



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Danza - Teatro

**“La construcción de un entrenamiento del actor pre expresivo, mediante el principio de
Descomposición de la forma de Tadeusz Kantor”**

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

Autor:

Christian Santiago Peralta Guarquila

CI: 0106517154

Tutora:

Dra. Clarita del Rocío Donoso López

CI: 0102797495

CUENCA - ECUADOR

29-julio-2019



Resumen:

La tesis analiza el cuerpo del actor y su pre expresividad en la construcción de un training actoral, partiendo desde el principio de descomposición de la forma, expuesta por Tadeusz Kantor en su *Manifiesto del Teatro Cero*. Para alcanzar un estado físico y psicológico del actor en la puesta en escena.

Durante las cátedras de Dirección y Escenografía, impartidas en la Carrera de Danza – Teatro de la Universidad de Cuenca, se exploró múltiples formas de evocación en los actores, de ahí nace la necesidad personal de colocar en escena un tipo de actor alejado de la representación tradicionalista y posicionarlo en una actuación más **real**, cercana a un actante, quien acciona o responde de forma más verdadera a los distintos estímulos externos que se producen en la escena.

Para lo que se ha propuesto generar una muestra donde pueda poner en práctica dicho entrenamiento y mostrar en escena un actor más verdadero, real, verosímil en sus acciones y su respuesta escénica, que se compila en la obra que se ha denominado *Condición Bajo Cero*, la misma que reúne los principios de composición propuesta por T. Kantor como un camino hacia: *lo real*.

Palabras claves: Actor. Cuerpo. Teatro. Entrenamiento. Teatro Cero. Descomposición. Forma. Lo real. Tadeusz Kantor.



Abstract:

The thesis analyzes the actor's body and its pre-expressiveness in the construction of an acting training, starting from the principle of decomposition of the form, exposed by Tadeusz Kantor in his Manifesto of the Zero Theater. To achieve a physical and psychological state of the actor in the staging.

During the Direction and Scenography Chairs, taught in the Dance - Theater of the University of Cuenca, multiple forms of evocation were explored in the actors, hence the personal need to stage a type of actor far from representation traditionalist and position it in a more **real** action, close to an actant, who triggers or responds in a truer way to the different external stimuli that occur in the scene.

For what has been proposed to generate a sample where you can implement such training and show on stage a more real actor, real, credible in their actions and scenic response, which is compiled in the work that has been called Condition Under Zero, the same that gathers the principles of composition proposed by T. Kantor as a way to: the real.

Keywords: Actor. Body. Theater. Training. Zero Theater. Decomposition. Form. The real. Tadeusz Kantor.



Índice del Trabajo

DEDICATORIA.....	7
AGRADECIMIENTO.....	8
INTRODUCCIÓN.....	9
TEMA I: ANÁLISIS DE LOS PRINCIPIOS ESCÉNICOS DEL MANIFIESTO CERO DE TADEUSZ KANTOR EN LA MUESTRA “CONDICIÓN BAJO CERO”	10
1.1 El origen de los conceptos técnicos Tadeusz Kantor en la preparación actoral y el actor “real” como ser alejado del fenómeno representacional.....	10
1.2 La pre expresividad como principio Barbiano fundamental en el entrenamiento actoral.....	13
TEMA II: TRAINING ACTORAL Y SU PROCESO HACIA LA PRE EXPRESIVIDAD DE LA MUESTRA “CONDICIÓN BAJO CERO”	14
2.1 Aplicación de los principios barbianos y kantorianos en el entrenamiento	14
2.2 Premisas emotivas que se mantienen durante el entrenamiento y la muestra	17
TEMA III: PUESTA EN ESCENA DE “CONDICIÓN BAJO CERO”	18
3.1 Descripción de los procesos que decantan en la muestra	18
3.2 Descripción de los cambios actitudinales y físicos de los actores.....	22
3.3 Descripción de las acciones y secuencias de “Condición Bajo Cero”	23
3.4 Puesta en escena de la obra en función de los actores fuera de las convenciones de la representación.....	25
CONCLUSIONES.....	26
BIBLIOGRAFÍA.....	29
ANEXOS	30



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Christian Santiago Peralta Guarquila en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación **“La construcción de un entrenamiento del actor pre expresivo, mediante el principio de Descomposición de la forma de Tadeusz Kantor”**, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

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

Cuenca, 29 de julio del 2019

Christian Santiago Peralta Guarquila

C.I: 0106517154



Cláusula de Propiedad Intelectual

Christian Santiago Peralta Guarquila autor del trabajo de titulación “La construcción de un entrenamiento del actor pre expresivo, mediante el principio de Descomposición de la forma de Tadeusz Kantor”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 29 de julio del 2019

A handwritten signature in blue ink, reading "Santiago Peralta", written over a horizontal line.

Christian Santiago Peralta Guarquila

C.I: 0106517154



DEDICATORIA

Este trabajo de titulación está dedicado a toda mi familia, en especial a mi abuelita quien me ha impulsado siempre hacia el camino de la responsabilidad.

A mi madre por su apoyo incondicional a lo largo de mi vida.

A mi novia quien ha sido mi apoyo y soporte esencial para alcanzar esta gran meta en mi vida, porque si yo salto, ella salta conmigo.

A mis profesores, quienes me brindaron todo el apoyo y conocimiento, quienes además fomentaron en mi, el sentido de responsabilidad y perseverancia para cumplir con mis objetivos.

A mis amigos y amigas de la Facultad de Artes, quienes se mantuvieron en pie junto a mi colaborándonos mutuamente.

A mis jefes y compañeros de trabajo de “Mansión Alcázar”, quienes apreciaron el esfuerzo invertido en la carrera y supieron sujetarme de la mano para no desfallecer en ningún momento.



AGRADECIMIENTO

Con el corazón en mis manos deseo agradecer primero a Dios y la Virgen por haberme permitido alcanzar este nuevo logro en mi vida, por mantenerme a salvo y siempre bendecido ante las adversidades. Así también a mi familia, a mi abuelita, a mi madre, a mi padre, a mi tía Lucía, a mi tía Cumandá, a mi tío Humberto, a Faviola y con especial dedicación a Berthita Pomavilla, por el inmenso apoyo que me han brindado desde que nací, por confiar e inculcar en mi el valor del compromiso de terminar lo que inicio y hacerle frente a los obstáculos, por impulsarme hacia el camino de la constancia y el ahínco con un simple “tú puedes”, que resonaba en mi mente cada vez que las fuerzas decaían.

A mi tutora, Clarita Donoso López, por guiarme en el proceso de titulación y a lo largo de la carrera, por brindarme su apoyo y conocimiento haciendo de mí un mejor estudiante y mejor persona.

A mi novia y compañera incondicional Cristina Zúñiga, por darme su mano y salir juntos de toda situación.

A mis compañeros Juan y Damián y a mi amiga Elizabeth con quien inicié este trabajo, y de manera especial a Ana Paula Galarza, por su compromiso y dedicación en cada ensayo a pesar de los riesgos que representa la escena, sabiendo que al final del día, cada presentación es un nuevo reto.

A mis profesores: Paúl, Chio, Cristina, Andrés, René, Diego, Ernesto, Pedrito, Andrea, Belén por su paciencia y vocación para enseñar, sobre todo cuando no sabía ni por donde empezar, por guiarme hasta éste gran paso en mi vida de estudiante a profesional.

A mis Jefes Sandrita y Don Fernando por darme la oportunidad de estudiar y alcanzar mis metas, de igual manera a mis compañeros de trabajo.



INTRODUCCIÓN

La tarea del actor es mostrarse natural¹ en la escena, para lo cual, indaga por varios caminos hasta encontrar el dispositivo o detonante que le ayuda a reaccionar ante las necesidades de la obra de forma auténtica y con sensaciones reales, generadas únicamente para la muestra. En el proceso previo a la misma se debe considerar una etapa importante para alcanzar la pre expresividad, ésta viene dada por el calentamiento previo, mismo que debe ser preciso, claro y objetivo, debe contar con las herramientas específicas para un mejor desenvolvimiento en escena.

Para esta investigación se propone aplicar algunos de los principios compositivos que Tadeusz Kantor utilizaba en los ensayos previos a la puesta en escena, sumergiendo a los actores en atmósferas que los alejen de una actuación pobre o exagerada, con el fin de atrapar la atención del público. Se toma además como base, el concepto de *Máquina Aniquiladora*²(2009, p. 208) al que Kantor se remite para que la escenografía sea el estímulo externo que genere la intencionalidad y nivel energético constantes. En este caso, los elementos escenográficos que componen esta propuesta son el agua, el hielo y el nitrógeno líquido que en contacto directo con el cuerpo y con la piel provocan un estado de alerta en los actores.

Los ejercicios corporales propuestos en las secuencias de calentamiento son el inicio del proceso creativo que encaminan al estado que, Eugenio Barba llama *pre expresividad*, el que ayuda a la obtención de materiales escénicos, que organizados, derivarán en la muestra final. La obra es una convergencia de los principios de pre expresividad y de descomposición de la forma de Barba y Kantor respectivamente, quienes coinciden en que “el entrenamiento actoral se trata siempre de contrastar la tendencia de la ficción a transformarse en falsedad o inautenticidad. Es la carcoma del teatro: el riesgo de que la ‘ficción’ se degrade en un ineficaz e inocuo aparentar” (Citado en Watson, 2010, pp. 237- 249).

¹ Natural: auténtico, alejado del fenómeno representacional, que se expresa con total organicidad, “como una condición de los cuerpos que les permite, a través de la adaptabilidad, lograr una experiencia viva con lo real, dentro del teatro esta organicidad debería permitir que la experiencia vivida permita también la pronunciación de una realidad o un aspecto de ella, obedeciendo a las leyes de un universo estético determinado” (Saidde, La Barraca, p. 1).

² Hace referencia al concepto de BIO-OBJETO de Kantor del año 1967, en el que el escenario consta de partes construidas (no prestadas de la realidad cotidiana), descrito en su *Manifiesto del teatro cero*.



TEMA I: ANÁLISIS DE LOS PRINCIPIOS ESCÉNICOS DEL MANIFIESTO CERO DE TADEUSZ KANTOR EN LA MUESTRA “CONDICIÓN BAJO CERO”

1.1 El origen de los conceptos técnicos Tadeusz Kantor en la preparación actoral y el actor “real” como ser alejado del fenómeno representacional

Cuando Tadeusz Kantor apuesta por un entrenamiento en el cual pueda desintegrar los procesos típicos de un teatro convencional, plantea el hecho de convertir al actor en una especie de recipiente que pueda vaciarse y llenarse con los elementos que la obra demande, es así como en su obra “El loco y la monja” (Witkiewicz – 1963), propone una nueva forma de hacer teatro, incluyendo en su entrenamiento algunos de los elementos investigados en el texto sobre el *Teatro Informal*, “del papel del azar, del proceso de destrucción, así como del movimiento espontáneo de la materia” (Kantor, 2009, p. 45). Éstos desencadenarían luego en el Manifiesto sobre el *Teatro Cero*, con procesos claves como la *desintegración de la ilusión*, a través de la:

relajación de los vínculos lógicos del contenido textual; creación de estructuras que no remitan al texto (de la obra) sino que procedan <<fuera>> de él; juegos malabares con el AZAR, con los desperdicios, con cosas insignificantes, incluso ridículas, indignas, vergonzosas, incómodas, con cualquier cosa, con el vacío (Kantor, 2009, p.66).

Para conseguir aquellos resultados que conduzcan a una escena real y a la construcción de un actor verosímil.

El Constructivismo sería la base del pensamiento Kantoriano, pues él compara esta teoría pedagógica contemporánea al impacto que produce una revolución social con el progreso tecnológico (2009, p. 39). De aquí surgen las primeras tendencias de Kantor que describen la manera de crear y dirigir, señalando que “la materia no se rige por las leyes de la construcción, es cambiante y fluida, inacabada; se contrapone a la forma que es limitada y completa, que no se somete a cambios, es acabada” (Kantor, 2009, p. 41). En esta etapa se aprecia la perspectiva que el autor tiene sobre la realidad, cambiante y re definible. Una realidad que se puede modificar según la naturaleza de sus componentes.



En estos principios se rige la presente investigación, pues se ha orientado a estimular físicamente a los actores mediante el recurso escenográfico predominante (en este caso el hielo) que brinda un enfoque en lo real e involucra todos los sentidos.

En su libro “*El teatro de la Muerte y otros Ensayos*”, Kantor (2009) apuesta a una nueva forma de manipulación de la materia. Si se considera que todo está compuesto por ella, tanto actores como escenografía están constituidos por distintas clases de materia que se transforman constantemente; él se refiere a la informidad como la espontaneidad en las acciones, la materia está en movimiento permanente y se muestra a través de procesos como “la disgregación, la descomposición, la putrefacción, la desintegración y la destrucción” (p. 41).

El cuerpo es un elemento (materia) que reacciona ante los estímulos que le produce la escenografía, la misma que al estar constituida por hielo y agua será el detonante que trasladará la acción a otro nivel. La manipulación de dichos elementos permitirá a su vez su degradación y generará a su vez cambios en el estado físico y emocional de los actores cargándolos de una fuerza que los potencie, pues Kantor menciona:

Y es que llegué a la conclusión de que en el arte la realidad adquiere, inesperadamente, la forma de un envoltorio vacío. Y esa era la realidad que más me interesaba. Me libraría de dar falsos rodeos. Además, siempre sospeché que la literalidad en el arte, con su mortal seriedad, era un síntoma de impostura (...) Así, los estados emocionales normales han ido dando paso, de forma imperceptible, a exageraciones cansinas rayanas en

La crueldad, el sadismo, los espasmos, el gozo, las alucinaciones febriles, la agonía...

Estos estados *biológicos* pierden, debido a su exaltada temperatura, sus vínculos con la vida cotidiana y se convierten en materia del arte (Kantor, 2009, p. 47).

Para lograr un actor real en escena Kantor propone instaurar una búsqueda de nuevas relaciones con los múltiples objetos escénicos, poniendo como ejemplo su obra “*El loco y la monja*” (1963), donde las sillas plegables, descoloridas, forman una montaña enorme de madera desgastada y aún



así generan combinaciones armónicas en la ruptura de formas pre establecidas, presenta en sus obras la interacción entre director y actores para romper el vínculo de lo lógico y lo secuencial, plantea una dirección actoral fuera de los márgenes de lo convencional, interrumpiendo, deteniendo, repitiendo, agregando o quitando escenas en vivo. Desde esta perspectiva se ha planteado esta muestra escénica que consta de dos partes. La primera, constituye un entrenamiento físico en vivo para alcanzar un estado pre expresivo de los actores con varias premisas que rompen los vínculos lógicos de un entrenamiento actoral tradicional. La segunda parte de la propuesta consiste en presentar la sucesión de escenas que han sido creadas, transformadas y adaptadas al sentido único de la muestra que toca un problema social latente en la contemporaneidad que es la violencia de género.

Kantor sentía, de acuerdo a sus escritos en "*Teatro de la muerte y otros ensayos*" (2009), que "LO REAL <ESTÁ> EN LA VIDA, EN LA REALIDAD DE LA VIDA. Era imposible eliminar la ILUSIÓN y la FICCIÓN (del drama y de la interpretación) sin haberlos confrontado previamente con la auténtica REALIDAD" (p. 172).

A pesar de entender esta dicotomía desde la perspectiva kantoriana, no se debe olvidar el espacio escénico como un lugar destinado a la ficción, por lo tanto, lo que se presenta en la muestra, si bien tiene que ver con el estímulo directo hacia los actores, la dramaturgia construida a partir del texto, acciones, situaciones y eventos que se generan son ficticios.

La posibilidad de convertir el teatro en un "proceso de DESINTEGRACIÓN DE LA ILUSIÓN" (Kantor, 2009, p. 66); permite adentrarnos en las nuevas tendencias teatrales, se articula sobre los conceptos de teatro post dramático: "No se trata de retomar la ambición del pensamiento simple de controlar y dominar lo real. Se trata de ejercitarse en un pensamiento capaz de tratar, de dialogar, de negociar, con lo real" (Morin, 1990, p. 10). Como una vía que nos lleva a la búsqueda de la innovación y re configuración de los procesos escénicos, mismos que destacan por la inserción de las nuevas tecnologías dentro del hecho escénico, la hibridación de las distintas ramas del arte en una misma puesta en escena, entre otros.

Estos son los pilares de las metodologías creadoras de Kantor, afectando directamente su dramaturgia y por ende su entrenamiento actoral y el uso del recurso de la realidad en escena.



El uso de los objetos escénicos va más allá de estructurar la escenografía para la provocación, éstos crean un enlace entre la escena misma y los espacios personales de los actores en el que, son estímulos latentes en un acercamiento hacia un teatro de niveles ínfimos de expresión, pero fuerte en la generación de energía, para lograr un actante real en escena.

1.2 La pre expresividad como principio Barbiano fundamental en el entrenamiento actoral

Una vez establecidos los elementos que conforman la escena y cómo manipularlos de forma que constituyan un enlace entre los actores y la escenografía, se apunta a construir un calentamiento físico con el fin de preparar a los actores en dicho manejo de los objetos.

En este punto se destaca la importancia del entrenamiento previo a la escena, el cual es ejecutado físicamente y se encuentra ligado a una experiencia emocional, es decir, los ejercicios y premisas que se describen a lo largo de este escrito, tienen intencionalidades diferentes que preparan a los actores desde éste momento previo, tal es así que cuando estén listos tanto física como energéticamente podrán preocuparse menos de las acciones y más de las intenciones en cada ejecución. Por el mismo principio de repetición, sus cuerpos estarán “programados” para realizar el movimiento, el mismo que además de tener un inicio y un fin, tendrá un enfoque de concentración dentro de la mente de los actores como punto de partida emocional o psicológica.

Barba y Savarese aseguran que:

Una vez más: La antropología teatral es el estudio del comportamiento del ser humano cuando utiliza su presencia física y mental, según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada. Esta utilización extracotidiana del cuerpo es aquello a lo que se llama técnica. (2012, p. 9).

Como parte de una extensa observación de dicho comportamiento humano y de su movimiento, este ofrece una concreción de saberes recopilados junto con su grupo de actores del “Odin Teatret”; en los cuales el manejo de la energía es uno de los puntos más sobresalientes de sus principios



actorales. Según Eugenio Barba, un actor que logra controlar la energía del cuerpo a su beneficio es un actor completo y determina que:

En un ejercicio de composición, el actor se concentra en el equilibrio de las tensiones musculares y/o la asociación psico-física, en lugar de ejecutar una tarea correctamente. Esto conlleva a enfatizar el proceso por sobre el producto, es decir, hacer el ejercicio, en lugar de aprender una habilidad específica. (Citado en Watson, 2010, p. 240).

La aplicación de este principio en el proceso compositivo de Condición Bajo Cero se enfatiza en el trabajo físico para conseguir un estado de ánimo diferente al cotidiano, esto ocurre como producto de la observación del cambio en el comportamiento durante el entrenamiento.

Es así, que se conseguirá actores más atentos a su propio cuerpo y a la manera de ejecutar los movimientos en lugar de solo imitar los ejercicios propuestos, pues se piensa que, dentro de este proceso de creación, que al igual que los movimientos e impulsos que se generan debido al estímulo externo, no solo parten de un lugar específico del cuerpo, sino además de la memoria corporal y por tanto llega a su ejecución con una intencionalidad clara y precisa, lo que conlleva a la utilización de imágenes mentales que aportan a conseguir dichos estados psicológicos, a lo que Barba hace mención en sus entrenamientos, por ejemplo: usar la imagen del crecimiento de una planta, desde su germinación, a su maduración y luego hasta su muerte, como una influencia en los movimientos del actor en el espacio (Watson, 2010, p. 241).

TEMA II: TRAINING ACTORAL Y SU PROCESO HACIA LA PRE EXPRESIVIDAD DE LA MUESTRA “CONDICIÓN BAJO CERO”

2.1 Aplicación de los principios barbianos y kantorianos en el entrenamiento

Este entrenamiento combina dos aspectos del ser humano, el cuerpo y la mente para conformar un actor enfocado en su interior y exterior de modo que cada movimiento tenga un sentido y no sea una partitura vacía. Se aplican ciertos ejercicios que facilitan entrar en el estado requerido y que se



describe a continuación, algunos de ellos han sido modificados por el autor este trabajo de graduación.

- **Caminar**

Representa el inicio del entrenamiento en donde los actores se encuentran circulando en el espacio sin una trayectoria fija. Este proceso se rompe cuando se encuentran y cruzan sus miradas, lo que les lleva a detenerse ligeramente y continuar su trayecto.

- **Desequilibrio**

Lo anterior se agudiza cada vez más al encuentro, lo que les lleva al siguiente paso que es el desequilibrio, donde los centros motores llevan a los cuerpos a un desplazamiento más caótico, lo que provoca encuentros más bruscos y notorios.

- **Apoyo y elevación**

Consiste en servir de apoyo al otro cuando se encuentran, ejerciendo un pequeño impulso para conseguir elevar más el salto, manteniendo la premisa de los encuentros espontáneos.

- **Rechazo al otro cuerpo**

Consiste en apoyar el peso en el otro pero en lugar de contribuir con la elevación del mismo, la actriz lo rechaza con un empujón, provocando una caída más brusca a la otra persona. En este nivel el ritmo cardíaco ya se ha elevado lo suficiente como para pasar al siguiente paso que se define en pequeñas cargadas del actor a la actriz, en donde se parte de la caminata rápida y termina en una corrida hacia el hombro del actor donde se deja caer el cuerpo como un ente sin vida o un objeto. El actor manipula el cuerpo de la actriz para dejarla caer bruscamente en el piso y se repite el ejercicio con la variación en la velocidad y frecuencia de las cargadas, es decir cada vez serán más frecuentes y por ende más violentas con el fin de generar un estado de atención entre los actores.

- **Búsqueda y esquivar**

Es aquí donde el ritmo del entrenamiento varía cuando la actriz, luego de lanzar al actor al piso por última vez, lo comienza a acechar de forma amenazante, el mismo que se aleja de ella cuantas



veces se vea acorralado. Se combinan dos ritmos en escena uno lento pero potente y otro rápido y caótico, con el ánimo de contrarrestar las velocidades y jugar con los opuestos.

- **Aferramiento**

Se activa un último intento de aferrarse mutuamente, la actriz corre hacia él y se trepa en su espalda, aquí es donde inicia la fase de mayor violencia pues el actor intentará quitársela de encima de cualquier forma, hasta que comprende que la única manera es, la de llevarla suavemente al piso. Lo anterior dará paso a que nuevamente se genere un rechazo entre actores, pero ella seguirá aferrada a él y no lo dejará ir. Este ejercicio termina cuando el actor suelta a la actriz en el piso, erguida, maltratada, deformada.

- **Cuerpo moldeable**

Ella se encuentra en la esquina completamente inmóvil mientras el actor manipula su cuerpo a placer, moldeándola desde las extremidades, cadera cabeza y toma la forma que él decide darle.

- **Gravitación concéntrica**

El juego de atracción de los dos cuerpos continúa, lo que conlleva al siguiente paso que es un ir y venir, como un par de imanes que se impactan. Los actores no abandonan este momento de imitación al fenómeno de atracción magnética, lo que desencadenará en un juego brusco de empujar al otro, a la vez que se intenta generar con los dos un mismo cuerpo. Hasta el momento en que los dos caen abatidos uno junto al otro de espaldas y es aquí cuando el actor intenta despegarse una vez más en un intento por liberarse de las manos que aprisionan su pie y encuentra en el hielo el único aliado para desenvolver a la actriz a una posición de apertura corporal.

Es ahora donde se pone en práctica la teoría de Kantor sobre la modificación de la materia, pues en éste proceso creativo se ha observado que otro de los estados de transformación de la misma, además de los ya mencionados con antelación, es el congelamiento debido a que el uso del hielo contribuye a descomponer la forma y crear imágenes variantes, dándose un cambio en la estructura del entrenamiento, puesto que éste en contacto con el cuerpo de la actriz provocará su modificación. A través de este estímulo se descomponen las formas generadas previamente, se destruirán y una nueva forma o imagen surgirá para reemplazar a la anterior, dichos cambios serán corporales como



por ejemplo el cambio en la coloratura de la voz, cambios anímicos que el público posiblemente no notará pues la actriz mantiene la consigna de controlar las reacciones con la energía interiorizada, acorde a lo que Barba y Savarese (2012) menciona:

El valor de lo visible y de lo invisible, de la partitura y de la sub partitura, genera la posibilidad de hacerlas dialogar, crea un espacio interior en el diseño de los movimientos y en su precisión. (...)

El dialogo entre lo visible e invisible es precisamente lo que el actor siente como interioridad y en algunos casos incluso como meditación. Es lo que el espectador percibe como interpretación. (p. 58).

2.2 Premisas emotivas que se mantienen durante el entrenamiento y la muestra

- **Emociones Subrepticias**

En la primera etapa de este entrenamiento se ha observado que generalmente existen emociones de atracción y rechazo, éstas devienen de la esencia propia del ser humano, lo cual para actor y actriz es un estímulo y condición fundamental dentro de la escena misma, conjugada con los elementos de agresividad y de temor en la interacción con el público.

- **La energía**

Se observa una interesante manera de mantener la energía de los dos cuerpos, pues a medida que la intensidad de los ejercicios va in crescendo, el ímpetu de los actores y su presencia, también se elevan. Pero el mantenimiento de lo que se llama la energía interna, que a decir de Eugenio Barba es la interioridad, dentro de estos parámetros, es fluctuante lo cual es importante para generar los estados pre expresivos a los que apuntan dichos ejercicios y que alcanzan un nivel evidente de teatralidad.

- **La temperatura de los cuerpos**



Esta es variable debido al uso del hielo, lo que marca en la escena un ritmo de montaña rusa donde los actores generan situaciones, cambios bruscos de temperatura y a su vez momentos de tensión y de relajación.

Luego de este exhaustivo y extenuante entrenamiento previo para conseguir la expresividad de los actores y ponerla en función de la obra, una transición notoria da paso a la obra “Condición Bajo Cero”, donde los actores asumen sus posiciones en el espacio para continuar a la siguiente etapa. Cargados de ésta energía los actores se proponen ejecutar las acciones y secuencias físicas que siguen un curso aristotélico con un bucle al final, en donde el inicio, desarrollo y clímax están bien establecidos por las situaciones.

TEMA III: PUESTA EN ESCENA DE “CONDICIÓN BAJO CERO”

3.1 Descripción de los procesos que decantan en la muestra

A lo largo de los estudios académicos relacionados con el arte, dentro de la carrera de Danza – Teatro, se pudo determinar cierta inclinación por los procesos que formaban parte de la creación escénica, dentro de las herramientas que detonaron en un proceso creativo se destaca la construcción escenográfica, misma que planteada desde el punto de vista narrativo y dramático, tiene gran participación en el resultado de la muestra “*Condición Bajo Cero*”. Es aquí cómo se enlazan los conceptos de Kantor y su manipulación de la materia como producto vivo en la escena.

Luego de haber pensado los múltiples detonantes que pueden provocar sensaciones en el cuerpo, pasando por el manejo de lodo, agua y pintura, se encontró en el hielo el estímulo más reactivo para generar sensaciones que se transforman en intencionalidades. Es por esto que el hielo es el objeto predominante en la obra ya que produce reacciones muy evidentes en contacto con los cuerpos, se utiliza para estimularlos de manera visual y sensitiva. Da un ambiente frío a la escena por lo que empieza a determinarla, les permite a los actores y al público relacionar este elemento con la lectura y la dramaturgia de la obra, pues ésta muestra engloba un sentido de maltrato y disgregación del género femenino, lo que para el autor de esta obra, se encuentra representado por dichos elementos agresivos para el ser humano como es el contacto directo del hielo con la piel.



El agua dentro del vidrio se integra a la muestra por el mismo proceso de desintegración de la forma (materia) que deviene del hielo, al contacto con el cuerpo cálido, exhausto y descontrolado, las corrientes de agua helada son refrescantes ríos de agua helada recorriendo los cuerpos y activando cada uno de los sentidos del ser humano. Además permite que se desarrollen algunas de las escenas de la obra, a su vez que suaviza la imagen predominante del hielo. Sin embargo, a pesar de generar delicadas caricias en la actriz, tiene un papel importante, según el autor de la obra, ya que éste elemento es usado como un sentido de purificación. De esta manera cuando la actriz entra en el agua empieza un ritual de limpieza, de despojo de aquellas heridas interiores para dar un nuevo inicio o (en este caso) un cambio de actitud.

El nitrógeno líquido es un recurso escenográfico que ayuda a generar la atmósfera gélida e intensifica la sensación de frío, pues al ser vertido sobre el agua, se genera una especie de bruma helada que podría contribuir a involucrar potencialmente al público. En este punto cabe destacar la participación del espectador dentro de la escena y lo que se busca con esto es llegar a afectar, de la misma manera que los actores se ven afectados por la escenografía, al público. Esto servirá para potenciar el sentido dramático de la muestra, ya que se plantea la agresividad del frío contrastado con la temperatura del cuerpo, en el sentido único de agresión hacia la otra persona. Además de reivindicar el tema central de esta propuesta de titulación en la que se plantea romper con la *cuarta pared* de una manera más tangible, es decir que cada uno de los componentes de la obra sean tan reales como sus reacciones lo permitan y solamente se podría conseguir dicho objetivo transmitiendo los estímulos escenográficos hasta quebrantar los estados cotidianos del público presente.

En base a la búsqueda y experimentación con distintos objetos, generados en las clases de Laboratorio I, donde una silla común y corriente, exigía un cambio de actitud radical en los actores, siempre que entraba en contacto con ellos. La silla blanca de espaldar alargado es otro de los objetos que genera los cambios de rol en los actores puesto que es utilizada como un lugar de descomposición de las sub escenas del inicio y del final porque actúa como un espacio condicionante para el cambio de actitudes, la silla permitirá invertir los papeles cuando sea necesario. Ésta representa -narrativamente hablando- aquel inicio en la vida de este hombre y mujer en escena, desde la comodidad y calidez del vientre materno, antes de empezar a recorrer aquel



camino en blanco. El trayecto lineal entre la silla y el resto de la escenografía condiciona las actitudes de los actores, esto la convierte en la única zona de seguridad y de empoderamiento, a donde siempre podrán regresar y retomar la acción.

La necesidad de integrar la camisa como parte de la escenografía deviene del sentido mismo de la muestra, ya que el objeto forma parte del vestuario del actor, completando el estereotipo de hombre moderno. Además se elige esta prenda como estímulo directo para el actor en la búsqueda de tomar contacto con el agua en las mismas condiciones que lo hace la actriz. Este objeto es utilizado de forma subjetiva, apunta a generar diferentes lecturas relacionadas a la soledad, nostalgia, cotidianidad y rutina de los actores en el tiempo que transcurre. A pesar de que este elemento juega un papel más abierto a la interpretación del público, es innegable el impacto que produce la tela congelada sobre el cuerpo del actor, ya que al encontrarse dentro del recipiente de agua, forma parte de los estímulos externos.

El texto literario en la muestra *Condición Bajo Cero* propone romper con la representación literal, por lo que éste fue insertado luego de generar las acciones.

Cantando como yo canto, Sanjuanito tomado del repertorio musical ecuatoriano, cuya letra dicha de manera orgánica por la actriz, afecta al inconsciente de los actores y contribuye a jugar con el imaginario del público. También se han utilizado textos tomados de diversos poemas, los que, si bien es cierto, le dan una connotación dramática a la escena, su influencia se contrarresta con las acciones lúdicas y espasmódicas que los actores construyen de forma independiente. Esta canción destaca por sobre las demás por ser parte de las experiencias de vida del autor en su niñez, cuando esta melodía cantada por su abuela, lo despertaba cada mañana.

La enajenación de los actores al texto literario, los ubica dentro de su propio “yo”, de su individualidad, por lo tanto los vuelve autónomos y los enfrasca en una ilusión de actantes, personajes independientes que reaccionan de forma opuesta al texto, rompen la literalidad y entran en colisión con el curso de sucesos de la obra. “Y entonces: la realidad del texto a la que hemos quitado su supuesto aliado, el <<descriptor>>, se vuelve independiente y (también) autónoma. Y tangible” (Kantor, 2009, p. 72).



La improvisación en el juego de las fuerzas opuestas fue parte esencial para generar pequeñas acciones y escenas que luego formarán parte de la muestra además de reforzar la teoría de Kantor y su juego con el AZAR. Todos estos ejercicios apoyan en el proceso de generación de un estado pre expresivo, pues la repetición de los mismos, eleva el ímpetu y temperatura permitiendo a los actores jugar o modificar sus cuerpos en función de los ejercicios. El juego corporal en relación con el espacio permite obtener resultados concretos en cuanto al estado anímico, como es el cansancio, frustración, catarsis, los estados vegetativos, etc., a los que Kantor apunta en su proceso. Cada ejercicio tiene sus propias improntas, como las cargadas que devienen de las clases de danza y el manejo de los pesos en el espacio escénico lo que involucra a su vez la caída y recuperación que se ha puesto en práctica a lo largo de la carrera. El cambio de ritmo en las caminatas que generan un juego de opuestos, mientras el uno camina de manera dominante y calculadora, el otro lo esquiva de manera caótica y descontrolada. El mismo juego de cadera y desequilibrio tomado de las clases de actuación para conseguir estructuras extra cotidianas que se incorpora a la caminata del inicio, sirve para activar los centros motores del cuerpo. La fuerza aplicada en la atracción al otro cuerpo de espaldas contribuye a mantener la energía controlada a pesar de evidenciarse ciertos movimientos caóticos, se mantienen las premisas del *contact improvisation* planteadas en las clases de danza y actuación, donde un cuerpo debe buscar el contacto con el otro mientras se mantienen en movimiento, es decir cambiantes. La manipulación del cuerpo ajeno buscando llenar los espacios corporales, proviene de las clases de dirección donde una persona dirige premisas que deben ser interpretadas y traducidas en acciones, este ejercicio aplicado en el calentamiento, decanta en cuerpos moldeables que pueden mantenerse en este juego por el tiempo que crean conveniente hasta convertirse en material escénico. Todos los ejercicios han sido tomados de las experiencias académicas dentro de la carrera. Sin embargo, los actores no reaccionan de la misma manera en cada ensayo, existen variaciones en los niveles de fuerza, ritmo, duración del ejercicio, etc., que modifican cada ejecución, de acuerdo a los estados de ánimo y necesidad de cada cuerpo de mantenerse dentro del entrenamiento.

Todos estos ejercicios escénicos constituyen un apoyo para que se desarrolle la dramaturgia de la escena pues ayudan a generar los estados de ánimo que se proponen experimentar en la muestra, misma que integra dentro de sus escenas partes del calentamiento previo, aplicado a las necesidades y situaciones de la narrativa de la muestra.



3.2 Descripción de los cambios actitudinales y físicos de los actores

El hielo es el principal estímulo físico que provocará en los actores una reacción de escalofríos y calambres musculares y dicha tensión generada sobre el cuerpo será la causa fundamental para que tanto acciones físicas como el texto tengan una particularidad de ejecución, con movimientos mucho más rígidos y la voz más entumecida por el frío. Los actores tienen la premisa de acudir a imágenes mentales ajenas a la situación escénica con las que tratan de contrarrestar la sensación de congelamiento “dado que el cuerpo debe reaccionar, y adecuarse, a todas las exigencias propuestas por la mente, es necesario ante todo adiestrar la mente del actor (y mente para Stanislavsky, significa intelecto, voluntad y sentimiento en recíproca interacción) para *construir exigencias*” (Barba y Savarese, 2012, p. 133), las mismas que ayudarán a los actores a generar sus propias atmósferas internas para ejecutar las acciones, desde cómo decir el texto, en materia de matices de voz, así como, hacia quién lo dirige, todo esto dentro del marco lógico de las experiencias vividas dentro del cotidiano y expuestas en el trabajo escénico. Es decir, estas imágenes mentales se convierten, a su vez en detonantes emotivos que contribuyen a reforzar el planteamiento del trabajo de titulación, dentro de los territorios de vivencia³ de los actores.

Existe una sub partitura⁴ (o subtexto) que determina una emocionalidad paralela a las acciones, entre estas se puede citar las siguientes: las premisas que rigen las imágenes mentales, la intención de controlar el temblor y calambres de los pies, las premisas que generan varios puntos de atención como el momento en el que se dice el texto y la coloratura de la voz, el trabajo sobre la memoria emotiva de cada actor, etc., dan un tinte diferente a la interpretación, pues el subtexto no precisamente son las intenciones del personaje (del actor en este caso), sino ese detonante interno que hace que la acción fluya de manera orgánica y no impuesta por el trabajo, es potenciada en sus niveles más ínfimos de expresión, es decir, la inmovilidad (Barba y Savarese 2012, p. 56).

Además dentro de la muestra se emplea un recurso escénico en el cual se ve involucrada la psicología de los actores que parte de la teoría del “alter ego” hegeliano para generar una ilusión de

³ Adiestrar la mente del actor para construir exigencias; es decir, estímulos a los cuales el cuerpo no pueda dejar de reaccionar adecuadamente (Barba y Savarese, 2012, p. 133).

⁴ La sub partitura no debe entenderse como un andamio escondido, sino como un proceso profundamente personal, a menudo difícil de aferrar o de verbalizar, que puede tener origen en una resonancia, un *motu*, un impulso, una imagen, una constelación de palabras (Barba y Savarese, 2012, p. 56).



desdoblamiento de los actores frente a su “otro yo”, misma que, según Pablo Posada Varela en su artículo publicado en la revista Eikasia (2014) considera como:

La percepción que tengo yo de mí mismo parece anterior a la percepción externa que del cuerpo del otro poseo. (...) En cualquier caso, mi experiencia somática se individua de forma distinta al modo en que lo hace el cuerpo del alter ego. Mientras que el cuerpo del alter ego parece (digo bien *parece*) un rendimiento transcendental más, que, ahí apareciente, *estaría* en el espacio al mismo título en que lo están los demás objetos del mundo, mi cuerpo interno, y la experiencia anterior y originaria que de él tengo es el origen de todo espacio. (...) A esa percepción del cuerpo desde dentro jamás podré acceder en el caso del otro. No tal como en el otro, originariamente, se vive. Precisamente por ello puedo apercebir al otro *como otro*. (p. 294).

Se puede reconocer la forma que surge el alter ego en los actores, a manera de interacción consigo mismos, cuando se alejan de la realidad y contemplan su alter ego como un ser antagónico que busca respuestas dentro de sí mismo siendo éste un ser superior al ser encarnado.

3.3 Descripción de las acciones y secuencias de “Condición Bajo Cero”

El espacio escénico para el transcurso de la muestra está demarcado por una línea horizontal situada en el proscenio del escenario. A decir de Doris Humphrey en su texto, “*The Art of Making Dances*” (1959) [El Arte de hacer Danzas] ésta línea, que va en contra de las reglas de la lectoescritura occidental evoca a la debilidad o divergencia porque inicia a la derecha, va por el centro y llega a la izquierda del proscenio.

Se describe la muestra a continuación con el único propósito de plasmar en escrito el resultado final del proceso de investigación y trabajo de titulación propuesto dentro de la carrera.

La muestra comienza cuando el actor da la señal de inicio: entonces los dos se ubican juntos a la derecha del proscenio, él sentado en la silla y ella de pie. Se escucha el hielo siendo triturado por los pies descalzos del actor, lo que da inicio a la obra. La actriz avanza de frente al camino de hielo



trazado en el piso mientras recita con nostalgia los versos de una canción popular ecuatoriana, con una profunda mirada al infinito pero a su vez enfocándose en su propio cuerpo, continúa su trayecto mientras pisa los cubos de hielo.

La actriz tiene un plato y taza de hielo a la que muerde, como quien devora su propia piel; el rechinar de sus dientes al masticar genera una sensación de angustia, mientras el actor continúa triturando el hielo con más fuerza.

Poco a poco el cuerpo de la actriz se va descomponiendo parte por parte; las extremidades y el torso desfallecen mientras continúa comiendo parte del plato de hielo.

Cuando se levanta deja caer su peso de espaldas mientras el actor se apresura a atraparla, la saca del camino de hielo y la deja caer con un movimiento brusco, ella se aleja de él en un intento desesperado por separarse del agresor, pero cada vez que choca contra la pared el actor sujeta su pie y la lleva hacia él; se aferra a la pared como si fuera su único refugio. Acto seguido, la levanta suave y delicadamente del piso. Es aquí donde se produce un flash back en la muestra, cuando los actores asumen papeles de padre e hija, cuando convivían en un tiempo y espacio determinado. El innegable apego de la hija a su padre se ve afectado por un episodio de su vida cuando él abusa sexualmente de ella, ésta escena se muestra explícita mediante una secuencia de movimientos e impulsos agresivos en contra luz, lo que genera un efecto de sombras que bailan al ritmo del paisaje sonoro mientras sucede la fatal escena, parte de suaves caricias por todo su cuerpo, él las intensifica cada vez más, lo que empieza a incomodarla y se esfuerza por quitar sus manos de encima. Luego de la agresión, tanto física como psicológica, se produce un cambio en el estado de ánimo de la actriz, lo que le lleva a alejarse de él, con pánico y repudio en su mirada.

A continuación, frente a ella se encuentra un recipiente de vidrio con agua, donde entra suavemente buscando la purificación. Mientras se genera una niebla blanca que rodea toda la escena y con el acompañamiento de un paisaje sonoro, empieza a sacarse de sí todas las marcas y agresiones recibidas en un intento desesperado por arrancar su piel y sus entrañas.

Este mismo recurso marca el final de la acción de la actriz en el agua, hasta que decide liberarse y salir del recipiente de vidrio de un solo impulso. Cuando logra ponerse de pie, se puede ver su ropa y



su cabello mojados; se acerca al público empieza a rociar sobre sus rostros y ropa las gotas heladas que emanan su cuerpo y pelo, al tiempo que acaricia sutilmente al público.

Cuando finaliza esta interacción con los espectadores, se dirige nuevamente hacia el actor que se encuentra sentado en la silla, él se levanta y ella toma su lugar, es aquí donde el efecto circular esquizofrénico se genera intercambiando los roles, él se coloca suavemente la camisa que está sumergida en el agua, mientras comienza a decir una serie de textos estadísticos, la luz se va minimizando hasta llegar al negro total o black out. Esta es la propuesta del presente trabajo, en el que el hielo irá marcando las reacciones de los actores y momentáneamente del público, frente a las provocaciones de la actriz.

3.4 Puesta en escena de la obra en función de los actores fuera de las convenciones de la representación

La idea de poner en escena una actriz y un actor en conflicto con la escenografía y los estímulos reales que ésta provoca, está justificada con la necesidad de romper los lineamientos de la representación tradicionalista dentro del teatro moderno, donde los actores se apoderan de un texto, asumen personajes y se exhiben ante el público convirtiéndose en meras réplicas de las cotidianidad humana trasladada al escenario,

hacia un territorio donde se intensifica la exteriorización de pasiones, reacciones, conflictos y la expresión en general (...) la ilusión crecía violenta e irresponsablemente, la modelación y formación resultaban forzadas y la fecundidad de las formas disparatada (...) hasta expulsar el objeto, es decir, el componente <<real>>. El proceso tuvo como resultado una exhibición miserable (Kantor, 2009, p. 65).

Por el contrario, en este trabajo se busca convertir una historia en un conjunto de escenas independientes -en su construcción- pero vinculadas en su dramaturgia, la misma que narra una relación conflictiva entre los actores, quienes inician como una dicotomía dentro de una línea de acción o trayecto establecido, dando paso a rupturas en el espacio lineal para mostrar los sobresaltos de temperamento y actitud que se apropian de los actores en el transcurso de la escena.



Una fuerte influencia cinematográfica afecta una de las escenas, en la que se narra la violación de un padre a su hija, condición que afectaría el estado de ánimo de la actriz dentro de los fenómenos psicológicos que demarcan la intencionalidad de sus acciones, en resumen el perfil psicológico construido en la actriz.

Por otro lado, el actor demuestra una actitud prepotente y de supremacía sobre la condición de la actriz, quien se ve en sí misma dentro de las tres etapas de su vida: niñez, juventud y envejecimiento. Él conoce su presente y pasado e intenta determinar su futuro a su conveniencia pero encuentra en ella cierta determinación por liberarse de la opresión tanto física como mental, para lograr ubicarse por encima de aquello que la afecta. Luchando con los múltiples demonios que la acechan y surgiendo de las cenizas para enfrentarse a un monstruo más grande que el mismo actor, el público, esa sociedad que mira impotente el transcurrir dramático de una mujer sometida al sistema, a una ideología machista y violenta, incluso en sus expresiones más sutiles, viendo cómo se descompone, se desintegra y que aun así enfrenta sus temores, aquellos vínculos esquizofrénicos que los mantienen juntos “y muestran un intimidante <<interés por los espectadores>>. (...) El espectador, ese objeto prohibido, de deseo, suscita en los actores un abanico de reacciones, que incluyen la desidia, el desprecio y el asco” (Kantor, 2009, p. 73).

La puesta en escena concluye con la re configuración de los roles actorales y por ende de la escena cuando el actor inicia el trayecto por el cual recorrió ella y siente en carne propia todo ese estímulo y dolor de una vida desgarradora en su forma y contenido.

CONCLUSIONES

Durante la carrera de Danza – Teatro se ha atravesado por varias experiencias teatrales y dancísticas, mismas que se han destacado por la preparación del proceso previo a la muestra, el análisis y elaboración de la escenografía y vestuario, la transformación de los textos literarios en partituras o conjunto de acciones y por su puesto la preparación actoral que comprendió siempre un trabajo físico así como psicológico, sin embargo, cuando la hora de la presentación se aproximaba se asumían las acciones como aprendidas y ha decir del autor de este trabajo, éstas se mostraban forzadas ante el público. Tal vez el actor se sometía a un proceso repetitivo, vacío, ilógico o superpuesto o tal vez a un calentamiento previo demasiado pobre en su conjunto. En cualquier caso



la escena no se asumía como propia, como real y verosímil. A pesar de todo esto, existía un esfuerzo por aferrarse a la situación construida por el personaje, que la escena generada sea más evidente y afecte su intencionalidad de alguna manera. Entonces surgió un pensamiento que sería el motor de esta investigación, el crear una escenografía que entre en contacto con el cuerpo del actor y provoque sensaciones, estímulos fuertes, agresivos que le permitan reaccionar físicamente ante ellos y así construir una dramaturgia que abarque dichas sensaciones y plasmarlas tanto en el cuerpo como en la psique del actor. Luego de haber elegido aquel elemento detonante -el agua en sus distintos estados- y ponerlo en escena, el proceso continuó hasta encontrar un vínculo con el autor referente y, es Tadeusz Kantor quien sustenta esta la posibilidad de transformar la materia en un condicionante escénico y objeto del arte; en complemento a este proceso se trajo a colación a uno de los autores que proponen un trabajo corporal muy específico, mediante el cual se podría alcanzar un nivel de energía y consecuentemente de pre expresividad verdadera en el actor y por ser uno de los referentes más analizados durante la carrera, Eugenio Barba forma parte del proceso de entrenamiento previo a la puesta en escena, tomando sus principios y ejercicios actorales como piezas clave de este trabajo, tales como el juego con los opuestos, la dinámica del centro de fuerza, el control de los pesos en el cuerpo, el equilibrio, la organicidad y el ritmo en escena.

Es así que se encontró un vínculo entre Kantor y Barba dentro del cual coinciden en que el trabajo actoral solamente se potencia y se convierte en arte cuando los actores alcanzan un estado de preparación fuera del cotidiano y se sumergen en la realidad de la escena.

Al final del proceso se evidenció una serie de ejercicios seleccionados cuidadosamente en función de la muestra que han servido para el entrenamiento actoral, tanto a nivel físico como psicológico en aras de una preparación orientada a la obra. Se consiguió sensibilizar a los actores mediante el uso de los elementos que conforman la escena con el fin de generar un estado pre expresivo. Se describió las provocaciones con los distintos objetos pertenecientes a la escena, las cuales dan paso a un estado en situación de riesgo, permitiéndoles reaccionar en tiempo real a los estímulos generados por dichos elementos.

Se profundizó en el calentamiento previo para penetrar las entrañas de la psique de los actores y hacer aflorar sus recuerdos y emociones, previas a la puesta en escena, misma que cargada de



todas estas energías se desarrolló en una atmósfera más enfocada, pero sobre todo más sensible y real.



BIBLIOGRAFÍA

- Barba, E. y Savarese, N. (2012). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Bilbao: Artezblai S.L. ISBN: 978-84-940079-8-9.
- Humphrey, D. (1987). *Art of Making Dances*. New Jersey, Estados Unidos: Princenton Book.
- Kantor, Tadeusz. (2009). *Teatro de la muerte y otros ensayos 1944 – 1986*. Barcelona, España: Alba Editorial, s.l.u. ISBN: 978-84-8428-563-2.
- Morin, E. (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. Madrid, España: Gedisa. ISBN: 978-968-852-117-5.
- Posada Varela, P. (2014). Cuerpo, tiempo, alter ego. Archifacticidades y límite trascendental. *Revista de filosofía Eikasia*, 287- 312.
- Watson, I. (2010). Training with Eugenio Barba: Acting Principles, The Pre- expressive and 'Personal Temperature' [Entrenando con Eugenio Barba: principios de actuación, la pre- expresividad y la 'temperatura personal']. En Hodge Alison (Ed.), *Actor Training* [Entrenamiento del Actor]. Londres: Routledge.
- La Barraca, Revista estudiantil de teatro. Valentina Manzini (CDMX), 3er. Congreso Nacional de Teatro. 22 de mayo 2018.

Anexo I



Figura 1 [Fotografía de: Cristina Zúñiga].(Cuenca,2019).Ensayo # 1. Cuenca



Figura 2 [Fotografía de: Cristina Zúñiga].(Cuenca,2019).Ensayo # 2.



Figura 3 [Fotografía de: Cristina Zúñiga].(Cuenca,2019).Ensayo # 3.



Figura 4 [Fotografía de: Santiago Peralta].(Cuenca,2019).Ensayo # 4.



Figura 5 [Fotografía de: Santiago Peralta].(Cuenca,2019).Ensayo # 5.



Figura 6 [Fotografía de: Cristina Zúñiga].(Cuenca,2019).Ensayo # 6



Figura 6 [Fotografía de: Cristina Zúñiga].(Cuenca,2019).Ensayo # 6



Figura 7 [Fotografía de: Santiago Peralta].(Cuenca,2019).Ensayo # 7



Figura 8 [Fotografía de: Santiago Peralta].(Cuenca,2019).Ensayo # 8



Anexo II

DIÁLOGO “CONDICIÓN BAJO CERO”

Intérpretes:

- HOMBRE
- MUJER
- PROYECCIÓN HOMBRE
- PROYECCION MUJER

La escena empieza con la Mujer en el piso junto al Hombre sentado en la silla. La primera proyección se activa, dirigiéndose a ella:

PROYECCIÓN HOMBRE:

- Se intentarían aprovechar de ti. Todos lo hemos hecho alguna vez, pero hay quien transita por esa senda de maldad toda su vida. Te harán responsable de sus rotos. Esa es la sofisticada arma de control, la correa que te va a tener atada.

MUJER:

- Pero no puedo!!! No puedo liberarme de esto.

PROYECCIÓN MUJER:

- Esa eres tú, como siempre, problema, pánico negación, esperando que si lo ignoras mágicamente se resolverá. Si no te despiertas morirás atada a esas esposas. Y ambas sabemos que caminas dormida desde los 12 años.



MUJER: (Se levanta y se dirige a la silla toma la tasa y plató de hielo y se prepara a caminar por el hielo).

- Ahora no!

HOMBRE:

- Ahora no qué?

(Ella comienza a caminar sobre el hielo con dirección hacia el agua)

HOMBRE: (Triturando fuertemente el hielo a sus pies y dirigiéndose a ella)

- Siempre se pondrán su disfraz de víctimas, te harán ver lo que sufren para que no los abandones, y cuando detectes su mentira jamás asumirán la culpa a no ser Que puedan obtener más beneficio con ello.

MUJER:

- (Enérgica) Alejate!!. Tú no eres real (Sollozando). Tú no eres real (Muerde la tasa de hielo desesperadamente).

PROYECCIÓN HOMBRE:

- Quedarás diluida en su saco de necesidades venenosas, en el ácido de su comportamiento, en la sonrisa que te premia cuando borras el rastro de quien eras para pasar a ser del otro.

MUJER: (Dirigiéndose a la proyección)

- Cállate, TU NO ERES REAL!!!



(Ella se lanza de espaldas mientras él se apresura a atraparla y de un impulso o saca del camino de hielo y la arroja al piso, la Mujer se arrastra hacia la pared y se aferra a ella).

HOMBRE: (Caminando hacia ella, la toma del pie y hala de el).

- Tal vez, o tal vez es que ya no estás a salvo, la gente solo esta a salvo de los fantasmas, los espíritus y los muertos vivientes a la luz del día. Pero las mujeres, solas en la oscuridad, son como una puerta abierta, y si piden ayuda no se sabe quién vendrá. No tengas miedo chiquita. Solo cierra los ojos porque hay quien usa palabras bellas para llevarte hasta su cárcel, halagos que ocultan una trampa, y él era así.

ESCENA DE LA VIOLACIÓN

(En este momento se produce un flashback en la memoria de la mujer y recuerda su adolescencia, cuando su padre en una tranquila tarde abusó de ella).

NIÑA:

- Papá me encanta este vestido. Gracias papi (ella lo abraza).

PADRE:

- Lo se es por que yo te lo compré. Sabes... de hecho se te ve muy bien (la mira morbosamente).
- Aún recuerdo cuando eras apenas una niña, solías sentarte en mis piernas y yo te cantaba hasta que te quedabas dormida en mis brazos. (Canta la canción del inicio. Desde aquíel empieza a tocarla y ella muy asustada, se queda inmóbil, progresivamente intenta deshacerse de las agresiones, al final logra soltarse con un fuerte grito).



(La luz se apaga ella se muestra destrozada y con sus brazos se tapa el vientre y pechos mientras camina hacia el agua).

HOMBRE:

- Así llegará el día en que, con el pozo de la paciencia desbordado, harás las maletas de un destino propio para huir y, una vez que halles distancia, verás claro lo que los vapores del veneno te impedían ver: la huella de su paso por la vida, su nombre como un daño en tu memoria, la suerte que existe en perder a quien nos hiere. Por mi parte, te invito a escuchar atentamente. No vaya a ser que esta última línea sea un cabo al cual agarrarte para trepar desde tus entrañas y poder salir de ese agujero inmenso que tú nunca excavaste.

(Ella entra en el agua en un intento desesperado por desprenderse de cada marca de su cuerpo, hasta desgarrar su vestido que deja flotando en el agua mientras ella se dispone a caminar hacia el público).

La escena termina con la Mujer dirigiéndose hacia él sentado en la silla mientras toma su lugar. El hombre camina hacia el agua y saca la camisa sumergida, mientras se viste:

HOMBRE:

- Se estima que el 35% de las mujeres de todo el mundo ha sufrido violencia física o sexual Por parte de un compañero sentimental o una persona distinta, en algún momento de sus vidas. Se estima que de las 87,000 mujeres que fueron asesinadas en el 2017 Más de la mitad 50,000 o el 58% fueron asesinadas por sus parejas o miembros familiares. Lo que quiere decir que 137 mujeres alrededor del mundo son asesinadas por un miembro de su familia. En Latinoamérica mueren asesinadas más de nueve mujeres al día víctimas de la violencia machista. En Ecuador, según cifras oficiales, seis de cada 10 mujeres son víctimas de algún tipo de violencia.

(Se produce un black out y la escena finaliza).



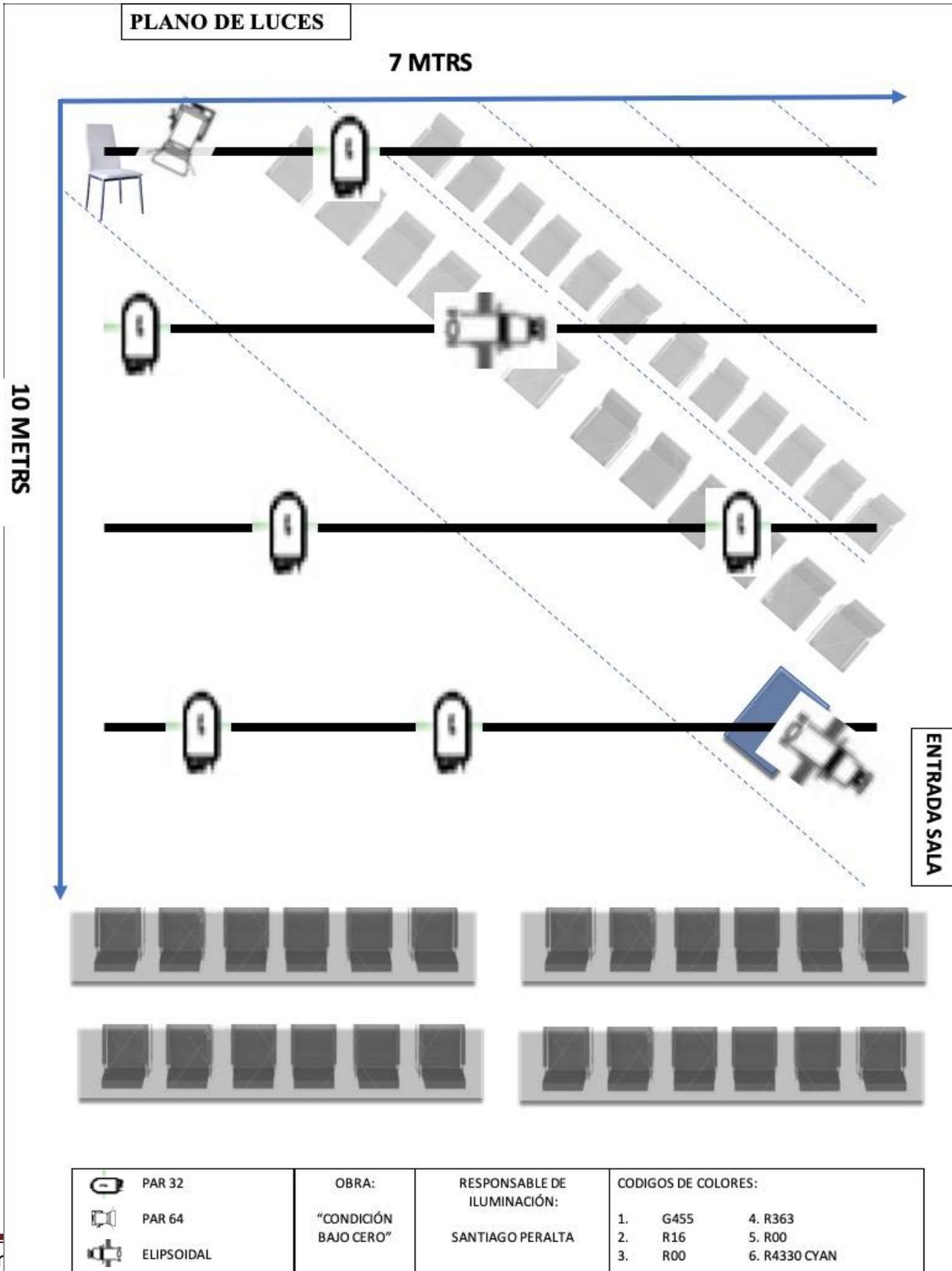
REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA Y CINEMATOGRÁFICA

- Fragmento del poema *Chantaje emocional (El manipulador)* del libro *Los amores imparables*. Marwan, 2018. Editorial Planeta. ISBN: 978-84-08-18264-1

- El juego de Gerald de Stephen King:

Género	Intriga, horror y terror
Idioma	Inglés
Título original	Gerald's Game Editorial
Viking Press País	Estados Unidos
Fecha de publicación	Mayo de 1992

ANEXO III





ANEXO IV

RYDER TÉCNICO "CONDICIÓN BAJO CERO"				
CANTIDAD	TIPO	CANAL	COLOR	POSICIÓN
2	PAR 32	1	R00	1RA BARRA ELECTRICA
	PAR 32	2	R00	1RA BARRA ELECTRICA
1	ELIPSOIDAL	3	R4330	1RA BARRA ELECTRICA
2	PAR 32	4	R00	2DA BARRA ELÉCTRICA
	PAR 32	5	G455	2DA BARRA ELÉCTRICA
1	ELIPSOIDAL	6	R4330	2DA BARRA ELÉCTRICA
2	PAR 32	7	R00	3RA BARRA ELÉCTRICA
	PAR 32	8	G455	3RA BARRA ELÉCTRICA
1	ELIPSOIDAL	9	R16	3RA BARRA ELÉCTRICA
1	PAR 32	10	R4330	4TA BARRA ELÉCTRICA
1	PAR 64	11	G455	4TA BARRA ELÉCTRICA
ELEMENTOS ADICIONALES:				
CANTIDAD	DESCRIPCIÓN	EXTENSIÓN		
1	ESCALERA	8 MTRS ALTO		
2	EXTENSIÓN ELÉCTRICA	10 MTRS		
1	SOPORTE LUZ PARA PISO	2 MTRS		



ANEXO V

PRESUPUESTO PUESTA EN ESCENA "CONDICIÓN BAJO CERO"			
DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	PRECIO UNITARIO	PRECIO TOTAL
Pago actriz	10	\$20,00	\$200,00
Hielo	100	0.86	\$86,00
Piso	60	\$0,70	\$42,00
Vidrio	1	\$180,00	\$180,00
Alquiler espacio	1	\$50,00	\$50,00
Pago personal	3	\$20,00	\$60,00
Impresiones	20	\$0,50	\$10,00
Nitrógeno líquido	30	\$3,75	\$112,50
Alquiler recipientes	1	\$50,00	\$50,00
Transporte	1	\$100,00	\$100,00
Equipo audiovisual	5	\$10,00	\$50,00
		TOTAL	\$940,50