No de odio... pero donde hay carencia de amor, de abrazos, entonces... este... eso, esas son las imágenes que se me vinieron, ammm, también pensé en pájaros, en pájaros, no sé si por ahí, también respondo o no, pero estoy lanzando lo que se me vino a la mente desde este tiempo que también se me hizo muy rápido, y que luego se aprecia de forma bien diferente a través de la pantalla, y bueno... eso.

Ensayo, escena II-25/02/22

Invitado Manuel Torres, actor de Aguascalientes

¿Lo que viste te hizo sentir algo? Y si sí es así, ¿qué fue?

Manuel Torres: Okay. Primero que nada, bien, me agrada el trabajo. ¿Qué me hizo sentir? Una disculpa si estoy así como moviéndome mucho, es que mi cargador no está funcionando muy bien. Espero que no me saquen de aquí, si no me conecto vía celular, pero bueno. Okay, a nivel

de sensaciones, me hizo sentir cierta incomodidad. ¿Por qué? Porque... tiene que ver con la cámara, tiene que ver con la percepción, pero le hecho de que fuera un elemento tan sostenido, eh... no sabía dónde iniciaba, dónde terminaba, dónde... cuándo había movimiento, lo cual hace que se suspenda totalmente el tiempo, la percepción del tiempo cambia, porque no es como un repentino o un atacado, donde sabes que estaba posición A y posición B, no sabes en qué momento, así que en mi mente yo estaba pensando ¿se movió? ¿No se movió? ¿En qué posición estaba? ¿Cómo estaba? Y eso me generaba cierto conflicto; esa es una. Eh... incertidumbre por la parte de los movimientos acompañado del sonido me hacía suspender, yo me sentía, aparte tenía que ver con lo de la parte de lo del espacio, pero si me sentía eh... flotando, me sentía hipnotizado... por la parte acústica y por el movimiento, o sea, estaba muy atento respecto a qué estaba sucediendo, si iba haber algún movimiento o no.

Había movimientos que de repente hacías Dante, que a lo mejor era como un acomodo, un ajuste o un ligero desequilibrio, que de repente algo tan imperceptible como esto, o sea como mover un dedo. Pero también me hacía pensar: ¿se movió? ¿No se movió? ¿Si lo hizo, no lo hizo? Y eso... me agradaba esa sensa... bueno... me daba... potenciaba esa parte de incomodidad de no saber qué estaba sucediendo. Mmm, la parte expresiva, bueno tu cara, también estaba viendo la parte de la iluminación, hay nada más aunque sea con el foco, que si... o sea como tu mirada era fija, no tambaleabas en eso, me permitía concentrarme más en tu movimiento, vaya o perderme incluso en tu mirada. ¿Qué más...? Me hace pensar en un ciclo, o sea algo repetitivo, ya viendo... eso fue lo que me hizo, lo que me hizo sentir; un poco de incertidumbre, un poco de confusión, de incomodidad, ah me sentía... vacío, vamos a decirlo de esa palabra, porque... no sé, simplemente me daba esa sensación de vacío... y estarte viendo en

la nada, estar pensando en un fondo negro o algo por el estilo, pensaba en eso, es un vacío. Pensé que estaba tu perrito por ahí atrás, me robaste la atención. Esas fueron las cosas que sentí.

¿De lo que viste te hizo pensar en algo? También puedes incluir la experiencia sonora, pero siempre priorizando la parte visual. ¿Te hizo imaginar, te hizo pensar en algo?

Manuel Torres: Sí, de hecho, me adelante como poquito. Me hizo pensar como en la parte de la, de la soledad, en el tiempo. Justamente como estaba como suspendido, me hizo... o sea alteró completamente la percepción del tiempo y no sabía si había movimiento o no, y... me hizo pensar en esa parte, en la soledad; y parte en un tiempo inexistente, vamos a llamarlo de esa manera, en un universo quizás onírico. Me hizo pensar en algo de ese estilo.

Ensayo, escena III- 12/03/22

Invitada María Hinojosa, artista visual y performer de Aguascalientes

De esto que viste, ¿qué te hizo sentir? Si te evocó algún sentimiento en particular o tuviste algún tipo de sensación o sensaciones, osea, lo que tiene que ver con la parte emocional.

María Hinojosa: Okay... ah fíjate que no sé... No sé por qué motivo... tal vez porque son las nueve de la mañana (ríe) como que emm, emocionalmente yo siento que, no sé, el impacto no es tan significativo en ese criterio, así francamente lo siento, por supuesto que lo que vi me generó sensaciones, pero que desde el ámbito de lo emocional o lo sentimental no tengo muy claras ¿sabes? O sea tal vez, como que lo intelectualicé un poco más en el sentido de que, por supuesto ciertos movimientos que yo podía observar, justamente por la tensión corporal, por ejemplo, los podía asociar a la angustia ¿no? Pero yo no me sentía angustiada, entonces eso es lo que podría

decir desde el rubro de lo emocional ¿no? Más desde lo conceptual tal vez es que... generé estas relaciones ¿no? Em... digo, me pongo en una situación hipotética, distinta, donde yo estoy como espectadora, en el escenario, una noche de sábado, dónde hay iluminación y el ambiente es diverso, tal vez esté más abierta o propensa a lo emocional, esa es mi hipótesis. Pero sí hay una relación clara, tal vez más desde lo intelectual, eso es lo que podría compartir.

Bueno... hablas de, de, de que te generó algunas sensaciones que no necesariamente son del ámbito emocional, ¿Podrías aclarar un poco eso?

Maria Hinojosa: Si, am... las sensaciones que a mí particularmente me generó lo que veía, de alguna forma eran, eran sensaciones que asociaba con las cualidades del espacio en el que se movía ese cuerpo, como si el aire pudiera ser más denso o más ligero, eh... según lo que yo observaba, o como si ese cuerpo fluyera bajo un ambiente acuoso y de repente bajo un ambiente, hablando del ambiente que rodeaba ese cuerpo ¿no? Y de repente en un ambiente gelatinoso. A mí me generó esa relación que se asocia más con esta idea en que el espacio envuelve al cuerpo que se mueve dentro de él ¿no? Y viceversa en una relación recíproca, algo así fue lo que pensé sobre todo, en términos de sensaciones.

Gracias Maria. La siguiente pregunta está un poco relacionada, quizás este... ya nos adelantaste un poco. Em... De esto que viste, qué imágenes, si te dio o no te dio, si te evocó algo, o te hizo pensar en algo, o te hizo recordar algo...

Maria Hinojosa: Okay, okay. Veamos, es como una pregunta muy abierta en ese sentido. Bueno, creo que en términos de imágenes como mencionas, mencioné algunas en la respuesta anterior. Em.. hablando como de otro tipo de asociaciones, no sé, yo desde que comencé a observar la

interpretación, generé muchos nexos con el material videográfico, lo que se me hace interesante, porque en realidad desde que comienza el desarrollo del cine y después de lo que es propiamente el video, realmente nuestra percepción como humanidad se unificó por completo, ¿no? Entonces, por ejemplo viendo ahorita esto, m... estos movimientos en bucle, por ejemplo... o los cambios bruscos de velocidad, a mí me hacen pensar en... las posibilidades visuales que brinda el video, o sea el video en todas las modificaciones que, que se le hacen ¿no? Hablando por ejemplo de producciones alternativas de video, producciones artísticas, video-arte ¿no? Entonces... pensé, pensé un poco en esos nexos con lo videográfico; y, y ya, eso, eso fue como... una relación que generé.

Mensaje de WhatsApp, mandado por Maria Hinojosa:

Maria Hinojosa: Te comparto esta imagen, porque justamente ahorita que estaba haciendo un boceto para una imagen que tal vez después digitalice, me estaba preguntando, primero me estaba preguntando: ¿por qué no sé aún bocetar en digital? Porque como que todavía no... no me... o sea como que la herramienta, con la variedad de pinceles digitales que tiene y demás, no me... no me... facilita, como el dibujo físico me facilita el proceso de bosquejar una idea. Entonces primero me estaba preguntando esto... y que de hecho es una pregunta que, para la que aún no tengo respuesta ¿no? Pero por mí genial porque... para mí es muy importante seguir dibujando físicamente, paralelamente a mis procesos de dibujo o ilustración digital, creo que es muy importante siempre mantenerse hasta cierto punto en la práctica ¿no? Y después de esto, me acordé de un tema, bueno ya no hubo momento de meterlo en la sesión de ahondar en, pero se me quedó muchísimo eh, esto que me mencionaste en torno a que el estímulo fundamental era el

movimiento, y como el movimiento por sí mismo, proponía; en el sentido de que, un movimiento, despierta otro movimiento, y así se va produciendo esa cadena, que aparte es una serie de movimientos o es un desarrollo particular, porque pues está sujeto al propio intérprete y a su proceso, y a su desarrollo y de más ¿no? Y se me hace increíble porque, o sea primero en la sesión, hice una relación o una comparación con algo que luego se dice en la plástica, donde la materia propone por sí misma, esto incluso hace pensar un poco más en la escultura, donde la materia o lo matérico (que lo matérico pues es la materia en el ámbito del arte, del arte visual), es propositivo por sí mismo ¿no? Ejemplos así como muy claros eh, las esculturas de Javier Marín, que llegaron a estar expuestas aquí en el museo espacio, que bueno... será un artista que le guste algunos a otro no, pero por ejemplo, sus esculturas como exhiben incluso la textura de la materia con la que están hechas ¿no? Si es madera se ven las astillas, las vetas de la madera, si utiliza otro material se ve la textura propia de, las sinuosidades propias de... y pensé primero en esta comparación, pero...en realidad me surgió ahorita que estaba bocetando, un comparación muchísimo más clara, como menos rebuscada, donde esta cadena de movimientos, o esta forma en que el movimiento mismo propone otra serie de movimientos. Yo obviamente no lo he sentido en el ámbito de la danza o de la interpretación escénica porque yo no me he desarrollado en ese ámbito, aunque me guste mucho y me guste hacerle a todo, pues realmente ese no es el ámbito en el que me he desarrollado los últimos años, pero... esa cadena si la siento muchísimo en el proceso de dibujo, sobre todo en el proceso de dibujo físico, específicamente hablando de estos proceso de, de bosquejo de una idea cualquiera. A mí se me hace clarísimo en ese último ámbito ¿no? Donde yo ni siquiera tengo claridad a nivel mental, pero el mismo trazo, que de hecho es movimiento de la mano sobre el soporte o el papel o lo que sea, sobre lo que estés dibujando o

pintando, el mismo trazo desencadena otra serie de movimientos ¿no? Pero pues obviamente, para que se de esta cadena, pues hasta cierto punto, espontánea, improvisada, no sé si caben aquí estos conceptos, obviamente es importante el desarrollo previo de la habilidad ¿no? La experiencia previa, toda esa experiencia que nos permite ser intuitivos en ese proceso de creación, ya sea de una frase dancística, de una idea dibujada, etcétera ¿no? De una interpretación escénica.

Ensayo, escena IV-23/03/22

Invitada Frida Barrios, actriz de Zacatecas

¿Sentiste algo con esto que viste? Y si es afirmativo, ¿qué sensaciones te generó?

Frida Barrios: Sí. Este... estuve pasando como por momentos de sentirme asfixiada, me causa en lo persona conflicto el que traiga su... (ríe) artilugio en la cabeza, porque, este... eso me genera como mucha sensación de asfixia y de querer quitársela, así de !wey ya! Em... y por lo mismo de tener eso, empiezas a darme como... sí, como ansiedad. Este... en lo personal yo si tengo como una cuestión de claustrofobia, entonces, obviamente me resuena más el ver esa imagen ¿no? Porque si me empieza a sentir el no poder respirar y me empieza a...(breve interrupción)

Entonces me empezaba como a generar cierta... como ansiedad ¿no? En verlo así.

Después, también, esta sensación, como de estar a ciegas, estar reconociendo algo, sobre todo como la primera parte, me daba... si como la sensación de que quieres conocer lo que te está rodeando, incluso con este... como temor de wey qué voy a tocar o qué habrá allá, lo desconocido justamente.

Ya después más delante, me empecé a sentir, pues si, triste, como de !ay wey qué feo! (Ríe) como que, ¿qué tristeza es esto? Porque siento que si, bueno... obviamente la música también es como muy importante, es otro personaje ¿no? Y creo que así está totalmente en eso y con las imágenes de la luz, pero si solamente me enfoco en lo que sentí, pues si me empecé a sentir apachurrada del corazón, como yo digo. Entonces, este...esas serían las sensaciones.

Gracias Frida. Y ahora pasamos a la parte de las imágenes, ¿de esto que viste, te generó alguna imagen, algún recuerdo, algo te voló la cabeza o te fuiste a algún lugar con ello?

Frida Barrios: Siento que no del todo porque tenía la consigna como de estar viendo el ensayo ¿no? O sea como que si dices: a ver, no. Pero... dentro de las imágenes que si se me pudieron, por ejemplo, es lo que les comentaba, el ver el velo en la cabeza, es algo que me consterna mucho porque de mis referentes, me lleva a momentos de... si donde me he sentido asfixiada literalmente, y que me detona muchísimas cosas ¿no? Em... había momentos que, sentía incluso, por la luz, los sonidos y ciertos movimientos que ibas a caer ¿no? Como en este momento en que va, va caer, no sé... como de una, pensaba, es que llegan imágenes ¿no? De una barra que vas como caminando, y yo: ¡se va caer al vacío! Como esa sensación de que en algún momento vas a caer al vacío.

Este... otra que me daba era como de, si, como de estar este... como en la nada, o sea esto que si uno pensaría que es en la nada cuando te quedas, como sólo o así nada más, o sea como flotando porque ni siquiera puedo sentir como que estuviera en algún lugar, si no en un vacío, así lo podría aterrizar. Ym... y este... y de pronto también siento que tenía que ver con las luces, pero me daba eso de que en algunos momentos, al ver como, el brillo del cuerpo, supongo como

ya del sudor, con la cierta iluminación que reflejaba, me daba como si se estuviera quemando en, ya más o menos como en la mitad en adelante, como si se estuviera, si, justamente quemando.

Esas imágenes.

Ensayo, escena VI-20/05/22

Invitada Yessenia Esparza, actriz de Aguascalientes

De esto que viste, pláticame: ¿te hizo sentir algo? Y si es un afirmativo, bueno... pláticame qué sensaciones te generó. Y si no te generó, también es válido eh.

Yessenia Esparza: Me hizo sentir como confundida, no respecto ha ya, no sé lo qué pasa, como que me hizo sentir que, esta persona, ente o no sé... no sé cómo llamarlo, bueno al actor, o sea como si tenía una especie de confusión, un conflicto dentro de su... pues si o sea de su cuerpo y lo que estaba viviendo, no sé... me hace sentir que estaba muy confundido, que estaba perdido, estaba buscando encontrarse, encontrar caminos, a lo mejor así estoy yo (ríe), no sé, y por eso sentí, sentí como eso, pero... pero por momentos sentía que había esperanza, pero a la vez no, como que todo estaba perdido, y cosas así, no lo sé... no sé si va por ahí.

De eso que viste... ¿te generó alguna imagen o imágenes, qué te hizo pensar o sea si esas sensaciones se fueron a la reflexión de algo?

¿Qué me hacían pensar o en qué lugar? se me figuraba, bueno, más bien, pensaba como que estaba en un lugar, como en un hoyo, y de repente había agua, rum, rum, con el sonido, con la luces, no sé...yo me iba mucho como a, o sea si sabía que estaban en la caja negra, porque conozco la caja negra, pero por momentos, me llevaba así como si estuvieras, si, como en una

cueva, en una cueva como con agua. Y si, siento que y a la vez me hacia la cueva como de uno mismo ¿no? Como un hoyo, el hoyo de tu mente; o sea como que eso pensaba, porque realmente... y también me llevó a recordar una vez que hicimos un ejercicio en la universidad, que una compañera me gritó en la cara, me llevó como a eso, y yo en cuanto me gritó, yo sentí y vi como me caí en un hoyo negro, así tal cual lo sentí, lo vi y empecé a llorar porque lo sentí, entonces como que me llevó a recordar eso, no tal cual la sensación, porque era como otra sensación, pero me llevó a pensar en ese hoyo que a veces traemos, que está, que está ahí en tu mente y siento que así se ve, bueno... o sea estéticamente bonito (ríe), a lo mejor se ve más feo, pero... si, me llevó como a un, a un... hoyo mental, no lo sé... como que me llevó a pensar, a imaginar y eso

Función No. 3-05/08/22

¿De esto que vieron, qué les provocó en sensaciones?

Participante 1(mujer): Creo que a mí, verlos con las caras tapadas, me provocó un poco de claustrofóbica, pero porque yo soy claustrofóbica, entonces, no me imagino estar haciendo todo ese movimiento con la cara tapada; pero también como que acompañado de la música, da una sensación de tensión... y, me estreso, pero como que a la vez lo disfruté mucho... una sensación como de una montaña rusa o algo así, o sea, no está chido, pero está chido. Entonces sí, esa parte como que... ya cuando lo vi con la cara tapada dije: “oh, oh”, pero no si estuvo bien, (voz de alguien: “conflicto interno”), aha, un poco de conflicto.

Participante 2 (Paola Tásai): Yo, bueno... me gustaría compartir que... está bien raro y de hecho yo me puse a pensar, ¿por qué me generó eso? Estaba pensando al final. Yo me relajé, o

sea, son temas demasiado conflictivos... o sea en sí, pero yo me relaje, o sea en general fue como ¡ah canijo! O sea, nunca me había pasado eso y creo que es algo bastante interesante, en conjunto, o sea, el ver, el verlos a ustedes en escena con la música, la iluminación, todo junto, como que entré en un estado de... son temas muy fuertes que me interesan, pero generalmente como, cuando veo este tipo de puestas en escena, pues obviamente siento dolor o me despiertan sentimientos negativos, pero en esta ocasión yo... me relajé, o sea, por primera vez viendo algo de este tema tan sensible, pude entrar en un estado de relajación, eso de verdad me gustó, muchas gracias por eso.

Participante 3 (hombre): Ah, a mí la verdad me causó lo contrario, a mí me ocasionó mucha tristeza la verdad, me causó tristeza, eh, mucha presión, impotencia, en algunos movimientos era muy constante pues que había muchos con movimientos lentos, lo cual era muy extraño porque veía una parte del tiempo que pasaba muy lenta y otra que pasaba muy rápido porque la historia se iba construyendo así, de manera rápida pero con movimientos muy lentos, era muy contradictorio, pero en sí, en general, eso me causó como una frustración que a veces uno mismo se encierra en su mente... y al final uno mismo entra y sale de ese estado como emocional. Eso sentí.

Luego viene una parte racional que se evoca como sin querer, entonces... ¿les generó alguna imagen? ¿Les hizo pensar en algo? ¿alguna cosa que relacionarán?

Participante 4 (mujer): A mí sí, en la primera escena me llamó mucho la atención cómo la lentitud con la que estaba y el tema de la escena es “no poder vivir”, entonces a veces como eso se refleja en las emociones de las personas cuando ya no tiene sentido, cuando te cuesta trabajo

eh, si, pues vivir... a ciertas personas así como les es difícil llevar la vida... eso me llamó mucho la atención y me gustó mucho el contraste que hace con la música. Muy, muy padre eso.

Participante 5 (Mujer): A mí también me generó muchas emociones y sensaciones, pero... ahorita que preguntas de las imágenes, eh... bueno todo en conjunto, la música, la iluminación, creo que una de las imágenes que más me impactó, fue donde... no me acuerdo de tu nombre. Patricio está en el piso y de pronto un momento se detiene, y yo dije: ¿ya se murió? O sea, bueno estoy consciente de que estaba viendo un espectáculo, pero dije, o sea eso es lo que está reflejando ¿no? Y de pronto ya siguió el movimiento y dije, bueno... pues... o sea... aún tiene tensión en la pierna que tiene arriba era ilógico que lo pensara así, pero esa fue la imagen, y no sé por qué esa imagen en especial, bueno... otras también, pero esa me impactó mucho, y... las del reloj también, los relojes, este... no sé si ya yo tenía el prejuicio de haber leído el programa, pero en esa parte creo que me quedó muy claro lo de la soledad que planteabas, entonces si fue así como, no sé si tristeza pero como ese sentimiento, soledad, el tiempo... esas dos por lo pronto.

Participante 6 (mujer): Para mí los movimientos lentos fueron como también... o sea se notaba la tensión en el cuerpo, pero al mismo tiempo el movimiento era tan lento que sentía como, como si a la vez fuera relajado el movimiento, entonces como que... esa... o sea ver los músculos, o sea, verlos a ustedes como haciendo un esfuerzo pero a la vez que el movimiento fuera tan sutil, tan lento, como que me recordó cuando... o sea pues todas las cosas que uno pasa mentalmente que el resto del mundo ni se da cuenta, el resto del mundo te ve muy relajado, pero tú por dentro estás así todo... todo tenso ¿no? Entonces eso se me hizo muy... no había visto algo... pues en general en vivo que tuviera ese, ese elemento.

Participante 7 (César Gómez): Yo, bueno... racionalizándolo ¿no? Las imágenes que me provoca. La primera, cuando tú venías caminando, este... en línea recta y que ibas como buscando la luz, es una imagen muy desoladora, este... no sé, no sé también por qué la relacioné como, con renacer, pero... es una imagen de mucha soledad, mucha tristeza podría decirse, y el esfuerzo que tu marcabas cuando venías caminando es... o sea, sólo estabas caminando, ¿pero por qué cuesta tanto, no? O sea... ¿por qué, por qué hay esa energía? ¿Por qué hay tanta oscuridad? ¿Por qué no puedo llegar a la luz, no? Esa fue como muy impactante. Y la otra que me llamó mucho la atención, fue la siguiente escena, donde el movimiento junto con la música está increíblemente bien sincronizado... y la música con la iluminación ¿no? Y es una cosa, o sea, los movimientos son muy agresivos, son de mucha energía, pero tienen como cierta suavidad, entonces... yo no podía entender si él era como víctima o victimario. Esta cosa como de mucha energía, son como los dos momentos más presentes que tengo. .

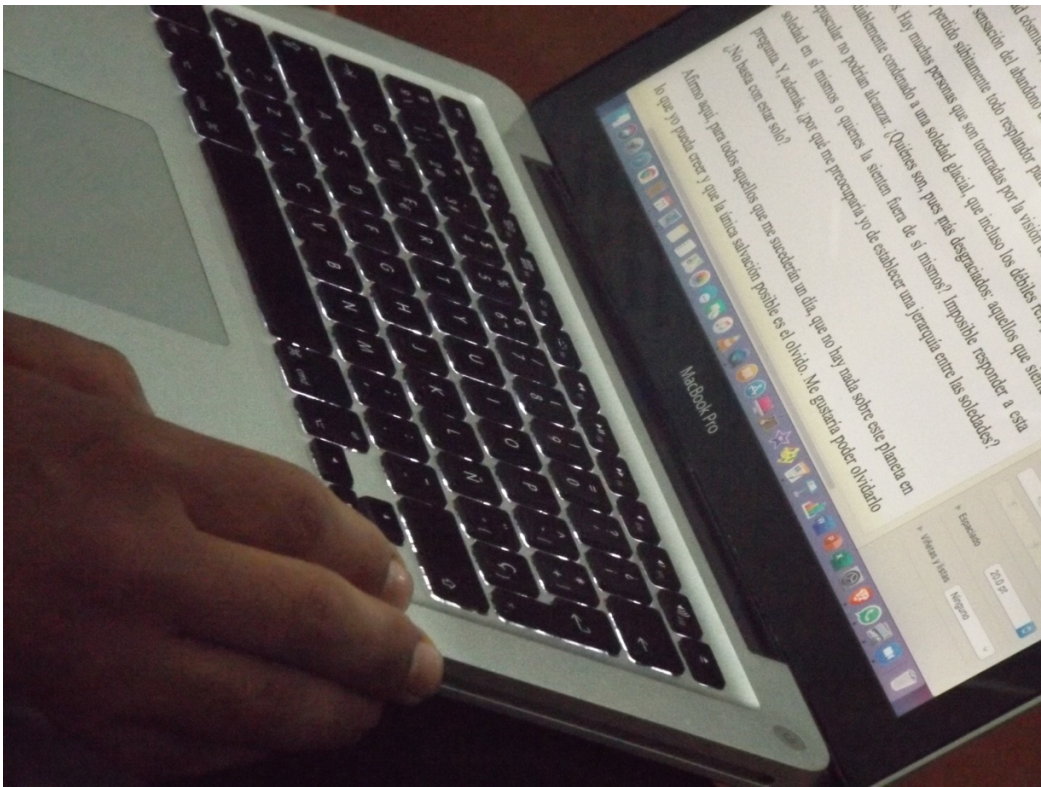
Participante 8 (Paola Tásai): Si, yo también, de acuerdo con César, justo al pensar en... yo creo que la escena que más racionalicé fue esa que mencionas, la de enseguida de donde se va buscando la luz, que creo que es “la degradación por el trabajo” o algo así, recuerdo esa, como que lo pensé demasiado, justo como que he estado pensando mucho en eso en estos días... y ahí racionalicé mucho, como esa carga, ese peso de ah... lo que implica ¿no? De todo el sistema en el que estamos metidos, los dineros, la guerra, que todo va subiendo, la inflación, o sea, como que toda la presión en la que estamos actualmente con todo el contexto social que tenemos, se ve mucho. Todo lo demás, fue como nada más percibir sin pensar tanto, o sea, pero esa escena la pensé mucho... estuve pensando en la guerra de Ucrania, o sea mil cosas, en todo lo que implica ¿no? O sea... Sí.

Participante 9 (César Gómez): Y por ejemplo yo traté de quitarme el, o sea no ver el programa de mano ¿no? Porque ya el Dr. Gayón, nos había dicho afuera que primero, pues dejáramos que entrara a través de la emoción el movimiento, entonces fue como bueno, voy a ver que me trae y ya después veo... sí, queda ahí.

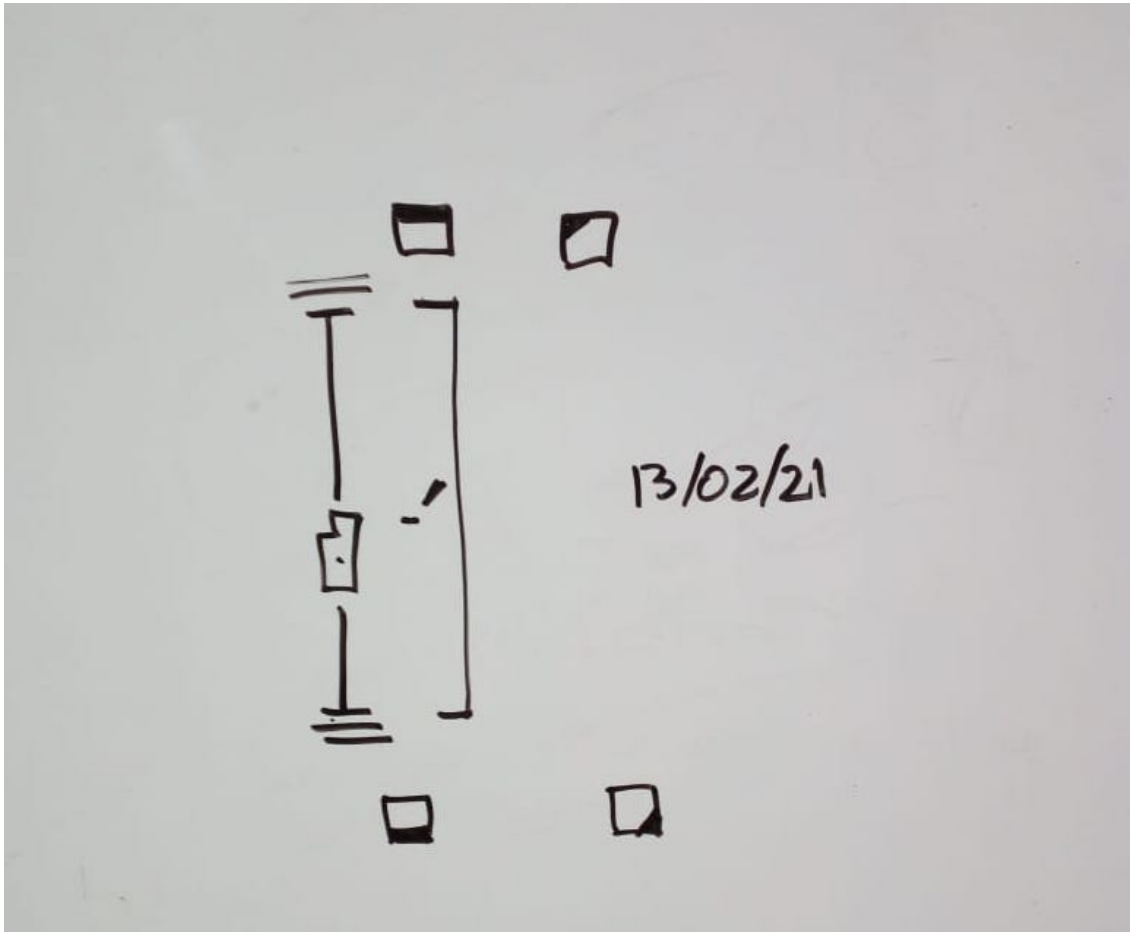
Fotografías del proceso de creación











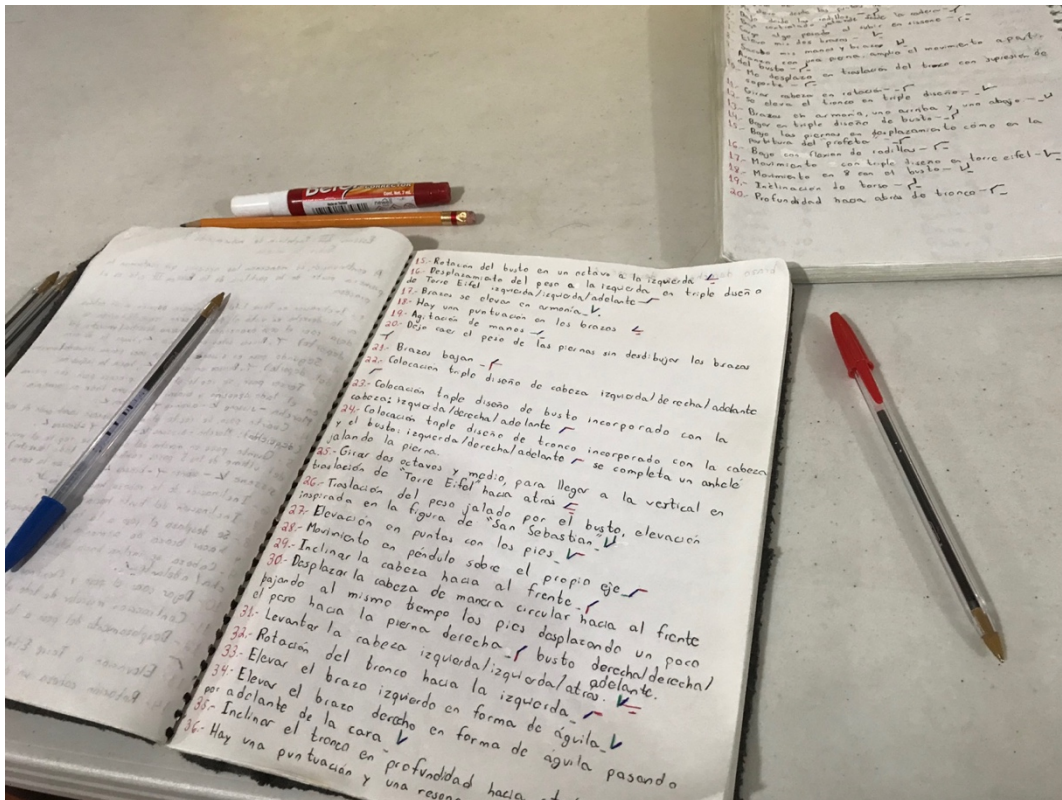
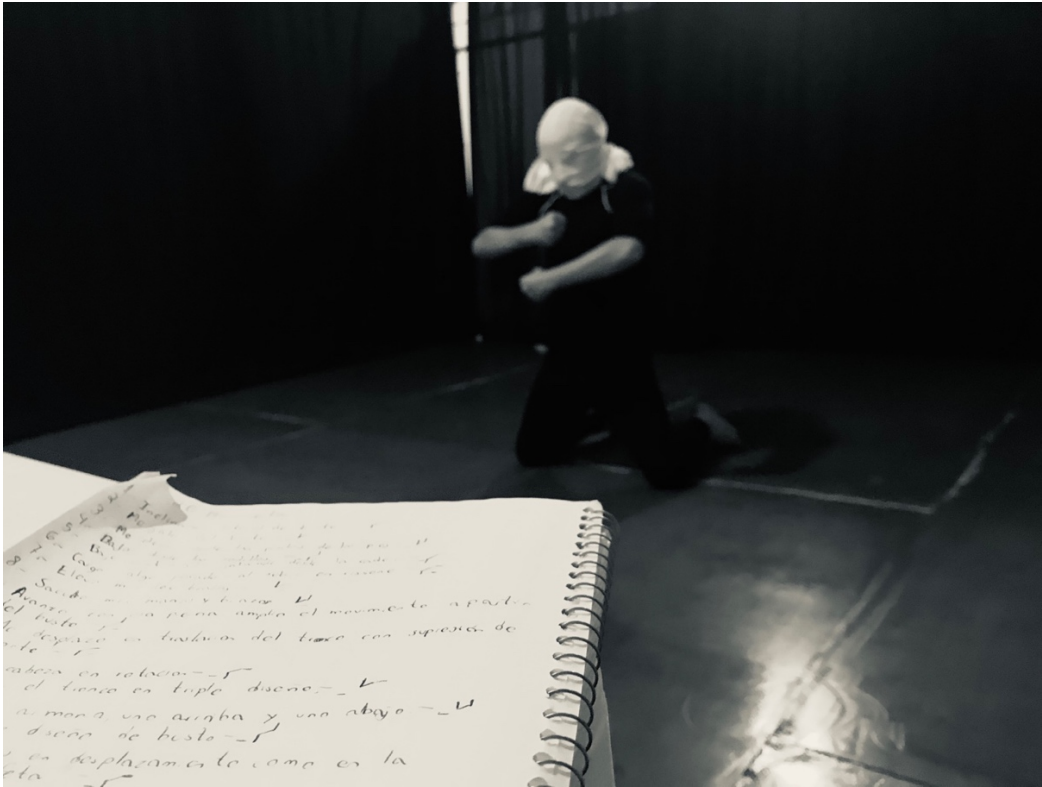


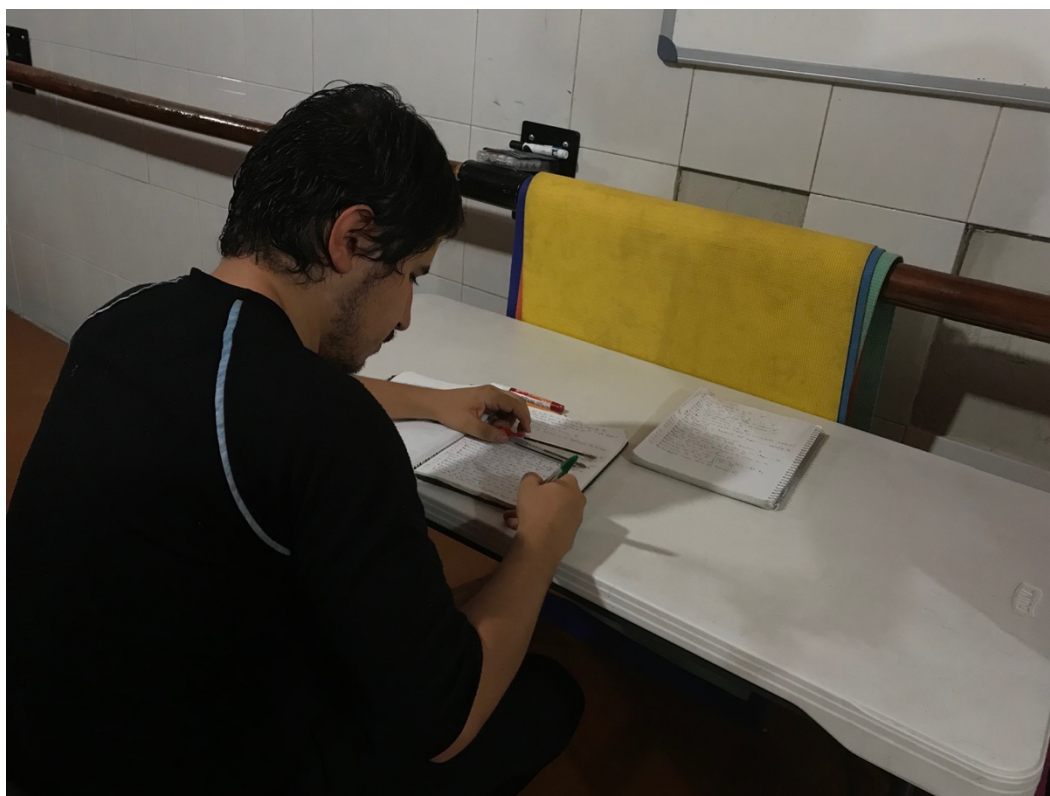
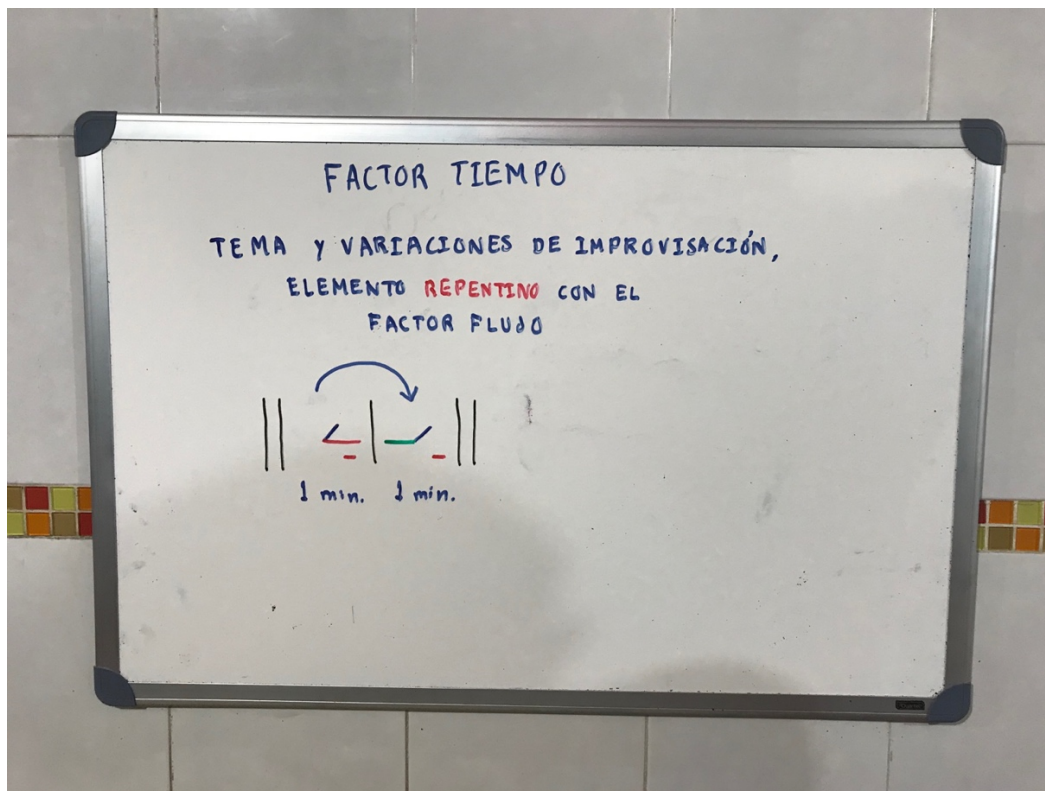














ESCENA V: SOBRE LA MISERIA
FAMILIAS DE MUTACIONES SIMPLES

↓

BASE DE CREACIÓN
2ª PARTE DE LA PARTITURA

FRASES CINCO ↓

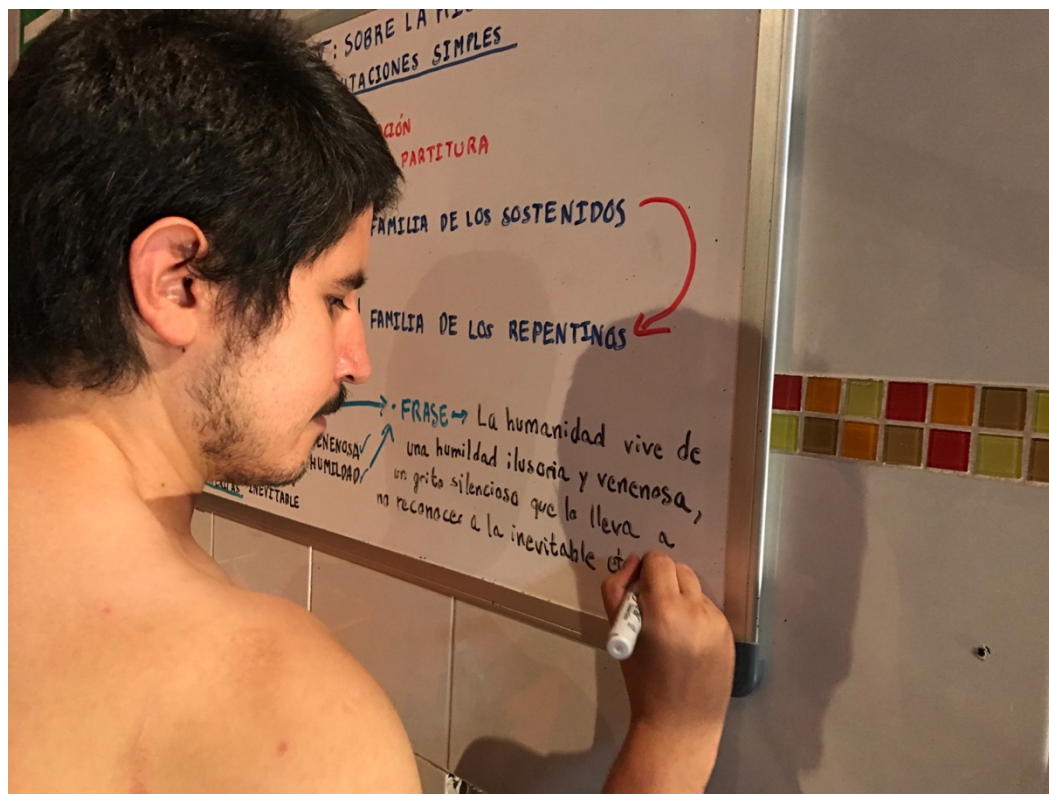
|| -| -| -| -| -| || FAMILIA DE LOS SOSTENIDOS

|| -| -| -| -| -| || FAMILIA DE LOS REPENTINOS

PALABRAS CLAVE DEL TEXTO:
AUTOR EMIL CIORAN

- MISERIA ✓
- HUMANIDAD ✓
- VENENOSA ✓
- HUMILDAD ✓
- SILENCIO ✓
- GRITO ✓
- ETERNIDAD ✓
- INEVITABLE ✓
- ILUSORIAS ✓
- QUIMÉRICAS ✓

→ **FRASE** → La humanidad vive de una humildad ilusoria y venenosa, un grito silencioso que la lleva a no reconocer, la inevitable eternidad de su miseria, su destino quimérico.



























DIRECCIÓN: DANTE ÁLVAREZ DIRECTOR DE PROYECTO: JORGE GAYÓN

TEATRO EXPERIMENTAL DE LA UACH

19:00 HRS.

3, 4 Y 5 DE AGOSTO

SOBRE LA
**MATERIA Y
 EL ESPÍRITU**

OMAR ZERMEÑO

PATRICIO BOTELLO

DANTE ÁLVAREZ

CÉSAR GONZÁLEZ Y MARÍA PRIAN

JOHNATAN FRAUSTO



UACH
 Universidad de Chihuahua

FACULTAD DE
ARTES



CONACYT
 Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

ESTE TRABAJO SE PRESENTA COMO PARTE DEL PROTOCOLO PARA LA
 OBTENCIÓN DEL GRADO DE MAESTRÍA EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.
 FACULTAD DE ARTES, SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO.

RESUMEN

Sobre la Materia y el Espíritu es una producción teatral en la que el movimiento de expresión dramática es el hilo principal del tejido sensible del espectáculo, es decir, el factor principal de emoción. Esto puesto en escena tiene en su propio nombre la premisa de aquello que hemos construido, por un lado, tenemos al espíritu, esa parte interna de la cual nace el pensamiento, la voluntad, el deseo, las pasiones, la angustia, en resumen, la esencia de la condición humana. Y por el otro lado, está la materia, esa imagen que somos y que se integra al resto de las imágenes del universo. Se trata entonces de dos elementos inherentes, pues la materia vive respuesta del espíritu para animarse, y el espíritu sólo se manifiesta en la materia.

"He aquí las imágenes exteriores, después de mi cuerpo, después en fin las modificaciones aportadas por mi cuerpo a las imágenes circundantes. Veo cómo las imágenes exteriores influyen sobre la imagen que llamo mi cuerpo; ellas le transmiten movimiento. Y veo también cómo ese cuerpo influye sobre las imágenes exteriores: él les restituye movimiento. Mi cuerpo es pues, en el conjunto del mundo material, una imagen que actúa como las demás imágenes, recibiendo y devolviendo movimiento, con esta única diferencia, quizás, que mi cuerpo parece elegir, en cierta medida, la manera de devolver lo que recibe". (Henri Bergson)



DR. JESÚS VILLALOBOS JIÓN
Rector

DR. SERGIO RAFAEL FACIO GUZMÁN
Secretario General

DR. ROBERTO LAWRENCE RANSOM CARTY
Director de la Facultad de Artes

DRA. ROSA MARÍA GÁENZ FIERRO
Secretaria de Investigación y Posgrado



SOBRE LA MATERIA Y EL ESPÍRITU

Dirección: Dante Álvarez
Elenco: Omar Zermeño,
Patricio Botello, Dante Álvarez
Iluminación escénica: César González
Sonorización: Jahnatan Frausto
Director de proyecto: Dr. Jorge Gayón

Antecedentes y Fundamentos
Moriré en hombro joven al pie del Gran Proyecto.
Etienne Decroux

Este proyecto se basa en una visión particular del actor, la cual se ha venido gestando en la historia del teatro desde el siglo pasado. Jacques Copeau, uno de los artistas teatrales occidentales más influyentes de principios del siglo XX y fundador de l'école et Théâtre du Vieux-Colombier, propuso un trabajo artístico en el que daba valor a la creación del actor. Etienne Decroux, alumno de Copeau, retomó ciertos aspectos del trabajo de éste, especialmente aquellos relacionados con la expresión dramática en movimiento, los cuales sistematizó para crear una técnica para actores que permite hacer visible el mundo interno y los conflictos del individuo, usando el movimiento como vehículo o medio principal para la expresión del drama.

La expresión del drama en movimiento ha sido explorada y vetustizada por especialistas de las artes escénicas en la danza y en el teatro. En la danza, Rudolf Laban sistematizó un análisis de movimiento y un entrenamiento que aplicado por el performer, le permite identificar y usar dramáticamente las variaciones que puede hacer en la naturaleza muscular de su movimiento. Mary Wigman, exponente de la danza expresionista alemana de principios del siglo XX, fue, entre otros, más tarde, Pina Bausch, llevaron la expresión dramática al corazón de la danza con lo que conocemos como danza-teatro, mostrando los conflictos internos del ser humano a través de su movimiento, no a través de la anecdota.

En el teatro, tenemos las propuestas de Gordon Craig, Antonin Artaud, Eugenio Barba y Jerzy Grotowski y, las realizaciones de Vsevolod Meyerhold, Etienne Decroux, Jean-Louis Barrault, Bob Wilson, Steven Wosson y Corinne Soum, entre otros.

Inscrito en esta línea de exploración y creación, el presente proyecto se fundamenta en la técnica de Etienne Decroux y el entrenamiento del estuero de Rudolf Laban, a partir del método Laban-Decroux, desarrollado por el artista escénico Jorge Gayón.

ESCENAS

Escena I - No Poder Ya Vivir

Escena II - Soledad Individual y Soledad Cósmica

Escena III - La Degradación Mediante el Trabajo

Escena IV - Sobre la Miseria

Escena V - Frente al Silencio

Escena VI - Yo y el Mundo

EQUIPO ARTÍSTICO

Dirección:
Dante Álvarez

Actores:
Omar Zermeño
Patricio Botello
Dante Álvarez

Diseño de iluminación:
César González

Diseño de sonido:
Jahnatan Frausto

Fotografía:
Fernando Cadel

Director de proyecto:
Jorge Gayón

TORMENTOS

La soledad es insuperable, a solas conmigo mismo, o solas con mis pensamientos. No sé como distraerlos, como atormentarlos para que no me atormenten. Surge entonces la rabia ante la impotencia, y la agresividad es un pequeño paso que doy en ese estado.

Sentirse solo y estar solo no es lo mismo, pero en mi caso, sí, me siento solo aún cuando no estoy solo, pero lo siento mucho más cuando esa soledad es también física.

¿Soy demasiado consciente de la realidad, y los demás viven en un sueño de idiotas del que no quieren despertar (cosa que no les reprocho), o soy yo el estúpido que cree ver demasiado, sin ver nada?

Sea cual sea la respuesta, puedo decir que nunca he perdido estar aquí y aún estando aquí, sólo pienso en cómo salir, sin hacer ruido, sin que se note mi ausencia, como si nunca hubiera estado. Y de esa manera, sentir la ilusión de no haber existido nunca.

Emil Cioran