

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

Bajo la Sombra de lo Desconocido: La Mirada del Director en el Proceso Creativo, desde el Estudio Auto-etnográfico, Diseño Escénico, la Memoria Emotiva de K. Stanislavski y los 5Rítmos de G. Roth


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

Autor:

Anthony Esteban Guaraca Muñoz

Director:

Fidel Ernesto Ortiz Mosquera

ORCID:  0000-0002-9178-8774

Cuenca, Ecuador

2025-03-06

Resumen

El presente trabajo de integración curricular analiza detalladamente, desde la perspectiva del director, el proceso creativo de la obra *Bajo la Sombra de lo Desconocido*, producida durante dos semestres, al interior de la cátedra Investigación del proceso de creación. Para este propósito, se emplearon herramientas de entrenamiento, investigación y creación como el estudio etnográfico aplicado a la intérprete, el método actoral de Stanislavski y el uso de los *5Ritmos* de Gabrielle Roth. Los materiales escénicos generados a partir de estas técnicas fueron organizados, también, con la asistencia del Diseño Escénico, entendido como el ente articulador de los elementos escénicos: escenografía, iluminación, sonido y vestuario, para complementar y terminar de configurar la propuesta dramatúrgica y estética.

Palabras clave del autor: artes escénicas, danza contemporánea, método del actor, memoria emotiva, composición coreográfica



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

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

Abstract

This curricular integration work analyzes in detail, from the director's perspective, the creative process of the piece *Bajo la Sombra de lo Desconocido*, produced during two semesters, within the subject Research of the creation process. For this purpose, training, research and creation tools were used such as the ethnographic study applied to the performer, Stanislavski's acting method and the use of Gabrielle Roth's *5Rhythms*. The scenic materials generated from these techniques were also organized with the assistance of Scenic Design, understood as the articulating entity of the scenic elements: scenography, lighting, sound and costumes, to complement and finish configuring the dramaturgical and aesthetic proposal.

Author Keywords: performing arts, contemporary dance, the actor's method, emotional memory, choreographic composition



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

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

Índice de contenido

Introducción	8
Capítulo I	10
Herramientas Teórico-Prácticas Utilizadas en el Proceso de Investigación Creación	10
1.1 Recolección de datos etnográficos de la intérprete.....	11
1.2 Crisis de Identidad.....	13
1.3 Diseño escénico.	16
1.3.1 Mapa Visual	19
1.4 Konstantin Stanislavski.....	20
1.4.1 Método o Sistema Stanislavski.....	21
1.4.2 Memoria Emotiva.	23
1.5 Gabrielle Roth.....	25
1.5.1 5Ritmos de Movimiento.....	27
Capítulo II	31
Herramientas de Entrenamiento y Creación Para la Composición de Materiales Escénicos	31
2.1 Recolección de Datos Etnográficos	31
2.1.1 Entrevistas.	33
2.1.2 Recolección de Fotografías.....	34
2.1.3 Material Sonoro.....	35
2.2 Improvisación con la memoria emotiva.....	36
2.3 Improvisación con los 5Ritmos	39
2.3.1. Ola Completa (5Ritmos).....	41
2.3.2. Ritmos Trabajados por Separado.....	43
2.4 Diseño Escénico.....	53
2.4.1 Diseño Escénico y Crisis de Identidad	55
2.4.2 Iluminación.....	56
2.4.3 Sonoridad.....	58
Capítulo III	60
Relevancia y Pertinencia de las Herramientas de Creación Escénicas Utilizadas	60
3.1 Resultados.	61
3.1.2. Evaluación de Recolección de Datos Etnográficos.....	62
3.1.3 Evaluación de Improvisaciones	64
3.1.4 Evaluación del Entrenamiento Actoral.....	66
3.1.5 Evaluación de la Traducción del Material Etnográfico al Corporal	68
3.1.6 Evaluación del Diseño Escénico	69

3.2 Importancia de las Decisiones Desde la Mirada del Director	70
Conclusiones	72
Referencias.....	74
Anexos.....	77

Dedicatoria

Esta tesis está dedicada, en primer lugar, a Dios, quien me ha permitido alcanzar mis objetivos y metas a lo largo de la vida. A mi abuelita, Oliva Narváez, una guía y soporte invaluable, cuyo amor y ternura han estado presentes en cada etapa de mi camino. A mi madre, Jimena Muñoz, quien encarna el verdadero significado de ser una persona aguerrida y la lucha por salir adelante; gracias por todo tu amor y por ser ese apoyo constante que siempre me impulsó a seguir creciendo.

A mi padre, Jorge Guaraca, por permitirme demostrarle que los sueños sí se cumplen; ¡lo estamos logrando! A mis hermanos, Amanda y Alexander Guaraca, mis cómplices y admiradores en primera fila; gracias por su apoyo, por sus palabras de aliento y por creer inquebrantable en este artista.

Finalmente, a mis hermanitos y sobrinos: Esteban, Arianne, Mercedes, Isabella, Andrew y la nueva integrante de nuestra familia, por llenar mi vida de risas y alegría. Los amo profundamente y les agradezco por su amor y compañía constante.

Agradecimientos

Agradezco a mi madre, Jimena Muñoz, quien, a pesar de la distancia, siempre supo hacerse sentir cerca, siendo un apoyo invaluable y el motor que me impulsó a alcanzar todas mis metas. ¡Lo lograste! A mi padre, Jorge Guaraca, por esas palabras que día a día me motivaron a luchar por lo que quiero. A mis hermanos, Amanda y Alexander Guaraca, gracias por creer en mí y por ser el más grande ejemplo de que todo es posible. A mi cuñado, Esteban Macancela, por estar para mí como un hermano mayor. A mis hermanitos y sobrinos: Arianne, Mercedes, Andrew, Esteban, Isabella y la nueva integrante de la familia, gracias por llenar mi vida de amor y alegría.

Agradezco a mi Familia por estar siempre como un respaldo para mi persona, por el apoyo y las palabras de apoyo constante, por extenderme su brazo en los momentos más difíciles y estar presente en cada uno de mis logros. En especial a mi abuelita Oliva Narváez y a mis tíos Lourdes Guaraca y Cesar Guaraca, gracias por quererme como un hijo más. A mi primo Adrián Martínez siendo una invaluable compañía y por ser como un hermano para mí.

A mis docentes, quienes, con sus enseñanzas, métodos, comprensión y destrezas, moldearon mi camino para convertirme en el artista que soy hoy. En especial, agradezco profundamente a mi director de tesis, Ernesto Ortiz, por su capacidad de visualizar mi potencial y guiarme con sabiduría a lo largo de este hermoso proceso.

A mi prima, Kelly Rodríguez, por hacer mi estancia en la universidad el mejor viaje de todos, gracias por el espacio brindado y por todas las alegrías. A mis mejores amigos Emanuel Correa, Michaella Ortiz y Evelyn Ordoñez por ser un soporte entre risas, diversión y siempre una buena conversación de la vida de igual manera. A una persona especial que hizo interesante mi último semestre universitario, sé que estarás orgulloso N. S gracias por todo tu amor.

Introducción

El presente proceso de investigación y creación fue desarrollado en la carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, dentro de la cátedra Investigación del Proceso Creativo Centrado en la Dirección I y II, con el objetivo que los estudiantes produzcan una experiencia de este tipo, como trabajo de integración curricular, utilizando herramientas analizadas y aplicadas a lo largo de los nueve semestres de formación. Estas herramientas brindan una base teórica y práctica que facilita la construcción de obras artísticas con fundamentos sólidos y metodológicos.

En este marco académico, se decidió trabajar desde la perspectiva de la etnografía, una herramienta proveniente de la antropología, para recopilar datos vivenciales de la intérprete / creadora Cristina Barros. Esta metodología permitió traducir experiencias personales al movimiento y contar una historia a través del lenguaje corporal. Como resultado, se abordó una temática compleja y profundamente humana: la crisis de identidad, que posteriormente se convirtió en el eje central de la obra *Bajo la Sombra de lo Desconocido*. Para desarrollar este proyecto, se realizó una investigación exhaustiva que incluyó la recolección de datos auto-etnográficos y en sí entrevistas, el uso de recursos visuales y sonoros, con el fin de obtener información relevante que sirviera de base para la creación escénica.

La auto-etnografía, al proporcionar un amplio abanico de posibilidades creativas, fue complementada con el método del actor de Konstantin Stanislavski. Esta técnica permitió a la intérprete acceder a sus recuerdos y emociones de manera sensible, integrando dichas vivencias en su proceso de entrenamiento actoral. Posteriormente, estos recuerdos fueron traducidos al movimiento utilizando la herramienta de Gabrielle Roth y sus denominados *5Ritmos* (fluidez, staccato, caos, lirismo y quietud), lo que permitió narrar una historia desde el cuerpo, a través de la danza contemporánea.

El diseño escénico también jugó un papel fundamental en la creación de la obra. Este aspecto se desarrolló empleando herramientas adquiridas en los talleres impartidos por Daniela Portillo (Chile), que permitieron conceptualizar una estética que encapsulara la esencia de *Bajo la Sombra de lo Desconocido*. Este diseño incluyó elementos como vestuario, escenografía, iluminación y sonido, logrando crear una atmósfera que reflejara la complejidad de la mente humana y reforzara el mensaje central de la obra.

El uso de estas herramientas permitió describir, tanto práctica como teóricamente, el proceso creativo y desarrollar una obra interdisciplinaria que aborda una afección mental presente en la sociedad, pero a menudo ignorada. Dentro de este documento, cada herramienta utilizada fue analizada para evaluar su pertinencia e impacto en el desarrollo de la narrativa escénica, destacando cómo los datos auto-etnográficos pueden ser traducidos al movimiento para contar historias profundas y conmovedoras. Este enfoque integrador demuestra la riqueza y el potencial del arte como vehículo de exploración y expresión de temas universales.

En este trabajo de titulación se expone cómo las herramientas mencionadas anteriormente contribuyen a la creación de la obra *Bajo la Sombra de lo Desconocido*, entrelazándose entre sí para dar forma a los materiales que, posteriormente, serán analizados desde mi perspectiva como director a lo largo de su proceso creativo.

Capítulo I

Herramientas Teórico-Prácticas Utilizadas en el Proceso de Investigación Creación

En el presente capítulo se referencian las herramientas teórico-prácticas que se escogieron en el Laboratorio de Creación Escénica I y II de la carrera de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. A lo largo del proceso creativo, se estudian herramientas para componer coreográficamente, tales como el estudio auto-etnográfico en la intérprete creadora, el diseño escénico, el método de actuación de Stanislavski y los *5Ritmos* de Gabrielle Roth, para metaforizar un fenómeno psicosocial como la crisis de identidad y su trauma causante.

Este análisis teórico del proceso creativo desarrollado, desde la perspectiva del director/creador, desde esa mirada externa en la creación, toma en cuenta que existe una afinidad creativa entre los participantes de la investigación, implicando un nivel de confianza y respeto con la intérprete/creadora, para el uso de esta información. Y, a partir de esto, llevarla al ámbito escénico y abrir un campo de posibilidades a nivel coreográfico/composicional.

Con la utilización del estudio auto-etnográfico de la intérprete, la traducción del recuerdo al movimiento es pieza fundamental en el proceso de la composición coreográfica escénica; que tiene como finalidad metaforizar la crisis de identidad a partir de un suceso traumático, a temprana edad.

Las herramientas mencionadas han sido de vital importancia para llegar al resultado obtenido, pues el proceso de investigación y creación se ha ido desarrollando de manera eficaz con la finalidad de realizar un ejercicio escénico compositivo. Partiendo del estudio autoetnográfico se generó una fuente de información que ayudó con la recolección de los datos que aportó de manera exitosa para metaforizar la crisis de identidad que la intérprete padeció en su pasado; y de esta manera generar un diseño escénico que metaforice esta afección mental,

llegando a la creación de una estructura escénica móvil con telas de densidad traslúcida que cuelgan de la misma.

Asimismo, a partir de la información autoetnográfica de la intérprete creadora, se utiliza la memoria emotiva como herramienta de entrenamiento actoral, tal como la plantea Konstantin Stanislavski en su método. Esta técnica permitió generar improvisaciones corporales utilizando los *5Ritmos* de Gabrielle Roth, facilitando la traducción del recuerdo al movimiento y creando una partitura dancística adecuada para narrar la fragilidad de la mente humana ante una crisis identitaria a través del movimiento.

1.1 Recolección de datos etnográficos de la intérprete

En esta sección del análisis se aborda la etnografía, el tema central para una comprensión adecuada del presente texto. La etnografía, como metodología de investigación, permite explorar y analizar en profundidad las experiencias y perspectivas de los individuos, a través de la observación y el análisis detallado. Este enfoque es crucial para contextualizar y dar sentido a los datos recopilados. Por tanto, es fundamental entender su relevancia para el desarrollo de los conceptos expuestos aquí. Tomando lo que dice Peralta (2009):

(...) la etnografía es considerada una rama de la Antropología que se dedica a la observación y descripción de los diferentes aspectos de una cultura, comunidad o pueblo determinado, como el idioma, la población, las costumbres y los medios de vida. Según Hammersley y Atkinson “es simplemente un método de investigación social, que puede parecer particular o de tipo poco común, pero que trabaja con una amplia serie de fuentes de información. (p.37)

Continuando con esta definición, Tovar (2023) habla de la recolección de datos etnográficos en el arte como:

Una nueva perspectiva etnográfica que reconoce lo aleatorio, lo abierto y lo complejo. Se desarrolla de forma no-lineal, genera diferentes maneras de escrituras y

reescrituras, formas de documentación poética, en donde el proceso investigativo puede adquirir diversas modalidades y generar diversas obras. (párr. 1)

Por tanto, para entender el uso de la etnografía en un dispositivo escénico como herramienta de composición desde la mirada de director, se toman las palabras de María Luz Roa (2023) licenciada en Sociología y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, directora teatral y actriz, quien detalla lo siguiente:

(...) iniciamos un proceso de investigación que llamé etnográfico-teatral, porque implicaba una investigación teatral desde los materiales etnográficos. En él, en un rol como directora, seleccioné como materiales para trabajar escénicamente relatos de entrevistas de tareferos desgravadas y extractos documentales de Lo que son los yerbales, de Rafael Barret, periodista y pensador anarquista que escribió sobre el antecesor histórico del tarefero: (...). Esta consistía en la puesta en escena de relatos de tareferos a través de secuencias de movimientos y del relato hablado, en un espacio de luz tenue y piso de tierra. (párr. 22)

Entonces, luego de explicar qué es la etnografía, es necesario entender cómo esta herramienta es traducida al uso de la investigación escénica. asimismo, María Luz Roa en su investigación para traducir la etnografía a la escena, encuentra lo siguiente:

Como en toda investigación teatral, el encuentro de áreas se fue dando en torno a los ensayos con los actores, que, a su vez, era el punto de sincro (sic) con las otras áreas en los momentos de montaje, cuya continuidad fue el eje de armado de la obra etnográfico-teatral. Durante el año de los ensayos, al mismo tiempo realicé tres trabajos de campo. En los ensayos con los actores Mariana Brusse y Facundo Giménez y las asistentes de dirección Mel Carrera y Tatiana Ivancovich indagamos de manera actoral las corporalidades, emocionalidades, tonadas y los estados de la

actuación a los que los remitían los textos desgravados (sic) de entrevistas y los materiales documentales de Barret a la manera de textos teatrales, junto con la imagen de burro de carga como metáfora corporizada. Esta imagen metafórica nos la dieron los textos de Rafael Barret. Dicha indagación se realizó a través de la investigación desde técnicas clown y máscara neutra, con un cuidado meticuloso en no alterar el texto documental. En este sentido, como directora, pedí que los actores no sobrecarguen de actuación textos, ya que su contenido trágico era suficiente. Hacia el último tramo de los ensayos, la materialidad de los relatos terminaba siendo presentada y no representada, desde una sensibilidad tan sutil como la *sapucaí*, evidenciando en la actuación lo documental y lo colectivo de los relatos. (párr. 28)

En lo citado anteriormente, se destaca el uso del material sensible con el objetivo de llevar a los actores a un momento trágico en su interpretación. La intención es que su actuación no dependa únicamente de los textos que tienen, sino que se nutra de sus propias experiencias personales, permitiéndoles crear personajes más auténticos y profundos.

La auto-etnografía aparece entonces, en el contexto de las artes escénicas, como una herramienta de investigación de las vivencias personales de los intérpretes/creadores para construir un bagaje de información física, emocional, social y cultural que alimenta los procesos de creación; y establece la posibilidad de un autoconocimiento que puede también aportar sustancialmente en el desarrollo de las capacidades creativas e interpretativas del artista escénico.

1.2 Crisis de Identidad

En primer lugar, cabe resaltar que mediante el método ya explicado anteriormente se llega al tema de trabajo -la crisis de identidad- como resultado de la investigación realizada. Para ubicarnos conceptualmente en cómo entendemos este fenómeno humano, citaremos a Nahum Montagud Rubio (2021):

(...) las crisis de identidades como patrones de pensamientos y otros procesos cognitivos centrados en el sentido de la propia existencia, tanto pasada como futura, marcados por un importante nivel de malestar emocional y de incertidumbre. Es un período en el que la persona tiene muchas dudas sobre sí misma, acompañadas por sentimientos de vacío y soledad y varios interrogantes cómo por qué está en este mundo, quién es realmente y cuál es su objetivo vital.

(párr. 3)

No obstante, para puntualmente hablar de una crisis de identidad a partir de un suceso traumático causante de esta, se dice que “son las denominadas *crisis accidentales* o crisis inesperadas o imprevisibles, en las que estarían incluidos tanto las crisis cotidianas como separación, pérdidas, muerte, enfermedades corporales, como los desastres y las catástrofes” (Vazquez, 2008, pág. 42).

Así también, para tener un contexto más apropiado se investiga la edad por la cual una persona está sujeta a desarrollar este estado mental. Alejandra Hernández psicóloga sanitaria, sexóloga, terapeuta EMDR y terapeuta sensorio-motriz, en su artículo *¿Qué es una crisis de identidad?* (2002) afirma lo siguiente:

En la adolescencia, las crisis de identidad pueden venir provocadas como consecuencia de todos los cambios que ocurren a nivel físico y mental. En la adultez, el hecho de tener que hacer frente a nuevos retos como la búsqueda de empleo, un divorcio o la pérdida de un ser querido pueden actuar también como predisponentes.

(párr. 14)

Para seguir con esta investigación para los creadores de la obra fue necesario ubicarse en un punto específico, reconocer en qué etapa la intérprete creadora se encuentra para continuar con esta investigación. Marta Lozano Jacas (2023) psicóloga especializada en Psicología Clínica aplicada en la atención a adolescentes y adultos, detalla lo siguiente:

Una vez que reconocemos que estamos experimentando una crisis de identidad, es importante explorar las causas subyacentes de nuestra confusión. Esto puede requerir un examen cuidadoso de nuestras experiencias pasadas, nuestras relaciones y nuestras metas y valores actuales. También es útil hablar con amigos cercanos o un profesional de la salud mental, quienes pueden ayudarnos a analizar nuestras experiencias y pensamientos. (párr. 9)

Se toma la crisis de identidad, a partir de la pérdida de un ser querido como una experiencia pasada para traducirla a la escena, para entender acerca de la crisis de identidad a partir de una muerte. Madgalena Pérez Trenado (2011), psicóloga y psicoterapeuta especializada en el duelo y superación, detalla:

El fallecimiento de una persona suele ocasionar, en quienes mantenían un vínculo estrecho y significativo con él, cambios importantes en el concepto que tienen de sí mismos y del mundo que les rodea que pueden manifestarse en síntomas diversos. Con el fin de adaptarse a dichos cambios, se necesita un proceso de transición hacia una nueva identidad, proceso que habitualmente se denomina duelo. El duelo es un conjunto de reacciones emocionales, físicas, cognitivas y espirituales que cada persona experimenta de un modo peculiar, con un ritmo y una intensidad propios. (p, 280)

Así pues, en tanto objeto de estudio, la crisis de identidad aparece como un amplio campo susceptible de indagación desde herramientas del arte escénico. El intérprete-creador, sujeto sensible y articulador de experiencia, puede encontrar en el tema un nicho de investigación muy rico y particular.

1.3 Diseño escénico.

Comenzando este escrito se da a conocer el diseño y su definición de mucha importancia para la comprensión del mismo, según O'Brien y Frías (2023) profesores de la universidad de Nottingham, Inglaterra:

Diseño viene del italiano *disegnare* que significa dibujar, que a su vez se deriva del latín *designare* que evoca: marcar, trazar, ordenar y disponer. Sin embargo, la palabra latina *designare* también proviene del término: *signa* que se refiere a seña. Lo que actualmente conocemos como diseño se gestó en Inglaterra por lo que en inglés la palabra *design* funciona como verbo y como sustantivo, mientras que en español la palabra diseño puede usarse como un sustantivo y en la conjugación del verbo en la primera persona. Flusser (1993), argumenta que diseño como verbo denota las acciones de: “proyectar”, “bosquejar”, “conformar” y hasta “proceder estratégicamente”, mientras que como nombre hace referencia a: “intención”, “plan”, “propósito”, “meta”, y “forma”, entre otras connotaciones. (p.1)

Por tanto, a partir de la definición central de este texto, podemos ampliarla como aquello que “suele ser el resultado de un proceso que tiene como epicentro la concepción de una premisa visual –cómo imaginamos nuestro montaje–; su desarrollo y materialización son procesos que, comunicativamente hablando, se concluyen y se retroalimentan con la reinterpretación del espectador” (Romero Pérez et al., 2013, p. 61).

No obstante, el diseño escénico o teatral no sólo se refiere a la escenografía, sino que este engloba de manera conjunta el vestuario, la iluminación y la escenografía haciéndolo así una herramienta multidisciplinaria. El escenógrafo es quien conceptualiza y ejecuta la escenografía, pero el resultado debe ser entendido y evaluado como producto de un trabajo interdisciplinario, basado principalmente en las indicaciones del director, los diseñadores, el colectivo o la colaboración de varias partes, citando a Romero Pérez et al.(2013) dicen que:

el diseño de vestuario adquiere y delimita sus códigos en co-dependencia con el cuerpo del actor y el personaje, la iluminación escénica utiliza un sistema de códigos específicos, que ha evolucionado gracias al desarrollo de la luminotecnia. El diseño de iluminación, aun cuando incorpora a su tarea la reproducción fenomenológica de ambientes, reales o no, se define por su existencia abstracta. Por el contrario, la escenografía, cuenta con una infinidad de códigos virtuales y materiales –y por lo tanto reproductivos– a la hora de expresar sus formas y contenidos. Dicho de una manera reduccionista, el diseño de iluminación siempre se presenta ante el espectador mediante la manifestación o ausencia de sus signos (la luz y la oscuridad como materias primas, para derivar en color, temperaturas, dirección, densidades, etcétera); mientras que la escenografía, por ventaja, puede elegir sus dominios de un universo más amplio, siendo susceptible de adoptar y mezclar realidades, múltiples códigos, aspectos fenomenológicos y técnicos, tras la búsqueda de un resultado figurativo o no figurativo. (p. 62)

Visto que el diseño escénico es una rama interdisciplinaria, se ahondará de manera concreta en el diseño de iluminación, según los diseñadores teatrales Romero Pérez; Brunet y Bazaes Nieto, (2013):

La luz se entiende y reconoce como el fenómeno físico (radiación electromagnética) que hace visible los objetos y los espacios afectados por éste. Sin embargo, la luz, como fenómeno natural y artificial, es capaz de modificar la forma en que percibimos lo que nos rodea, afectando nuestra percepción espacial, objetual, emocional y sensorial; y como fenómeno artístico, es capaz de estimular la elaboración de ideas, crear estados y sensaciones para encender la imaginación (p.15).

Igualmente, tomando las palabras de los mismos autores nos enfocamos en el vestuario, su proceso y diseño en la escena. Ellos dicen que:

En escena, el vestuario no es ropa que se pone, mucho menos un disfraz; por el contrario, cuando el actor se viste lo hace para dar cuenta de las cualidades, la personalidad y el contexto donde se sitúa el personaje que representa (Romero Pérez et al, 2013, p. 37).

Por consiguiente, es importante definir el diseño de escenografía y comprender de manera exacta lo que se conoce de esta, pues como explican Pérez, Brunet y Bazaes Nieto, (2013):

La escenografía suele ser el resultado de un proceso que tiene como epicentro la concepción de una premisa visual –cómo imaginamos nuestro montaje–; su desarrollo y materialización son procesos que, comunicativamente hablando, se concluyen y se retroalimentan con la reinterpretación del espectador. Hay que recordar que esta definición también se aplica a otros lenguajes y formatos. El teatro, el cine y la televisión no solo la requieren para recrear ficciones espaciales más o menos realistas (...) Pero es en las artes escénicas donde la escenografía alcanza sus más amplios desafíos simbólicos, metafóricos y comunicacionales (p. 61).

La escenografía y su diseño adecuado implican, por tanto, una capa más de información en la construcción de cualquier tipo de narrativa escénica. Los elementos de la escena: la palabra, la acción, la danza, etc. se ven circunscritos por el diseño o la instalación escenográfica; esta enmarca y contextualiza esos elementos y los puede potencializar o también puede disminuir su capacidad narrativa. Por tanto, su consideración y planeamiento, así como ejecución, debe ser trabajada meticulosa y responsablemente, en diálogo con el resto de elementos narrativos, técnicos y estéticos de cada propuesta escénica.

1.3.1 Mapa Visual

En el contexto del diseño escénico, contamos con el mapa visual como un apartado que contribuye en la elaboración de este, para explicarlo tomamos las palabras de Ortega Cubero y Coca Jiménez (2022) quienes explican que:

La abundancia terminológica es grande, tal y como se refleja en la siguiente enumeración, que también muestra el vocabulario en inglés, admitido internacionalmente: live visual recording/registro visual en directo, visual facilitation/facilitación visual/agilización, sketching/bosquejar/ realizar esquemas visuales o notas visuales, mapas mentales, dinámicas de visualización y storyboards/guiones gráficos. (...) comparten una serie de elementos característicos: dibujos sencillos y rápidos, palabras manuscritas que resaltan más o menos a través del tamaño de la letra y del estilo tipográfico, flechas o conectores de distinto tipo que sirven para indicar la relación entre ideas, contenedores y separadores para organizar los distintos nodos de información y, por último, colores y texturas que permiten conectar ideas o, en su caso, corregir errores sobre la marcha. (p.32)

La finalidad del mapa visual en el diseño escénico es conectar las ideas a través de visualizaciones y mantener clara la meta a alcanzar en el proceso de diseño. Este recurso permite una organización visual de conceptos y objetivos, facilitando una orientación coherente durante la creación escénica. Así, el mapa visual se convierte en una herramienta esencial para guiar el desarrollo del diseño, y ayudar en la construcción de la narrativa del ejercicio u obra escénica, conectando los referentes y pruebas visuales, estéticos y técnicos con las decisiones compositivas.

1.4 Konstantin Stanislavski.

Konstantin Stanislavski, según Fernández y Tamaro (2004) fue un actor, director y teórico teatral ruso que participó en varios movimientos de vanguardia. En 1898, junto a Nemirovich-Danchenko, fundó el Teatro de Arte de Moscú, donde se representaron las grandes obras de Chéjov. Pronto comenzó a desarrollar su sistema de interpretación, que buscaba proyectar el mundo emocional de los personajes al espectador de manera auténtica y sin artificios, logrando un «realismo psicológico». Tras la revolución soviética, se dedicó exclusivamente a la investigación, plasmada en sus libros *Un actor se prepara* y *La construcción del personaje*. Estas obras, que exponen su teoría de la actuación como una combinación de técnica interior y exterior, tuvieron una influencia decisiva en el teatro europeo y estadounidense.

Asimismo, en la biografía escrita por María Pérez (2009) se afirma que:

Su trabajo lo desarrolló a partir de elaborar puestas en escena de las obras de su contemporáneo, el autor dramático Antón Chejov. Sus estudios experimentales le hicieron desarrollar sus teorías sobre la interpretación; que, en primer lugar, estaban conectadas con la corriente psicologista de la interpretación y, posteriormente influenciado por sus propios discípulos (Meyerhold y Vajtangov) a partir del trabajo de las acciones físicas. (p. 81)

Para complementar esta información sobre Stanislavski, Pérez (2009) señala que:

Fue el primer creador teatral que recogió sus investigaciones en unos manuales para el actor, donde resumía, mostraba, explicaba y ejemplificaba el trabajo de éste. En sus libros recoge una serie de principios y afirmaciones que resultan coherentes y consistentes. (p. 81)

Stanislavski es, por tanto, un referente fundamental en el arte de la interpretación. Sus aportes al desarrollo del arte actoral son históricamente reconocidos y han trascendido las fronteras geográficas e ideológicas en el mundo escénico, para alimentar a varias generaciones de

actores y actrices que, a partir de este método, han potenciado sus capacidades interpretativas.

Por otra parte, los numerosos escritos, apuntes y libros de su autoría han ayudado a la construcción de una mirada metódica sobre el acto creativo de la actuación, cimentando así una epistemología del arte escénico y el actor, en tanto persona y personaje.

El alcance analítico de la obra del artista moscovita incluye no sólo la práctica interpretativa, sino también la caracterización física de los actores, la dicción, la expresión corporal y el movimiento, el control y la contención emocional, la conexión entre el ritmo físico y el ritmo del lenguaje. Esta aguda mirada sobre cada parte del arte escénico, lo convirtió también en un pensador de su área que, por otra parte, desarrolló una mirada clara sobre la ética teatral, evidenciando así su gran impronta como maestro y como director.

1.4.1 Método o Sistema Stanislavski

El Método o Sistema Stanislavski es una herramienta del entrenamiento actoral occidental que detalla el procedimiento para crear personajes creíbles a través de sus emociones, se emplea esta herramienta para acceder de manera profunda a los recuerdos de la intérprete, permitiéndole alcanzar un estado sensible óptimo para su desempeño. Se dice que Stanislavski “tras un largo tiempo de estudio y observación, creó un sistema útil para cualquier intérprete con el fin de conseguir una actuación más real y natural” (Escobar, n.d.).

De igual manera, Pamela Jiménez Draguicevic en el artículo *Estudios sobre el arte actual* (2019) explica sobre el método:

Él fue enmarcando en su sistema la visión de la formación actoral: el proceso y desarrollo que el alumno tenga sobre él mismo, gracias a la técnica interna -psicotécnica, y a la externa –física/caracterización-; y la visión de la construcción del personaje en el actor ya formado gracias a un proceso interno y externo. “El principal secreto del sistema y que justifica las bases es lo subconsciente a través de lo

consciente. Un objetivo fundamental es llevar al actor a un estado en que el proceso creador subconsciente surja de la propia naturaleza orgánica”. (Stanislavski, 2010, como se cita en Jiménez, 2019, p. 226)

No obstante, Stanislavski creó su técnica de interpretación debido al estado del actor en el siglo XIX, conocido como *Actor Romántico*, el que se encontraba en conflicto con el *Naturalismo*; por lo cual en el artículo *Concepto* escrito por Raffino para la Editorial Etecé (2024), en donde se explica la diferencia entre realismo y naturalismo, de la siguiente manera:

El naturalismo surgió en 1880 como una forma extrema de realismo, mucho más cercano a los discursos científicos del momento, que se proponía hacer obras que documentaran la sociedad del momento, de la manera más objetiva posible, con todos sus rasgos vulgares y sublimes, admirables y sórdidos. (párr. 5)

Por un lado, “se puede utilizar no solo para la actuación teatral, sino también para la expresión creativa en otras áreas, (...). Al comprender la psicología del personaje, la conexión emocional y el contexto, los artistas pueden crear obras más realistas y convincentes” (Escobar, n.d, párr. 17).

Concretamente, el Método Stanislavski puede aplicarse para analizar personajes en teatro, cine, literatura y otras formas de arte. Utilizando las herramientas de este método, un analista de personajes puede entender mejor la psicología, las motivaciones y el impacto del personaje en la obra (Escobar, n.d, párr. 18).

El Método Stanislavski es producto de mucho tiempo de estudio e investigación y sirve para definir la manera en que un actor o actriz logra manejar el rendimiento de sus capacidades interpretativas sobre los elementos más inmateriales e incontrolables de la conducta humana, entiéndase las emociones y la inspiración. Para poner al servicio del actor una poderosa y controlada herramienta interpretativa.

1.4.2 Memoria Emotiva.

Continuamente, la memoria emotiva, como herramienta actoral es estudiada, analizada y puesta en práctica en los procesos de creación de personajes. Jaime Torres (2016) docente de la UNAD, explica sobre esta herramienta:

Ejercicio sumamente delicado pues pretende conectar eventos en la vida del actor paralelos a la situación emocional en la obra con el fin de interpretaciones realistas (...) El trabajo de reconocimiento de las emociones y de la historia que el actor ha tenido en su vida, pueden favorecer la búsqueda del personaje. Sin embargo, es un trabajo de atención y escucha, que invita a que un actor no pierda de vista que tiene su propia realidad y que está en un trabajo creativo. (p. 5)

Asimismo, Nahum Montagud (2021) explica la memoria emotiva actoral desde una perspectiva médica:

(...) una de las ideas de este método es el de diferenciar entre lo orgánico y lo artificial. Stanislavski era firme creyente de que existían unas leyes naturales que debían seguirse en las artes escénicas, las cuales, en caso de ser respetadas, diferenciaban una buena obra, natural y armoniosa, de una mala, artificiosa y sobreactuada. (párr. 12)

Pamela Jiménez Draguicevic también menciona la Psico-técnica como ejercicios orientados hacia el interior, enfocados en la mente y las emociones:

El entrenamiento personal del actor se fundamenta en la psicología y la memoria afectiva. Esta técnica, centrada en el desarrollo del alumno, trabaja en la evocación de emociones, llevando el pasado al presente. Se destaca la importancia de la relajación muscular, la atención, la introspección, el descubrimiento de unidades y objetivos de una obra desde el papel, la observación y la concentración. Propone ejercicios que combinan psico-técnica y técnica física/caracterización. (p. 227)

Conociendo la perspectiva de estos autores se toman las palabras de Konstantin Stanislavski, autor central de esta investigación, quien en su libro llamado *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (2003) expone lo siguiente:

(...) Así como su memoria visual hace revivir ante su mirada interior un objeto olvidado hace mucho tiempo, un lugar o una persona, la memoria emocional puede hacer revivir emociones ya experimentadas. Parecen haberse borrado del todo, pero de repente alguna sugestión, una idea o una figura conocida hacen que lo dominen las emociones, a veces con más fuerza que nunca, otras algo más débilmente; en algunas ocasiones son iguales a las de la primera vez y en otras tienen un aspecto diferente.

(p. 218)

De igual manera, para explicar de manera clara y detallada en este apartado de su método se explica la memoria emotiva con el siguiente ejemplo muestra la estrecha relación y la acción mutua que existe entre nuestros cinco sentidos, y también cómo influyen sobre los recuerdos de la memoria emocional.:

(...) He aquí un caso que me ocurrió hace poco. Dos jóvenes, después de una francachela, recordaban una musiquilla vulgar que habían oído en alguna parte, no sabían dónde. «Esto ocurrió.., ¿Dónde ocurrió...? Estábamos sentados al lado de una columna... o de un pilar», trataba de recordar uno de ellos. «¿De qué columna hablas», exclamó el otro, «No había ninguna columna. Comíamos pescado.» «Se sentía un olor nauseabundo, de agua de colonia», interrumpió el primero. «Eso es. Los olores y el pescado producían una sensación repulsiva, inolvidable.» Estas impresiones los ayudaron a recordar a cierta dama que estaba sentada con ellos comiendo cangrejos. Después vieron una mesa servida y la columna junto a la cual realmente habían estado. Uno de ellos imitó los sonidos de una flauta, mostrando cómo los ejecutaba el músico. Recordó al director de orquesta. Así, gradualmente, fueron asomando a la memoria los recuerdos de las sensaciones del gusto, el olfato

y el tacto, y a través de ellos las impresiones auditivas y visuales percibidas aquella noche. (Stanislavski, 2003. p. 221)

1.5 Gabrielle Roth.

El movimiento es mi medicina, mi meditación, mi metáfora y mi método, un lenguaje vivo en el que podemos confiar para que nos diga la verdad acerca de quiénes somos, con quién estamos y hacia dónde vamos. No hay dogma en el baile.

Gabrielle Roth.

La vida artística de Gabrielle Roth se definió en el ámbito de la danza, la terapia y la música. En una combinación de las tres disciplinas, Roth, en la década de los setenta, desarrolló el enfoque *5Rhythms (5Ritmos)*, como una herramienta que, al incorporar elementos de las mencionadas disciplinas, propone una práctica de danza y movimiento corporal para todo tipo de personas, que busca incorporar y desarrollar en cada practicante de los *5Ritmos* una conexión consciente con su capacidad creativa y el grupo humano con el que se los practica.

Según la biografía escrita por Martha Llanos Zuloaga para la revista *OMU* (2002) sobre Gabrielle Roth, se explica que:

Roth nació el 04 de febrero de 1941 en San Francisco (Estados Unidos), fue una bailarina, compositora, directora de teatro y chamana. A fines de la década de 1970; creó su propuesta de movimiento llamada 5 Ritmos (sic). En la actualidad hay cientos de profesores de 5 Ritmos (sic) en todo el mundo que utilizan su enfoque en su trabajo. Roth trabajó en el Kripalu Center for Yoga & Health y en el Omega Institute for Holistic Studies. Fundó una compañía de teatro experimental en Nueva York, escribió tres libros, creó más de veinte álbumes de música de baile trance con su banda The Mirrors. (párr. 1)

De igual manera, y ampliando la información sobre la mencionada artista y terapeuta, en el mismo texto, la autora explica:

Bailarina y directora de teatro, Roth ha sido un referente en el ámbito de la danza y su conexión con el autoconocimiento humano y la sanación. Como parte de sus intereses también estaba el teatro, que era una de sus grandes pasiones, y también creó una vasta colección musical, además de destacarse como una poeta de prosa mística con un impresionante discurso espontáneo. Dedicó la mayor parte de su vida a los *5Ritmos*, una práctica de movimiento reconocida a nivel mundial. Su trabajo no solo activó físicamente los cuerpos de las personas, sino que también sirvió para nutrir sus almas. (Llanos, 2022, párr. 4)

En el libro *Mapas para el éxtasis* escrito por Gabrielle Roth con John Loudon (2010) se detalla lo siguiente:

Gabrielle Roth ha dedicado su vida a favorecer el crecimiento personal mediante el movimiento. Fue instructora de movimiento y trabajo corporal del Instituto Esalen en su momento de mayor ebullición. Allí trabajó junto a Gregory Bateson y a Fritz Perls, de quienes aprendió y a quienes enseñó. Trabajó con niños en centros comunitarios, con ancianos en centros para la tercera edad y con psicóticos en instituciones de salud mental. En la actualidad coordina talleres de teatro ritual y chamánico en Nueva York, donde ha formado su propia compañía de teatro. (p.3)

Además, en el mismo escrito se detalla:

Para los pueblos originarios de América, el chamán era una figura sanadora. Gabrielle Roth introduce un chamanismo creativo y moderno, adecuado para estos tiempos turbulentos y nuestro entorno urbano. Nos alienta a hacer del crecimiento personal una práctica diaria, superando la inercia y la imitación para dar lugar a la imaginación y la inspiración. Sus guías nos conducen a través de los ritmos naturales de la vida,

delineando el trayecto desde la monotonía hasta el despertar de nuestros poderes latentes, y sugieren actividades para descubrir al artista y sanador que todos llevamos dentro. (Roth, 2010, p. 3)

En breve semblanza de Roth nos permite entender su lugar de enunciación como artistas y sanadora, contextualizando su práctica y su visión de la danza y el movimiento.

1.5.1 5Ritmos de Movimiento

A pesar de que, al conocer las características propias de los *5Ritmos*, como herramienta de movimiento, en su práctica reside el germen de una exploración intensa y profunda en la corporalidad de cada practicante. Esta investigación sensorial y corporal permite que quien la realiza pueda permitirse el movilizar los bordes de su movimiento, de sus límites y de la distancia que estos establecen con el entorno y los demás.

Al movilizar estas barreras, el practicante de los *5Ritmos* accede a bancos de información sensible y corpórea que enriquecen su creatividad y su autoconocimiento.

En el libro *Mapas para el éxtasis* (2010), Roth define a estos ritmos como:

(...) cinco expresiones energéticas que trascienden la consciencia: fluidez, stacatto, caos, lírico y quietud. A través del baile, la canción, la poesía, la meditación y el rito accederemos a un estado de conciencia mágico, previo al intelecto, donde la sanación y una absoluta transformación son posibles. Podremos, en definitiva, conectar con ese saber ancestral, despertar al presente y conocer una auténtica unidad de cuerpo, mente y espíritu. El resultado es el éxtasis... un estado en el que todo es posible. (p.9)

1.5.1.1 Fluido. Entendiendo los *5Ritmos* de Gabrielle Roth se procede a investigar cada uno de ellos ya que son puntos clave para la creación dancística, María Margarita Peñaloza (2012) Profesora de la Danza de *5Ritmos* de Gabrielle Roth, autorizada por la misma y el Moving Center School USA, entiende el ritmo Fluido como:

Es de naturaleza y energía femenina y proviene de la conexión con la madre tierra y el enraizamiento. Este ritmo nos conecta con el movimiento circular y continuo. Suave y generoso con la sensación receptiva de la «madre tierra» que cuida y protege. Es el ritmo que nos abre la puerta a tomar contacto con cómo estamos y que sentimos. Y se manifiesta en la receptividad de eso en nuestro cuerpo. (párr. 1)

En las palabras de Gabrielle Roth (2010) en su libro *Mapas para el éxtasis*, describe:

A medida que el espíritu se mueve, dejémonos sencillamente fluir con la música. No existe una forma correcta de hacerlo, sólo existe la propia. Poco a poco emergerá nuestro propio estilo, nuestra manera de ser personal; los movimientos, la respiración y el flujo de la música se fundirán en una unidad dinámica, a tal punto que nos sentiremos ritmo, fluiremos (p, 48).

1.5.1.2 Stacatto. En este contexto, María Margarita Peñaloza (2012), define el ritmo Stacatto de la siguiente manera:

Es el segundo Ritmo. Es de naturaleza y energía masculina. Nos conecta con expresar de una forma simple y clara lo que sentimos. Los movimientos son lineales, angulares y definidos. Dando lugar este ritmo a que nuestro corazón se exprese, y a dejar salir nuestros sentimientos y emociones. (párr. 2)

La creadora de los *5Ritmos*, afirma que “Es como si estuviéramos atrapados en una repentina tempestad: las olas se agitan, el cuerpo es arrastrado por el ritmo. Comenzamos a movernos en un ríspido staccato de formas definidas, cada movimiento con un principio y un final” (Roth, 2010, p, 44).

1.5.1.3 Caos. Ahora bien, la exploración de los *5Ritmos* de Gabrielle Roth resulta fundamental para comprender sus aportes a la creación dancística, específicamente del Caos nuevamente se toma como punto de partida a María Margarita Peñaloza (2012), quien detalla:

Es el «casamiento entre el fluido y el staccato», dice Gabrielle Roth. Nos conecta con soltar el control de nuestros pensamientos, por ende, el control de nuestro cuerpo. Es el ritmo que nos conecta con soltar; con dejar ir aquello que ya no necesitamos, nos conecta con la libertad. Y por consecuencia a liberarnos y abrirnos al ser creativo que es cada uno. (párr. 3)

Desde la visión y las palabras de Gabrielle Roth (2010) describe al Caos de la siguiente manera:

Ahora el ritmo se intensifica, el compás se acelera. Sobrepasamos la frontera y entramos en el caos. Perdemos el control. El ritmo nos ahoga. Las luces relampaguean, el escenario gira enloquecido. Nos zambullimos a una especie de rito primal, hundiéndonos cada vez más en nosotros mismos, en un trance despierto. (p. 44)

1.5.1.4 Lírico. Según Peñaloza (2012), el ritmo Lírico se define como:

Luego de haber soltado y dejado ir aquello que ya no necesitamos en el cuerpo y en la mente, nos sentimos más livianos y más auténticos con nosotros mismos, con el otro y con el todo. Dando este espacio a la expresión del alma. Nos conecta con la liviandad; la luz interna y el niño interno (párr. 4).

Para esta investigación lo que detalla Gabrielle Roth (2010) en su libro ya mencionado nos ayuda y motiva a colocarnos en su perspectiva y contribuye a la traducción de cada ritmo, esta vez habla del lírico de la siguiente manera:

Justo en el momento en que creemos estallar o derrumbamos, nos posamos como una pluma sobre los rasgos livianos de nuestro ser, en ritmo lírico. Las luces se funden en tonos pastel, los violines desembocan en una dulce melodía y el cuerpo se desliza en curvas majestuosas, como en un vals. La vena lírica es deliciosa como fruta fresca, juguetona como una nutria, arrulla como brisa de verano. Ondulantes, sintiéndonos

livianos sobre nuestros pies, giramos como Isadora, cada vez más lento, hasta que sobreviene la quietud (p, 45).

1.5.1.5 Quietud. Es momento de hablar del último ritmo, después de esta larga travesía el estado corporal llega hasta la Quietud, Peñaloza (2012) cuenta:

Es el quinto y último Ritmo. Es el «regreso a casa», al vacío de nuestra mente y quietud de pensamientos y al movimiento consciente de nuestro cuerpo con cada inhalación y exhalación que sale de él. La danza es el vehículo, el destino final la quietud. Gabrielle Roth dice que “la quietud es uno de los ritmos más difícil de explicar, ya que es como llegar a ese espacio desconocido en consciencia plena con nuestra respiración”. (párr. 5)

Para corroborar esto último que afirma, Roth (2010) lo describe como: “Nos dejamos caer al piso, sentimos ascender y descender la respiración, contraerse y expandirse. La quietud está plena de ser. De estar vivo. Nos sentimos radiantes, transformados, extáticos. El cuerpo está quieto, pero por dentro todo vive en movimiento” (p. 45).

En este capítulo se ha presentado un análisis detallado de diversas herramientas clave, como la auto-etnografía, el diseño escénico, la memoria emotiva de Konstantin Stanislavski y los *5Ritmos* de movimiento de Gabrielle Roth. Estas herramientas aportan un valor significativo al proyecto de investigación y creación, ya que permiten la hibridación de elementos del teatro y la danza. A través de esta combinación, se logra generar un material escénico enriquecido, que explora nuevas formas de expresión artística y narrativa. A partir de ellas, se ha desarrollado un proceso de exploración y composición que desembocó en el ejercicio escénico presentado, *Bajo la sombra de lo desconocido*.

Capítulo II

Herramientas de Entrenamiento y Creación Para la Composición de Materiales Escénicos

En este capítulo, se analizarán los ejercicios de creación y composición que se implementaron a lo largo del proceso de desarrollo de la obra *Bajo la sombra de lo desconocido*. A través de estos ejercicios, se buscó identificar y aplicar herramientas tanto dancísticas como de entrenamiento actoral que contribuyeran de manera adecuada y coherente a la narrativa de la obra.

Desde una perspectiva como director, se analizará estas herramientas creativas y su implementación en el proceso de construcción de la obra. Se profundizará en cómo cada recurso fue descubierto, explorado y seleccionado, con el objetivo de integrar un lenguaje corporal y actoral que fortaleciera la visión artística y temática de la pieza. Este análisis busca evidenciar cómo estas estrategias ayudaron a establecer una conexión más profunda entre el movimiento, la narrativa y la construcción dramática, favoreciendo así una experiencia escénica más rica y significativa.

De este modo, al contar con bases teóricas claras y bien fundamentadas, la aplicación práctica de cada herramienta se desarrolla de manera organizada. Se explica el aporte específico de cada una y cómo se transita desde el estudio auto-etnográfico hacia el diseño escénico, para luego recurrir a la memoria emotiva y, finalmente, traducirla al cuerpo a través de los 5 Ritmos de Gabrielle Roth.

2.1 Recolección de Datos Etnográficos

Para iniciar el proceso creativo, iniciamos una búsqueda profunda de elementos que despertaran nuestro interés personal, guiados por la cátedra de Laboratorio de Creación. A este proceso lo denominamos el "Baúl", una fase en la que recopilamos información relevante sobre temas que nos interesaban abordar, tales como fotografías, textos, videos y otros

medios. La idea detrás del "Baúl" era reunir todo aquello que resonara con nosotros a nivel personal para luego integrarlo en el proyecto creativo. Esta etapa inicial nos permitió organizar nuestros pensamientos e identificar temáticas clave, como la evolución de la personalidad y las crisis de identidad.

Este proceso, aunque en un principio fue algo confuso, proporcionó una dirección clara hacia donde se quería avanzar con el proyecto de creación. A través del "Baúl", surgió un interés compartido en explorar el cambio en la naturaleza humana. Esta colaboración fue esencial para definir el enfoque del proyecto, definiendo de manera clara los roles y responsabilidades compartidas entre intérprete-creadora y director.

Como ya se mencionó, el tema central que se decidió abordar fue la crisis de identidad, un aspecto personal de la experiencia de Cristina que se consideró crucial para explorar en la obra. Para profundizar en este tema, se recurre a diversas técnicas de recolección de información, incluyendo métodos etnográficos como entrevistas, análisis de fotografías, audios y otros materiales audiovisuales. Estos recursos fueron fundamentales para recopilar datos que enriquecieran la narrativa y proporcionaran una visión auténtica de la experiencia de Cristina.

En las primeras reuniones creativas, enfrentamos algunas dificultades sobre cómo abordar el tema de la crisis de identidad. Sin embargo, es importante destacar la comunicación abierta y el respeto mutuo que existía entre los creadores. La confianza previa en esta relación de amistad nos permitió hablar con franqueza sobre temas delicados y, lo más importante, obtener el consentimiento de Cristina para usar su historia como base para la obra. Este nivel de confianza fue esencial para garantizar que el proceso creativo respetara su experiencia personal y permitiera que el arte contara su historia de manera auténtica.

La recolección de datos etnográficos fue un proceso estructurado que ocurrió en varias etapas, cada una de las cuales contribuyó a la creación del proyecto. A continuación, se describen las fases principales de este proceso.

2.1.1 Entrevistas.

La primera etapa consistió en realizar entrevistas con Cristina para profundizar en su experiencia con la crisis de identidad. Como director, se entiende que este tema era delicado, por lo que se llevó a cabo una investigación previa sobre las crisis identitarias para abordar la entrevista de manera informada. El objetivo era que la conversación fuera productiva, ofreciendo información valiosa para el proceso creativo.

Durante la entrevista, se explora el contexto en el que surgió la crisis de identidad de Cristina, indagando en los eventos que la desencadenaron. Se descubre que esta crisis se originó tras la pérdida de su hermano menor cuando ella tenía tres años, un acontecimiento traumático que impactó profundamente su desarrollo emocional. A partir de esta información, se comienza a analizar cómo este evento afectó su comportamiento posterior, revelando que Cristina comenzó a aislarse y a construir una "zona de confort" que la mantenía desconectada del mundo exterior. Este aislamiento es un indicador claro de que estaba experimentando una crisis de identidad.

Uno de los aspectos más reveladores de la entrevista fue cuando Cristina compartió que, de niña, solía preguntar a su madre "¿Mami, quién soy?". Esta pregunta era un claro reflejo de su desconexión tanto con su mundo interno como externo, una señal de que no se reconocía a sí misma en su entorno, lo cual era un punto crucial para comprender su crisis de identidad.

Estas entrevistas permitieron, entonces, levantar la primera etapa de información que alimentaría los recursos y herramientas creativas: fueron el inicio de la investigación que nos ayudó a generar un campo de estudio más localizado y definido.

2.1.2 Recolección de Fotografías

Tras finalizar las entrevistas, se dio inicio a la segunda etapa del proceso de recolección de datos: la recopilación de fotografías. Este recurso visual fue crucial para obtener una comprensión más profunda del entorno en el que Cristina creció y vivió su crisis de identidad. Las imágenes brindaron una visión más íntima de su vida, ayudando a visualizar los colores, los escenarios y la vestimenta que la rodearon en momentos clave. Estos elementos visuales fueron fundamentales para construir la narrativa estética de la obra, proporcionando una base sólida para la creación escénica.

A partir de las fotografías, se estableció un vínculo directo entre las imágenes y las acciones físicas que la intérprete debía ejecutar en escena. Cada fotografía evocaba un estado emocional específico, el cual se tradujo en movimiento corporal asociado a los ritmos estudiados, basándose en lo que cada imagen sugería para el desarrollo de la escena. Por ejemplo, la presencia predominante del color azul en las imágenes de la infancia de Cristina fue un elemento clave que se trasladó tanto al diseño de iluminación como a la paleta de colores que predominaba en ciertos momentos de la obra.

El color azul, recurrente en las fotografías de una niña sonriente y risueña antes de atravesar su crisis de identidad, fue interpretado como una representación de la calma y la inocencia de aquella etapa de su vida. Este color se utilizó para iluminar momentos específicos en escena, aportando una atmósfera sensible que reflejaba esa sensación de tranquilidad y felicidad, a la que se le denominó la *zona de confort*. Además, la música y los efectos sonoros que acompañaban estas escenas también fueron diseñados para evocar la misma sensación de serenidad y plenitud que las imágenes proyectaban. De este modo, las fotografías se convirtieron en un puente entre el pasado de Cristina y su representación en el escenario, proporcionando un contexto emocional y visual que enriqueció la narrativa de la obra.

El proceso de selección de estas fotografías fue altamente personal y subjetivo, ya que la intérprete misma eligió aquellas imágenes que resonaban con de acuerdo a la autopercepción de la historia. Al revisar su infancia, se dio cuenta de que el color azul había sido un elemento constante y simbólico en su niñez, lo cual se tradujo directamente en la concepción estética de la obra. Esta conexión emocional entre la intérprete y las imágenes fue lo que permitió que la traducción de las mismas al lenguaje escénico fuera tan efectiva y significativa.

2.1.3 Material Sonoro

La tercera etapa del proceso consistió en el análisis detallado de materiales sonoros, centrado en la exploración de sonidos y música que influenciaron de manera significativa la vida de Cristina. El objetivo principal fue estudiar cómo la intérprete respondía corporalmente a estos estímulos sonoros durante las improvisaciones, con la finalidad de encontrar un estado emocional y físico que resonara con sus vivencias, tanto antes como durante su crisis de identidad. Este proceso permitió una inmersión profunda en el personaje impulsando a identificar cómo ciertos sonidos podían evocar momentos claves en su vida y traducirlos en movimiento.

A través de esta investigación sonora, se identificaron sonidos específicos que Cristina había asociado con recuerdos y emociones importantes a lo largo de su vida. Estos sonidos se convirtieron en una herramienta poderosa para crear una narrativa clara de "antes" y "después" en el desarrollo de la obra; lo que permitió evocar, de manera efectiva, las emociones y experiencias que definieron su crisis de identidad. Los sonidos complementaron el movimiento en escena transformando esta en una especie de detonador emocional para la intérprete, conectándola con el estado anímico que Cristina experimentaba en esas coyunturas específicas de su existencia.

El sonido fue fundamental para estructurar la obra a nivel técnico, de igual manera para aportar una capa de autenticidad emocional que enriqueció el proceso creativo. La intérprete,

al enfrentarse a los estímulos sonoros, reaccionaba de manera genuina, lo que permitió una conexión emocional más profunda con su personaje.

Durante este proceso, Cristina misma fue capaz de identificar sonidos que le recordaban momentos específicos de su vida, desde su infancia hasta el punto más intenso de su crisis. Este reconocimiento aportó un nivel de hondura emocional que le permitió a la intérprete acceder a una autenticidad aún mayor en su representación escénica.

El análisis de los materiales sonoros también ayudó a establecer un diálogo entre la música y el cuerpo, permitiendo que el ritmo y la tonalidad de los sonidos guiaran los movimientos de la intérprete en escena. Esto creó un flujo orgánico entre el sonido y el cuerpo, donde ambos se influenciaban mutuamente. Por ejemplo, ciertos sonidos leves y calmados, que habían estado presentes en la infancia de Cristina, desencadenaron movimientos más suaves y fluidos, mientras que los ruidos entre cortados, de alta tonalidad, asociados con momentos de confusión y crisis, provocaron movimientos más tensos y fragmentados. Este uso de los sonidos contribuyó a estructurar la obra de una manera que reflejara el viaje emocional de Cristina, destacando la transformación de su identidad a lo largo de la narrativa.

2.2 Improvisación con la memoria emotiva

Como director de la obra *Bajo la sombra de lo desconocido*, el uso de la memoria emotiva de Konstantin Stanislavski fue una herramienta usada para entrenar a la intérprete y permitirle acceder a una credibilidad auténtica en escena. Este proceso se implementó desde las primeras etapas del calentamiento previo a los ensayos, enfocado en la propiocepción del cuerpo. Durante estas sesiones, el objetivo principal era que la intérprete reconociera sus sensaciones internas, concentrándose en el ser y el estar. De esta forma, establecía una conexión profunda con sus emociones y sensaciones corporales, lo que era fundamental para construir una interpretación sólida y creíble.

La técnica de la memoria emotiva, desarrollada por Stanislavski, se basa en que el actor recurra a experiencias pasadas y emociones propias para aportar veracidad y profundidad a su actuación. Aplicar este enfoque en la intérprete requirió que ella explorara y reviviera momentos significativos de su vida personal, conectando esos recuerdos con las emociones que necesitaba transmitir en escena. A lo largo del proceso, la intérprete se enfrentó a momentos personales delicados que, una vez superados, enriquecieron su actuación. Este enfoque no sólo aumentó la verosimilitud de su interpretación, sino que también le permitió tener una comprensión más profunda del personaje y de la narrativa de la obra, facilitando una mayor conexión emocional con el público.

Después del calentamiento, el proceso de creación continuaba con una investigación profunda de la información etnográfica recopilada previamente. Estos datos, fundamentales para la construcción del personaje y el contexto de la obra, se convirtieron en una herramienta crucial durante los ensayos. La intérprete estudiaba los elementos etnográficos y los integraba de manera orgánica en su interpretación, lo que permitió que su actuación fuera más rica y matizada. Este proceso de integración otorgaba un sentido de autenticidad y contexto a cada movimiento y emoción que expresaba en escena, creando una actuación coherente y cargada de significado.

Una de las técnicas que empleamos en este proceso fue el uso de sonoridades específicas, cuidadosamente seleccionadas para provocar respuestas emocionales y físicas en la intérprete. Estos sonidos, cargados de significados personales y evocativos, servían para inducir una serie de emociones y estados de ánimo que ayudaban a la intérprete a conectar con sus recuerdos. Al experimentar estas respuestas físicas y emocionales, la intérprete reaccionaba desde un punto de vista racional y desde una respuesta sensorial y corporal, lo que le permitió acceder a una gama más amplia de emociones. Este enfoque dinámico añadió profundidad y autenticidad a su actuación, permitiéndole manifestar diversos estados sensibles durante la obra.

El resultado de este proceso de entrenamiento fue la manifestación de múltiples estados emocionales en la intérprete, cada uno con su propia intensidad y matiz. Estos estados se vieron reflejados en las emociones que transmitía, asimismo en su lenguaje corporal, su voz y su presencia escénica. La capacidad de la intérprete para acceder y expresar estos estados con intensidad y autenticidad adicionó una capa más de profundidad a la obra, haciendo que su actuación fuera más impactante y resonante para el público.

El entrenamiento actoral basado en la memoria emotiva, junto con la integración de la herramienta etnográfica y los impulsos sonoros, permitieron que la intérprete alcanzara un nivel de credibilidad en escena que resonaba intensamente con la audiencia. Cada ensayo se convirtió en una oportunidad para profundizar en la comprensión del personaje y explorar nuevas formas de expresión emocional. A través de este enfoque, se mejoró la capacidad de la intérprete para transmitir emociones auténticas, desarrollando una mayor conciencia de su propio cuerpo como herramienta expresiva. Esto le permitió utilizar su cuerpo de manera más consciente y efectiva para comunicar las emociones y experiencias que atravesaba su personaje.

Desde mi perspectiva como director, la combinación de la memoria emotiva de Stanislavski, el uso de información etnográfica y la incorporación de sonoridades específicas permitió crear una interpretación rica y matizada en *Bajo la sombra de lo desconocido*. Esto permitió enriquecer la actuación de la intérprete, también elevó la calidad general de la obra, ofreciendo al público una experiencia teatral profunda y emocionalmente resonante. La exploración de la propiocepción, la concentración en el ser y estar, junto con la capacidad de acceder a varios estados sensibles, fueron fundamentales para lograr una actuación creíble y conmovedora, reafirmando la importancia de estas técnicas en el proceso creativo y artístico del teatro.

Además, el uso de la memoria emotiva facilitó el acceso a las emociones más profundas de la intérprete, contribuyendo a una conexión directa entre el cuerpo, la mente y las emociones, traduciéndose en una actuación sensible.

Al finalizar cada ensayo, el equipo creativo reflexionaba sobre cómo cada elemento —la memoria emotiva, los estímulos sonoros y la información etnográfica— se entrelazaban para generar una experiencia escénica que transformaba los recuerdos en movimiento. Este concepto permite tenerlo como base sólida para la creación de la obra impulsando a la intérprete a fortalecer su técnica y su sensibilidad artística.

2.3 Improvisación con los 5Ritmos

Después de asegurarme, como director, de que la intérprete había encontrado un estado sensible-corporal mediante la herramienta de entrenamiento actoral de Stanislavski y su técnica de memoria emotiva, procedimos a la crucial etapa de traducir estas emociones y estados internos al movimiento físico. Este proceso es particularmente esencial dado que la obra, *Bajo la sombra de lo desconocido*, es de carácter dancístico.

El movimiento no es sólo una parte de la actuación, también se convierte en el medio principal para contar la historia y transmitir los matices de la crisis de identidad que la intérprete explora a lo largo de la obra. La traducción de cada estado emocional y anímico que encontramos durante el proceso creativo se convirtió en una narrativa física, en la que el cuerpo hablaba por sí mismo, complementada con el uso del sonido que acentuaba la atmósfera emocional de cada escena.

El proceso de traducción a las acciones corporales comenzó desde el momento en que la intérprete, conectada profundamente con sus emociones, iniciaba los movimientos que correspondían a los recuerdos evocados a través de la memoria emotiva. La crisis de identidad, como tema central de la obra, exigía una gran variedad de movimientos que reflejaran la confusión, el caos y la eventual reconciliación de la intérprete con su propio ser.

Para lograr este objetivo, como director se opta por el uso de la metodología de los 5Ritmos de Gabrielle Roth, un enfoque que estructura el movimiento corporal en cinco dinámicas destinadas a la sanación: fluidez, staccato, caos, lirismo y quietud. Cada uno de estos ritmos representa una faceta de la experiencia emocional de la intérprete. Por ejemplo, la fluidez se emplea para transmitir momentos de introspección y calma, mientras que el caos y el staccato se utilizan en las escenas más turbulentas, donde la crisis de identidad se intensifica y se expresa a través de movimientos abruptos y descontrolados.

Estos distintos estilos de movimiento permitieron a la intérprete explorar y expresar una amplia gama de emociones proporcionando una representación más matizada e intensa de la crisis de identidad. La combinación de movimiento y sonido se integraba de manera armoniosa para crear una narrativa física que contaba una historia de lucha interna. El uso del sonido, en este caso, era esencial para acentuar cada estado anímico, ya que proporcionaba una atmósfera sensorial que guiaba al público a través de los diferentes niveles emocionales que experimentaba la intérprete.

Como director, uno de mis objetivos fundamentales era que la traducción de estos estados emocionales mediante el movimiento corporal fuera lo más fiel posible a la experiencia interna de la intérprete. Cada movimiento debía reflejar de manera auténtica los momentos de lucha, duda, y finalmente aceptación y reconciliación. La capacidad de la intérprete para acceder a estas emociones a través de su cuerpo hizo que la obra tuviera una profundidad emocional tangible que resonaba con la audiencia. El público observaba una serie de movimientos que se sentía inmerso en la experiencia de la crisis de identidad, gracias a la manera en que la intérprete traducía sus emociones internas a través de su cuerpo.

La metodología utilizada para esta obra no se limitó a la danza como una forma de expresión artística, también fue una herramienta poderosa para explorar las complejidades de la identidad humana. Al integrar la actuación con el movimiento dancístico, se permitió a la intérprete desarrollar una comprensión más profunda de su propio ser, al tiempo que el

público experimentaba de manera directa las luchas internas y el viaje emocional hacia la auto-comprensión. La combinación de la fluidez, el caos y la quietud proporcionó una rica variedad de emociones que permitieron una representación visual y física de la crisis de identidad, haciendo que la actuación fuera, además de una narración de eventos, una experiencia emocional en sí misma.

Sobre la riqueza emocional que este enfoque aportó a la obra, también ofreció una oportunidad para reflexionar sobre la capacidad del cuerpo para comunicar de una manera que las palabras no siempre pueden. La lucha interna de la intérprete, expresada a través de su lenguaje corporal, capturaba la esencia de la crisis de identidad sin necesidad de recurrir al diálogo verbal, haciendo que el movimiento se convirtiera en la voz principal de la narrativa.

Finalmente, el enfoque integrador de la actuación y el movimiento dancístico enriqueció la obra en términos artísticos, de igual manera permitió a la intérprete y al público participar en una experiencia teatral profundamente emocional y resonante. Este proceso de traducción del recuerdo al movimiento resultó en una obra que invitaba a la reflexión; hablando sobre la crisis de identidad en sí misma, sobre la manera en que el cuerpo puede convertirse en una herramienta poderosa para contar historias que tocan las fibras más íntimas de la experiencia humana.

2.3.1. Ola Completa (5Ritmos)

La "ola completa", como se denomina al ciclo completo de los *5Ritmos*, fue utilizada y adaptada con el fin de que la intérprete experimentara cada uno de ellos de manera vivencial. Se buscaba que la intérprete no únicamente ejecutara los movimientos de forma mecánica, sino que los viviera intensamente, conectando cada ritmo con un estado emocional particular que resonara con su proceso interno. Esto le permitiría explorar las diversas capas de su identidad y su historia personal, aspectos esenciales en la creación de la obra *Bajo la sombra de lo desconocido*.

El **Fluido**, el primer ritmo, invitaba a la intérprete a conectarse con su cuerpo de una manera suave, continua y circular. Era el momento de introspección, en el que el cuerpo se movía de manera orgánica, fluyendo sin resistencia. El Fluido representaba el comienzo de la exploración de su ser y proporcionaba una base para los ritmos que vendrían después. La experiencia de moverse en este estado permitía a la intérprete entrar en contacto con su propio cuerpo, sentir sus articulaciones, su respiración, y estar presente en el momento.

A medida que la intérprete transitaba hacia el **Staccato**, los movimientos se volvían más definidos, angulares y directos. Este ritmo implicaba una mayor conexión con el mundo exterior y una expresión más concreta de las emociones. Era un punto en el que la intérprete podía experimentar la energía de la tensión y la liberación, la dirección y la claridad en sus movimientos. El Staccato le permitía encontrar una relación más directa entre sus emociones y la forma en que estas se manifestaban a través de su cuerpo, estableciendo así una comunicación más clara con el espacio y su entorno.

Luego, el **Caos**, como su nombre sugiere, rompía las estructuras anteriores y sumergía a la intérprete en un estado de descontrol. En este ritmo, los movimientos se volvían caóticos, impredecibles, y permitían la liberación de tensiones acumuladas. El Caos representaba el conflicto interno de la intérprete, su lucha con la identidad y los momentos de crisis emocional. Aquí, se le alentaba a dejarse llevar por el movimiento, permitiendo que su cuerpo respondiera libremente, sin restricciones ni pautas preconcebidas. Este ritmo servía como un punto de inflexión en el proceso, donde la intérprete podía experimentar una verdadera catarsis física y emocional.

El siguiente ritmo, el **Lírico**, ofrecía una sensación de alivio y ligereza después del caos. Aquí, los movimientos se volvían más ligeros, juguetones y aéreos. El Lírico representaba un estado de integración y de aceptación, en el que la intérprete podía conectarse con la alegría y la libertad de ser. A través de este ritmo, se buscaba que la bailarina encontrara un nuevo

sentido de libertad en su cuerpo, permitiendo que su creatividad fluyera sin los pesos emocionales que se habían liberado en el Caos.

Finalmente, la intérprete llegaba al ritmo de la **Quietud**. En este estado, los movimientos eran mínimos, casi inexistentes, y se centraban en la presencia interna. La Quietud permitía que la intérprete experimentara un estado de serenidad, reflexión y contemplación. Era un momento en el que se podía integrar todo lo experimentado en los ritmos anteriores, cerrando el ciclo de la Ola. En la Quietud, la intérprete no solo descansaba físicamente, sino que también alcanzaba un nivel profundo de auto-comprensión y aceptación.

La finalidad de este proceso era que la intérprete-creadora viviera cada ritmo como una fase transitoria y que encontrara en cada uno un punto de partida personal y emocional desde el cual trabajar individualmente. Al experimentar la Ola completa de los *5Ritmos*, pudo identificar qué aspectos de cada ritmo resonaban más con su propia experiencia de crisis de identidad. Esto le permitía abordar su proceso creativo desde una perspectiva más consciente y enriquecedora, lo que resultaba esencial para la calidad artística y emocional de la obra.

Este método facilitó el desarrollo de una interpretación más profunda y auténtica brindando a la bailarina herramientas para trabajar cada ritmo por separado, encontrando en ellos matices que enriquecieron su desempeño. A medida que avanzaba en el proceso creativo, la intérprete podía recurrir a los estados emocionales experimentados en cada ritmo para dar vida a su personaje, haciendo que el público viera un despliegue técnico de danza en una historia contada a través del movimiento, llena de significado y autenticidad.

2.3.2. Ritmos Trabajados por Separado

Una vez investigada y experimentada la *Ola completa* de los *5Ritmos*, se decidió desglosar cada uno de estos ritmos para trabajarlos individualmente. El objetivo de este enfoque era profundizar en el significado/interpretación/traducción que se hacía de cada movimiento, permitiendo que la intérprete explorara y expandiera su expresión corporal. Esto resultaba

esencial para la obra, ya que se buscaba desarrollar un lenguaje corporal que no solo fuera estético, sino a la vez narrativo, capaz de contar una historia a través del movimiento y la danza.

2.3.2.1 Fluido. Como director de la obra, se plantea el estudio profundo del primer ritmo de la Ola completa descrita por Gabrielle Roth: el ritmo Fluido. Desde este enfoque, se percibe que la intérprete, al sumergirse en este estado corporal, comienza un proceso interno que la coloca en una fase de exploración y búsqueda. Este ritmo es fundamental para introducir a la intérprete en el contexto de la obra, ya que sugiere el inicio de una crisis de identidad. La finalidad de estudiarlo es desentrañar y darle el matiz preciso que necesita la historia para transmitir la fragilidad del momento que atraviesa la protagonista.

La investigación se enfocó en el movimiento fluido como una metáfora de la crisis de identidad. Se exploró la "caminata fluida", un desplazamiento en el que la intérprete parecía estar en constante búsqueda, *pendulando* desde la cabeza hasta el tronco. Este movimiento oscilante, que se amplifica a lo largo del cuerpo, refleja una sensación de desorientación y vulnerabilidad, como si el personaje se viera atrapado y envuelto progresivamente por la situación. En este flujo de movimientos, se integró un momento clave en el que la intérprete se quita la ropa, quedando expuesta, despojada de toda identidad tangible. Este acto físico simboliza la pérdida de las capas superficiales que definen al ser humano y cómo, en una crisis de identidad, la persona se siente completamente despojada de aquello que creía ser.

El uso del ritmo Fluido también se relaciona con la idea de cómo una crisis de identidad puede desarrollarse de manera imperceptible. Al principio, como director, se propuso que los movimientos de la intérprete fueran suaves y continuos, casi imperceptibles para el espectador, con la intención de transmitir la fluidez con la que una crisis puede instalarse en la vida de una persona. Este tipo de crisis, similar a un río que fluye suavemente antes de encontrarse con un obstáculo, puede aparecer sin previo aviso, envolviendo lentamente al

individuo en sus corrientes, hasta que se convierte en una parte esencial de su experiencia cotidiana.

En este contexto, el ritmo Fluido se utiliza como la primera etapa de la narrativa dancística de la obra, donde el cuerpo de la intérprete refleja cómo los primeros signos de una crisis de identidad pueden ser sutiles y graduales. La fluidez del movimiento es vital para representar cómo estas crisis comienzan a moldear la percepción del sujeto, alterando su mundo interno y su relación con el entorno. Esta exploración física y emocional permite que la intérprete acceda a un estado de vulnerabilidad, necesario para que el público pueda conectar de manera profunda con el personaje y su evolución dentro de la trama.

Al trabajar con estos movimientos, se le otorga a la intérprete la oportunidad de explorar y expandir su propio lenguaje corporal. La fluidez es un vehículo para representar el desarrollo de la crisis sirviendo como un medio para que se encuentre nuevas formas de expresar emociones complejas. La continuidad del movimiento le permite acceder a una gama de matices emocionales, desde la serenidad hasta la confusión, aportando mayor profundidad a su interpretación.

Finalmente, la incorporación del ritmo Fluido como parte de la estructura narrativa de la obra permite establecer una base sólida sobre la cual se desarrollan los siguientes estados emocionales y físicos que atravesará el personaje. Como director, se utilizó este ritmo para guiar a la intérprete en su proceso creativo invitando al público a una inmersión progresiva en la crisis de identidad que se despliega ante ellos. La fluidez inicial del movimiento establece un tono envolvente que sirve de punto de partida para la exploración más profunda de la crisis, abriendo el espacio para que las emociones más intensas y caóticas emerjan en etapas posteriores del montaje.

Este enfoque meticuloso y simbólico del ritmo fluido en la obra le otorga una mayor coherencia temática y estética que también refuerza el mensaje central sobre la complejidad de la

identidad humana y cómo, a menudo, lo que parece ser una simple corriente interna puede transformarse en una marea poderosa que define la experiencia de la persona.

2.3.2.2 Staccato. La exploración del movimiento Staccato fue fundamental para representar el clímax de la crisis de identidad en la obra. Este tipo de movimiento, caracterizado por la precisión y la definición clara entre el inicio y el final de cada gesto, permitió transmitir la intensidad de la crisis en su cúspide. A través del Staccato, el cuerpo de la intérprete se movía en fragmentos bruscos, lo que simbolizaba la fragmentación interna que con frecuencia acompaña a este tipo de crisis emocional. Los movimientos, entrecortados y abruptos, lograban plasmar la disociación que experimenta el individuo en medio de una crisis de identidad, rompiendo la continuidad natural de su flujo vital.

La fragmentación del cuerpo en escena, con movimientos claramente segmentados, reflejaba cómo la identidad se descompone en partes inconexas durante una crisis, ilustrando una lucha interna. Desde la mirada externa, se observó cómo el lenguaje corporal de la intérprete se transformaba, afectado profundamente por el uso del Staccato, conectando de manera directa con el hilo conductor de la narrativa de la obra. En este sentido, los movimientos entrecortados de este ritmo se convirtieron en una metáfora física de la interrupción en la vida del personaje, simbolizando la ruptura y el caos internos que atraviesa, y cómo las piezas de su identidad, dispersas y desordenadas, deben ser reunidas nuevamente.

En este proceso, el estado emocional de la intérprete se intensificaba conforme los movimientos adquirían mayor rigidez y rapidez. Cada acción se veía acompañada de un principio y un fin muy claros, lo que generaba un ambiente de angustia y desesperación en el escenario. A partir de la perspectiva de director, esta tensión era explotada deliberadamente para mostrar un cuerpo que no solo sufre, sino que también lucha desesperadamente por encontrar sentido en medio del desorden emocional. El uso del Staccato comunicaba la crisis de identidad generando una atmósfera de tensión y conflicto interno, donde cada movimiento parecía desgarrar aún más las capas del personaje.

El Staccato, como elemento del lenguaje corporal, se empleó con la intención de destacar la contradicción entre el deseo de control y la realidad de una identidad fragmentada. La intérprete, mediante movimientos cortos y precisos, transmitía visualmente la lucha por mantener la coherencia personal en medio del problema. Cada pausa entre los movimientos representaba un momento de quiebre, una desconexión temporal del mundo exterior, y, al mismo tiempo, una reflexión sobre la situación interna que vive el personaje. El efecto que esto generaba en la audiencia, a lo largo de las revisiones en la cátedra de Investigación del proceso creativo era una sensación palpable de angustia y desconcierto, involucrándolos en la experiencia emocional del personaje de una manera visceral.

Además, el uso del Staccato afectó la corporalidad de la intérprete sirviendo de enriquecimiento en el lenguaje artístico de la obra. Los movimientos fragmentados llegaron a ser una representación de la crisis, asimismo, como parte del proceso creativo, ofrecían una exploración más profunda de las emociones del personaje. El cuerpo se convertía en un campo de batalla donde la identidad, dividida en fragmentos, intentaba ser recompuesta a través de gestos que rompían el flujo natural de la narrativa escénica. Como director, se buscó intencionalmente que estos movimientos expresaran la vulnerabilidad del personaje, mostrando cómo la crisis interna afecta su capacidad de relacionarse tanto consigo misma como con el entorno.

Al integrar el Staccato en la estructura de la obra, se consiguió un efecto dramático que reflejaba el momento de mayor intensidad de la crisis de identidad. Este tipo de lenguaje corporal permitió explorar la complejidad de la lucha interna de la intérprete, donde la rigidez y fragmentación de los gestos simbolizaban la imposibilidad de mantener la coherencia personal frente a la crisis. La estructura y el ritmo entrecortado del staccato rompían con la fluidez de los movimientos previos, subrayando el momento de mayor conflicto emocional.

2.3.2.3 Caos. El caos, caracterizado por movimientos erráticos y desordenados, representa un punto crucial en la narrativa de la obra, simbolizando la necesidad urgente de

romper con las limitaciones impuestas por la crisis de identidad. En esta etapa, la intérprete atraviesa una intensa lucha interna, manifestada en su corporalidad. Cada gesto errático refleja la confusión y el deseo desesperado de escapar de la crisis, un intento de liberarse de las ataduras internas y reconciliar las distintas facetas de su identidad. El Caos, por tanto, evidencia un desorden externo, siendo así que también da forma al tumulto interno que la persona experimenta mientras trata de recomponer las piezas fragmentadas de su ser.

En esta etapa, el caos surge naturalmente como continuación de la *Ola completa* de los *5Ritmos* de Gabrielle Roth, específicamente después del Staccato. La progresión entre ambos ritmos es clave: a medida que el staccato incrementa en velocidad e intensidad, el cuerpo inevitablemente desencadena un estado de caos. Este proceso natural se traduce en una liberación física y emocional, donde el cuerpo expresa de manera explosiva todo lo que ha contenido. A través del Caos, la intérprete demuestra su lucha interna y proyecta una narrativa visceral, en la que el público puede percibir claramente cómo su batalla interna está presente y activa en escena.

Desde la perspectiva direccional de la obra *Bajo la sombra de lo desconocido*, este fue un momento particularmente poderoso y espontáneo. El Caos surgió de forma casi natural, aprovechando la conexión emocional que la intérprete había establecido previamente con su cuerpo y con la historia. Fue un punto donde se hizo visible la confrontación entre su presente y su pasado, creando una dualidad interna que resonaba en cada movimiento. Este enfrentamiento interno, lejos de ser puramente una representación dramática, actuó como una especie de terapia en el escenario. El Caos posibilitó el procesar la propia narrativa emocional de la bailarina, dotando de mayor profundidad a la obra y, al mismo tiempo, permitiendo que el público conectara con la vulnerabilidad del personaje.

La forma en que el Caos fue integrado dentro de la narrativa física también le dio a la obra un dinamismo particular. En este estado, los movimientos perdían cualquier previsibilidad, lo que creaba una sensación de incertidumbre tanto para la intérprete como para los espectadores.

Este desorden, sin embargo, no era gratuito. Cada movimiento errático, cada gesto desordenado, tenía una razón de ser: reflejar la pérdida de control sobre la identidad, la ruptura de la coherencia interna y la lucha por restablecer un equilibrio en medio del torbellino emocional. Esta etapa del Caos, al ser una extensión lógica y emocional del Staccato, brindaba a la intérprete la posibilidad de explorar el extremo de la crisis y su eventual superación.

Lo más interesante del Caos, dentro de la estructura de la obra, es que, a pesar de su apariencia desorganizada, había una lógica interna en los movimientos. La intérprete, guiada por las emociones intensas desencadenadas por la crisis de identidad, encontraba en el Caos un espacio para explorar la fragilidad del ser humano. El desorden del cuerpo en movimiento era paralelo a la complejidad de la identidad en crisis: fragmentada, rota, pero con la posibilidad de recomponerse. Al hacerlo, la narrativa corporal se enriquecía, proporcionando al público una representación cruda y honesta de lo que significa estar inmerso en el caos de una crisis emocional.

Desde un punto de vista técnico, este fue uno de los momentos más desafiantes para la intérprete. Mantener el control dentro del Caos fue un reto constante. Siendo director se busca que, a pesar de la naturaleza errática del movimiento, hubiera una conexión emocional genuina y un propósito claro detrás de cada gesto. No se trataba simplemente de moverse de forma descontrolada, sino de que cada movimiento fuera una manifestación del estado interno del personaje. Esta precisión emocional fue clave para evitar que el uso de este ritmo se convirtiera en una mera explosión sin sentido, y para mantener la coherencia narrativa a través de las fases de la obra.

2.3.2.4 Lírico. Continuando con el estudio detallado de los *5Ritmos* de Gabrielle Roth, se observa cómo, tras el Caos, surge una nueva energía que se asemeja nuevamente a la fluidez, pero en una etapa diferente. En este punto, la intérprete comienza a experimentar una transición en la que el movimiento, antes errático y desbordante, se vuelve más calmado

y controlado. Aquí, el cuerpo parece encontrar respuestas a las preguntas que emergieron en medio de la confusión, permitiendo que los movimientos fluyan de manera continua y armoniosa. Esta etapa, aunque similar en su fluidez a la primera fase de la Ola, se diferencia en que ahora la intérprete permite que los movimientos fluyan dominando conscientemente, utilizando cada gesto como una metáfora que contribuye de manera significativa a la narrativa.

Desde la perspectiva direccional, esta fase de fluidez renovada tenía como objetivo principal explotar la idea de que, después del Caos, la calma surge no como una simple regresión, sino como una evolución. Se buscaba utilizar la Ola completa de Roth para estructurar la historia de Cristina, un ser en crisis mental, cuya travesía emocional y psicológica es narrada a través del lenguaje corporal. El Caos representaba la cúspide de su conflicto interno, pero el retorno a la fluidez sugería que, a pesar de las turbulencias, siempre hay un espacio para el crecimiento, la reflexión y la auto-comprensión.

El lirismo en esta etapa se convierte en una herramienta esencial para suavizar las transiciones entre los diferentes estados emocionales y físicos que la intérprete ha experimentado a lo largo de la obra. Los movimientos líricos, fluidos y expresivos, captan la esencia del cambio y la transformación interna de Cristina, contribuyendo a la creación de un hilo conductor que une todas las partes de la narrativa. Estos movimientos son clave para que el público entienda que, después de una crisis de identidad, no se regresa al punto de partida, sino que se alcanza una nueva forma de equilibrio, una calma que solo puede ser obtenida tras haber pasado por el Caos.

Al inicio de la obra, los movimientos fluidos que al bajar la Ola se vuelven líricos sirven para preparar al público para el viaje emocional que está por venir. Estos movimientos, aunque inicialmente suaves, ya sugieren una inquietud subyacente que estallará más adelante en la narrativa. La fluidez con la que la intérprete se mueve al principio no es tanto una expresión de paz, dicho de mejor manera es un preludio a las tormentas internas que enfrentará más

adelante. Conforme avanza la obra, y tras haber pasado por el Caos, la calma y la suavidad vuelven a aparecer, de la mano del Lírico; pero esta vez con un matiz distinto.

Los movimientos, ahora, están cargados de una nueva comprensión y madurez. Este lirismo refleja el proceso de autodescubrimiento de Cristina, quien, al integrar las diferentes partes de su ser fragmentado, encuentra una nueva forma de existir, más cohesiva y sólida.

La integración del ritmo Lírico en la obra además de ser estética, es que tiene una función narrativa clara. Estos movimientos comienzan con el cierre la historia de una manera que refleja la resolución y el crecimiento personal de Cristina. Si al principio el lirismo representaba la inquietud inicial antes del conflicto, al final simboliza la reconciliación interna, la calma después de la tormenta. La intérprete, a través de sus movimientos líricos finales, transmite que, aunque la crisis ha dejado cicatrices, también ha brindado claridad y fortaleza.

La capacidad de dominar esta transición fluida adicionalmente a enriquecer la actuación de la intérprete, permite al público experimentar la evolución emocional de Cristina de una manera profunda y tangible. Desde la perspectiva del director, esta progresión de la fluidez inicial, pasando por el Caos y llegando al Lírico, es crucial para contar una historia de crisis y redención. La combinación de estos estados rítmicos crea una narrativa que explora la lucha interna de la protagonista, y que, asimismo, celebra su capacidad de encontrar respuestas y alcanzar una nueva forma de equilibrio emocional.

2.3.2.5 Quietud. La Quietud, el último de los *5Ritmos* de Gabrielle Roth, se presenta en la obra como un momento de profunda resolución. Este estado además de marcar el fin de la tormenta emocional que la intérprete ha atravesado y simboliza la reconciliación final con su propia historia.

En lugar de seguir luchando contra los fragmentos de su identidad y las experiencias que la han marcado, la intérprete llega a un punto donde, no rechaza lo vivido, sino que lo abraza con aceptación. Esta quietud es un estado fundamental, ya que representa la calma después

del Caos, así como también la integración de todas las experiencias que han contribuido a su formación personal. En este momento, el cuerpo y la mente encuentran paz, y la intérprete alcanza un estado de claridad donde todo lo que ha sido disonante, finalmente, encaja en una totalidad armónica.

Este estado de quietud además de ser físico, también es emocional. A través de la representación de este ritmo, la intérprete comunica al público un sentido de resolución y paz interna, permitiendo que los espectadores presencien cómo, después de un viaje turbulento de crisis e incertidumbre, es posible encontrar un equilibrio y un lugar de tranquilidad. El movimiento se ralentiza, se vuelve pausado y contenido, casi como si cada gesto fuese una meditación sobre la aceptación de la propia historia. En este punto, la intérprete ya no está en conflicto consigo misma; ha llegado a un entendimiento profundo de su identidad, y en lugar de luchar contra su pasado, lo reconoce y lo integra en su presente.

Desde la perspectiva del director, la quietud es un cierre poderoso para la narrativa de *Bajo la sombra de lo desconocido*. A lo largo de la obra, se han explorado el Fluido, el Staccato, el Caos y el Lírico, todos ellos representando diferentes etapas de la crisis de identidad. Cada uno de estos ritmos ha permitido a la intérprete profundizar en las complejidades de su crisis personal, desde la confusión inicial hasta el punto álgido de la lucha interna. La Quietud, en cambio, es la culminación de este viaje: un momento de calma total, donde el cuerpo ya no busca respuestas ni se enfrenta a obstáculos, simplemente es. Aquí, la intérprete ha encontrado su paz, una paz que además de estar en la ausencia de conflicto, es la aceptación completa de lo que ha sido y lo que es.

Como director, en este sentido, se respeta la estructura y el proceso completo de los *5Ritmos* de Gabrielle Roth, reconociendo la importancia de cada etapa y permitiendo que la obra fluya de manera orgánica hacia su conclusión. La Quietud es el estado perfecto para finalizar la obra, ya que ofrece al público una sensación de cierre emocional. Después de haber sido testigos de un viaje interno tan turbulento, los espectadores necesitan un momento de respiro,

una pausa que les permita reflexionar sobre lo que han presenciado y absorber la transformación de la intérprete. Es en la Quietud donde se cristaliza la idea de que el camino hacia el reconocimiento de la crisis, su superación y el consecuente aprendizaje puede ser largo y difícil; pero que, al final, la paz es posible.

En este estado final, la intérprete está en un lugar completamente distinto al de donde comenzó. A lo largo de la obra, ha pasado por un largo proceso de enfrentarse a su identidad, lidiando con los aspectos fragmentados de su ser y las cicatrices de su pasado. Sin embargo, la Quietud sugiere que todas las heridas estén completamente sanadas, contando que la intérprete ha aprendido a vivir con ellas, aceptándolas como parte integral de su ser. Ha llegado a un punto en el que ya no necesita luchar contra esas partes de sí misma, aprendiendo que puede coexistir con ellas en paz. Esto es lo que hace que la Quietud sea tan poderosa y significativa: es un estado de reconciliación y aceptación.

La Quietud, además, tiene un impacto notable en la audiencia. El contraste con los ritmos anteriores, llenos de dinamismo, confusión y lucha, hace que este momento final sea aún más resonante. La calma en la intérprete se refleja en la atmósfera de la obra, generando una sensación de alivio compartido entre el escenario y el público. La obra, que comenzó con incertidumbre y fragmentación, termina con una sensación de unidad y coherencia, tanto para la intérprete como para quienes la observan.

2.4 Diseño Escénico

El diseño escénico y de vestuario son herramientas esenciales en la construcción de una narrativa teatral, permitiendo transmitir conceptos abstractos y emociones profundas que enriquecen la experiencia del público. En la obra *Bajo la sombra de lo desconocido*, el diseño adicionalmente de volverse un complemento visual, es una parte integral de la narración, capaz de metaforizar la compleja crisis de identidad de la protagonista.

A lo largo del proceso de creación, se aplicaron los conocimientos adquiridos en talleres impartidos por Daniela Portillo desde Chile, cuyo enfoque innovador en el uso de elementos escenográficos y vestuarios inspiró una nueva forma de abordar la puesta en escena.

Como director, la intención detrás de cada decisión estética fue hacer visible lo intangible: la confusión, la fragmentación y, finalmente, la reconciliación interna que atraviesa la intérprete. El diseño escénico, en este sentido, se convierte en una extensión física del mundo interno de la protagonista. Cada elemento escenográfico fue seleccionado con el propósito de reflejar las distintas fases emocionales del personaje, ayudando al público a navegar a través de la complejidad de su crisis de identidad.

Materiales como telas translúcidas, espejos rotos y estructuras móviles se utilizaron para simbolizar la fragilidad, la multiplicidad de identidades y el constante movimiento interno del personaje. Estos elementos escenográficos aportaron una atmósfera visual sirviendo como herramientas de interacción física para la intérprete, permitiéndole manipular y habitar el espacio en consonancia con su viaje emocional.

El vestuario, por su parte, fue diseñado para evolucionar junto con la narrativa del personaje. A lo largo de la obra, el vestuario se transforma, empezando con prendas que simbolizan una identidad fragmentada y concluyendo con un atuendo más simple y unificado, que representa la aceptación y la integración de todas las partes del ser. Se trabajó con capas de ropa que, al ser removidas durante la obra, exponen al personaje físicamente y también emocionalmente, simbolizando la progresiva liberación de las capas de dudas e inseguridades que la oprimen. El vestuario funciona aquí como una segunda piel que el personaje debe desprenderse para llegar a su núcleo más auténtico.

En cuanto a la iluminación, se emplearon colores y sombras específicos para acentuar los estados emocionales del personaje. La luz se utilizó para crear contrastes y transiciones entre los momentos de crisis y los de calma, acompañando el flujo de la obra. En las fases más

caóticas de la narrativa, la iluminación era más intensa y fragmentada, con sombras que rompían el espacio escénico, representando la confusión y el desorden interno del personaje. En cambio, hacia el final de la obra, la luz se volvía más cálida y envolvente, simbolizando la resolución y la integración personal.

El uso integral de los elementos escenográficos, el vestuario, la iluminación y el sonido, desde una perspectiva que busca metaforizar la crisis de identidad, permitió construir una narrativa rica y multidimensional. Cada una de estas herramientas fue empleada con el propósito de dar forma tangible a los estados emocionales y mentales que atraviesa el personaje, creando una experiencia teatral donde el espacio, el cuerpo y la emoción se entrelazan. De esta manera, el diseño reforzó la narrativa, logrando convertirse en un personaje en sí mismo, contribuyendo activamente al desarrollo de la historia y la conexión emocional con el público.

2.4.1 Diseño Escénico y Crisis de Identidad

Para explicar coherentemente este elemento, de gran importancia narrativa, en la creación de la dramaturgia del ejercicio escénico, analizaremos progresivamente cada uno de los elementos del diseño escénico y la relación con las diferentes etapas emocionales y/o vivenciales que atraviesa el personaje.

Tul como metáfora de burbuja o zona de confort delimitante en la Escenografía: El tul es un material translúcido y ligero, lo que lo hizo perfecto para representar aspectos efímeros y etéreos de la identidad. Además, partiendo del concepto psicológico que un sujeto en crisis identitaria tiende a limitar su espacio, alejándose de su vida social. Su transparencia simboliza la fragilidad y la naturaleza cambiante de la identidad humana.

El tul fue utilizado en capas superpuestas, colgado del techo por medio de un sistema giratorio que metaforiza la mente humana o envuelto alrededor del escenario para crear un ambiente de ensoñación o confusión. Logra simbolizar barreras invisibles o velos que ocultan la verdadera identidad del personaje.

Cuando se ilumina adecuadamente, el tul crea sombras y reflejos que añaden a la sensación de inestabilidad y búsqueda. La interacción del personaje con el tul puede ser coreografiada para mostrar su lucha y eventual liberación.

Traje de Tono Piel, el uso del vestuario para anular la identidad del intérprete en escena: Un traje que imita el tono de la piel logra ser visto como una segunda piel, anulando las características individuales del intérprete y representando la pérdida de identidad. Este tipo de vestuario hace que el personaje parezca desnudo y vulnerable, subrayando su lucha interna. Al no tener rasgos distintivos, el traje desprende al personaje de su individualidad, simbolizando cómo la crisis de identidad lo despoja de sus atributos únicos y lo reduce a una forma básica y genérica. A medida que el personaje progresa en su viaje para reencontrarse, el traje puede sufrir transformaciones, en este caso el uso de una cofia de tela del color de la piel con la adición de elementos o la alteración del mismo para simbolizar el redescubrimiento de su identidad.

2.4.2 Iluminación

La iluminación desempeña un papel fundamental en la creación escénica de *Bajo la sombra de lo desconocido*, convirtiéndose en una herramienta poderosa para transmitir la evolución emocional y psicológica del personaje. Desde el punto de vista del director, la iluminación, esta, a más de contribuir en la ambientación, actúa como un marcador visual clave que guía al público a través de los distintos momentos de crisis de identidad de la intérprete, Cristina.

Un ejemplo claro es el uso de tonalidades cálidas al principio de la obra, que gradualmente se oscurecen y bajan de intensidad, hasta llegar a tonos celestes y azules, colores que predominaron en la vida de la intérprete, y que fueron identificados a través de las fotografías y entrevistas realizadas durante el proceso de investigación. Estos tonos, particularmente el azul, refuerzan visualmente el aislamiento y la pérdida de identidad del personaje; y desde el contraluz, crean el efecto de un ser desdibujado, simbolizando la falta de identidad.

El lenguaje de los colores en la iluminación se construyó a partir de las interpretaciones emocionales de la bailarina. El azul se usó para los momentos en los que la crisis se intensificaba, mientras que el rojo, un color que provocaba disgusto en Cristina, se aplicó en escenas de mayor tensión emocional o conflicto interno. El blanco, por otro lado, simbolizaba los momentos de neutralidad y el paso del tiempo, ofreciendo una pausa en la narrativa emocional. Los tonos morados y anaranjados representaban la ruptura de los momentos más intensos de crisis, simbolizando la mezcla de todas las experiencias vividas, las cuales finalmente llevaban de vuelta a los tonos ámbar, que representaban la aceptación y resolución, en sintonía con los *5Ritmos* de Gabrielle Roth, que también guiaron la estructura emocional de la obra.

La iluminación permitía definir estos momentos críticos, lo cual, era esencial para crear un ambiente envolvente. Esta atmósfera visual ayudaba al público a sumergirse en la experiencia interna de Cristina, amplificando la narrativa emocional a través de la manipulación de la luz y los colores. Los cambios abruptos de tonalidades, junto con los efectos de contraluz, reforzaban la sensación de una mente en conflicto, una mente que oscila entre la confusión y la claridad, entre la crisis y la aceptación.

Además de su función narrativa, la iluminación también aportaba una capa adicional de simbolismo. Se jugaba con la luz para cambiar la apariencia del tul y el vestuario de la intérprete, creando un efecto visual que reflejaba el cambio interno del personaje. Por ejemplo, bajo ciertas luces, el traje de la intérprete parecía volverse más opaco o transparente, metaforizando su lucha interna y la sensación de vulnerabilidad o fortaleza que experimentaba en diferentes etapas de su crisis.

Esta interpretación de la iluminación, que también metaforiza la mente humana, permitió ubicar la obra en un contexto emocional donde cada color y cada sombra representaba un estado mental diferente. Así, la luz se convirtió en un reflejo visual de los altibajos

emocionales que Cristina vivió a lo largo de su crisis de identidad, ayudando a los espectadores a comprender las distintas etapas de su viaje interno.

2.4.3 Sonoridad

Finalmente, el diseño sonoro desempeñó un papel crucial en la creación de una atmósfera de inmersión en *Bajo la sombra de lo desconocido*. Sonidos repetitivos, distorsionados o fragmentados acompañaban los momentos de mayor conflicto emocional, mientras que sonoridades más suaves y fluidas marcaban las transiciones hacia la resolución, guiando tanto a la intérprete como al público en este viaje emocional. Este diseño sonoro complementaba las acciones en el escenario y, por otra parte, amplificaba las emociones internas del personaje, añadiendo una capa de profundidad a la interpretación de la crisis de identidad que se aborda en la obra.

Desde la dirección, el diseño sonoro fue abordado con una meticulosa manipulación de sonidos a través de herramientas digitales. Se utilizaron programas como *Audacity* y *CapCut* para crear una amplitud de efectos sonoros que reforzaran la narrativa. Un ejemplo clave fue la grabación de la voz de una niña repitiendo la frase: "Mami, ¿quién soy?". Esta grabación fue manipulada para bajar los tonos y modificar los graves, logrando que la voz perdiera su claridad y se distorsionara hasta el punto en que ya no sonara humana, simbolizando la pérdida de identidad del personaje en su crisis. Este recurso sonoro funcionó como una metáfora auditiva de la disolución del yo, profundizando en el proceso de desconexión con la identidad propia.

Asimismo, se incorporaron sonidos instrumentales modificados en tempo y ritmo, diseñados específicamente para acompañar los movimientos coreográficos de la intérprete. Estos sonidos no eran destinados únicamente a marcar el ritmo de la danza, sino que ayudaban a construir una "narrativa sonora" que actuaba como un hilo conductor a lo largo de la obra. Cada sonido, cada distorsión, estaba diseñado para resonar con la evolución emocional del

personaje, haciendo que el diseño sonoro, en su totalidad, acompañara, guiara y definiera la historia en cada momento. Se crea, por tanto, también una dramaturgia sonora.

El uso de distorsiones y efectos en el sonido se convirtió en un pilar fundamental para resaltar los momentos clave de la narrativa emocional. El proceso de pruebas sonoras permitió que se experimentara con la anulación de la identidad de la intérprete mediante el sonido, mientras que simultáneamente se construía una dramaturgia sonora capaz de crear una atmósfera envolvente y psicológicamente densa. Esta dramaturgia sonora, con sus variaciones y manipulaciones, ayudó a subrayar el viaje interno del personaje, vinculando las emociones y el movimiento con el sonido de una manera que aumentaba el impacto de la obra.

Para concluir, debemos resaltar que el uso de herramientas como la memoria emotiva de Stanislavski, los *5Ritmos* de Gabrielle Roth y un enfoque detallado en el diseño escénico permitió crear una obra que combina múltiples disciplinas artísticas de manera efectiva y profunda. Como director, este proceso ha demostrado ser una apertura hacia la exploración de nuevas formas de narrativas escénicas, donde el cuerpo, la emoción y el espacio se fusionan para contar una historia de manera integral.

Esta experiencia, además, refuerza la importancia de la multidisciplinariedad en el desarrollo de las artes escénicas, ofreciendo un enfoque más rico y matizado en la creación de personajes y mundos escénicos. Para un estudiante de grado en Artes Escénicas, este tipo de conjugación de herramientas y técnicas no sólo impulsa el proceso creativo, sino que también abre nuevas posibilidades en la construcción de obras que resuenen emocionalmente con el público y enriquezcan el panorama escénico.

Capítulo III

Relevancia y Pertinencia de las Herramientas de Creación Escénicas Utilizadas

A lo largo del proceso de creación de la obra, el uso de herramientas teórico-prácticas ha sido de gran valor, aportando significativamente al desarrollo de este trabajo. Como director, he tenido la responsabilidad de seleccionar y organizar cada una de estas herramientas, con el fin de alcanzar los resultados deseados en escena. Este capítulo aborda en detalle cómo estas herramientas y materiales han sido integrados y adaptados, especialmente en el contexto de la cátedra de Investigación sobre el proceso de creación.

En este recorrido, describiremos las herramientas y materiales que fueron utilizados y adaptados en cada fase del proceso. A través de las retroalimentaciones recibidas en la cátedra y en los ensayos, estas herramientas se han ido refinando y modificando, ajustándose a las necesidades específicas de la creación de la obra. Cada herramienta, cada material, ha sido escogido cuidadosamente y en función de su contribución al objetivo artístico, permitiendo construir una propuesta escénica coherente y significativa.

Además, la experiencia de experimentar con diversas herramientas creativas de actuación, danza y diseño escénico ha propiciado la exploración de múltiples dimensiones del lenguaje escénico. A través de estas, ha sido posible trabajar con el cuerpo, la voz, el sonido, la iluminación y la composición de la escena, generando una comprensión más profunda desde mi rol como director. En cada decisión, se ha considerado el impacto de estas herramientas desde la perspectiva del agente externo, buscando que el espectador pueda conectarse con la narrativa.

Al definir y seleccionar los materiales, estos experimentaron varios cambios a lo largo del proceso creativo, los cuales favorecieron en gran medida el resultado final. Uno de los principales retos ha sido, precisamente, identificar cuáles de estas herramientas eran las más idóneas para representar en escena la crisis de identidad, tema central de la obra. Este

desafío se abordó en conjunto con los docentes de la cátedra, quienes colaboraron en la evaluación y potenciación de cada recurso, permitiéndonos explotar al máximo su potencial.

En suma, este capítulo explorará cómo el trabajo conjunto entre teoría y práctica, director, intérprete y docentes, ha permitido dar forma a una obra de carácter dancístico que, a través de la interpretación, narra de manera profunda y sensible una historia de crisis de identidad.

3.1 Resultados.

Para comenzar a hablar de los resultados en el proceso de creación de una obra escénica, es crucial reconocer que, independientemente del material o herramienta utilizada, cada uno de estos elementos nos conducirá a un resultado final. Sin embargo, el verdadero valor de estas herramientas radica en la medida en que contribuyen al proceso creativo, apoyando el desarrollo compositivo de la obra.

Es importante destacar que el resultado, sea satisfactorio o no, siempre representa una oportunidad de aprendizaje y crecimiento en el ámbito creativo. A lo largo del proceso, no siempre se obtienen los resultados esperados; sin embargo, estos "errores" o desvíos pueden ser tan enriquecedores como los logros iniciales. Los errores no sólo aportan claridad, sino que nos invitan a buscar nuevas perspectivas y caminos, generando hallazgos que, en el contexto de esta obra, han resultado fundamentales para la construcción del discurso artístico.

Asumir el rol de director en este contexto implica una gran responsabilidad, ya que no existe una medida cuantitativa precisa para evaluar el proceso creativo y su resultado. No se trata únicamente de lograr un "buen" resultado, sino de evaluar continuamente si cada decisión y cada elemento utilizado contribuyen de manera significativa al propósito de la obra. La dirección requiere un análisis meticuloso y constante de los objetivos artísticos, y una reflexión profunda sobre si los resultados alcanzados resuenan con el mensaje que se pretende transmitir.

La tarea del director es, en esencia, gestionar estos recursos de manera que enriquezcan la obra y ayuden a contar la historia de forma clara y efectiva. Esto implica una observación constante de cómo cada herramienta —desde los elementos de actuación, iluminación, sonido, hasta el diseño escénico— suma al proceso. A medida que se avanza en la construcción de la obra, el director se convierte en el filtro de cada resultado, aceptando los éxitos y aprendiendo de los fallos, y encontrando en ambos una fuente de inspiración y redirección para seguir construyendo una propuesta lo mejor terminada posible.

En conclusión, el proceso de creación y los resultados, sean estos satisfactorios o no, deben considerarse partes vitales del desarrollo de una obra. Cada resultado —desde el logro más pequeño hasta el desvío más inesperado— es una oportunidad para profundizar en el saber escénico y, en última instancia, para construir una obra que resuene tanto en el intérprete como en el espectador.

3.1.2. Evaluación de Recolección de Datos Etnográficos

En este apartado, es esencial destacar el papel central que tuvo el estudio etnográfico en la creación de la obra *Bajo la sombra de lo desconocido*. Desde el inicio hasta el final del proceso creativo, la etnografía fue una herramienta fundamental que contribuyó de diversas maneras a la construcción escénica, proporcionando materiales y datos que guiaron la evolución de la obra y nos orientaron hacia un lugar específico dentro de la narrativa.

El enfoque etnográfico, aunque a veces se empleó de forma intensa y otras en menor medida, nos ayudó a profundizar en temas relacionados con los cambios y crisis del ser humano. Sin embargo, este enfoque también trajo ciertos desafíos. En un primer momento, la recolección de datos etnográficos generó cierta confusión debido a la gran cantidad de información obtenida. Como director y creador, me encontré ante una sobreabundancia de material, lo que dificultaba encontrar una perspectiva clara y definir hacia dónde dirigir el núcleo temático de la obra.

Por tanto, entre los materiales recolectados para la construcción de la obra, se identificaron diversos aspectos que han influido de manera significativa en la vida cotidiana de la intérprete. Estos aspectos, que abarcan desde cambios emocionales hasta transformaciones en su manera de relacionarse con el entorno, revelaron un hilo conductor que se origina en un evento traumático: la pérdida de su hermano.

La muerte de su hermano no sólo dejó una profunda huella emocional, también generó una serie de consecuencias que aún hoy resuenan en ella, afectando distintas áreas de su vida. Este evento traumático ha moldeado su identidad y sus relaciones, y se ha convertido en un eje fundamental que influye en sus vivencias y emociones actuales. A través de la exploración escénica y el trabajo introspectivo, estos elementos se convirtieron en un recurso clave para profundizar en la narrativa de la obra, ofreciendo un enfoque sensible y auténtico sobre la experiencia de la pérdida y el duelo.

A lo largo de este proceso de exploración, caídas y descubrimientos, los datos etnográficos específicos de la intérprete-creadora se convirtieron en una brújula que orientó nuestro trabajo. Finalmente, estas exploraciones nos llevaron a identificar la *crisis de identidad* como el tema central de la obra. Dado que la intérprete la había experimentado en su pasado, este tema no únicamente resonaba profundamente en ella, sino que también brindaba la oportunidad de explorar la obra desde una perspectiva auténtica y personal. Así, la etnografía se transformó en una herramienta, además de investigativa, también de conexión emocional y psicológica con la temática de la obra.

La etnografía es un campo amplio y complejo, pero en este caso, la relación de confianza entre el director y la intérprete-creadora fue fundamental. Con el consentimiento de la intérprete y en su rol de amigo y confidente, tuve la oportunidad de indagar en su historia y explorar aspectos íntimos de su pasado. Este acceso a sus experiencias personales enriqueció el proceso creativo y le dio un enfoque único y genuino a la obra.

Para recopilar esta información, recurrimos a diversas herramientas etnográficas, como entrevistas, videos y fotografías, que jugaron un rol crucial en la construcción de la narrativa. A través de estas entrevistas, logramos acceder a reflexiones y recuerdos profundos que informaron y dieron forma a las escenas, ayudándonos a estructurar una obra coherente y emocionalmente resonante. Los videos y fotografías, por su parte, permitieron visualizar y revivir momentos específicos del pasado de la intérprete, los cuales fueron cuidadosamente adaptados para dar vida a las escenas de *Bajo la sombra de lo desconocido*.

En conclusión, el uso de la etnografía en este proceso creativo fue invaluable. Nos permitió construir una narrativa rica en significado, auténtica y profundamente conectada con la experiencia personal de la intérprete. La combinación de herramientas como entrevistas, material audiovisual y el vínculo de confianza entre director e intérprete hizo posible que la obra fuera más que una representación escénica: se convirtió en una exploración íntima y conmovedora sobre la identidad y la crisis personal.

3.1.3 Evaluación de Improvisaciones

Durante el proceso de experimentación y la búsqueda de materiales para la obra, comenzamos la exploración corpórea desde la improvisación. Esta técnica, desde mi perspectiva como director, se convirtió en una ventana invaluable hacia la exploración de múltiples dimensiones expresivas y creativas. La improvisación nos permitió encontrar tanto aciertos como desaciertos; sin embargo, estos desaciertos no significan que los elementos descubiertos fueran inútiles, sino que simplemente no contribuían de manera significativa a la narrativa que queríamos construir en esta historia.

Trabajando en conjunto con la intérprete-creadora, decidimos partir de la improvisación como punto de partida, una decisión que considero fundamental en el proceso. Esta elección permitió que tanto el cuerpo como la mente se unieran en el inicio de varios caminos creativos. Entre las exploraciones realizadas, encontramos una serie de improvisaciones:

improvisaciones objeto-cuerpo, improvisaciones sonoro-corporales, e improvisaciones guiadas por premisas desde la información etnográfica. Cada una de estas variantes cumplió un rol específico en el proceso, ayudándonos a distinguir caminos a seguir y caminos a descartar. Esta selección de tipos de improvisación, basada en la resonancia que causaba en la intérprete, nos orientaba hacia aquellas direcciones en las que la conexión emocional y física era más potente y significativa para la historia.

Particularmente, al trabajar con improvisaciones a través de estas premisas, observamos una respuesta especialmente interesante por parte de la intérprete. En este contexto, su cuerpo respondía a los impulsos y exploraciones de manera única, expresando ideas y emociones que no estaban necesariamente articuladas a través de palabras. Como director, al observar e interpretar estos movimientos, descubrí cómo las consignas permitían profundizar en la construcción del personaje de Cristina, revelando sus pensamientos y sentimientos más internos sin necesidad de una verbalización explícita. Aunque esta herramienta tuvo sus desafíos, fue precisamente en estos momentos de improvisación donde surgió la necesidad de incorporar la metodología de Gabrielle Roth y sus *5Ritmos* de movimiento, una técnica que añadió profundidad a nuestra exploración.

En este punto, decidimos emplear los *5Ritmos* no como la denominada *ola completa* de movimientos, sino abordando cada ritmo de forma individual. Así, cada ritmo se vinculaba a un estado mental específico de la intérprete, que si bien es cierto estos fueron creados desde un punto de vista para el *Chaman*, al adoptarlos al mundo dancístico permiten una correspondencia entre su estado emocional y su expresión física. Al trabajar con estos ritmos de manera aislada, logramos identificar qué elementos aportaban efectivamente a la construcción de un estado corporal en escena y cuáles no encajaban en nuestra narrativa. Aunque no todos los ritmos ofrecieron los resultados esperados, esta fragmentación y relación con los estados mentales resultó en hallazgos significativos que enriquecieron la obra.

En términos de eficacia, esta herramienta fue de gran valor para clarificar y construir un estado corporal definido en escena. La metodología de los *5Ritmos*, aplicada desde la improvisación, permitió a la intérprete experimentar y afinar su lenguaje corporal, relacionando cada ritmo con un aspecto específico de su estado mental. Este enfoque le otorgó mayor profundidad a su actuación, haciendo que la conexión entre mente y cuerpo resultara más evidente y efectiva en escena. Así, la improvisación, potenciada con herramientas como los *5Ritmos* de Roth, se consolidó como un pilar fundamental en el proceso de creación, facilitando la búsqueda de autenticidad y resonancia emocional en la interpretación de la obra.

3.1.4 Evaluación del Entrenamiento Actoral

En este punto del proceso de creación de la obra, integramos diversas herramientas de entrenamiento actoral con el propósito de enriquecer y potenciar la interpretación dancística. Al principio, surgieron muchas dudas respecto a si estábamos construyendo un personaje o si la intérprete se limitaba a representarse a sí misma en una versión de su pasado. Este dilema abrió interrogantes sobre el tipo de construcción escénica que queríamos lograr, ya que la intérprete no actuaba como un personaje externo, sino que se conectaba directamente con su propia historia.

Con el tiempo, y desde una perspectiva externa como director, se hizo evidente que estábamos, de hecho, construyendo un personaje, aunque este fuera una metáfora compleja de la intérprete misma, específicamente una conjunción entre la “Cristina niña” y su situación emocional en el pasado. Este personaje, más que una réplica de la intérprete, representa una versión poética y metafórica de su infancia, proyectada en su presente. Así, la creación de este “personaje” se convierte en una mezcla de recuerdos y sentimientos que pertenecen a su pasado, pero que ahora, como adulta, son reinterpretados y reconstruidos en escena.

Es en esta exploración de la memoria y la emoción donde la herramienta de la memoria emotiva, desarrollada por Konstantin Stanislavski en su método actoral, se vuelve esencial en nuestro proceso creativo. Aunque esta técnica fue concebida para la actuación, y no directamente para la danza, en este caso su aplicación demostró ser extremadamente eficaz. La memoria emotiva permite a la intérprete conectarse profundamente con emociones pasadas, evocándolas de manera que sean auténticas y vívidas en el presente. Al trabajar en conjunto con el material etnográfico recopilado, esta herramienta permitió que los recuerdos de la intérprete se transformaran en una serie de sensaciones y estados corporales, adaptándolos al lenguaje de la danza para crear una carga emocional en escena.

La memoria emotiva sirvió como un catalizador para que la intérprete alcanzara un estado corpo-sensible, en el cual sus movimientos eran gestos coreográficos que transmitían tal carga emocional, genuina y palpable. Este estado corpo-sensible permitió que el cuerpo se convirtiera en el vehículo de una narrativa cargada de significado, una expresión de emociones profundas que no sólo habitaban en su mente, sino que se manifestaban plenamente en su cuerpo. Al evocar estas emociones, la intérprete además de estar “actuando” su historia, revivía sensaciones reales y poderosas que aportaban autenticidad y profundidad a cada movimiento.

Desde mi perspectiva como director, esta técnica de la memoria emotiva, adaptada a los requerimientos de la danza, ha funcionado de manera sumamente significativa para lograr una interpretación que va más allá de lo técnico. Ha permitido que la intérprete encarne su pasado de una forma sensible y auténtica, explorando su identidad y su historia con una honestidad que toca al espectador. En conjunto, estas herramientas de entrenamiento actoral han facilitado la creación de una obra en la que cuerpo y emoción se entrelazan, dando vida a un personaje que, aunque basado en la realidad, se convierte en un símbolo de crecimiento y transformación.

3.1.5 Evaluación de la Traducción del Material Etnográfico al Corporal

Hablar de la traducción del material etnográfico al lenguaje corporal es referirse a un proceso dinámico, lleno de desafíos y descubrimientos. Este fue un punto crucial en nuestro trabajo, ya que implicó la adaptación de la información recopilada previamente para que Cristina pudiera narrarla a través de su cuerpo, transformando datos y relatos en movimiento.

El camino estuvo marcado por altos y bajos, ya que buscábamos lograr la cohesión entre herramientas antropológicas, teatrales y dancísticas para alcanzar el resultado deseado en la obra. En este proceso, partimos del material autoetnográfico como base, utilizando la memoria emotiva como herramienta teatral para traducirlo al cuerpo. Esta transformación se estructuró en torno a los *5 Ritmos* de Gabrielle Roth —fluido, staccato, caos, lírico y quietud—, los cuales nos guiaron para que el cuerpo no solo se moviera, sino que contara una historia con carga emocional.

Como director de la obra, enfrenté el desafío de encontrar una traducción efectiva entre la información recopilada y la expresión corporal. En varias ocasiones, los resultados no eran los esperados, lo que nos llevó a descartar ciertos materiales que no se alineaban con nuestra propuesta creativa o narrativa en ese momento. Este acto de selección, aunque difícil, nos permitió depurar el enfoque y comprender más profundamente el significado y la función de cada herramienta dentro del proceso creativo.

Para nosotros, como creadores-investigadores y estudiantes de danza-teatro, este proceso representó un impulso hacia la hibridación de disciplinas. Contamos con fundamentos de dos ramas artísticas que, al fusionarse, nos permitieron construir una obra que comunica emociones de manera directa y visceral a través del cuerpo.

Finalmente, tras varios ajustes y decisiones, logramos consolidar un entendimiento más claro de cada herramienta empleada. La etnografía nos proporcionó una base rica en información, desde la cual exploramos estados sensibles, a través de la memoria emotiva, que

posteriormente se manifestaron en movimiento. Con el uso de los *5Ritmos*, desarrollamos una narrativa que reflejaba la crisis de identidad, dando vida a una historia emocional y profundamente humana, contada desde el cuerpo en movimiento. Este proceso enseña a valorar las herramientas empleadas confiando en el cuerpo como un vehículo poderoso para narrar historias complejas y universales.

3.1.6 Evaluación del Diseño Escénico

En el proceso de creación de la obra, el diseño escénico se convirtió en un elemento fundamental para narrar la vida de una persona que atravesó una crisis de identidad. Sin embargo, este fue uno de los aspectos que más retos presentó. Al aplicar los métodos iniciales, los resultados obtenidos se alejaban de lo que se buscaba para representar la complejidad de la mente humana. Por esta razón, el diseño escénico estuvo en un proceso cambiante, ajustándose continuamente hasta encontrar una solución adecuada. Cada desacierto nos acercaba más a la respuesta final, lo que derivó en la creación de una estructura giratoria en su propio eje, diseñada para aportar dinamismo y profundidad a la obra, evitando que su desarrollo fuera plano.

Para llegar a este resultado, como director utilicé herramientas manuales, como bocetos y pintura, para visualizar ideas iniciales. Posteriormente, se incorporaron herramientas digitales como Photoshop, lo que resultó ser un acierto significativo. Este elemento tecnológico permitió prever cómo se integraría la estructura en el escenario sin necesidad de realizar gastos innecesarios en pruebas físicas.

Durante el proceso, también surgieron obstáculos técnicos. Por ejemplo, inicialmente se buscaba realizar el movimiento giratorio mediante la fricción de una soga manipulada por el personal de tramoya haciendo que la estructura no gire con fluidez, lo que nos llevó a buscar soluciones en tiendas en línea, donde adquirimos un mecanismo denominado “giro” (un adminículo generalmente utilizado en la danza aérea para suspensión) que permitió un

movimiento suave y continuo. Además, otro desafío importante fue la implementación de un sistema de cortinaje que manipulara la tela de forma sutil, sin afectar la estética de la escena. Este sistema evolucionó a lo largo del tiempo del montaje, buscando encapsular a la intérprete dentro de la estructura de manera efectiva y simbólica.

A pesar de los cambios y desafíos, el diseño escénico fue un proceso que permitió explotar al máximo mi creatividad como director. Cada decisión tomada y cada ajuste realizado contribuyeron no solo al resultado final, sino también a enriquecer mi visión artística y técnica para la obra.

3.2 Importancia de las Decisiones Desde la Mirada del Director

A lo largo del proceso de creación de *Bajo la sombra de lo desconocido*, el trabajo en equipo ha sido el pilar fundamental para el desarrollo de la obra, destacando la relación entre creador-intérprete y creador-director. Este vínculo ha sido esencial para estructurar y dar forma a una pieza que explora profundamente la crisis de identidad a través del movimiento.

Como director, la responsabilidad de tomar decisiones que impactan directamente en la creación artística es inmensa. El rol del director como observador externo permite adoptar una visión amplia y objetiva de la obra, guiando cada elemento hacia una coherencia narrativa y estética. En este caso, esta mirada externa se fusionó con la perspectiva del espectador, buscando anticipar cómo se transmitiría la esencia de la obra al público.

La comunicación constante entre el director y la intérprete-creadora, Cristina, ha sido clave para lograr un equilibrio entre la visión artística y la comodidad de la intérprete al representar la historia. Este diálogo creativo permitió construir una narrativa donde cada movimiento, gesto, sonido, iluminación y elemento de vestuario fuera cuidadosamente analizado y juzgado, asegurando que todos los detalles contribuyeran eficazmente al mensaje de la obra. Aunque surgieron obstáculos durante el proceso, estos fueron superados mediante decisiones conscientes y colaborativas.

Un aspecto distintivo de este proceso fue la libertad creativa del director para intervenir directamente en escena. Esta participación activa permitió demostrar físicamente lo que se buscaba transmitir en la corporalidad de Cristina, enriqueciendo la interpretación y asegurando una alineación con la visión general de la obra. Este enfoque práctico complementó la dirección, añadiendo un nivel de profundidad a la colaboración.

El apoyo de los docentes de la cátedra Investigación del proceso creativo también jugó un papel fundamental en el desarrollo de la obra. Sus aportes ayudaron a adoptar una postura crítica y reflexiva ante la creación, consolidando el discurso artístico y fortaleciendo la estructura conceptual de la pieza.

En conclusión, el rol del director como mirada externa y guía creativa ha sido crucial para alcanzar el resultado final de *Bajo la sombra de lo desconocido*. Este proceso, caracterizado por la colaboración, el análisis detallado y la integración de múltiples perspectivas, ha permitido dar vida a una obra que aborda con profundidad la crisis de identidad a través del movimiento, logrando un resultado satisfactorio y significativo.

Conclusiones

El proceso de creación e investigación desarrollado para la obra *Bajo la sombra de lo desconocido* nos permitió identificar y emplear herramientas teórico-prácticas que resultaron esenciales para estructurar y dar sentido al proyecto. Estas herramientas no sólo sirvieron como guía para orientar el rumbo creativo, sino que también fueron el puente entre los aspectos conceptuales y prácticos, ayudándonos a construir un discurso artístico sólido y coherente. Su implementación nos permitió organizar y crear los materiales escénicos necesarios para dar vida a una narrativa que trasciende las palabras y se traduce al lenguaje del movimiento.

Uno de los pilares fundamentales de este proceso fue el uso de la etnografía como punto de partida, que permitió recopilar y analizar información relevante para la obra. A través de la memoria emotiva, esta información fue transformada en emociones y sensaciones que, finalmente, se tradujeron en movimientos dancísticos. Este enfoque generó un vínculo profundo entre las experiencias recopiladas y las expresiones corporales, dando como resultado una obra que narra desde lo visceral, lo emocional y lo simbólico. Este tránsito desde la etnografía hasta el movimiento evidenció la riqueza y el potencial de la metodología empleada, subrayando la importancia de cada etapa en la creación artística.

Además, el calentamiento corporal y sensible desempeñó un rol fundamental en este proceso. Este espacio inicial permitió preparar tanto el cuerpo como la mente para el trabajo creativo, ofreciendo un terreno fértil para explorar y experimentar con las herramientas seleccionadas. Cada ejercicio y técnica aplicada atravesó filtros rigurosos que aseguraron su pertinencia y eficacia, ayudándonos a consolidar un resultado final que reflejara con claridad el objetivo artístico planteado. Esta fase preliminar no sólo fue crucial para la creación, sino que también brindó a los intérpretes una mayor conexión con su cuerpo y con la narrativa que querían transmitir.

El análisis detallado de cada herramienta empleada fue clave para comprender su aporte en la creación. Este ejercicio reflexivo permitió evaluar cómo cada recurso contribuyó al desarrollo de la obra y cómo se relacionó con los roles específicos de los integrantes del equipo. La claridad en los roles y en el uso de las herramientas aseguró una dinámica de trabajo colaborativa y eficaz, donde cada decisión fue fundamentada y alineada con los objetivos artísticos. Esta organización estructurada facilitó la construcción de una narrativa que dialoga entre la técnica y la emoción, resultando en una obra que trasciende las fronteras del movimiento para conectar profundamente con el espectador.

El proceso de diseño escénico, aunque desafiante y en constante evolución, fue clave para lograr la representación visual de la crisis de identidad en la obra. Cada obstáculo encontrado puso a prueba la capacidad de adaptación del equipo impulsando la exploración creativa, llevando a soluciones innovadoras como la estructura giratoria y el sistema de cortinaje. Estos elementos aportan dinamismo y profundidad a la puesta en escena, enriqueciendo el lenguaje simbólico de la obra. El uso de herramientas tecnológicas como *Photoshop* y la implementación de mecanismos técnicos demostraron cómo la combinación de creatividad y recursos prácticos puede superar limitaciones y contribuir al desarrollo artístico. Este proceso resalta la importancia de la flexibilidad y el aprendizaje continuo en la creación escénica, elementos fundamentales para alcanzar un resultado integral y satisfactorio.

En conclusión, la metodología aplicada para la creación de *Bajo la sombra de lo desconocido* no sólo permitió la realización de una obra sólida y emocionalmente impactante, sino que también evidenció el valor de la interdisciplinariedad y la reflexión en los procesos artísticos. Al integrar herramientas teórico-prácticas de manera consciente y analítica, logramos un producto escénico significativo y un aprendizaje profundo sobre las dinámicas de creación y el potencial narrativo del cuerpo. Este proceso refuerza la importancia de la investigación en el arte, mostrando cómo la conjugación de lo conceptual y lo práctico puede dar lugar a obras que resuenan con autenticidad y profundidad.

Referencias

- Coca Jimenez, P., & Ortega-Cubero, I. (2022). El Pensamiento Visual A Través De Los Mapas Mentales En La Formación De Maestros De Educación Primaria. *ArtsEduca*, 147 - 160.
- Escobar, A. (n.d.). El Método Stanislavski: Una Guía Completa. *ESAEM*. Obtenido de <https://www.esaem.com/noticias/el-metodo-stanislavski-una-guia-completa/>
- Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). Biografía de Konstantin Stanislavski . *Biografía y Vidas. La Enciclopedia Biografica en Línea*. Obtenido de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stanislavski.htm>
- Frías Peña, J., & O'Brien, C. (2023). La Administración del Diseño y la Mercadotecnia, ¿Un Mismo Objetivo? Obtenido de <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://mxdesign.disenio.iberomx.com/conference/2005/HTMs-PDFs/AdmondelDisenoyMerca.pdf>
- Hernandez, A. (8 de Junio de 2022). Qué es una Crisis de Identidad. Obtenido de [https://www.hernandezpsicologos.es/blog/crisis-de-identidad/#:~:text=Una%20crisis%20de%20identidad%20es,o%20redefinir\)%20su%20propio%20yo.](https://www.hernandezpsicologos.es/blog/crisis-de-identidad/#:~:text=Una%20crisis%20de%20identidad%20es,o%20redefinir)%20su%20propio%20yo.)
- Jimenez, P. (2019). El Método de las Acciones Físicas de Stanislavski en el Ámbito Escénico Actual. *IDEA*. Obtenido de chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://estudiosobrearteactual.com/wp-content/uploads/2019/09/7_27.pdf
- Llanos, M. (2022). Compartiendo Historias de Vida de Grandeza Humana. *OMU*. Obtenido de <https://omu.unife.edu.pe/historia-de-vida-gabrielle-roth/>
- Lozano Jacas, M. (29 de Mayo de 2023). La Teoría de la Crisis de Identidad de Jean Twenge: Principios y Fundamentos. *Portal Psicología y Mente*. Obtenido de <https://psicologiaymente.com/psicologia/la-teoria-de-la-crisis-de-identidad-de-jean-twenge-principios-y-fundamentos>
- Mongamud, N. (2021). Sistema Stanislavski: qué es, características y cómo se usa en la actuación.

- Montagud, M. (2021). Crisis de Identidad: Qué es, Características y Como se Trata en Terapia. *Psicología y Mente*. Obtenido de <https://psicologiymente.com/clinica/crisis-identidad>
- Peñaloza, M. M. (2012). *5Ritmos*. Obtenido de <https://5ritmos.wordpress.com/2012/04/07/5ritmos-danza-movimiento/>
- Peralta, C. (2009). Etnografía y Métodos Etnograficos. *Análisis, Revista Colombiana de Humanidades*, 33 - 52. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=515551760003>
- Perez Trenado, M. (2011). *El Proceso del Duelo y la Familia*. Obtenido de <https://paliativossinfronteras.org/wp-content/uploads/procesol-de-duelo-y-familia-PEREZ.pdf>
- Perez, M. (2009). La Figura de Constantin Stanislavski y su importancia y Repercusión en las Técnicas Interpretativas Contemporaneas. *Danzamalaga*. Obtenido de <file:///C:/Users/Esteban/Downloads/Dialnet-LaFiguraDeConstantinStanislavskyYSulImportanciaYRep-2955329.pdf>
- Raffino, & Equipo Editorial, E. (7 de Mayo de 2024). Diferencia Entre Realismo y Naturalismo. *Enciclopedia Concepto*. Obtenido de <https://concepto.de/diferencia-entre-realismo-y-naturalismo/>
- Roa, M. L. (2023). De la Etnografía al Teatro: Caminos Metodológicos de un Performance-Investigación Colaborativa con Cosecheros . *Cuadernos de Musica, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 214 - 235. Obtenido de <https://doi10.11144/javeriana.mavae18-1.cmya>
- Romero Perez, Ricardo; Zapata Brunet, Sergio; Bazares Nieto, Rodrigo. (2013). El Diseño Teatral Iluminación, Vestuario y Escenografía. *Herramientas Para los Tecnicos en Artes Escénicas*. Obtenido de chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2013/11/el_diseno_teatral_vol_1.pdf
- Roth, G. (2010). *Mapas Para el Extasis*. Urano; Traducción edición (27 Septiembre 2010).
- Stanislavski, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Alba Editorial.

Torres, J. (2016). Creación de un Personaje: Stanislavsku. Obtenido de [https://repository.unad.edu.co/bitstream/10596/9490/5/80010%20Creacion_de_un_personaje_Stanslavsky%20\(2\).pdf](https://repository.unad.edu.co/bitstream/10596/9490/5/80010%20Creacion_de_un_personaje_Stanslavsky%20(2).pdf)

Tovar, P. (2023). RIO-LATIR Revista-Red de Antropología del Arte. Obtenido de <https://www.rio.latir.com.mx/numero-10/etnografia-artistica-documentacion-poetica/>

Vazquez, J. (2008). Obtenido de <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://200.23.113.51/pdf/25475.pdf>

Anexos

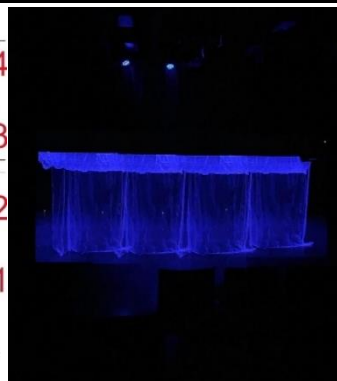
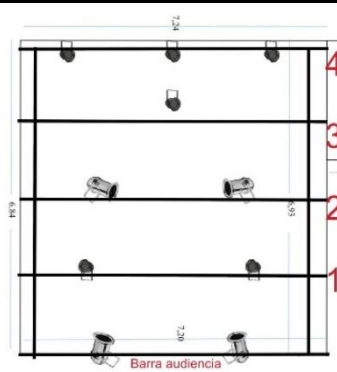
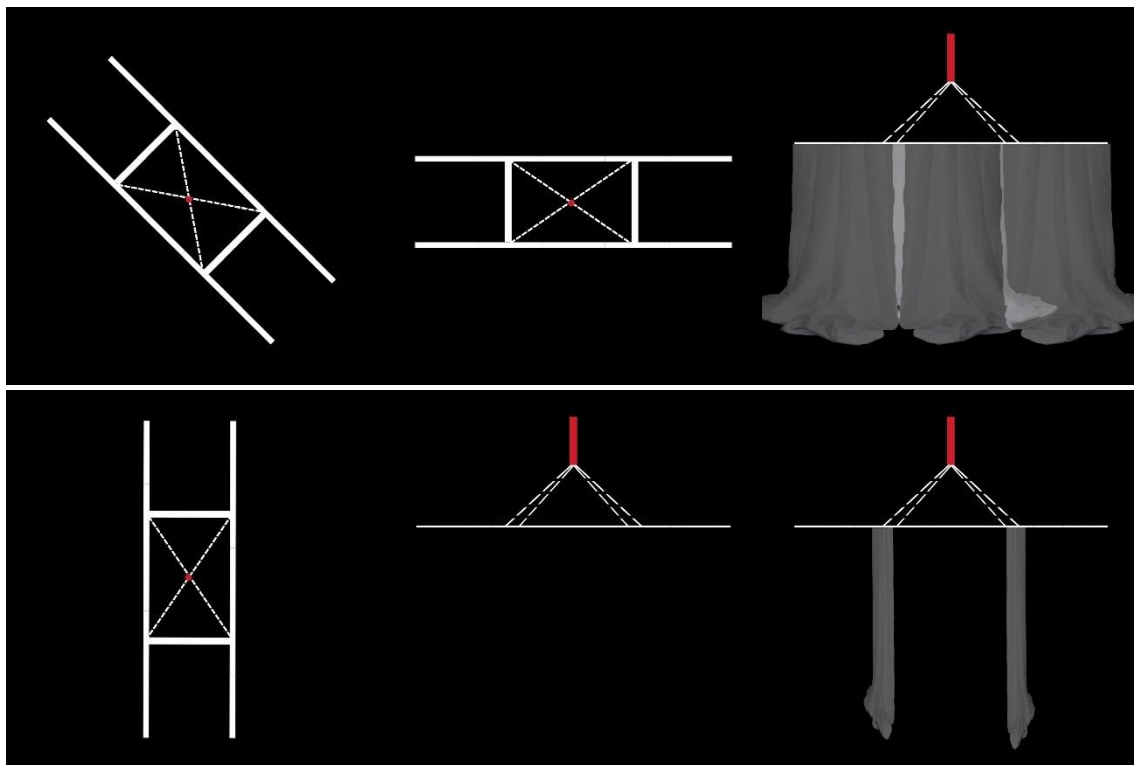
Anexo A

Levantamiento de material Etnográfico, diario de Trabajo y Mapas Visuales realizados a lo largo de la creación.



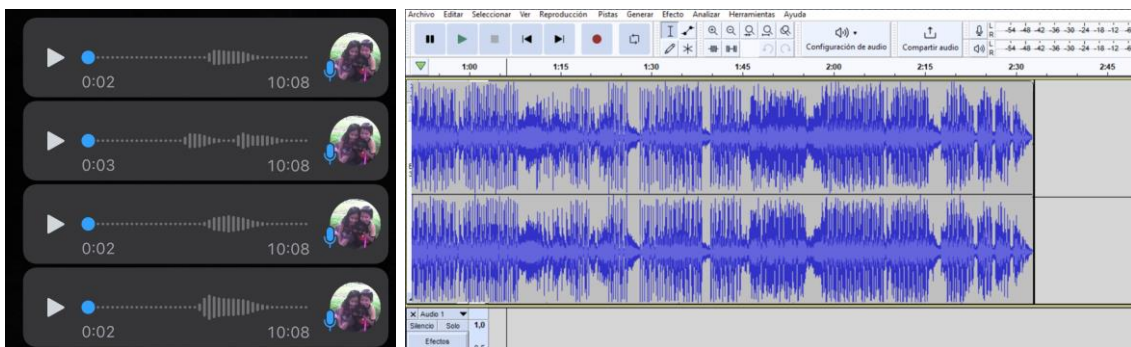
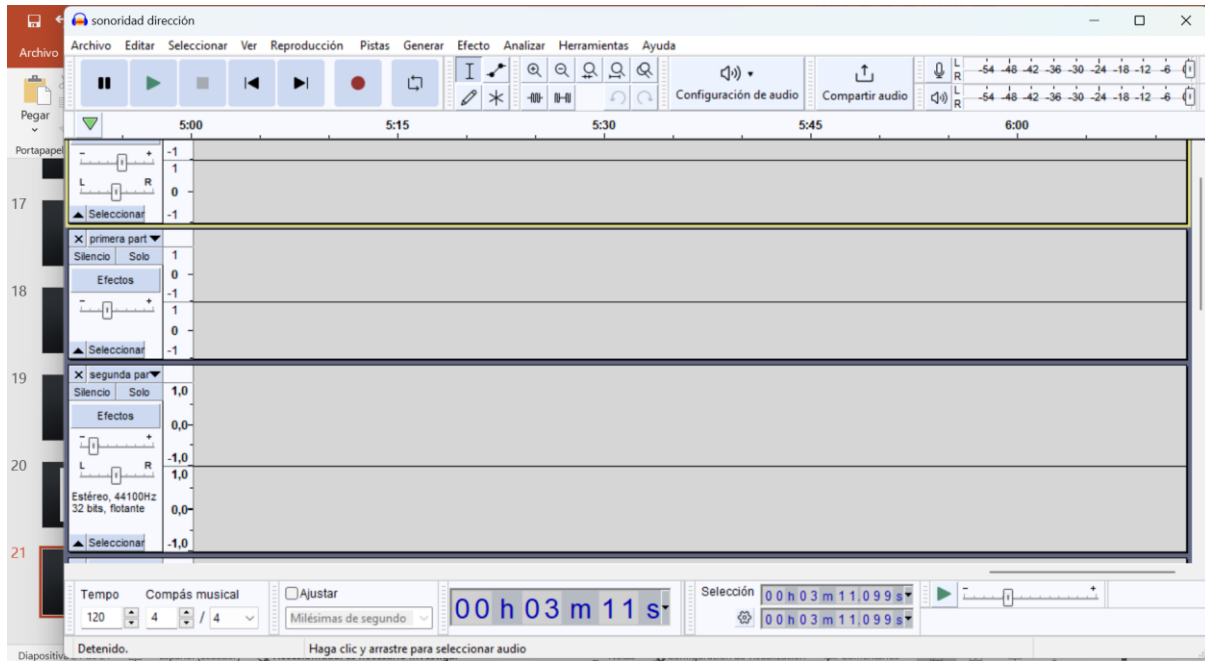
Anexo B

Implementación de softwares de edición de imagen (Photoshop) para implementación al diseño escénico en escenografía, iluminación y vestuario.



Anexo C

Implementación de softwares de edición de sonido.



Anexo D

Ensayos



Anexo E

Estreno de la Obra *Bajo la Sombra de lo Desconocido* en el festival *la Estrafalaria*.



