



**De las palabras a la acción: Influencia del componente poético de un texto no
teatral en el cuerpo del actor para la representación teatral.**

Autora: Vizuite Coronel, Dayana Margarita

Tutor: Valencia Hinestrosa, Juan Manuel

Facultad de Artes, Universidad Central del Ecuador

Carrera de Teatro

Trabajo de titulación modalidad Proyecto de Investigación previo a la obtención del título de
Licenciada en Actuación Teatral.

Quito, 2022

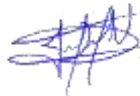
Derechos de Autora

Yo, **Dayana Margarita Vizuite Coronel** en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “**De las palabras a la acción: Influencia del componente poético de un texto no teatral en el cuerpo del actor para la representación teatral.**”, modalidad **proyecto de investigación**, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS ,CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, concedo a favor de la Universidad Central del Ecuador una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos. Conservo a mi favor todos los derechos de autor sobre la obra, establecidos en la normativa citada.

Así mismo, autorizo a la Universidad Central del Ecuador para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de titulación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

La autora declara que la obra objeto de la presente autorización es original en su forma de expresión y no infringe el derecho de autor de terceros, asumiendo la responsabilidad por cualquier reclamación que pudiera presentarse por esta causa y liberando a la Universidad de toda responsabilidad.

Firma: _____



Dayana Margarita Vizuite Coronel

CC. 17504333110

dmvizuite@uce.edu.ec

Aprobación del Tutor

En mi calidad de Tutor del Trabajo de Titulación, presentado por **Dayana Margarita Vizuite coronel** para optar por el Grado de Licenciada en Actuación Teatral; cuyo título es: **De las palabras a la acción: influencia del componente poético de un texto no teatral en el cuerpo del actor para la representación teatral**, considero que dicho trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del tribunal examinador que se designe.

En la ciudad de Quito, a los 21 días del mes de agosto del 2020.



Firmado electrónicamente por:
**JUAN MANUEL
VALENCIA
HINESTROSA**

M.A. Juan Manuel Valencia Hinestrosa

DOCENTE-TUTOR

C.C. 1710020130

Agradecimiento

A la belleza, lo sublime y lo siniestro.

A quienes leyeron este trabajo de inicio a fin, por sus comentarios, aportes y críticas.

A mí misma, por el camino que recorrí y el que queda por recorrer.

Tabla de Contenidos

<u>DERECHOS DE AUTORA</u>	ii
<u>APROBACIÓN DEL TUTOR</u>	iii
<u>AGRADECIMIENTO</u>	iv
<u>TABLA DE CONTENIDOS</u>	v
<u>LISTA DE TABLAS</u>	vii
<u>LISTA DE ANEXOS</u>	viii
<u>RESUMEN</u>	ix
<u>ABSTRACT</u>	x
<u>Introducción</u>	1
<u>Capítulo I Planteamiento del problema</u>	3
<u>Preguntas directrices</u>	5
<u>Pregunta principal</u>	5
<u>Preguntas secundarias</u>	5
<u>Objetivos de la investigación</u>	5
<u>Objetivo general</u>	5
<u>Objetivos específicos</u>	5
<u>Justificación</u>	6
<u>Motivación personal</u>	6
<u>Pertinencia</u>	7
<u>Capítulos II Marco Teórico</u>	9
<u>Enunciados performativos</u>	9
<u>Enunciados deícticos</u>	14

<u>Cuerpo del actor</u>	17
<u>Coherencia acción-concepto</u>	17
<u>Corporización</u>	19
<u>Representatividad</u>	22
<u>Secuencias escénicas</u>	22
v	
<u>Representatividad</u>	23
<u>Capítulo III Categorías de la investigación</u>	26
<u>Metodología para el trabajo práctico</u>	28
<u>Capítulo IV Componente poético del texto no teatral</u>	30
<u>Sobre la poesía contenida en <i>El hombre de la multitud</i></u>	30
<u>La vida sensible del signo</u>	33
<u>Capítulo V Cuerpo del actor</u>	44
<u>Donde habitan las acciones</u>	44
<u>Conclusiones</u>	50
<u>Referencias Bibliográficas</u>	51
<u>Anexos</u>	52

Lista de Tablas

Tabla 1: Propuesta de investigación: categorías y subcategorías (Elaboración propia)	25
Tabla 2: Ejes de trabajo y descripción	28
Tabla 3: Texto-Imagen-Acción (Elaboración propia)	29
Tabla 4: Extracto de trabajo anexo 2	37
Tabla 5: Extracto de trabajo anexo 4	39
Tabla 6: Extracto de trabajo anexo 6	41
Tabla 7: Extracto de trabajo anexo 4	45
Tabla 8: Extracto de trabajo anexo 5	47

Lista de Anexos

Anexo A: Formato general de Bitácora para ejercicios prácticos	52
Anexo B: BITÁCORA DE INVESTIGACIÓN ESCÉNICA 1	54
Anexo C: BITÁCORA DE INVESTIGACIÓN ESCÉNICA 2	57
Anexo D:BITÁCORA DE INVESTIGACIÓN ESCÉNICA 3	60
Anexo E: BITÁCORA DE INVESTIGACIÓN ESCÉNICA 4.....	63
Anexo F: BITÁCORA DE INVESTIGACIÓN ESCÉNICA 5	67
Anexo G: BITÁCORA DE INVESTIGACIÓN ESCÉNICA 6	70
Anexo H: BITÁCORA DE INVESTIGACIÓN ESCÉNICA 7	74
Anexo I: Enlace a archivos audiovisuales El Hombre de la multitud.....	76

TITULO: De las palabras a la acción: influencia del componente poético de un texto no teatral en el cuerpo del actor para la representación teatral.

Autora: Dayana Margarita Vizuetecoronel

Tutor: Juan Manuel ValenciaHinestrosa

Resumen

El universo literario y la representación, para un actor de teatro, se conectan a través de la sensibilidad del cuerpo a los estímulos lingüísticos propuestos por los diversos textos. La literatura adquiere una forma tridimensional gracias al cuerpo del actor, quien asume la tarea de la representación como una magnificación de aquellos elementos potencialmente escénicos y traslada la enunciación lingüística a la corporeización en un viaje caracterizado por la prueba y el error. Durante la investigación-creación de una puesta escénica, que ha surgido de un texto literario, buscamos el hecho vivo e independiente en el espacio y el tiempo presente. Los textos nos invitan a la acción física y vocal de forma concreta a través de la enunciación performativa. Muchos textos literarios poseen características lingüísticas cuya intención es representarse, es decir, han sido escritos para ser la poesía del cuerpo. ¿Cómo podemos percibir esa conexión desde la investigación teórica? Recorreremos a los autores que han postulado un nexo teórico desde la semiótica teatral, la lingüística, la poética y el teatro.

PALABRAS CLAVE: Enunciados performativos / Signo teatral / Representatividad / Corporización

TITLE: From words to action: influence of the poetic component of a non-theatrical text on the actor's body for theatrical representation.

Author: Dayana Margarita Vizquete Coronel

Tutor: Juan Manuel Valencia Hinestrosa

Abstract

The literary universe and the representation, for a theater actor, are connected through the body's sensibility to the linguistic stimuli proposed by the different texts. Literature acquires a three-dimensional form thanks to the actor's body, who assumes the task of representation as a magnification of those potentially scenic elements and transfers the linguistic enunciation to the embodiment in a journey characterized by trial and error. During the research-creation of a staging, which has emerged from a literary text, we look for the living and independent fact in the present space and time. The texts invite us to physical and vocal action in a concrete way through performative enunciation. Many literary texts possess linguistic characteristics whose intention is to represent themselves, that is, they have been written to be the poetry of the body. How can we perceive this connection from the theoretical research? We will review the authors who have postulated a theoretical nexus from the theatrical semiotics, linguistics, poetics and theater.

KEYWORDS: Performative enunciated / Theatrical sign / Representativeness / Embodiment.

Translated by:


Fredy Alayón M.
Cédula: 175999084-7



INTRODUCCIÓN

En 1955 el filósofo británico John L. Austin impartió en Harvard un ciclo de conferencias titulado *Cómo hacer cosas con palabras*, en el que acuñaba “un descubrimiento revolucionario para la filosofía del lenguaje: que los enunciados lingüísticos no sólo sirven para describir un estado de cosas o para afirmar algo sobre un hecho, sino que con ellos también se realizan acciones (Lichte, 2011, pág. 48). Esta reflexión tuvo resonancia en la forma de hacer teatro de esa misma época y en adelante, ya que los movimientos vanguardistas, el performance y las artes visuales despuntaron en su producción. Pero esa no es la cuestión que en la que se ahondará en la presente investigación.

Es indudable: las palabras nos mueven. Las palabras se aglutinan en redes amplias de sentido, transformándose en enunciados, y son estos enunciados, calificados por Austin como performativos, los que guiarán el hilo de la presente investigación.

Se considera a la forma del lenguaje un material escénico muy potente. La creación es el acto de ordenar el material que tenemos y darle un sentido que corresponde con algo personal, algo que viene desde dentro de cada ser. En este caso los elementos del lenguaje son tratados particularmente en forma y contenido por disciplinas como la lingüística, la semiótica, la traducción. De estas disciplinas se desprenden aportes que enriquecen el acervo cultural de quienes acuden a la teoría para construir con y desde las palabras una posibilidad escénica.

Dentro del campo de la semiótica teatral se ha ampliado el debate sobre la forma en la que se concibe el teatro. Los sistemas sígnicos han sido propuestos como herramientas para hacer y entender escénicamente. Para construir un corpus de teoría proyectiva hemos tomado

concepciones como: *enunciados performativos* y *enunciados deícticos*. Estos términos operan como categorías en la aproximación fenomenológica al texto no teatral escogido: *El hombre de la multitud*, de Edgar Allan Poe. A partir de este encuentro con las palabras se registró, a través de una auto etnografía, un proceso de creación escénica que enfrentaba las categorías: *cuerpo del actor*, *corporeización*, *representatividad*, con la literatura especializada revisada en primer momento.

Así es como, a través de la teoría literaria y teatral, tejimos dinámicas que conectaban estos horizontes, que se reconcilian en el acto creador motivado por las palabras. El proceso llevado a cabo por la actriz resulta en dinámicas de investigación, proyección de las teorías, creación y reflexión únicos. Durante este encuentro entre palabra y acción exploramos el recorrido que ocurre desde una primera lectura, hacia un resultado escénico, que tienen lugar en el cuerpo del actor.

Capítulo I

Planteamiento del problema: sobre la tensión contemporánea entre el texto y el actor en la escena

Con la finalidad de relacionar los enunciados performativos propuestos por John L. Austin con la representación teatral, se menciona una breve contextualización en la que se enmarca la presente investigación.

A partir de la mitad y finales del siglo XX, las vanguardias artísticas influyeron a nivel mundial, se exploraban la escena y el quehacer teatral desde nuevos saberes que surgían e invitaban a repensar conceptos como cuerpo, ritual, escenificación. El sentido de la teatralidad, la teoría teatral, la performance, la performatividad, y los debates dentro de la sociología y la antropología, devinieron en una forma de hacer teatro que negociaba la gran tradición teatral de los siglos XVIII y XIX, con estas formas de repensar al teatro como acontecimiento donde se da el encuentro entre actor y espectador para generar un intercambio energético, por el tiempo que dure la representación teatral en un espacio determinado.

Se rastreó la problemática que surge con las nuevas formas de pensar y hacer teatro para actores,¹ directores, dramaturgos, y quienes hacen parte del hecho teatral, donde:

Existe un rechazo moderno al texto, están los que optan por el rechazo, a veces radical, del texto; esta actitud es frecuente en la práctica moderna o de "vanguardia" (...). Para sus defensores, el teatro, en su esencia y totalidad, reside en la ceremonia que los comediantes

¹ Actores: La investigadora utilizará el término *actores* para referirse a las personas que han recibido formación y hacen teatro, independientemente de su identidad y orientación sexual.

ofician frente a los espectadores o entre los espectadores. El texto sería sólo uno de los elementos de la representación, el menos importante quizá. (Ubersfeld, 1989, pp. 14)

Entre los elementos que se analizan como signos de la representación a nosotros nos compete: *el texto*, como palabra (como elemento lingüístico, gramático, poético y elemento fonológico) y *el cuerpo del actor* (en estado de representación teatral hacia una poética del propio cuerpo).

Debido a que existe una escisión entre texto-representación, es menester aclarar que a lo largo de esta reflexión teórica estos dos conceptos serán desarrollados desde distintos horizontes epistemológicos, que hablan del hecho teatral como conjunto de los múltiples signos escénicos. La conciliación que existe entre estos elementos se revisará desde la semiología teatral y la lingüística. Como propone Lola Poveda “Es evidente que el lenguaje teatral es un desencadenante de acciones, es una síntesis viva de los perfiles humanos de los personajes y es un diseño verbal exacto de las fuerzas de tensión que sostienen el conflicto.” (Poveda, 2017, p. 12). Así se puede pensar en un nexo entre el mecanismo lingüístico del ser humano y su disposición a evocar el contenido de los enunciados, que son imágenes, aromas, sensaciones, en función de comunicar la mayor cantidad de determinado signo dentro del teatro.

Muchos actores en determinado momento de la exploración previa para una representación con público hallan en frases particulares del texto una cantidad poética importante, a la que se conecta con partituras físicas y vocales, lo que permite hacer visible lo invisible. Se encuentran las sensibilidades entre un texto y un cuerpo que, en situación de representación, busca conservar los rasgos poéticos lo más fiel que le es posible.

Preguntas directrices

Pregunta principal

¿Cómo proponer una dinámica en la que la expresividad poética de un texto no teatral se evidencie en el cuerpo del actor?

Preguntas secundarias

- ¿Qué reflexión teórica se ha suscitado en torno a los signos teatrales: cuerpo del actor y texto?

- ¿Cómo se relaciona los enunciados performativos del lenguaje con la expresividad del cuerpo del actor?

- ¿Qué elementos de la expresividad del texto no teatral potencian la representatividad del mismo?

Objetivos de la investigación:

Objetivo general

Reflexionar sobre la relación expresiva entre los enunciados performativos de un texto no teatral y la poética del cuerpo del actor.

Objetivos específicos

Puntualizar las reflexiones teóricas sobre el texto y el cuerpo del actor como signos teatrales.

Evidenciar la correspondencia expresiva entre un texto no teatral y el cuerpo del actor en situación de representación.

Proponer una dinámica creativa desde la expresividad del texto hacia la representatividad.

Justificación

Motivación personal

Después de cinco años de formación actoral académica, es para mí, el debate que más preguntas ha generado, siendo que dentro del proceso propio no pude encontrar conexiones sólidas en mi trabajo empírico. En escena sentía incómoda esa disociación cuando el texto iba de mi memoria hacia mis labios, para llegar a los espectadores con los que compartí mi trabajo. Sentía como me resultaba un fracaso interpretar a García Lorca, Shakespeare o autores más contemporáneos, y hubo ocasiones en que se perdió totalmente el sentido poético y expresivo de los textos que me aprendí de memoria. En varias ocasiones pude percibir que compañeros o maestros de la Escuela de Teatro de la FAUCE lograban conectar con esa poesía en las palabras y la trasladaban a sus cuerpos donde se hacía material y visible aquello que estaba cautivo en unas páginas frías.

A lo largo del entrenamiento nos proponen caminos hacia una interpretación que viva por sí misma, en la que conexión con los espectadores, otros actores en escena, director y dramaturgo resulte en hallazgos que le permitan construir su manera única para estar en escena. Era muy importante para que esto suceda que el actor entrene su cuerpo, su voz y su vida interior como un conjunto para llegar al estado de inocencia y de disposición escénica que caracteriza a grandes actores y actrices.

Esta investigación representa la conjunción de esfuerzos de varias personas que transitaron este proceso y que poco a poco abandonaban la idea de que esto pudiese funcionar. La propuesta investigativa está hecha y no tiene pretensiones de ser un aporte al arte en mayúsculas, es solo la exhalación de culminar esta ardua caminata.

Pertinencia

Existe hoy en día una gran corriente de artistas escénicos, bailarines y *performers* que ven en el texto dramático o en la literatura, un arte anacrónico. Tomamos como ejemplo al grupo *Gomer* de México, quienes identifican en la introducción del lenguaje un proceso colonizador, donde el orden es el que rige la acción. Sin embargo, ellos plantean las siguientes estrategias para combatir este proceso cultural característico en América latina.

1. Depravar la organización. En otras palabras, “hacer funcionar al organismo siguiendo un principio de energías inútiles, esto es, no productivas socialmente”.
2. Experimentación sin fin. “Trazar un dominio de la no significancia”.

3. Nomadismo de la subjetivización. Esto se organiza mediante una constante creación de sujetos parciales, libre asociación de partículas asignificantes y de multiplicidad de parcialidades. (García Arteaga & Ortiz, 2005, p. 84)

Ven en la palabra, como *logos*, un elemento agresivo como partida para la creación, sin embargo, se abordará la vital importancia y la necesidad de crear nexos más sólidos de creación. Los principios de *Gomer*, en conjunto con aportes teóricos apuntan a una dinámica para el cuerpo del actor en situación de representación desde la deconstrucción y reconstrucción del lenguaje como vehículo para creación.

A continuación, también se contextualiza brevemente la problemática con respecto de la influencia de la literatura en el teatro. A lo largo del siglo XX, se dividieron los conceptos formalmente, generando la dicotomía entre los elementos literarios de los escénicos para el teatro, y especializar el estudio de cada arte. Seguidamente, un fragmento del libro de Lola Poveda, siguiendo a Lessing, sobre las complicaciones que trae esta división:

¿Para qué el amargo trabajo de la forma dramática? ¿Para que el edificio del teatro, el disfraz de hombres y mujeres, la tortura de la memoria, la reunión de toda la ciudad en un solo lugar, si yo, con mi obra y con su representación no quiero lograr más efecto que algunas de las emociones de un buen cuento leído por cualquiera que en un rincón de su casa puede producir casi lo mismo? (Poveda, 2017, pp. 19)

La autora hace un recorrido por esta problemática, que se ha discutido en otros idiomas, para sentar la dualidad texto-representación (playright-playwrite), y se decanta por los conceptos de obra dramática (texto dramático) y pieza teatral (obra representada escénicamente) para

designar estos elementos, que responden a disciplinas de estudio distintas, entonces propone una mediación entre ambos conceptos, a través de los signos que componen al teatro.

La presente investigación, además de dar un vistazo a grandes rasgos de este debate de corte semiológico, busca tejer y conciliar distintos niveles expresivos, como cuando el actor que se inspira en letras de otro ser humano, y expande el silencio de las palabras hechas cuerpo.

¿Qué es eso a lo que el actor da vida? ¿Cuáles son las características que potencian la representatividad de un texto? ¿Cómo ampliamos la poesía dada en un texto? Es un debate que está abierto, y que acompaña la formación actoral de años de la investigadora.

¿Por qué el amargo trabajo de la forma dramática y el edificio del teatro, el disfraz y la máscara? Porque se ha descubierto que existen formas de comunicar algo más allá de intereses propios, y estar al servicio del teatro, ese espacio-tiempo en que las palabras y la poesía, la voz, el canto, el cuerpo, la partitura física, el gran ensamble final es construir impulsado por un rabioso y solitario deseo de dar vida a la vida oculta en la imaginación de un puñado de personas que se encuentran para festejar o destruir y cuestionar la vida.

Y para cerrar este zoom hacia la perspectiva teatral y modos de hacer, es menester aclarar que actualmente estamos impedidos de explorar en conjunto con más participantes. Los teatros están cerrados y en silencio. A quienes hacen teatro, y quienes están a punto de obtener el título que avala como profesionales de este arte, es necesario, sino urgente, re pensar el oficio y los objetivos. Salas de teatro vacías, desalojadas y el polvo que se acumula sobre la utilería y los vestuarios, realmente es triste pensar que podría extinguirse esa pequeña llama que existía en la ciudad de Quito y sus alrededores.

Capítulo II

Marco teórico: enunciados performativos

Los seres humanos hacemos muchas cosas con las palabras, ese conjunto de significado y significante con el que se crea el universo que nos rodea. Cuando somos niños, nos valemos de palabras y expresiones cortas para comunicar aquello que nos es necesario o deseamos. En inicio, el lenguaje es un medio efectivo para conservar nuestra vida, con el tiempo, adquirimos y ampliamos nuestro vocabulario, pero continuamos comunicándonos, para pasar al momento en que se describe el entorno de forma detallada. Sin embargo, muchos enunciados son sinsentidos estrictos los que, a pesar de su pulcritud en tanto a estructura semántica y gramatical, carecen de contenido y son palabras al aire. Pero esto no puede darse en el teatro, ya que cada acción (corporal-vocal) y en asociación con otros signos teatrales debe estar cargada de su propio contenido que apunta a la expresión poética de estados emotivos y sensibles del ser o intereses ideológicos, políticos, culturales (no juzgamos motivaciones de la creación).

Existen enunciados que van más allá de la descripción del mundo, que van más allá de apuntar si algo es verdadero o falso, hay ocasiones en que llegamos a accionar a través de las palabras.

Las expresiones del tipo de “Prometo devolverte el libro mañana” poseen la siguiente peculiaridad: al pronunciarlas, en ciertas circunstancias llevamos a cabo una acción que no debe confundirse con la acción de pronunciarlas. Hacemos algo más que decir algo: en el ejemplo indicado el algo más es la acción de prometer. Desde el punto de vista gramatical,

tales expresiones se caracterizan, típicamente, por la presencia de un verbo en la primera persona del singular del presente de indicativo, voz activa. (Austin, 1990, pp. 31)

De acuerdo con Austin este supuesto da lugar a los enunciados *performativos*, que no refieren a una descripción, ya que esto surge una posible falacia descriptiva cuando buscamos lo verdadero o falso en el enunciado utilizado para referir el suceso o acontecimiento, sino que buscan otros medios, como preguntar, hacer peticiones, invitar, prometer, esto a través del lenguaje, que se utiliza para mucho más que solamente describir la realidad.

El concepto de lo “performativo” fue acuñado por John L. Austin, que lo introdujo en la terminología de la filosofía del lenguaje en el ciclo de conferencias *Cómo hacer cosas con palabras*, que dictó en 1955 en la Universidad de Harvard. (...) El término deriva del verbo “*to perform*”, “realizar”, “se realizan acciones” (Fischer-Lichte, 2011, pp. 47-48)

La cualidad de llevar a cabo acciones a partir de enunciados, tales como; *¡Los declaro mujer y marido!*, al ser declarado por un juez, da lugar a una acción específica de convertir a una mujer y a un hombre en un vínculo legal y amparado por el Estado, al igual que cuando un capitán estrella contra el casco de su nave una botella de champagne y dice “*Bautizo esta nave como Santa María*”, en ambos casos, se ha omitido si es cierto o falso lo que ocurre, más bien el acto acontece. Identificamos la existencia de enunciados que llevan directamente a la acción. “Los enunciados de este tipo no sólo dicen algo, sino que realizan exactamente la acción que expresan, es decir son autorreferenciales por qué significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan.” (Fischer-Lichte, 2011, p. 48). En el teatro ninguna palabra que se pronuncie está desasociada de la acción corporal y vocal, ya que constantemente conectan o

enlazan niveles de significación que se va construyendo a medida que la representación escénica avanza.

A esta teoría se la relaciona con el sistema de signos teatrales, propuesto por teóricos como Tadeusz Kowzan, Anne Ubersfeld o la misma Erica Fischer-Lichte, quien es la que conecta estos supuestos a partir del término performativo, o su traducción del inglés “*para hacer*”, donde los enunciados performativos, como signo, juegan un rol vital.

La palabra, que es parte constituyente de las manifestaciones teatrales, se revisa como signo a nivel lingüístico, y son el conjunto de los textos dichos por el actor en situación de representación teatral. Estas palabras tienen dos niveles: el nivel semántico, que son palabras y frases; y el nivel fonológico, sintáctico, prosódico. La variación del segundo nivel en tanto a ritmo, dado por la métrica de la poesía, por ejemplo, resulta en una afectación en el cuerpo que interpreta.

Como he señalado antes, se trata ciertamente de acciones autorreferenciales y constitutivas de realidad (lo que, al fin y al cabo, siempre son las acciones), y por ello mismo capaces, de la manera que sea, de dar lugar a una transformación de la artista y de los espectadores (Fischer-Lichte, 2011, pp. 51)

Veámoslo como un vehículo de contenido, a través del lenguaje, que como enunciado acciona y traslada el contenido de un mensaje autorreferencial, basado en su experiencia y conjunto de habilidades representativas, sensibilidad poética y disposición para consumarlo en el proceso de dar cuerpo al evento, y se dan las condiciones para una realización escénica. Para el teatro, que este fenómeno tenga lugar desde la lingüística, conecta con teorías en el campo de la semiótica

teatral, donde estos signos, que además de evocar acción, son elementos constituyentes, donde otros signos coexisten, en una sinfonía compleja que son los canales del teatro para traducir una y otra y otra vez a aquellos elementos de dos dimensiones, que conmueven a los cuerpos con los que se ha encontrado en una situación escénica.

La potencia performativa que habita en el lenguaje ha sido un eje del debate académico desde los siglos diecinueve, pues el texto dramático es aquello que sostiene toda la realización. Supongamos que vivimos rodeados de poetas y dramaturgos de la talla de Chejov, Tolstoi, Ibsen, Bernard Shaw y sus obras son representadas en un tono realista, convertirían el éxito de la creación lingüístico-artística de una sola persona, en un logro compartido con un público y todos quienes hacen del teatro un posible material.

Sin embargo, a partir de esa reflexión, en el campo de la semiótica teatral se dieron varias críticas al trabajo del autor, proponiendo nuevas miradas al fenómeno lingüístico donde son las palabras como imágenes que llevan al ser a manifestarse activamente.

Con lo expuesto anteriormente, enfoco la disertación desde los aportes de Austin en la lingüística y la filosofía del lenguaje, con enfoque teatral desde las palabras a las acciones, evidenciamos la relación activa del lenguaje para el actor en teatro, por lo que se sigue explorando a través de tentativas teóricas de la semiótica teatral cuando tratan los signos teatrales, aquellos elementos que sostienen el edificio de la realización escénica.

A grandes rasgos, la estructura gramatical de cualquier texto que va a ser intervenido por un actor arrojará pistas de cómo abordarlo para su escenificación; la fonología, la sintaxis, y la

prosodia, marcarán un ritmo y cadencia particular, lo cual potencia la exploración sobre material para manejar dentro de la creación. “Las alternancias rítmicas, prosódicas o métricas, pueden expresar cambios de sentimiento o de humor.” (Kowzan, 1968, p. 85). Es así que el nivel de comprensión de la forma en la que se escribió el texto dramático o literario a representar afectará en mayor o menor medida la representación. Las cuestiones formales son inherentes a la poética textual, a la poética del cuerpo del actor y es la línea que se explora en el desarrollo de esta disertación.

Enunciados deícticos

Dentro de la semiótica teatral, nos encontramos con una figura extraída también de la Lingüística sobre el análisis de palabras que llevan a la acción con sentido netamente teatral, es decir, proponer el punto de partida de la realización teatral, desde elementos claves extraídos de esta propuesta.

Para el teatro, hay que realizar un pacto, donde actores y espectadores acuerdan participar de una representación artificial, una sinfonía sígnica que se despliega en un tiempo-espacio reales y seleccionados de forma consciente por el conjunto de actores, director, y todos quienes lleven a cabo la representación en particular. Los actores encarnan los enunciados dados para el personaje, que a su vez suceden en un cuerpo diseñado para la representación. Se aventuran a crear las condiciones de enunciación que se ha propuesto el autor de un texto para trasladarlo al ejercicio escénico, por ende, la puesta en escena de un texto dramático o literario es la construcción de sentido sobre el escenario.

Los enunciados deícticos, son el conjunto de indicios verbales—pronombres y adverbios en su mayoría, aunque no exclusivamente— que regulan la articulación de los actos del habla para darles un sentido teatral. “Retórica, sintaxis, gramática, dependen en el teatro de la deixis, que engloba y aglutina los distintos significados de los que las imágenes, los instrumentos lingüísticos, el ritmo y el movimiento son portadores.” (Lafarga, 1995, pp. 33).

Para esto, seguimos a Lafarga, por ejemplo, cuando se observa, que el actor toma el texto para llevarlo a la escena, fragmenta el contenido del texto en diálogos o en un monólogo y estas partes constituyen la trama general que se llevará a escena. La marca personal del autor del texto está en el posicionamiento ideológico del texto, en la estructura, en las acotaciones escénicas, en la trama en sí, dentro de un contexto y una época.

Un texto dramático es un texto inscrito en una formación social y en un momento histórico determinado, pero una puesta en escena contemporánea de un texto (...) por ejemplo, de Corneille o de Lope de Vega, puede precisamente alterar o rearticular la *formación discursiva* original o bien para actualizar un texto que, cultural e ideológicamente, se encuentra distanciado de nosotros, o bien por la *lectura* y concretización que el director desee darle a ese texto. (Toro, 2008, pp. 41)

Es por esto que cuando se lleva a escena textos dramáticos, o poéticos se carga a costas todo lo que el contexto que rodeó al autor del determinado texto, entonces se realiza un proceso de transposición temporal-espacial de enunciados deícticos, que se han propuesto en un momento que no se habita y que vienen vacíos para que el actor y su ejercicio interpretativo complete el significado, a través de corporalidad, gestualidad, voz y acción de aquellos textos que se escogen

para llevar a escena a través del cuerpo que se ha entrenado y que vienen recolectando materiales escénicos, desde el primer momento en que lee el texto que se va a interpretar.

Los indicios para poner en contexto a la poesía vienen dados por la forma del lenguaje, y las estructuras discursivas del autor quien, a su vez, propone su universo de imágenes, sonidos, movimientos, información espacial en su texto. Es así que se toma en cuenta las articulaciones del lenguaje donde se realicen señalamientos específicos sobre; acotaciones concretas de espacio, ambiente, tono, carácter, con el fin de acentuar aquellas cualidades propias del universo exclusivo del texto.

El contexto que engloba a la realización determinará cualidades para la escenificación desde el texto también y es esto lo que opera a través de algunos tipos de deixis, como señala Toro en su revisión de esta propuesta. Se distingue la deixis enunciativa, que se articula a través de los deícticos *yo/tú* dentro del relato y cuando coinciden el acto de enunciar y la acción que se referencia.

En el acto enunciativo, el actor produce un discurso que está apoyado tanto por su cuerpo como por su voz. Así, “el apoyarse en el cuerpo permite que el discurso no indique textualmente el proceso enunciativo (el personaje no dice “yo digo que hace buen tiempo” sino “hace buen tiempo”. (Toro, 2008, pp. 54)

Es la enunciación que construye el universo en el escenario, donde se traslada del papel a la voz y a la acción todas esas pistas lingüísticas que fueron dejadas con una intención comunicativa por los autores, quienes a través de la construcción de diálogos o monólogos plasman

su manera particular de conciliar el contenido de sus palabras con la forma de sus palabras, así los actores, cuando seleccionan un texto, tratan de materializarlo y a su vez de resignificarlo en el lenguaje corporal. Al tomar un texto como punto de partida, los actores son responsables, de cierta forma, de apegarse lo más fielmente a la esencia del lenguaje que se utilizó, ya que esto responde a necesidades expresivas de un autor que nos antecede.

Cuerpo del actor

Coherencia acción-concepto.

En primer lugar, se conceptualiza al cuerpo y pasar al plano material del proceso creativo. En tanto cuerpo del actor se define como: el agente de acción, gesticulación, movimiento y vehículo que traslada las imágenes vinculadas a los conceptos dados en el texto, y aquel que ejecuta en escena la transposición de una expresividad poética, contenida en el texto no teatral escogido, hacia la expresividad corporal. Esta conceptualización parte de Jacques Lecoq en su propuesta *Improvisation*.

Será el intérprete, o *player*, (término que encontramos en la traducción de *Improvisation* de Jacques Lecoq, para referirse al actor) quien, a través de su investigación actoral, se movilice en ese trayecto de llevar un concepto que existe en el cerebro como imagen o sonido y lo dote de vida en la representación teatral. En la investigación que se cita a continuación, el autor describe el acontecimiento previo a la evocación de expresividad desde el silencio:

Comenzamos con el silencio, ya que la palabra hablada a menudo olvida las raíces de las cuales surgió, y es bueno que los estudiantes comienzan a colocarse en la posición de ingenuidad primitiva, un estado de inocente curiosidad. En cualquier relación humana surgen dos zonas principales de silencio: antes y después del discurso. Antes, cuando no se han pronunciado palabras, uno está en un estado de modestia que permite que las palabras surjan del silencio; En este estado, la fuerza proviene de evitar el discurso explicativo. Al tomar estas situaciones silenciosas y trabajar en la naturaleza humana, podemos redescubrir esos momentos cuando las palabras aún no existen. El otro tipo de silencio viene después: cuando no hay nada más que decir. Para nosotros ese no es tan interesante. (Caines, 2015, pp. 177)

Se ha direccionado la investigación del cuerpo del actor en el campo de la semiótica teatral, y se tiene la definición que propone Tadeusz Kowzan, crítico literario, historiador, teórico, semiólogo del teatro, quien en su texto *El signo en el teatro*, define que:

El arte del espectáculo es entre todas las artes, y acaso entre todos los dominios de la actividad humana aquel donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y densidad. La palabra pronunciada por el actor expresa ante todo su significado lingüístico, es decir, es el signo de los objetos personas, sentimientos, ideas o interrelaciones que el autor del texto ha querido expresar. (Kowzan, 1968, p. 89).

Así el signo texto se alinea dentro de la construcción escénica y se lo trata por acumulación en la que complejizamos el sentido del texto que se enuncia en la voz del personaje principal que protagoniza el cuento.

Corporización

“(…) el espíritu humano, gracias a la memoria, puede representarse y formar conceptos generales, y extraer siempre algo nuevo a la repetición que tiene ante sí.” (García Arteaga & Ortiz, 2005, pp. 89)

En el momento que el actor decide entrar en proceso de construcción de la obra teatral, se entiende que su cuerpo pasará al plano del signo, como un elemento más que construye la ficción de la representación teatral. El espectador no debe reconocer al actor que interpreta a un determinado personaje, sino que debe ver en el escenario al personaje como entidad viva, y cuya existencia se mantendrá activa durante la representación. Al momento de intervención en escena, con su trabajo individual, y grupal, aporta a sostener el hecho teatral, cuyas características de tiempo y espacio real en co-presencia con los espectadores, completa el círculo de trabajo desde que un dramaturgo escribió su obra, el director decidió hacerla, los actores construyeron la puesta y se comparte con el público.

Los significados que el autor había expresado en el texto debían hallar en el cuerpo del acto un nuevo cuerpo-signo sensible y perceptible en el que desapareciera o se extinguiera todo lo que no sirviera para la transmisión de estos significados, todo lo que pudiera afectarlos, falsearlos, mancillarlos, contaminarlos o menoscabarlos de cualquier forma. (Lichte, 2011, pp. 161-162)

Es este cuerpo del actor es el que traerá a la realidad perceptible a los significados que el autor haya depositado en el personaje, que se determina en la realización escénica gracias a que el actor le ha dado cuerpo y voz, y las características físicas y vocales específicas que vayan en

concordancia con la esencia animada del personaje, que es sensible de transformaciones en medida que el eje dramaturgo-director-actor se alineen durante la creación.

Los actores durante la investigación van probando tonos corporales y vocales, niveles, espacios, objetos, y ese material se reúne o se descarta a medida que la investigación avanza, sin embargo, instamos a pensar en la literatura como el punto de partida de la creación en nuestro caso, como un material más que debemos organizar y resignificar con el trabajo escénico.

El cuerpo del actor se adiestra durante largos entrenamientos para conseguir un control sobre sí mismo, y este se moldea al trabajo creativo, entonces nuestro concepto de cuerpo se alinea con la reflexión de que es un instrumento para afinar y perfeccionar en tanto a medio de corporización de poesía proveniente de las fuentes de inspiración y técnicas corporales y vocales que posea. “La ostensible enfatización de la materialidad del cuerpo del actor le da la oportunidad de generar, en su percepción o con su percepción, significados completamente nuevos, de convertirse en *“creador de un nuevo sentido”*. (Lichte, 2011, pp. 167)

Se visualiza a los personajes creados en una ficción, que son para los actores una herramienta más de trabajo que utilizará para enriquecer la investigación escénica, una visión sobre esta relación cuerpo del actor-papel a interpretar viene de Jerzy Grotowski quien postula “(...) el actor debe aprender a utilizar su papel como el bisturí de un cirujano para diseccionarse” en su libro *Hacia un teatro pobre*. El actor está en constante búsqueda de materializar y permitir la existencia de universos ficticios para el mundo real en tanto hecho vivo e irrepetible, y en es en su cuerpo y en virtud de este que permite la existencia momentánea de un conjunto de ideas que solo existían en papel antes de su encuentro fortuito con el proceso de creación escénica. Es trasladar

de las dos dimensiones a las tres dimensiones y dar relieve a aquello que era plano y solo habitaba con un lector a la vez.

Si se ha propuesto dar cuerpo a un personaje, debemos explorar todas las herramientas posibles para concretar una puesta escénica consistente con el personaje y la esencia propuesta por el autor dramático o literario, en el que cuerpo del actor tiende a desaparecer momentáneamente. Y es esta fascinación por ser un hecho concreto en el mundo lo que mantiene vivo el deseo de crear.

(...) el personaje se da primero en el texto, donde el lector lo encuentra como ficticio, y ese personaje de ficción se encarna luego en los cuerpos reales de los distintos actores, de tal manera que en las distintas realizaciones escénicas simplemente adopta formas distintas.
(Lichte, 2011, pp. 183)

Para que tenga lugar la realización escénica, es indispensable que la corporización suceda, pues es la forma de garantizar la estancia en el tiempo y el espacio reales en el Teatro es el acto de poner en cuerpo aquello que existía en ningún otro lugar en el mundo, ya que el arte de lo efímero e instantáneo depende la vida que le puedas dotar a un conjunto de signos previamente dispersos unos y otros y se conglomeran en el cruce de condiciones determinadas de significación. En este proceso de corporización es fundamental la motivación expresiva del creador quién invierte todo de sí con el fin de dar vida a aquello que le ha dado vida mientras leía u observaba.

Representatividad

Secuencias escénicas

Esta categoría refiere a lo que ocurre dentro del cuento como forma poética cuya arquitectura se renueva en cada lectura y se recepta con distintas intenciones y contextos por ende afirma su potencial dramático en manos de un actor. “Lo mismo que sucedía en la poética, la narración apunta ficticiamente a modos de ser nuevos, aunque lo narrado no haya acontecido o no vaya a realizarse.” (Ricoeur, 2004, p. 27). El acontecimiento sucede y se realiza a través del acercamiento interpretativo al texto entendido como signo teatral que dialoga con los demás signos en función del acumulado escénico que posee unidades reconocibles gracias a la trama del cuento que avanza dentro de la estructura clásica del relato: *Inicio-Desarrollo-Desenlace* donde percibimos ritmo, pausas y el lenguaje se articula para construir un nexo entre el tiempo narrado y el tiempo de la representación. “Decir el tiempo es desplazar el aquí y ahora, inscribir el hecho teatral (texto/representación) en un determinado marco temporal, establecer sus límites asegurando su anclaje referencial.” (Ubersfeld, 1989, p. 153). Referencial en tanto al texto cuyos enunciados temporales construyen el marco espacial para crear.

Abordamos el texto como una secuencia ininterrumpida que guía las acciones y el devenir de la escena. Con la relación del ritmo del cuento corto *El hombre de la multitud* con la creación escénica hemos lo abordamos como una secuencia media cuya narración progresiva se concibe como secuencias físicas y vocales. El ritmo marca el desarrollo de esta escena continua que responde a la forma del relato. El ritmo tiene elementos que lo forman y transforman, esto quiere decir que el ritmo está ligado al movimiento de forma casi obligatoria, no hay movimiento sin ritmo y viceversa, cuando el cuerpo acciona escénicamente entendemos que ha de llevar dentro de sí una estructura rítmica que corresponde a sus intenciones de acentuar, resaltar, ocultar, develar y

dejar ver al espectador aquellos elementos que hacen de su escena un momento valioso. El hilo conductor para movilizarse entre la expresividad poética y la poesía del texto no teatral es el ritmo, así los significantes dados por el texto para desembocar en nuevos procesos de resignificación expresiva, ya que podemos dar compás a la representación gracias a las pautas rítmicas que nos da el lenguaje español, en nuestro caso.

La forma tangible del ritmo son los patrones de repetición de una acción corporal o vocal y el silencio que existe entre un momento y el siguiente dentro de la investigación escénica. Situamos un punto de partida, que en este caso coincide con el inicio del cuento y pasamos al texto en acción, donde el cuerpo y la voz se comprometen al trabajo de dar vida al texto, para llegar a un punto final en la presentación.

Representatividad

Esta categoría explora la cualidad que tienen los textos para ser llevados a escena. En principio podemos decir que cualquier texto de cualquier idioma podría ser llevado a escena entonces una receta, una oración, un poema, o en nuestro caso un cuento corto, y esta característica que la mayoría de textos poseen una bella cualidad del lenguaje, ya que reiteramos nuestro postulado de que la enunciación nos permite explorar en nuevas fronteras del proceso de resignificación de elementos de la lengua ya dados.

Representatividad y expresividad como elementos que hacen posible que un texto se lleve a cabo en escena, valiéndose del cuerpo como dispositivo que regula el ritmo, el movimiento, la acción y la palabra dicha. Según Lafarga, expresividad es un código en el sistema de códigos que es la representación.

Ubersfeld, al aproximarse hacia una semiología de la representación, considera prudente aclarar que debemos abstraer la teatralidad contenida en un escrito, y postula:

Nuestro presupuesto de partida es que existen, en el interior del texto de teatro, matices textuales de “representatividad”; que un texto de teatro puede ser analizado con unos instrumentos (relativamente) específicos que ponen de relieve los núcleos de teatralidad del texto (Ubersfeld, 1989, p. 156)

(Pre) Texto escogido para la investigación-creación

Debido a motivaciones personales se tomó como punto de partida creativa al cuento corto *El hombre de la multitud* de Edgar Allan Poe, publicado en Londres en el año de 1840, cuya composición poética y contextual dio paso al trabajo escénico realizado a lo largo de la presente investigación.

Un hombre que recupera el aliento de a poco se asoma al balcón a observar cuando es arrastrado por el océano de detalles de los cuales no tenía idea, ahora se dejan ver como cotidianos. Fragmentos de colores y texturas vivas danzan frenéticos sobre las calles y debajo de las sombrillas. En la marea de rostros sin nombre, el narrador (único personaje) se lanza en persecución escrupulosa sobre un hombre cualquiera a quien perseguirá durante horas en búsqueda de un misterio que nunca se resuelve en el cotidiano de quienes habitamos la ciudad.

El rico lenguaje, el paisaje urbano, la sombra de un *stalker* acechando a su víctima, quien será escudriñada en cada paso, para llegar al triste encuentro con que los hombres no ocultamos más que sombras, las mismas de los callejones repugnantes de todas las ciudades del mundo.

Capítulo III

Metodología: Categorías de la investigación

La presente investigación establece su metodología basada en un esquema de categorías y subcategorías como ejes de indagación teórica:

Tabla 1

Propuesta de investigación: categorías y subcategorías (Elaboración propia)

Categorías	Subcategorías
Componente poético del texto no teatral.	Enunciados performativos.
	Enunciados deícticos
Cuerpo del actor.	Coherencia acción-concepto.
	Corporización
	Representatividad.

Cada una de las categorías y subcategorías responden a los horizontes epistemológicos para el debate teórico de esta investigación, donde vamos hilando conceptos y propuestas académicas

desde la lingüística, la semiótica, la semiótica teatral, diversas narrativas, poéticas y estudios teatrales.

Metodología de la investigación teórica

Para el Teatro, la hermenéutica, como herramienta metodológica es bastante acertada debido a su carácter interpretativo, buscando esclarecer el contenido de un texto y presentarlo como develado en su contenido, para completar la carga de significado que cada signo posee.

Es indispensable para la presente investigación la actividad interpretativa, ya que nos proponemos extraer los elementos expresivos de un texto no teatral, y trasladarlo al cuerpo del actor, sin que pierda la poética contenida en sí misma y por otro lado que potencie la representatividad. Buscamos el vehículo expresivo que vienen de las palabras y nos llevan a la acción.

Es necesario emprender la indagación de ese hilo conductor que nos trae el valor de la palabra, pues el mundo es el todo que se construye con palabras y el lenguaje constituye la única expresión integral, absoluta e inteligible de la interioridad del individuo, donde coexiste con el mundo en su unidad originaria; es lo que nos acerca a la acepción general de la palabra hermenéutica (Arráez, Calles, & Moreno de Tovar, 2006, pp. 172)

El momento en que los actores seleccionamos una obra y un personaje, o el director nos entrega un texto, suele coincidir con la primera vez que nos encontramos con el mismo, y no nos resulta familiar su sentido. No son sino después de varias lecturas, improvisaciones con el texto en la mano, porque aún no está en la memoria integral, colocación de partituras, desarrollo de relaciones espaciales, rítmicas y con los otros actores, para comprender, desde dentro del grupo, hacia el espectador un sentido. *Interpretar una obra es descubrir el mundo al que ella se refiere*

en virtud de su disposición, de su género y de su estilo ²(De Ricoeur, 1984 en Arráez, Calles, & Moreno de Tovar, 2006, pp. 174)

Al acercarnos a una hermenéutica del texto para la interpretación escénica proponemos una doble línea metodológica que busca mediar la experimentación basada en improvisación y en la propuesta metodológica que busca llegar a lo esencial de los textos que se usan para el quehacer teatral. La vida del texto y todo aquello que podamos extraer del mismo nos permitirá dotar a las palabras que esperan dentro de unas hojas de una existencia particular y única. La capacidad del lenguaje para concebir el mundo y el arte evidencia la importancia del mismo.

Revisaremos la literatura especializada con respecto al fenómeno, a través de lecturas comentadas, y a través de una teoría fundamentada en la experiencia propia de la investigadora, quien es a la vez, su objeto de estudio, con casi cinco años de formación académica en la Carrera de Teatro de la FAUCE.

² Hemos citado el texto en cursiva ya que así consta en el texto original.

Metodología para el trabajo práctico

Tabla 2

Ejes de trabajo y descripción

Ejes de trabajo	Descripción
Acercamiento al texto desde la lectura comentada	Realizar múltiples lecturas de la literatura especializada para cotejar los horizontes epistemológicos dados hoy en día.
Fronteras	Determinar los límites de la literatura seleccionada para decantarse por diálogos que nutran el debate propuesto.
Con la poesía en mano	A partir de un texto no teatral, improvisar líneas de acción que puedan tejerse en pro de la construcción de escenas teatrales, que incluyan voz y cuerpo como conjunto.
Dinámicas propias	Trabajar con el material propio y revisarlo para proponer una dinámica que conecte la poesía textual con la poesía del cuerpo del actor.

El carácter de la investigación se llevó a cabo a partir del uso del Formato General de Bitácora para trabajo práctico facilitado por el tutor del presente trabajo. Este instrumento de recolección se adjunta como Anexos.

Propuesta de la ruta escogida durante el proceso de investigación práctica:

Estos cuatro ejes resultaron en un cuadro alterno donde clasificamos los tres momentos de la investigación:

Tabla 3

Texto-Imagen-Acción (Elaboración propia)

Texto del autor en el texto	Primeras imágenes mentales	Acciones físicas más notables en la exploración

Esta triada resume los momentos más importantes del trabajo actoral en relación con el texto. La información recabada en esta tabla se discute a profundidad en los Capítulos IV y V.

Capítulo IV

Componente poético del texto no teatral

Sobre la poesía contenida en El hombre de la multitud

Como punto de partida para este proceso de investigación-creación se seleccionó el cuento corto titulado *El hombre de la multitud*, del autor estadounidense Edgar Allan Poe, ya que se ha identificado contenido poético a pesar de su forma literaria en prosa.

La poesía es el medio más natural de traducir la intuición pura de un instante. Existe, sí, un núcleo de intuición pura que puede traducirse directamente en imágenes o en palabras. Mientras vivimos en la poesía, vivimos también en la verdad. Los problemas empiezan después, cuando hay que organizar esos fragmentos, establecer una continuidad a la vez razonada y música. (Houllebecq, 2010, pp. 35)

Cuando se camina por la ciudad, y hay un momento para pausar, se puede adivinar que alguien, desde una ventana observa, y con la velocidad de un rayo cierra su cortina para fingir que no ha estado siguiendo con la mirada tu trayecto. O si tu ventana da a la calle, supongo que alguna vez miraste a través de la cortina para seguir a un ciudadano cualquiera. ¿A dónde va toda esa marea de gente de la que ignoramos el nombre y todo cuanto son?

Edgar Allan Poe, autor estadounidense del siglo XIX, célebre por sus aportes a la literatura de terror, policiaca, y de misterio construye un cuento corto donde de la descripción detallada del cotidiano de la ciudad premoderna, y de su población convulsa conducen al lector por un zoom de los misterios ocultos a simple vista de cada rincón de la ciudad.

En esta pieza de literatura oscura el autor toma la primera persona para transportarnos a una ciudad pre industrializada en el siglo XVII, quien desde su ventana escudriña el mundo que le

rodea y elige a un hombre para mirarlo deshilarse en su trayecto cotidiano. ¿Cuándo nos hemos detenido a preguntarle el nombre a alguien que cruza la calle?

Hay fragmentos que se toman del cuento donde se experimenta con las transiciones, el tiempo, los modos, ya que permiten una exploración por esas cualidades que se describen. El autor, quién vivió una tormentosa existencia, escribió a este personaje y le dotó de un espacio extraído de la realidad a la ficción para trasladar, a quien sea que lo lee, a ese océano de sensaciones que vienen con la observación pormenorizada de los individuos en condición de miseria.

Hay gente que muere de noche en su lecho, apretando las manos de confesores fantasmales y mirándolos a los ojos con consternación; mueren con el corazón desesperanzado y la garganta convulsa a causa del espanto de los misterios que nunca llegarán a ser revelados. De vez en cuando, desgraciadamente, la conciencia del hombre porta una carga de un horror tan grande que sólo puede acabar aligerándose en la tumba, de modo que la esencia de todo crimen queda sin divulgar. (Poe, 2008, pp. 226).

La narración está hecha en primera persona, por lo que de entrada se cuenta con la ventaja de identificar enunciados que llevan a la acción y a la localización de contexto espacial. “El mero hecho de respirar era un deleite y percibía placeres positivos incluso en muchas de las fuentes legítimas de dolor”. (Poe, 2008, pp. 228)

Una contemplación del mundo exterior que sale del interior, como una furia contenida por mirar eso que ha estado allí siempre. El autor no escatima en la minuciosa construcción del paisaje citadino, con sus personajes, sus gestos y sus vestimentas, que es lo que distingue a la masa de gente que su vista se despliega.

La niña de cuerpo inmaduro más, por larga asociación, presa de la temible coquetería de su condición y ardiendo en rabiosos deseos de ser considerada igual a sus mayores en el vicio; borrachos innumerables e indescritibles... algunos con harapos y remiendos, tambaleantes, incapaces de articular palabra, con rostros magullados y ojos carentes de vida...algunos con ropas completas pero sucias, de pavoneo ligeramente inseguro, gruesos labios sensuales y rubicundo semblante cordial... (Poe, 2008, pp. 230)

El cuento brinda el recorrido minucioso, como el de una cámara fotográfica, y con palabras eterniza aquellas características de una ciudad llena de decadencia y podredumbre donde habitan personajes que reconocemos fácilmente, ya que aún ahora ese es el ambiente que se respira en zonas escondidas de la ciudad.

Jovencitas modestas volviendo tarde, tras una larga jornada, a un hogar desprovisto de alegría, que se retraían, más con lágrimas que con indignación, ante las miradas de rufianes cuyo contacto directo ni siquiera podían evitar; arrabaleras de todo tipo y edad: la inequívoca belleza en la flor de su lozanía, recordándole a uno la estatua de Luciano, con la superficie de mármol de Paros y el interior lleno de inmundicias... (Poe, 2008, pp. 231)

En ocasiones refiere al colectivo, al conjunto de seres que caminan en la ciudad:

El carácter general de la multitud (sus características más agradables fueron desapareciendo con la retirada gradual de la parte más ordenada de la gente, al tiempo que la más tosca fue adquiriendo un relieve más definido a medida que las horas tardías fueron sacando de sus antros toda clase de infamia existente). (Poe, 2008, pp. 232)

El carácter poético subyace en las descripciones que van más allá de lo que se observa, y en una suerte de caleidoscopio, el autor se acerca y se aleja a voluntad para dejarnos experimentar en la piel esa desconexión y conexión con el mundo que nos rodea, como en el fragmento:

Me sentí extremadamente excitado, sorprendido y fascinado. «¡Qué historia tan descabellada —me dije para mis adentros— lleva escrita en su interior!» y entonces me sobrevino un intenso deseo de no perder de vista a aquel hombre, de saber más de él. Poniéndome el abrigo a toda prisa y tomando el sombrero y el bastón, salí a la calle. A estas alturas yo ya estaba totalmente pasmado con su comportamiento y me hice el firme propósito de no abandonarlo hasta que no me satisficiera la curiosidad en alguna medida con respecto a él. (Poe, 2008, pp. 235)

Es notable la cantidad de acciones que enuncian dentro del texto, y son sin duda una importante fuente de inspiración para la creación.

La vida sensible del signo

La más importante capacidad que un actor posee es la destreza sensible de receptor estímulos para la creación escénica durante la etapa de investigación y recolección de materiales previo a la construcción de escenas. Durante este proceso es común ver a los actores leyendo una y otra vez el texto designado a su trabajo, independientemente de que lo haga para retenerlo en su memoria, o si ha iniciado la búsqueda de indicios para accionar sobre el escenario en coherencia y concordancia con aquello que se propone en el montaje escénico. El trabajo teatral consiste en varias etapas que entrecruzan procesos interpersonales, en grupo, con el dramaturgo y con el

director, pero uno de los momentos que más marcan a los actores es cuando encuentran resonancia lingüística y poética con el texto.

Las fibras sensibles logran conectar con las formas del lenguaje y sucede que el cuerpo acciona y la voz se modula integrada para dar vida a lo que acaba de leer. Este proceso enriquece la relación que se construye con el personaje como enunciación del texto. Existen monólogos y diálogos que son mundialmente conocidos y que han marcado a generaciones de actores que toman la tarea y se reinventan para interpretarlos, tenemos por ejemplo “Ay mísero de mí, ay infeliz” en La vida es sueño de Calderón de la Barca, o “Ser o no ser, he ahí el dilema” en Hamlet de Shakespeare, que se han consagrado dentro del teatro occidental como hitos de la representación, y que han sobrevivido a siglos de revoluciones y cambios en el mundo, pues aún hoy en día se siguen representando y han sobrepasado las barreras idiomáticas. Estos textos dramaturgicos son el mejor ejemplo de cómo el teatro se sobrevive a sí mismo gracias a su contenido poético, pues cuando leemos estos monólogos completos aún e puede generar una auto identificación, a pesar de que todo el contexto de los ejemplos mencionados es completamente disímil a la realidad de Quito en el 2021, pero que podría satisfacer las necesidades expresivas de quienes somos sensibles a las artes y al teatro.

El nexo entre la poesía y los hombres es indisoluble, pero va a ser en el proceso investigativo entre actor-texto el lugar donde esta conexión se hace espacio y tiempo real, para poner en servicio de los espectadores esa esencia que acompaña los orígenes de la humanidad. La composición lingüística de nuestro lenguaje se hace desde una unidad -signo-, el signo y la acumulación de los mismos resulta en niveles más complejos de discurso que cumple diversas funciones (descriptiva, imperativa, comunicativa, persuasiva, referencial, emotiva, etc.) siendo la

fundamental, la perpetuación de ideas y construcción de eslabones que podamos generar como especie a quienes nos precedan.

El propósito de la investigación se enmarca en la importancia de generar una dinámica en dicha relación que se evidencia en el texto. La función poética del lenguaje cuyo objetivo y los medios consisten en trazar una dinámica personal para el teatro y la representación escénica. La poesía permite exteriorizar el mundo interno de los seres a través de un lenguaje elaborado para tal fin, lo mismo ocurre con el cuerpo cuando transforma sus impresiones internas en formas tangibles de estar en escena.

Estos puentes entre poesía y teatro se fortalecen en los debates lingüísticos y semióticos, ya que se busca estructurar este fenómeno de la representación de un texto como un acto corporal motivado por las imágenes que surgen durante el encuentro de palabra y ser.

Para acercarse a la reflexión teórica sobre el campo poético desde la lingüística optamos por la propuesta de Roman Jakobson, quién establece una relación entre estas disciplinas del conocimiento. “En concreto, ¿cuál es el rasgo inherente indispensable de cualquier fragmento poético? Para contestar a esta pregunta es preciso recordar los dos modelos básicos que se utilizan en una conducta verbal: la selección y la combinación.” (Jakobson, 1988). Este fragmento invita a reflexionar sobre el ordenamiento y la construcción de la forma, cuando el poeta se planta hacia su creación para establecer una equivalencia entre la selección y la combinación de los términos que resulten las secuencias poéticas simétricas. Esta forma de construir poesía apela a la fluidez propia del lenguaje al momento de componer. Por ahora, no es pertinente revisar las estrictas reglas métricas y rítmicas que la lírica ha construido a lo largo de siglos, sino que optamos por acercarnos

a la emotividad que construye el sentido poético de un cuento corto escrito en prosa y poseen características propias con respecto a la forma de la escritura y a su contenido.

A continuación, citamos el fragmento que abre el cuento, con el que trabajamos la primera sesión:

Hay gente que muere de noche en su lecho, apretando las manos de confesores fantasmales y mirándoles a los ojos con consternación; mueren con el corazón desesperanzado y la garganta convulsa a causa del espanto de los misterios que nunca llegarán a ser revelados. (Poe, 2008, pp. 239)

Así abre el autor el cuento y ubica al lector frente a su propia condición humana caracterizada por los sentimientos de angustia e ignorancia. Podemos reconocer en la forma en la que está escrito este fragmento que el autor mira en el cuerpo del hombre la limitación fundamental, y nos posiciona a los lectores dentro de los misterios que irá poco a poco desarrollando. Para fines teatrales es importante recalcar las frases con respecto a acciones físicas sobre la desesperanza y la convulsión ¿en qué estado el cuerpo devela convulsión? A partir de esa pregunta sucedió lo que se detalla en la tabla siguiente:

Tabla 4*Extracto de trabajo anexo 2*

Texto del autor en el texto	Primeras imágenes mentales	Acciones físicas más notables en la exploración
Muerte en el lecho	Frío, sarcófago	Silencio corporal
Consternación	Confusión, espirales	Acciones repetitivas sin objetivo definido en espacio reducido. (Rasgar el piso con las uñas)
Desesperanza	Soledad, sed	Acciones mínimas sin objetivo (Contar con los dedos, amasar pelusas con las yemas de los dedos)
Espanto	Oscuridad, ceguera, sorpresas incómodas	Acciones con calidades físicas como golpear o latigear en espacio amplio. (Correr de una esquina a otra, rasgar la pared hasta el punto más alto)

Este cuadro proviene del Anexo 2 y corresponde a la descripción de las acciones visibles durante la sesión #1, es la ruta propuesta por la investigadora en su metodología sobre los ejes de encuentro con el texto en situación de creación (Texto-Imagen-Acción).

Las motivaciones sensibles con respecto a este fragmento surgen del inconsciente de la investigadora, quien ha dispuesto el estudio del texto por fragmentos que más descripciones físicas le proporcionen, tomando con mayor prioridad a los que señalan el silencio, la quietud, la acción repentina, y los espasmos corporales, todo esto nacido de la lectura más atenta del texto. El proceso de autoobservación se comprime en esta tabla de los momentos más relevantes de la investigación. Los textos sugieren acciones concretamente y esto ocurre por la forma y el contenido que se amalgaman como signo poético.

Habitar un universo donde las figuras poéticas, como las metáforas son trasladadas al plano visual en el cuerpo a través de acciones minúsculas, ampliadas y en el espacio es la propuesta en torno al texto escogido. En este punto y con este fragmento se experimentó la ilustración del texto de forma casi descriptiva, para exaltar de forma explícita los enunciados relacionados a las emociones descritas por el autor, como primera etapa para acercarse a la comprensión de la poesía que nace del texto y se materializa en el cuerpo.

Se ha trabajado los fragmentos de forma consecutiva y siguiendo la trama del cuento corto, ya que se explora la fábula de inicio a fin y sus elementos constituyentes en tanto a poética, ya que se busca conservar de forma intacta aquello que ha conmovido profundamente a la investigadora al momento de leerlo.

Durante el transcurso de las sesiones de investigación escénica fueron apareciendo enunciados que se han definido como performativos, pues cumplen con la enunciación- acción que posibilita el trabajo escénico. A continuación, se revisa parte del proceso ocurrido durante la sesión #3, cuando el texto indica acciones de forma directa y de forma poética:

Tabla 5*Extracto de trabajo anexo 4*

Texto del autor en el texto	Primeras imágenes mentales	Acciones físicas más notables en la exploración
Llevaban el ceño fruncido	Fotos de hombres molestos.	Fruncir el ceño lentamente.
Sonrisa ausente	Seres etéreos	Flotar y caminar en puntas. Danzar con las manos como las aves.
Oficinismo	Sombreros y maletines	Caminar sobre una línea imaginaria de inicio a fin sin detenerse con un objeto inútil en la mano. Correr sobre la línea.

Se tiene que: *llevaban el ceño fruncido*, ha sido representado exactamente a lo descrito, y que *sonrisa ausente* físicamente resulta en una acción que no se corresponde con lo descrito, y más bien persigue la corporización de las imágenes que han atravesado la imaginación creadora durante la evocación de la sonrisa ausente.

Estas cadenas de acciones se produjeron de forma continua en un flujo marcado por el texto a trabajar en la sesión para restaurar el tiempo narrativo y llevarlo al tiempo de la representación.

La construcción del aquí y ahora del texto es fundamental durante la búsqueda del puente que conecta la poesía de un texto a la del cuerpo.

Cuando la propuesta lingüística del cuento lo permite, se da lugar a la pausa y al silencio en intervalos coherentes con el texto que dan al cuerpo el espacio de autoobservación creativa, donde se da el debate de contextos muy distintos (autor-actor) y que tratan de conciliarse en una suerte de construcción temporal donde la narrativa del texto devela su estado poético y el tratamiento a estas formas que se renuevan, permiten un trabajo fluido, sin juzgamientos y en estado de exacerbación de las formas bellas o los paisajes grotescos que coexisten en el relato y ahora llegan a instalarse en un mismo cuerpo.

En este punto el debate se dispara hacia los límites entre los universos sensibles de autor del texto y actriz, lo que resulta en redes de intercambio sensible y se revisa el campo *Primeras imágenes mentales*, el campo intermedio entre texto y cuerpo del actor en el que habita la metáfora de visualizaciones de lugares, recuerdos y una serie de referentes sensoriales que contextualizan al texto investigado corporal y vocalmente, así las fronteras entre lo que se lee y se hace se corresponden entre sí, en un proceso dentro del actor que teje los signos en función de la primera impresión del actor sin juzgar el proceso, o impedirlo a que no accione. Las dinámicas se construyen para propiciar el encuentro en las mejores condiciones ya que el cuerpo en estado creador, es decir receptivo y activado gracias a la preparación integral (corporal, vocal, energética, mental) y el estado del que se habla en la sección introductoria, al cuerpo también como signo que se presta como carne y esencia para dar lugar a la ficción.

Cuando las primeras imágenes mentales identificadas en el encuentro coinciden con las del autor, sucede que el cuerpo tiende a generar acciones concretas y reconocibles dentro del contexto y el imaginario. La función del lenguaje transforma este proceso en un hecho escénico. Mientras

esto sucede el cuerpo adquiere una forma de hacer cuyo sentido corresponde con su fuente de inspiración, y posee un sentido personal que conectó estos campos sensibles a transformarse en poesía en movimiento.

Al desenvolverse el debate, se va también a revisar cuando la forma del lenguaje se construye a través de la enunciación déictica, que se configura para informar al lector sobre el contexto del autor, en determinados manejos del lenguaje que dejan ver condiciones de enunciación que difieren con la del lector que actúa a razón de este texto. La sesión de trabajo #5 dejó la siguiente experiencia:

Tabla 6

Extracto de trabajo anexo 6

Texto del autor en el texto	Primeras imágenes mentales	Acciones físicas más notables en la exploración
Estaba pasmado por su comportamiento.	<p>Visiones atroces.</p> <p>Terror.</p> <p>Rechazo.</p>	<p>Abrir los ojos con las manos y cambiar dedo a dedo la apertura.</p> <p>Mirar con el pecho y con la espalda.</p>
La vieja intranquilidad y vacilación volvió a invadirle.	<p>Aire comprimido en cápsulas.</p> <p>Tanques de agua inmensos.</p>	<p>Resoplar y empujar.</p> <p>Caminar con las piernas clavadas al piso.</p>

		Movilizarse gracias a la gravedad y el peso corporal.
Todo daba sórdida impresión	Ratas. Arañas. Alcantarillas llenas.	Sacarse telarañas del cabello con la yema de los dedos. Sacudir la ropa y ponérsela una y otra vez lentamente. Revisarse la dentadura con las manos.
Horribles inmundicias fermentaban por los regatos cegados.	Vómito. Plagas de langostas.	Zumbido y arcadas. Tocarse los dedos de los pies con la boca. Tumbarse boca arriba y arañar el aire.

En las filas 4 y 5 se ha partido de la situación contextual de la ciudad que recorre Poe en el cuento, desde la propia mirada y nos describe grotescamente un conglomerado de referentes, para construir su sentido poético en el cuerpo. Las visualizaciones lingüísticas que suceden en la mente del actor en movimiento escénico se corporizan y pasan al plano tridimensional.

Las formas del lenguaje se resignifican en el cuerpo y esta dinámica da lugar a una transferencia poética donde los signos se aglutinan en función de la emotividad y la experiencia sensible, que se devela en la forma de percibir el universo con ojos propios. Cuando se habla de la forma de equilibrar en las palabras el mundo, se hace referencia a conciliar las formas bellas y

grotescas del contexto vivencial del autor, un ambiente donde coexistían las sombras y los fantasmas de carne y hueso, en ciudades sombrías con rincones llenos de tesoros y basura. La construcción de un espacio ficticio transferido del contexto descrito por el autor es un reto físico y de sensación muy delicado ya que se tiende a caer en una autoobservación destructiva de los intentos de poetizar el texto.

Cuando el texto está a punto de saltar a la vida pasamos al cuerpo como espacio sígnico y el debate discurre en el capítulo siguiente.

Capítulo V

Cuerpo del actor

Donde habitan las acciones

Las acciones son visibles en el cuerpo del actor quien va a corporizar al texto, gracias a la disposición de hacerlo en estado óptimo, pues esto será el cuerpo de la ficción misma. Durante el trabajo damos cuenta de dinámicas que trabajan por pares opuestos:

Contracción – Expansión

Afirmación – Negación

Tensión-Relajación

Estos pares responden a una propuesta compuesta por formas de acercarse al trabajo corporal, en búsqueda de la corporización del texto no teatral a través de herramientas que posee la actriz y sus repertorios.

Las acciones corresponden al abanico que conocemos –empujar-jalar-cortar-latiguar-flotar-acariciar-golpear- y cumplen con las variaciones físicas de ritmo, tono muscular, duración que tienen inicio y fin.

En la sección de *Acciones físicas más notables en la exploración*, de las bitácoras dan cuenta del trabajo corporal llevado a cabo, de la mano del texto escogido y se muestra como una ruta dinámica de creación a partir de fragmentos poéticos potencialmente representables, puesto que poseen los enunciados acciones concretas, descritas de forma poética y que mutan en acciones cotidianas, y que gracias a estas propuestas dicotómicas es que resulta en acciones contradictorias o que afirman el sentido descriptivo del cuento. Cuando se construye el material físico y vocal

desde cero, se construyen los medios para ordenar ese mismo material de forma coherente en función de aquello que se ha investigado, y se le da un vistazo al contenido del anexo #3, donde las acciones corporales exploran esta tensión entre los polos de la tensión y la relajación, la extensión y contracción que son herramientas teatrales para el tratamiento de las acciones:

Tabla 7

Extracto de trabajo anexo 4

Texto del autor en el texto	Primeras imágenes mentales	Acciones físicas más notables en la exploración
Vivos anhelo	Nubes, cielos despejados, campos abiertos.	Expansión del torso y las extremidades superiores. Quietud y contemplación. Visión expandida
Respirar como deleite	Abundante aire en las colinas. Bosque fresco.	Elevación y direccionamiento al cuadrante superior con sección facial (nariz). Elevar las manos y alcanzar un objeto muy alto.
Abandonar toda preocupación	Abrir un saco de monedas. Soltar a las mascotas. Abrir las ventanas.	Recorrer el espacio lentamente y con pausas para respirar.

Me sumergí en detalles	<p>Mirar las esquinas de los azulejos.</p> <p>Divisiones visuales.</p>	<p>Delinear con los dedos las líneas rectas del espacio, o del piso.</p> <p>Dibujar con patrones rítmicos geométricos en el espacio estacionario.</p>
------------------------	--	---

Las acciones se ubican principalmente en la zona superior del cuerpo, en los brazos y mano y la espalda como eje conductor del sentido a construir.

Los puentes que conectan las poesías de fuentes distintas se crean a medida que uno explora corporal y vocalmente con el texto, desde la autoobservación del suceso, respetando las categorías y subcategorías propuestas.

La corporización les da vida a las palabras, y la representatividad de estas palabras se convierten en los conectores para que el hecho escénico se genere con los horizontes propuestos, ya que, sin juzgar el trabajo propio, se apunta a una exploración que parta de un cuerpo en estado sincero y dispuesto a concretar sus propias dinámicas de trasladar las sensaciones y la emotividad de un texto.

Es durante la sesión #4 que el texto correspondiente refiere a caracteres humanos definidos por su condición social y su forma externa que es descrita con detalle, entonces el trabajo corporal consiste en la introducción de objetos.

Tabla 8*Extracto de trabajo anexo 5*

Texto del autor en el texto	Primeras imágenes mentales	Acciones físicas más notables en la exploración
Ponerse el sombrero con ambas manos	Cabezas calvas. Ocultar el sol.	Prueba con objeto y una acción repetitiva de colocárselo y quitárselo. Reutilizar el objeto y acción trasladándolo a otras zonas del cuerpo. Sombrero en el codo. Conversar con el ente con sombrero en mi codo.
Bandidos y tahúres.	Muchas ropas de colores. Danza con un pie. Silbidos. Tabernas.	Brindar sin objeto contra todo el espacio. Silbar y aplaudir al mismo una tonada inventada. Cerrar un ojo con fuerza y explorar el espacio.
Viejos borrachos	Muchos viejos reunidos y riendo.	Disimular la acción tambaleante.

	Hombres de pelo blanco.	Servir agua en un vaso y equivocarse irremediablemente.
Mi interés se profundiza a medida que avanza la noche	Luz de luna. Estrellas y faroles. Puertos mojados.	Trabajar con los ojos vendados acciones de pasar hoja por hoja un libro. Palpar con cuidado la superficie de los objetos. Limpiar los lentes.

El cuerpo en situación de representación invierte sus esfuerzos de forma continua en crear secuencias de acciones sentidas que correspondan a la lectura con visión propia. La forma en que encadenamos el sentido del texto con el cuerpo es a través de acciones concretas que cumplen un ciclo al igual que el texto seleccionado.

Las acciones resultantes potencian la poética del texto, que en ocasiones eleva el espíritu humano o nos hunde en paisajes. El método de acciones como signo que surgen de la investigación con el texto indican que el compromiso es la búsqueda no sonar como un robot que recita un texto para cumplir con la continuación de la trama, sino que es cuerpo y palabra viva en movimiento sobre el escenario y que se vuelve gracias a dinámicas sensibles en estado de disposición a abordar la poesía que emana el cuento escogido.

Hemos propuesto que el cuerpo será el vehículo, pero además nos encontramos que dentro de este vehículo suceden transformaciones importantes que marcan la ruta de un texto intervenido desde la visión teatral para generarse un espacio escénico, hacia un nuevo sentido construido en función del contenido del texto.

Las acciones se corresponden entre sí en un hilo ininterrumpido que se refuerza gracias a la línea textual que dialoga con el cuerpo. Los actores conocen cuáles son esas motivaciones que es lo que impulsa a la acción, que imagen se quiere vivificar, y poseen un campo de acción física y vocal que se configura artificialmente para que esto suceda.

Conclusiones

Sobre la pregunta directriz primera; Indagar los horizontes teóricos provenientes de diversas disciplinas proveen de un conjunto de aproximaciones que nos permiten establecer un debate multidisciplinar para construir nuestro corpus teórico, el mismo que pone en tensión el campo de la lingüística y el teatro. Este debate enriquece cada uno de los campos de formas distintas. Entendemos que se necesita rigor y sobre todo paciencia para encontrar material pertinente y con el enfoque necesario para transitar por estas páginas. Pensamos que se ha provisto al lector de suficiente material que sostiene esta propuesta investigativa. Los aportes más notables provienen de la semiótica teatral cuyos aportes representan gran parte de esta investigación.

Sobre la pregunta directriz segunda; La propuesta metodológica se ha construido a medida que se desarrolló la investigación y se tomaron enfoques hermenéuticos, auto etnográfico y fenomenológicos para acercarse a las distintas etapas de la investigación. Descubrimos que la forma que optimiza el proceso es aquella que permita dialogar entre las lecturas, la escenificación y la recolección de los mismos. Las herramientas metodológicas seleccionadas conscientemente aportaron a la operacionalización de las categorías y subcategorías propuestas de forma orgánica con el proceso escénico, así mientras se producía el material se encontraba con el marco teórico y resultaba en un debate vivo y actualizado con el contexto de la actriz.

Sobre la pregunta directriz tercera; Con respecto a la poesía del cuento *El hombre de la multitud* de Edgar Allan Poe, encontramos que aun ejerce una influencia directa con su sentido emotivo con respecto a sensaciones similares experimentadas por la actriz. La tocante del cuento es la banalidad del hombre y de los días que no ocultan ningún secreto, más bien devela una humanidad atormentada que se ha construido durante siglos en gigantes ciudades con gente sin nombre ni rostro. Esos seres vaciados son descritos en este cuento y la aproximación escénica busca esa misma exploración física, donde sea el protagonista un cuerpo en estado casi puro que se balancea sobre la belleza y la inmundicia.

Los cuerpos de actores en situación de representación tienden a buscar un sentido de forma inmediata, así pude deducir del proceso propio, que en ocasiones resolvió la conexión de forma casi inmediata, porque estaban alineados texto-imagen-cuerpo, y la posibilidad de explorar sin juzgamientos o restricciones dota de libertad al proceso y puede tejer los signos de forma independiente para dar a un universo jamás habitado. Los espacios de creación deben estar basados en saberes y aproximaciones previas, es menester revisar literatura especializada ya que esto nos da pistas de trabajo en función de potenciar la representación.

Sobre las dinámicas, o como hemos ido enunciando, los puentes para conjugar la poética del texto y la poética del cuerpo tienen su asidero en la receptividad del actor y el equilibrio del texto que ha de representarse. Un cuento donde se hace un recorrido por las sombras y la belleza del cotidiano es probable que resulte en una escena potente ya que contexto y temática resuenan en nosotros. Cuando la emotividad se vuelve tangible, ya sea en palabras o en acciones, se da lugar a la posibilidad artística de crear desde la sinceridad, y en respuesta a propias motivaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arráez, M., Calles, J., & Moreno de Tovar, L. (2006). *La Hermenéutica: una actividad interpretativa*. Sapiens. Revista Universitaria de Investigación, vol. 7, núm. 2, 171-181.
- Austin, J. L. (1990). *COMO HACER COSAS CON PALABRAS. Palabras y acciones*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Caines, R. (2015). *3 Improvisation. The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts*, 27-31.
- García Arteaga, R., & Ortiz, R. (2005). *La partitura del cuerpo*. Revista de la Universidad de México, 84-89.
- Houillebecq, M. (2010). *Intervenciones*. Barcelona: Anagrama.
- Jakobson, R. (1988). *Linguística y poética*. Madrid: Cátedra Lingüística.
- Kowzan, T. (1997). *El Signo en el Teatro*. En M. d. Bobes, Teoría del Teatro (págs. 121-153). Madrid: Arco Libros.
- Lichte, E. F. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: ABADA EDITORES.
- Poe, E. A. (2008). *El hombre de la multitud*. Obtenido de El boomeran:
<https://www.elboomeran.com>
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Paris: Siglo XXI Editores.
- Toro, F. D. (2008). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica Teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

ANEXOS

Anexo A: Formato general de Bitácora para ejercicios prácticos

*Proyecto: (escriba aquí el tema del proyecto de investigación aprobado)			
*Ficha No.	(Escriba aquí el número que corresponde a cada ficha, siguiendo una organización secuencial y ascendente, a partir de la Ficha No. 1)	*Observador:	(Escriba aquí si la observación la está realizando el titular del proyecto con una tercera persona, a su pedido como)
*Lugar:	(El lugar en el que se realiza el ejercicio o evento observado)	*Fecha:	(Fecha en la que se realiza el ejercicio o evento observado)
***Duración:	(del ejercicio o evento observado)	*Hora de inicio:	(del ejercicio o evento observado)
		***Hora de finalización:	(del ejercicio o evento observado)
*Situación observable:	(Descripción del objeto de observación -ejercicio práctico concreto que se observa-, características del ejercicio, y participantes. Si la observación se realiza a una obra audiovisual, tiempos de inicio y fin de la escena o secuencia observadas.)		
*Nociones / categorías (Iniciales)	(Incluya aquí la o las nociones y categorías que se pretende explorar a		

	<i>través del ejercicio práctico)</i>	
***Descripción (observación directa)		
<i>(Describa aquí el proceso y los resultados del ejercicio práctico; dando cuenta de sus elementos, pasos, características y, de ser el caso, principales resultados o hallazgos.)</i>		
***Reflexiones - Interpretación		
<i>(Incluya aquí sus reflexiones iniciales respecto del ejercicio práctico, dando cuenta de sus impresiones, de lo que el ejercicio le evocó o provocó, de sus interpretaciones de la experiencia, o de las preguntas o dudas que ésta le generó).</i>		
**Notas adicionales		
<i>(Incluya aquí cualquier comentario que tenga respecto del ejercicio realizado y la experiencia de realizarlo, al revisar la bitácora en una fecha posterior a la de su elaboración –dependiendo de su metodología de trabajo, esto puede ocurrir al día siguiente del registro inicial, una semana después, en conjunto con otras bitácoras del proceso, etc.– Anote la fecha de sus comentarios posteriores).</i>		
***Nociones / categorías (finales)	<i>(Luego de leer sus anotaciones incluya aquí la o las nociones y categorías que considera que efectivamente se exploraron a través del ejercicio práctico)</i>	

** Estos campos deben llenarse antes del ejercicio de observación.*

*** Este campo debe llenarse en un día diferente a aquel en el que tuvo lugar el ejercicio de observación.*

*** Estos campos deben llenarse al finalizar el ejercicio de observación.

Instrumento de recolección aprobado por M. A. Juan Manuel Valencia, el 02 de septiembre de 2019.

Anexo B: BITÁCORA DE INVESTIGACIÓN ESCÉNICA 1

Proyecto: De las palabras a la acción: Influencia del componente poético de un texto no teatral en el cuerpo del actor para la representación teatral.			
Ficha No.	1	Observador:	Ninguno
Lugar:	Hogar de la investigadora-creadora	Fecha:	10 de julio, 2020
Duración:	1 hora	Hora de inicio:	14:00
		Hora de finalización:	15:00
Situación observable:	Participantes: Dayana Margarita Vizuite Entrenamiento personal. Danza personal. Trabajo sobre los primeros fragmentos del texto escogido.		
Nociones / categorías (Iniciales)	Físicas	Textuales	
	Trabajo físico sobre el texto escogido. Corporización.	Enunciación del texto poético no teatral. Repetición de secuencias escogidas.	
Descripción (observación directa)			

Para el trabajo:

Calentamiento y acondicionamiento físico y vocal.

Repaso del texto escogido.

Texto del autor en el texto	Primeras imágenes mentales	Acciones físicas más notables en la exploración
Muerte en el lecho	Frío, sarcófago	Silencio corporal
Consternación	Confusión, espirales	Acciones repetitivas sin objetivo definido en espacio reducido. (Rasgar el piso con las uñas)
Desesperanza	Soledad, sed	Acciones mínimas sin objetivo (Contar con los dedos, amasar pelusas con las yemas de los dedos)
Espanto	Oscuridad, ceguera, sorpresas incómodas	Acciones con calidades físicas como golpear o latigear en espacio amplio. (Correr de una esquina a otra, rasgar la pared hasta el punto más alto)

Solventar las acciones físicas y vocales dentro del espacio delimitado.

Reflexiones - Interpretación		
<p>Las manifestaciones que subyacen del inconsciente de la actriz dibujan las imágenes que primero aparecen a partir del texto, es una fiel copia que se basa en el prejuicio investigativo. ¿Es necesario crear puentes entre el texto escrito y el texto vivo como cuerpo? Cuando construyo me dejo llevar por aquellas sensaciones que surgen y evito juzgarlas demasiado, ahora que trabajo sola, me es más sencillo no inhibirme a pesar de que mi cuerpo recorre clichés, a final de cuentas es una forma socialmente entendida de los signos que yo quiero transmitir.</p>		
Notas adicionales : Ninguna en esta sesión.		
Nociones / categorías (finales)	Físicas	Textuales
	<p>Improvisación escénica.</p> <p>Cuerpo en contracción y expansión.</p> <p>Contradicción y afirmación.</p>	<p>Enunciación del texto poético no teatral.</p> <p>Repetición de secuencias escogidas.</p>

Anexo C: BITÁCORA DE INVESTIGACIÓN ESCÉNICA 2

<p>Proyecto: De las palabras a la acción: Influencia del componente poético de un texto no teatral en el cuerpo del actor para la representación teatral.</p>			
Ficha No.	2	Observador:	Ninguno
Lugar:	Hogar de la investigadora-creadora	Fecha:	14 de julio, 2020
Duración:	1 hora	Hora de inicio:	14:00
		Hora de finalización:	15:00
Situación observable:	Participantes: Dayana Margarita Vizuite Entrenamiento personal. Danza personal. Trabajo sobre los primeros fragmentos del texto escogido.		
Nociones / categorías (Iniciales)	Físicas	Textuales	
	Trabajo físico sobre el texto escogido. Corporización. Cuerpo en contracción y expansión. Contradicción y afirmación	Enunciación del texto poético no teatral. Repetición de secuencias escogidas.	
Descripción (observación directa)			

Para el trabajo:

Calentamiento y acondicionamiento físico y vocal.

Repaso del texto escogido.

Texto del autor en el texto	Primeras imágenes mentales	Acciones físicas más notables en la exploración
Vivos anhelo	Nubes, cielos despejados, campos abiertos.	Expansión del torso y las extremidades superiores. Quietud y contemplación. Visión expandida
Respirar como deleite	Abundante aire en las colinas. Bosque fresco.	Elevación y direccionamiento al cuadrante superior con sección facial (nariz). Elevar las manos y alcanzar un objeto muy alto.
Abandonar toda preocupación	Abrir un saco de monedas. Soltar a las mascotas.	Recorrer el espacio lentamente y con pausas para respirar.

	Abrir las ventanas.	
Me sumergí en detalles	Mirar las esquinas de los azulejos. Divisiones visuales.	Delinear con los dedos las líneas rectas del espacio, o del piso. Dibujar con patrones rítmicos geométricos en el espacio estacionario.

Solventar las acciones físicas y vocales dentro del espacio delimitado.

Reflexiones - Interpretación

Cuando el autor da este giro de trama hacia un paisaje lleno de calma donde va a sumergirse dentro de la ciudad a observar a los hombres, yo pienso en las esquinas de los azulejos, que me recuerdan que el espacio diseñado a mi alrededor está dividido por muchas líneas rectas y que se dirigen a un lugar determinado.

El detalle en las acciones propuestas abre el debate sobre las necesidades de la representación.

Notas adicionales

Nociones / categorías (finales)	Físicas	Vocales/Textuales
	Trabajo físico sobre el texto escogido. Corporización. Espacio reducido y expandido. Afirmación y denegación.	Enunciación del texto poético no teatral. Repetición de secuencias escogidas.

--	--	--

Anexo D:BITÁCORA DE INVESTIGACIÓN ESCÉNICA 3

<p>Proyecto: De las palabras a la acción: Influencia del componente poético de un texto no teatral en el cuerpo del actor para la representación teatral.</p>			
Ficha No.	3	Observador:	Ninguno
Lugar:	Hogar de la investigadora-creadora	Fecha:	17 de julio, 2020
Duración:	1:30 hora	Hora de inicio:	14:00
		Hora de finalización:	15:30
Situación observable:	Participantes: Dayana Margarita Vizuet Entrenamiento personal. Danza personal.		
		Físicas	Textuales

Nociones / categorías (Iniciales)	Trabajo físico sobre el texto escogido. Corporización. Espacio reducido y expandido. Afirmación y denegación.	Enunciación del texto poético no teatral. Repetición de secuencias escogidas.
Descripción (observación directa)		
<p>Para el trabajo:</p> <p>Calentamiento y acondicionamiento físico y vocal.</p> <p>Repaso del texto escogido.</p>		
Texto del autor en el texto	Primeras imágenes mentales	Acciones físicas más notables en la exploración
Llevaban el ceño fruncido	Fotos de hombres molestos.	Fruncir el ceño lentamente.
Sonrisa ausente	Seres etéreos	<p>Flotar y caminar en puntas.</p> <p>Danzar con las manos como las aves.</p>

Oficinismo	Sombreros y maletines	<p>Caminar sobre una línea imaginaria de inicio a fin sin detenerse con un objeto inútil en la mano.</p> <p>Correr sobre la línea.</p>
Solventar las acciones físicas y vocales dentro del espacio delimitado.		
Reflexiones - Interpretación		
<p>Cuando las personas están en entorno mediados por la burocracia desarrollan un grupo de características que infringen sus cuerpos de forma ridícula y los vuelve pequeños títeres de dedo que se mueven y sonríen impertinentes. Cuando yo pienso en ellos y su inutilidad me inspiro y empiezo a recordar a los burócratas y sus divertidas acciones que imitan un topo o una ardilla, repetitiva y pequeña.</p>		
Notas adicionales		
Nociones / categorías (finales)	Físicas	Vocales/Textuales
	<p>Trabajo físico sobre el texto escogido. Corporización. Espacio reducido y expandido. Afirmación y denegación.</p>	<p>Enunciación del texto poético no teatral. Repetición de secuencias escogidas.</p>

Anexo E: BITÁCORA DE INVESTIGACIÓN ESCÉNICA 4

<p>Proyecto: De las palabras a la acción: Influencia del componente poético de un texto no teatral en el cuerpo del actor para la representación teatral.</p>			
Ficha No.	4	Observador:	
Lugar:	Hogar de la investigadora-creadora	Fecha:	21 de julio, 2020
Duración:	1:30 hora	Hora de inicio:	14:00
		Hora de finalización:	15:30
Situación observable:	Participantes: Dayana Margarita Vizuet Entrenamiento personal. Danza personal.		
Nociones / categorías (Iniciales)	Físicas	Textuales	
	Trabajo físico sobre el texto escogido. Corporización. Espacio reducido y expandido. Afirmación y denegación.	Enunciación del texto poético no teatral. Repetición de secuencias escogidas.	

Descripción (observación directa)		
<p>Para el trabajo:</p> <p>Calentamiento y acondicionamiento físico y vocal.</p> <p>Repaso del texto escogido.</p>		
Texto del autor en el texto	Primeras imágenes mentales	Acciones físicas más notables en la exploración
Ponerse el sombrero con ambas manos	<p>Cabezas calvas.</p> <p>Ocultar el sol.</p>	<p>Prueba con objeto y una acción repetitiva de colocárselo y quitárselo.</p> <p>Reutilizar el objeto y acción trasladándolo a otras zonas del cuerpo.</p> <p>Sombrero en el codo.</p> <p>Conversar con el ente con sombrero en mi codo.</p>
Bandidos y tahúres.	Muchas ropas de colores.	Brindar sin objeto contra todo el espacio.

	<p>Danza con un pie.</p> <p>Silbidos.</p> <p>Tabernas.</p>	<p>Silbar y aplaudir al mismo una tonada inventada.</p> <p>Cerrar un ojo con fuerza y explorar el espacio.</p>
Viejos borrachos	<p>Muchos viejos reunidos y riendo.</p> <p>Hombres de pelo blanco.</p>	<p>Disimular la acción tambaleante.</p> <p>Servir agua en un vaso y equivocarse irremediabilmente.</p>
<p>Mi interés se profundiza a medida que avanza la noche</p>	<p>Luz de luna.</p> <p>Estrellas y faroles.</p> <p>Puertos mojados.</p>	<p>Trabajar con los ojos vendados acciones de pasar hoja por hoja un libro.</p> <p>Palpar con cuidado la superficie de los objetos.</p> <p>Limpiar los lentes.</p>
<p>Solventar las acciones físicas y vocales dentro del espacio delimitado.</p>		
<p>Reflexiones - Interpretación</p>		

Atravesar lo superficial y llegar a entendimientos elementales es uno de los más afortunados sucesos cuando improvisa en el escenario y añade signos sobre signos, cuando ya entran los objetos a escena uno puede multiplicar su universo escénico. Los textos son siempre en primera persona lo cual permite ilustrarlas acciones específicas y expandirlas o reducirlas, como suelo hacer cuando no encuentro motivo para trasladarme, y por ejemplo la acción de observar puede incluir un cuadrante pequeño y solo mover los ojos en secuencias orgánicas.

Para este trabajo a menudo me dispongo con música y calentamiento danzado que suele transformarse en una acción inspirada en lo que leí o debo explorar.

He ido avanzando respetando la trama del texto, ya que deseo construir sobre la linealidad, y aprovechando los vacíos poéticos, convirtiéndolos en silencios corporales, o accionando repetitivamente. Cada una de las acciones son acompañadas con las imágenes extraídas y en ocasiones se acompañan del texto dicho.

La voz se articula en un sentido narrativo, con entonaciones en momentos de puntuación, acentuación de la imagen explorada.

Notas adicionales

Nociones / categorías (finales)	Físicas	Vocales/Textuales
	Trabajo físico sobre el texto escogido. Corporización. Espacio reducido y expandido. Afirmación y denegación.	Enunciación del texto poético no teatral. Repetición de secuencias escogidas.

Anexo F: BITÁCORA DE INVESTIGACIÓN ESCÉNICA 5

<p>Proyecto: De las palabras a la acción: Influencia del componente poético de un texto no teatral en el cuerpo del actor para la representación teatral.</p>			
Ficha No.	5	Observador:	Ninguno
Lugar:	Hogar de la investigadora-creadora	Fecha:	23 de julio, 2020
Duración:	1:30 hora	Hora de inicio:	14:00
		Hora de finalización:	15:30
Situación observable:	Participantes: Dayana Margarita Vizuet Entrenamiento personal. Danza personal.		
Nociones / categorías (Iniciales)	Físicas	Textuales	
	Trabajo físico sobre el texto escogido. Corporización. Espacio reducido y expandido. Afirmación y denegación.	Enunciación del texto poético no teatral. Repetición de secuencias escogidas.	
Descripción (observación directa)			

Para el trabajo:

Calentamiento y acondicionamiento físico y vocal.

Repaso del texto escogido.

Texto del autor en el texto	Primeras imágenes mentales	Acciones físicas más notables en la exploración
Ideas de una enorme fuerza mental.	Lupas. Gafas. Grandes libros.	Cuerpo contraído hacia el centro. Cuerpo tenso en movimiento desenvolverte.
El cambio del tiempo surtió un efecto extraño en la muchedumbre.	Gente acumulada en una jaula. Correr en círculos.	Juego de luz y sombra. Teatro de sombras con las manos. Manos que dibujan en el aire y cuerpo quieto.
Ahora caminaba más despacio y con menos decisión	Callejón vacío Luces lejanas.	Sigilos corporales. Buscar debajo de los tapetes lentamente.

		Caminar en puntas y talones.
Miraba a todas partes con ojos nerviosos	Roedores. Abejas.	En extrema quietud zumbar con los labios. Olisquear flores y deshojarlas lentamente.
Solventar las acciones físicas y vocales dentro del espacio delimitado.		
Reflexiones - Interpretación		
<p>Todas las pistas están dadas. Hay que caminar sobre las huellas del universo sensitivo del autor que se caracteriza por la oscuridad y los escenarios lúgubres. Cuando caminas en la oscuridad, cuidas tus pasos y en el silencio del cuerpo activas los demás sentidos para reaccionar coherentemente con aquello que rodea el entorno.</p> <p>El teatro es dar vida a las letras y dar vida a los fundamentos de lo humano desde una vista irrepetible, cada acción y secuencia y voz emitida es única. Miro mi trabajo como una oportunidad única de crear el monstruo que yo considere pertinente. Este encierro nos pasa factura a quienes creamos encerrados y hasta enfermos, inútiles. Sin nadie que nos mire o que nos critique, hoy nadie mira mi trabajo y considera que lo que hago es basura, espero encontrar las perlas en la mierda.</p>		
Notas adicionales		
<p>Importante trabajar con secuencias geométricas para secciones poéticas más rígidas y frías.</p> <p>Lentitud para fragmentos de tensión.</p>		
Nociones / categorías (finales)	Físicas	Vocales/Textuales
	Trabajo físico sobre el texto escogido. Corporización.	Enunciación del texto poético no teatral.

	Espacio reducido y expandido. Afirmación y denegación. Cadenas de movimiento geométrico.	Repetición de secuencias escogidas. Cantos de aves improvisados.
--	---	---

Anexo G: BITÁCORA DE INVESTIGACIÓN ESCÉNICA 6

<p>Proyecto: De las palabras a la acción: Influencia del componente poético de un texto no teatral en el cuerpo del actor para la representación teatral.</p>			
Ficha No.	6	Observador:	Ninguno
Lugar:	Hogar de la investigadora-creadora	Fecha:	23 de julio, 2020
Duración:	1:30 hora	Hora de inicio:	14:00
		Hora de finalización:	15:30
Situación observable:	Participantes: Dayana Margarita Vizquete Entrenamiento personal. Danza personal.		
Nociones / categorías (Iniciales)	Físicas	Textuales	
	Trabajo físico sobre el texto escogido. Corporización. Espacio reducido y expandido.	1. Enunciación del texto poético no teatral.	

	Afirmación y denegación. Cadenas de movimiento geométrico.	2. Repetición de secuencias escogidas.
Descripción (observación directa)		
<p>Para el trabajo:</p> <p>Calentamiento y acondicionamiento físico y vocal.</p> <p>Repaso del texto escogido.</p>		
Texto del autor en el texto	Primeras imágenes mentales	Acciones físicas más notables en la exploración
Estaba pasmado por su comportamiento.	<p>Visiones atroces.</p> <p>Terror.</p> <p>Rechazo.</p>	<p>Abrir los ojos con las manos y cambiar dedo a dedo la apertura.</p> <p>Mirar con el pecho y con la espalda.</p>
La vieja intranquilidad y vacilación volvió a invadirle.	Aire comprimido en cápsulas.	<p>Resoplar y empujar.</p> <p>Caminar con las piernas clavadas al piso.</p>

	Tanques de agua inmensos.	Movilizarse gracias a la gravedad y el peso corporal.
Todo daba sórdida impresión	Ratas. Arañas. Alcantarillas llenas.	Sacarse telarañas del cabello con la yema de los dedos. Sacudir la ropa y ponérsela una y otra vez lentamente. Revisarse la dentadura con las manos.
Horribles inmundicias fermentaban por los regatos cegados.	Vómito. Plagas de langostas.	Zumbido y arcadas. Tocarse los dedos de los pies con la boca. Tumbarse boca arriba y arañar el aire.

Solventar las acciones físicas y vocales dentro del espacio delimitado.

Reflexiones - Interpretación

Estoy equivocada al querer crear aquello que yo no he visto en mí. Busco dentro de mis repertorios y repito aquello que entiendo, pero a veces siento que no tengo la sensibilidad para esto. Estoy rodeada de limones y cotorras que gritan en la mañana y todo

<p>el día históricas. Trato de conciliar lo que leo, siento y hago, y no llevarla por la vía del cliché.</p> <p>Cómo saber si mi voz equipara ese trabajo descomunal de un poeta que murió ebrio.</p> <p>Dónde está mi voz creadora para saber conducir mi material en mi propio cuerpo.</p> <p>Trabajo como se trabaja las cosas de cuidado y de precisión, sin quien me mire para saber, me guío por mi intuición creadora.</p>		
<p>Notas adicionales</p>		
<p>Consecuencias del acto.</p> <p>Resonancia de acciones.</p>		
<p>Nociones / categorías (finales)</p>	<p>Físicas</p>	<p>Vocales/Textuales</p>
	<p>Trabajo físico sobre el texto escogido. Corporización. Espacio reducido y expandido. Afirmación y denegación. Cadenas de movimiento geométrico.</p>	<p>Enunciación del texto poético no teatral. Repetición de secuencias escogidas.</p>

Anexo H: BITÁCORA DE INVESTIGACIÓN ESCÉNICA 7

<p>Proyecto: De las palabras a la acción: Influencia del componente poético de un texto no teatral en el cuerpo del actor para la representación teatral.</p>			
Ficha No.	7	Observador:	Ninguno
Lugar:	Hogar de la investigadora-creadora	Fecha:	23 de julio, 2020
Duración:	1:30 hora	Hora de inicio:	14:00
		Hora de finalización:	15:30
Situación observable:	Participantes: Dayana Margarita Vizuite Entrenamiento personal. Danza personal.		
Nociones / categorías (Iniciales)	Físicas	Textuales	
	Trabajo físico sobre el texto escogido. Corporización. Espacio reducido y expandido. Afirmación y denegación. Cadenas de movimiento geométrico.	Enunciación del texto poético no teatral. Repetición de secuencias escogidas.	

Descripción (observación directa)		
<p>Para el trabajo:</p> <p style="text-align: center;">Calentamiento y acondicionamiento físico y vocal.</p> <p style="text-align: center;">Repaso del texto escogido.</p>		
Texto del autor en el texto	Primeras imágenes mentales	Acciones físicas más notables en la exploración
El peor corazón del mundo es más inmundo (...) y quizá no sea más que una de las grandes dádivas de Dios (...)	<p style="text-align: center;">Mi corazón.</p> <p style="text-align: center;">Océano.</p> <p style="text-align: center;">Cielo.</p>	<p style="text-align: center;">Arrancar del pecho plumas y pétalos.</p> <p style="text-align: center;">Deshojar la cabeza.</p> <p style="text-align: center;">Limpiar heridas.</p> <p style="text-align: center;">Reaccionar violenta a cualquier estímulo</p>
Solventar las acciones físicas y vocales dentro del espacio delimitado.		
Reflexiones - Interpretación		
<p>Ahora que el cuento se acabó recorro las acciones que fui desarrollando, que no buscan ser un resultado sino un conector de una tragedia tras otra que he propiciado. Yo elegí el cuento y la forma de leerlo es única en cada uno. Hoy que tuve la oportunidad de escoger, opté por mi creación sin juzgar, y observarme como el ente creativo que soy.</p> <p style="text-align: center;">Construyo este universo en mi cerebro.</p>		

<p>Es probable que no tenga nunca un espectador para esto, pero me acompaño mi imaginación en cada paso, es todo lo que tengo ahora para crear, ya que muchos de los medios que tenía, hoy se han cerrado por un virus indolente que ha mermado todas las posibilidades.</p> <p>Espero que este requisito sea suficiente para cerrar un ciclo que parecía infinito, pero ahora el mundo pide otras cosas de mí. Es probable que mi inmundo ingenio se cierre para siempre.</p>		
<p>Notas adicionales</p>		
<p>Cierre de actividades de improvisación.</p> <p>Escasos hallazgos.</p>		
Nociones / categorías (finales)	Físicas	Vocales/Textuales
	<p>Trabajo físico sobre el texto escogido. Corporización. Espacio reducido y expandido. Afirmación y denegación. Cadenas de movimiento geométrico. Repetición de las acciones delicadas.</p>	<p>Enunciación del texto poético no teatral. Repetición de secuencias escogidas. Texto trasladado. Vida en la voz.</p>

Anexo I: Enlace a archivos audiovisuales *El Hombre de la multitud*

- <https://drive.google.com/drive/folders/1emFh87t0tTAeKfft8Z4xSdLq-kxA9De1?usp=sharing>