

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

**Entre juicios y prejuicios: Improvisación Cuerpo-Objeto en la creación de una
partitura corporal**


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

Autor:

Doris Juliana Coronel Fernández

Director:

María Belén Pacheco Rubio

ORCID:  0009-0009-3510-6132

Cuenca, Ecuador

2025-03-18

Resumen

El presente trabajo de integración curricular tiene como finalidad, analizar desde el rol de creador/interprete, la aplicación de diferentes herramientas prácticas de composición y creación que se entrelacen a los conceptos de la improvisación según Eugenio Barba que habla en su libro “Antropología Teatral” en favor de la construcción de una partitura corporal en el ejercicio creativo escénico-actoral.

En este proceso de investigación-creación, parte desde la improvisación con un objeto en donde motivado por el accionar de la sociedad donde el ser humano trata de encajar y de lograr convivir con sus mayores temores, a causa de encontrarse en una realidad tan cerrada y que juzga ante la mínima falla. Con este pretexto se toman herramientas de la relación cuerpo-objeto para la composición de una partitura corporal.

Palabras clave del autor: improvisación con objetos, Eugenio Barba, partitura corporal



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 project aims to analyze, from the role of creator/interpreter, the application of various practical tools for composition and creation that intertwine with the concepts of improvisation according to Eugenio Barba, as discussed in his book "Theatre Anthropology," in favor of building a bodily score in the creative theatrical-actorial exercise. In this research-creation process, the starting point is improvisation with an object, motivated by the actions of society where humans strive to fit in and live with their greatest fears, due to being in a reality that is so constricting and judgmental at the slightest mistake. With this premise, tools from the body-object relationship are used for the composition of a bodily score.

Author Keywords: improvisation with objects, Eugenio Barba, body score



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

Dedicatoria	6
Agradecimientos	7
Introducción	8
Capítulo 1. Marco teórico y herramientas de creación	8
1.1. Eugenio Barba y la improvisación escénica	10
1.2. El cuerpo como herramienta compositiva en la improvisación	12
1.3. Cuerpo-objeto: El diálogo en la creación escénica	23
Capítulo 2. Metodología y proceso creativo	29
2.1. Diseño metodológico de la improvisación-creación	31
2.2. Técnicas de improvisación corporal	37
2.3. Desarrollo de la partitura física	40
2.4. Integración de objetos y escenografía	41
Capítulo 3. "Entre juicios y prejuicios"	46
3.1. Descripción del proceso creativo	46
3.2. Análisis de las improvisaciones	47
3.3. Construcción de la partitura final	48
3.4. Rol de los objetos en la composición	52
Conclusiones: resultados y hallazgos	57
Referencias	63
Anexos	65

Índice de figuras

Figura 1. El rol de los objetos en la escenografía	28
Figura 2. Exploración del movimiento e improvisación en el escenario	29
Figura 3. Fragmento "Despertar"	40
Figura 4. Escenografía y partitura de la obra "Entre juicios y prejuicios"	47
Figura 5. Personaje de "Lysandra"	48
Figura 6. Enredo	51

Índice de anexos

Anexo A. Fragmento "Despertar" II	60
Anexo B. Fragmento "Descubrir"	61
Anexo C. Fragmento "Confianza y temor"	62
Anexo D. Fragmento "Respiro de paz"	63
Anexo E. Fragmento "es solo un prejuicio"	64
Anexo F. Fragmento "Regresar al hogar"	64
Anexo G. Fragmento "Yo soy el problema y no todo es malo"	65

Dedicatoria

Primero a Dios que ha sido el principal motor de mi vida para mantener de pie y firme en esta carrera con tantas cosas buenas y malas, después a mi padre y mi madre que han sido pilares fundamentales para alcanzar cada uno de mis sueños, a mi hermano por cada consejo y en especial a mi perrita Minerva que cada noche, desde cuarto ciclo que llegó a mi vida, me ha acompañado en las largas noches y madrugadas donde realizaba cada uno de mis deberes.

Agradecimientos

Agradezco a Darwin Contento por haber sido un gran compañero durante los 2 últimos años de carrera universitaria, me acompañó por largas noches mientras escribía esta tesis y en mi proceso escénico durante ensayos también estuve presente ayudándome con mi escenografía, ideas, y sobre todo con su apoyo moral recordándome que era una persona totalmente capaz de alcanzar mis metas. Gracias

Introducción

“Entre juicios y prejuicios: Improvisación Cuerpo-Objeto en la creación de una partitura corporal” es una obra escénica desarrollada a partir de un proceso investigativo de cinco meses en la Cátedra de Investigación corporal impartida por María Sol Rosero y René Zavala en el octavo ciclo de la Licenciatura en Artes Escénicas (2024). Durante este proceso, se exploraron ideas relacionadas con la temática seleccionada, las cuales fueron la base para la creación de materiales y herramientas que dieron lugar a una secuencia de movimientos, los cuales forman el núcleo de la obra.

En este marco, el presente trabajo de investigación tiene como objetivo analizar, desde el rol de creadora e intérprete, la aplicación de diversas herramientas prácticas de composición y creación que se interrelacionan con los conceptos de improvisación expuestos por Eugenio Barba en su obra “La Canoa de papel. Tratado de antropología teatral”. En particular, se busca comprender cómo estas herramientas contribuyen a la construcción de una partitura corporal en el marco del ejercicio creativo escénico-actoral. La propuesta se centra en cómo la improvisación, entendida como un recurso fundamental, puede servir como base para la creación de una estructura corporal que no solo refleja la espontaneidad del actor, sino que también potencia su presencia y expresión en el escenario.

En este proceso de investigación-creación, el punto de partida es la improvisación con un objeto, que se convierte en un medio para explorar la interacción del ser humano con su entorno social. Motivada por la constante búsqueda de aceptación y encaje en una sociedad que impone rígidos estándares, la obra aborda cómo el individuo enfrenta sus temores y limitaciones, producto de vivir en una realidad cerrada y crítica que juzga incluso los menores errores. A partir de este contexto, se emplean herramientas que exploran la relación cuerpo-objeto, con el fin de construir una partitura corporal que no solo refleje estas tensiones, sino que también permita al intérprete expresar la lucha interna entre la conformidad social y la autenticidad personal.

A partir de ese momento, se empezó a vislumbrar que el proceso de creación no se centraba en la construcción de un personaje en particular, sino en la interacción del cuerpo con el objeto y el espacio. Esta toma de conciencia permitió avanzar hacia una etapa de consolidación del

trabajo, integrando los elementos creados a lo largo de la investigación y finalmente tejiendo una narrativa que emergió de la relación entre los elementos escenográficos, los movimientos corporales y la temática de fondo. La creación pasó a convertirse en una experiencia más de interacción y síntesis de las distintas capas que se habían ido acumulando, buscando una estructura coherente que diera cuenta de la historia de manera completa.

En este proceso de consolidación, la distinción entre personaje, espacio y objeto se desdibujó, y la obra misma comenzó a tomar forma como un entramado donde cada elemento se interrelacionaba de manera orgánica. Los movimientos corporales ya no respondían solo a una idea previa, sino que eran el resultado de la interacción con los objetos y el espacio, haciendo que el cuerpo se integrara de manera más natural y fluida en el contexto escénico. Esta transición permitió que la obra adquiriera una dimensión más profunda y compleja, donde cada gesto, cada desplazamiento en el espacio y cada uso del objeto se convirtieron en un reflejo de los conflictos internos del personaje, llevando la narrativa hacia una construcción más sólida y significativa.

Capítulo 1. Marco teórico y herramientas de creación

El proceso creativo en las artes escénicas ha sido un tema recurrente de exploración teórica y práctica a lo largo de los estudios en teatro. Este proceso involucra la combinación de diferentes elementos técnicos, emocionales, culturales y simbólicos que se entrelazan para dar lugar a una obra. La creación de una pieza teatral no solo depende de la dirección, el guión o los actores, sino de una constante interacción entre el cuerpo, la mente y los estímulos que provienen tanto del entorno como de la memoria colectiva. En este sentido, la teoría y la práctica en torno a la improvisación, la corporalidad y el uso de objetos en la escena constituyen aspectos clave en la construcción de una obra.

Eugenio Barba, con su enfoque en la Antropología Teatral, proporciona un marco de referencia para entender este proceso creativo desde una perspectiva intercultural y transcultural. Su investigación sobre el comportamiento escénico y la aplicación de principios universales presentes en diversas tradiciones performativas permite expandir la comprensión del trabajo actoral más allá de las fronteras de las técnicas convencionales. La improvisación escénica, en particular, es una herramienta fundamental dentro de este enfoque, ya que permite liberar la creatividad del actor y establecer un espacio en el que el cuerpo, la mente y los objetos se entrelazan de manera fluida (Barba, 1988).

El cuerpo, como herramienta esencial del actor, no solo se convierte en un medio de expresión emocional, sino en un vehículo para el descubrimiento de nuevos significados. A través de la improvisación, los actores pueden explorar y experimentar sin las restricciones de un guión preestablecido, desarrollando material físico que, más tarde, se convertirá en parte integral de la obra. En este sentido, la relación cuerpo-mente es un principio central en las propuestas de Barba, dado que el cuerpo es el centro de la experiencia sensorial y expresiva del actor, y su interacción con los objetos y el espacio escénico genera nuevas formas de comunicación que desafían la lógica del lenguaje verbal (Kirkham, 1996; Grotowski, 2008).

Asimismo, el trabajo de Jerzy Grotowski en el campo de la actuación física y la “desnudez” de la expresión emocional del actor, así como su insistencia en la importancia de la interacción cuerpo-mente, se refleja en las enseñanzas de Barba, quien continuó explorando la idea de que el actor debe ser capaz de acceder a su propio cuerpo y transformar sus movimientos a través de una “presencia” única dentro del espacio escénico (Grotowski, 2008).

Además, la idea de que el cuerpo es un archivo viviente de experiencias y culturas también es retomada por Barba en su concepto de "transculturalidad" en la que se amalgaman influencias de diversas tradiciones teatrales.

El proceso creativo, entonces, se convierte en un acto de constante renovación y cuestionamiento. A través del estudio de técnicas y disciplinas diversas, el actor desarrolla una "inteligencia física" que permite al cuerpo encontrar nuevas formas de ser y de estar en el escenario, lo que a su vez permite la creación de nuevas realidades significativas para la audiencia (Vasilenko, 2004; Barba, 1990).

En este capítulo, se abordarán las herramientas fundamentales que sustentan el proceso creativo en la obra escénica, enfocándose en las prácticas utilizadas para dar forma a la creación. A través del análisis de la improvisación como una práctica de exploración y el papel central del cuerpo como herramienta compositiva, se delinea un marco conceptual que permite comprender cómo los elementos físicos, mentales y simbólicos se amalgaman en el proceso creativo, siguiendo las enseñanzas de Barba y otros ejemplos del teatro físico contemporáneo.

En esta investigación, las técnicas de Eugenio Barba y Jerzy Grotowski fueron ejemplos elegidos debido a su enfoque de trabajo en la relación entre cuerpo, mente y espacio escénico dentro del proceso creativo teatral. Como se verá en los siguientes apartados, Barba (1988), a través de su Antropología Teatral, propuso un estudio transcultural del comportamiento escénico, identificando principios universales en las tradiciones performativas de distintas culturas. Su énfasis en la improvisación permite que los actores exploren libremente nuevas formas de expresión, desarrollando una "inteligencia física" que trasciende el lenguaje verbal y fomenta la interacción dinámica con los objetos y el entorno escénico. Este enfoque resulta crucial para comprender la manera en que el cuerpo del actor se convierte en el principal vehículo de significado en la escena, más allá del guion o la narrativa tradicional.

Por otro lado, la elección de Jerzy Grotowski responde a su énfasis en la "desnudez" de la expresión actoral y en la importancia de la presencia escénica a través de un entrenamiento físico riguroso. Su metodología, al igual que el de Barba, resalta la necesidad de que el actor explore su cuerpo como un archivo de experiencias y emociones, despojándose de artificios para alcanzar una conexión auténtica con el espectador.

1.1. Eugenio Barba y la improvisación escénica

Eugenio Barba, director y dramaturgo italiano, nació en 1936 en la localidad costera de Galípoli, Italia. La situación socioeconómica de su familia dio un giro drástico tras la muerte de su padre, un oficial militar, durante la Segunda Guerra Mundial. Al terminar sus estudios de bachillerato en la Escuela Militar de Nápoles en 1954, decidió no seguir la carrera castrense como hubiera hecho su padre (Fundación Barba Varley, 2020). Ese mismo año, emigró a Noruega, donde trabajó como soldado y marinero para sostenerse económicamente, al tiempo que cursaba Literatura Francesa, Lengua Noruega e Historia de las Religiones en la Universidad de Oslo.

En 1961, Barba se trasladó a Polonia para formarse en dirección escénica en la Escuela Estatal de Teatro de Varsovia, aunque al cabo de un año abandonó sus estudios para unirse a Jerzy Grotowski, quien dirigió el Teatro de las 13 Filas en la ciudad de Opole. Allí permaneció tres años, período en el que profundizó su conocimiento de la experimentación teatral. En 1963, viajó a la India para estudiar Kathakali, una forma de teatro entonces prácticamente desconocida en Occidente. Su ensayo sobre este arte tuvo gran repercusión y se publicó en Italia, Francia, Estados Unidos y Dinamarca. Además, en 1965 apareció su primer libro acerca de Grotowski, titulado “En busca de un teatro perdido”, editado en Italia y Hungría.

Al regresar a Oslo en 1964, Barba aspiraba a convertirse en director de teatro profesional. Sin embargo, debido a su condición de extranjero, no encontró oportunidades laborales. Ante esta situación, reunió a varios jóvenes que no habían sido aceptados en la Escuela Estatal de Teatro y fundaron en octubre de ese mismo año el Odin Teatret. Este colectivo se convirtió en el primer grupo teatral en Europa en desarrollar un novedoso sistema de formación basado en un aprendizaje integral. Su primera producción, *Ornitofilene*, del autor noruego Jens Bjørneboe, se ensayó en un refugio antiaéreo y se presentó con éxito en Noruega, Suecia, Finlandia y Dinamarca. Pronto, la compañía fue invitada por la municipalidad de Holstebro, una pequeña ciudad en el noroeste de Jutlandia (Dinamarca), para establecer allí un laboratorio teatral. El ayuntamiento les otorgó una antigua granja y un modesto apoyo económico. Desde entonces, Barba y sus colaboradores convirtieron a Holstebro en la base de sus múltiples proyectos y actividades artísticas (Fundación Barba Varley, 2020).

En este marco, la Antropología Teatral de Barba surge como un estudio profundo sobre los comportamientos escénicos pre-expresivos, aquellos que subyacen a las técnicas y estilos que

conforman el universo teatral (Fons, 2019). Barba, con su formación inicial, bajo la influencia de Jerzy Grotowski y su posterior trabajo en el Odin Teatret, descubrió que el actor no solo debe interpretar, sino habitar el espacio escénico a través de un cuerpo entrenado y disciplinado que logre canalizar los impulsos internos de forma consciente y transformadora. La improvisación escénica, en este contexto, se convierte en una herramienta fundamental, ya que permite al actor liberar su potencial físico y mental, evitando caer en la rutina de movimientos automáticos que a menudo limitan la expresividad.

De esta manera, Barba aborda el estudio de un cuerpo que es contenedor de su cultura, tradiciones, contextos y cotidiano que se ven influenciados por distintas herramientas corporales para una representación óptima: “La antropología teatral indica un nuevo campo de investigación: el estudio del comportamiento pre expresivo del ser humano en situación de representación organizada” (Barba, 2005). El cuerpo y la mente accionan desde un lugar extra cotidiano, para ello se utiliza una corriente de conocimiento que contienen los “principios que-retornan”, los cuales permiten entrar al actor-investigador en el campo de la pre-expresividad para alcanzar una presencia física y mental (Barba, 2005). Se aborda el uso consciente y codificado del peso, el equilibrio, la oposición, el uso de la columna vertebral, las caderas y los ojos, produciendo tensiones físicas que se dilatan relacionándose de manera directa con la energía extra cotidiana, logrando un “cuerpo pre expresivo que en escena está completamente decidido y vivo” (Barba, 2005).

La extra cotidianidad del actor, según la visión de Barba, implica una transformación profunda de la dinámica corporal, al punto de que la energía deja de regirse por patrones habituales y puede ser dirigida con mayor conciencia. Para Barba, este estado no se limita a la mera ejecución de movimientos; se trata de un nivel “pre-expresivo” en el que el cuerpo, libre de automatismos cotidianos, se vuelve un instrumento sensible y moldeable (Barba, 2005). De esta forma, el intérprete aprende a habitar un espacio escénico con una calidad de presencia distinta, potenciada por la claridad de la intención y la canalización específica de la energía. En ese sentido, el gesto y la acción se desprenden de la rutina diaria y adquieren una dimensión poética, al tiempo que se refuerza la honestidad del actor, su voluntad y su carácter auténtico. El objetivo es despojar al cuerpo de “máscaras” y expresar una verdad escénica de manera contundente, lo que Barba (2005) describe como “un cuerpo libre de máscaras, un cuerpo real, honesto y decidido”. Este proceso supone un entrenamiento riguroso en el que la conciencia y

la precisión corporal se fusionan con el estudio de la atención, la respiración y el ritmo, elementos fundamentales para conseguir una presencia escénica que trascienda lo cotidiano.

En "La canoa de papel" (2005), Barba también reflexiona sobre el viaje personal que lo llevó a construir una visión del teatro profundamente vinculada a la corporalidad, y sobre cómo este viaje se convierte en una transposición de experiencias vividas a través del cuerpo. El concepto de improvisación, tal como lo desarrolla Barba, no se limita a la idea de "crear sobre la marcha", sino que implica una profunda conciencia del cuerpo y una capacidad de adaptación constante al espacio y al tiempo escénico. Esto hace que la improvisación no solo sea un ejercicio de libertad, sino también una disciplina en la que el actor debe estar presente, observando y regulando sus impulsos de manera consciente para permitir que la vida que habita en su cuerpo emerja en escena (Barba, 2005).

En el caso específico del trabajo con los actores del Odin Teatret, Barba adoptó el papel de *maître du regard*, un término que resalta su habilidad para observar y entender los movimientos del actor en sus diversas manifestaciones. Este proceso de observación y análisis fue esencial para desarrollar una metodología que uniera la técnica y la intuición, con el fin de descubrir la "vida" que emerge a través del cuerpo. En este sentido, Barba afirma que: "Por muchos años trabajé con los actores del Odin Teatret como maître du regard hallando la 'vida' que se manifestaba, a veces sin saberlo, por casualidad o por error, y evidenciando los múltiples significados que podía asumir" (Barba, 2005).

Por otra parte, la conexión cuerpo-mente es un aspecto central de la propuesta de Barba. En su visión, el cuerpo del actor no es un simple vehículo de expresión, sino un espacio de transformación y aprendizaje (Barba, 2005). La improvisación, en este contexto, no solo permite descubrir nuevos gestos o movimientos, sino que activa un proceso cognitivo y emocional que va más allá de la ejecución técnica, llevando al actor a una experiencia de autoconocimiento profundo. La relación cuerpo-mente se vuelve entonces, un ciclo dinámico en el cual la conciencia del actor se expande para abarcar no solo el control físico, sino también la capacidad de adaptar sus impulsos internos a las necesidades del entorno escénico.

Este enfoque es clave para entender cómo estas herramientas se convierten en un instrumento para el descubrimiento y la creación, no sólo de formas o movimientos, sino también de significados. El cuerpo no es solo un "instrumento" pasivo, sino un "archivo viviente", como lo

describe Barba, que registra las influencias del entorno y responde a ellas de forma transformadora (Barba, 2005). La Antropología Teatral, en este sentido, pone en primer plano la memoria del cuerpo, entendida no sólo como un depósito de recuerdos, sino como un espacio activo que reacciona y se reconfigura a medida que el actor se enfrenta a diferentes contextos y tradiciones.

Según Eugenio Barba, la memoria no es un mero depósito de recuerdos aislados, sino una fuerza viva que opera como un conocimiento activo capaz de atravesar barreras temporales y culturales (Barba, 2005). Desde esta perspectiva, la memoria articula de manera dinámica las experiencias pasadas con los presentes, conectando al individuo con las tradiciones y realidades colectivas que moldean su identidad. Más que una acumulación pasiva de datos, funciona como un puente que enlaza las narraciones íntimas y los relatos históricos, permitiendo al sujeto —y, en especial, al artista— integrar, resignificar y recrear aquello que heredó de diferentes culturas y épocas. Así, la memoria se transforma en un impulso creativo y renovador, un terreno fértil en el cual el actor o el creador escénico puede encontrar las raíces de su oficio y, al mismo tiempo, proyectar nuevas lecturas y significados sobre su propia realidad.

Al mismo tiempo, el concepto de “memoria activa” en el cuerpo es fundamental para entender cómo la improvisación escénica puede funcionar como un espacio de transculturalidad. Al involucrar el cuerpo en la improvisación, el actor no solo se enfrenta a su propia memoria y técnica, sino que se conecta con una memoria colectiva y cultural que atraviesa diferentes tradiciones escénicas (Barba, 2005; Fons, 2019). Así, el proceso de improvisación no es solo una búsqueda de expresión personal, sino un diálogo con el vasto repertorio de técnicas, estilos y rituales que han sido transmitidos a través de las culturas.

Este enfoque sobre la memoria cultural también plantea una reflexión interesante acerca de cómo el cuerpo del actor es el resultado de una historia personal y colectiva. No se trata solo de un conjunto de movimientos aprendidos, sino de una serie de experiencias y tradiciones que configuran la técnica y la capacidad expresiva del actor. Este cuerpo, en su interacción con el espacio, se convierte en un testigo de las culturas que lo han formado y, a través de la improvisación, tiene la capacidad de manifestar y reconfigurar estas influencias en el contexto

escénico. Barba subraya este proceso de transposición cultural cuando dice: "Si la memoria es conocimiento, entonces sé que mi viaje ha atravesado diferentes culturas" (Barba, 2005).

De este modo, el viaje cultural de Barba no solo es geográfico, sino profundamente corporal, en tanto que cada nueva tradición teatral o danza estudiada, cada nuevo estilo incorporado al repertorio de sus actores, es absorbido y procesado por el cuerpo. Esto permite que el actor se convierta en un contenedor de tradiciones que no son simples imitación de estilos, sino reinterpretaciones personales que surgen a través de la técnica y la improvisación. Como lo expone Barba (2005), cada tradición que el actor experimenta se internaliza no solo en su memoria, sino también en su cuerpo, que se convierte en un archivo viviente, capaz de almacenar y transformar las huellas culturales. Esta idea resalta la noción de que el cuerpo del actor no es simplemente un vehículo para la actuación, sino un lugar de convergencia entre la historia personal, la cultural y la técnica escénica.

La antropología teatral es, por tanto, la búsqueda de esos gestos, movimientos y actitudes pre-expresivas que forman la base misma de la actuación. Este enfoque no está destinado únicamente a una correcta ejecución técnica, sino a un proceso de liberación de las costumbres y automatismos cotidianos que impiden que el actor acceda a su verdadero potencial expresivo. A través de la investigación empírica de los movimientos y la exploración del cuerpo, Barba ofrece al actor una oportunidad para romper las barreras del comportamiento automático y abrirse a nuevas formas de expresión (Barba, 2005). En este sentido, la conexión entre cuerpo y mente se vuelve fundamental en este proceso, ya que el cuerpo no solo responde a la mente, sino que también la estructura y la moldea, haciendo que cada gesto, cada movimiento, adquiera una nueva dimensión cuando está en sintonía con una conciencia ampliada.

Con relación a la improvisación, Barba nos dice que esta práctica no solo es una herramienta para la creación de escenas, sino una vía para conectar de forma más profunda con las experiencias y emociones del actor (Barba, 2005). En su visión, la improvisación es la técnica mediante la cual el actor puede acceder a un estado más primitivo y genuino de expresión, que no está mediatizado por la racionalidad ni la previsibilidad (Barba, 2005). Este estado permite que el actor explore nuevas formas de comunicación, tanto verbales como no verbales, que van más allá de lo aprendido y se acercan a lo instintivo. Tal como indica Grotowski (2008), en el

teatro contemporáneo, el actor no es un simple reproductor de textos, sino un creador en tiempo real, un ser vivo y dinámico cuya interacción con el espacio y el público se alimenta de la improvisación. En este sentido, Barba no ve la improvisación únicamente como un recurso para generar material, sino como una práctica que permite al actor mantener su presencia escénica activa, viva y auténtica, fuera de los límites de una técnica preestablecida.

La memoria también juega un papel crucial en este proceso, especialmente en la forma en que el actor retiene y transforma las influencias de distintas tradiciones teatrales. Como señala Barba (2005), la memoria no debe entenderse sólo como una capacidad de almacenar recuerdos, sino como un mecanismo activo de re-creación. El actor, en su trabajo escénico, convierte cada experiencia vivida, cada tradición aprendida, en una interpretación personal que se expresa a través de su cuerpo y su voz. La memoria, en este contexto, es un vehículo que permite la reinterpretación constante, no solo de los estilos de actuación aprendidos, sino de las formas en que esas tradiciones se hacen propias.

El concepto de cuerpo y mente dilatados también se manifiesta aquí. Barba (2005) propone que el cuerpo y la mente del actor deben estar en constante estado de expansión. El cuerpo dilatado no se refiere a un cuerpo que físicamente se estira o crece, sino a uno que está constantemente abierto a nuevas posibilidades de movimiento y expresión. Esta expansión es posible sólo cuando el actor ha superado las restricciones mentales impuestas por el automatismo, y está dispuesto a explorar sin límites los potenciales expresivos que el cuerpo le ofrece. La mente dilatada, por su parte, implica una mente libre de prejuicios, capaz de ver el mundo de manera flexible y de generar nuevas conexiones entre pensamientos, emociones y acciones. La relación simbiótica entre ambos estados es lo que permite una presencia escénica que va más allá de la interpretación técnica, transformándose en una conexión directa con el público.

Los ejercicios propuestos por Barba para desarrollar esta conexión cuerpo-mente están diseñados para lograr una conciencia completa de las capacidades expresivas del actor. El trabajo corporal, que incluye la relajación, la respiración y el movimiento consciente, es el pilar de su formación. Estos ejercicios no buscan solo mejorar la técnica, sino transformar la relación entre el actor y su cuerpo, permitiéndole acceder a una gama más amplia de emociones y expresiones. La improvisación, como se mencionó anteriormente, juega un papel clave en este

proceso, ya que permite al actor no solo responder de manera espontánea, sino también descubrir nuevas formas de moverse, pensar y sentir, sin los límites de una técnica establecida.

La exploración corporal y la improvisación también se extienden a la voz del actor. Aunque Barba no pone tanto énfasis en los ejercicios vocales como en el trabajo físico, reconoce la importancia de la voz como un medio de expresión profunda y auténtica. La voz no solo transmite palabras, sino emociones, tensiones y estados internos. Así, en su trabajo con el Odin Teatret, Barba fomentó un uso de la voz que no solo se limita a la dicción, sino que abarca una gama de sonidos y resonancias que permiten al actor escuchar y responder a su propio cuerpo y a los estímulos del entorno.

El viaje cultural y artístico de Barba es, por tanto, una inmersión profunda en el cuerpo y la mente del actor, entendidos como un todo indisoluble. La técnica, la improvisación y la memoria son los instrumentos a través de los cuales el actor accede a una forma de expresión auténtica, que no se limita a las convenciones del teatro tradicional, sino que busca reconfigurar las posibilidades de la actuación como una forma de vida en constante transformación. En su visión, el actor no es solo un intérprete, sino un creador y un explorador, cuya misión es transformar su experiencia personal y cultural en una expresión artística que no solo comunique, sino que también conecte con el público de manera profunda y visceral.

1.2. El cuerpo como herramienta compositiva en la improvisación

En el enfoque de Eugenio Barba, el cuerpo no es solo un instrumento para la representación, sino una herramienta activa y dinámica para la creación. La improvisación escénica, tal como se plantea en su metodología, es un proceso que permite al actor no solo explorar movimientos y gestos, sino descubrir material físico en un estado constante de transformación (Barba, 2005). En este sentido, el cuerpo es el espacio primario de la creación artística, ya que permite generar nuevos lenguajes, estructurar partituras corporales y, en última instancia, descubrir y expresar significados que pueden ser invisibles o indeterminados en la vida cotidiana.

Barba enfatiza que la improvisación, lejos de ser un ejercicio de “azar”, es una disciplina consciente que permite al actor generar material escénico original a partir de sus propias percepciones del espacio, el tiempo y el movimiento (Barba, 2005). Este proceso de descubrimiento físico y creativo está estrechamente ligado al concepto de partitura corporal,

una técnica que permite al actor componer y organizar sus movimientos dentro de un marco de improvisación. El cuerpo, bajo esta óptica, no es un simple "recipiente" que recibe instrucciones o patrones preestablecidos; más bien, se convierte en el creador de las formas, al ser capaz de generar material y traducir impulsos internos a través de la acción.

La relación entre la técnica de improvisación y la creación de partituras corporales se construye a partir de esta capacidad del actor para dar forma a los impulsos espontáneos. La técnica, entonces, no es un conjunto de movimientos rígidos, sino una serie de principios que el actor puede aplicar de manera flexible para organizar estos impulsos y darles coherencia dentro de la performance (Barba, 2005). El cuerpo, como medio de exploración y creación, se convierte en el medio ideal para experimentar con nuevos significados y asociaciones, ya que tiene la capacidad de generar, moldear y reorganizar el contenido escénico de manera única.

El cuerpo, para Barba, es un medio a través del cual se pueden crear significados. Cada gesto, cada movimiento improvisado, tiene el potencial de generar una narrativa o un simbolismo, incluso antes de que se le atribuyan palabras o explicaciones. En la improvisación, el cuerpo funciona como un archivo de memorias y tradiciones culturales, pero también como un generador de nuevos lenguajes. Es en este proceso de exploración física que el actor puede conectar con la esencia de la obra, creando significados no solo a través de la interpretación consciente, sino también a través de la liberación de impulsos y patrones instintivos. Así lo explica Barba en su reflexión sobre el proceso de formación de sus actores: "La memoria no es sólo un almacén pasivo de recuerdos, sino un conocimiento activo que trasciende el tiempo y conecta al individuo con las culturas y las experiencias que han moldeado su identidad" (Barba, 2005).

Este concepto de "memoria activa" se extiende a la creación escénica, en la que el cuerpo, con su vasto repertorio de conocimientos y experiencias, se convierte en un registro viviente que es capaz de componer y crear, no solo de repetir. La técnica de improvisación permite al actor despojarse de su rutina y entrar en un estado de mayor libertad física y creativa, propiciando la creación de nuevas partituras, nuevos significados. Esta liberación del cuerpo lleva a una constante renegociación de los significados de los movimientos, que van más allá de las convenciones y los estilos preestablecidos.

UCUENCA

La improvisación, por tanto, ofrece al actor una plataforma para explorar formas inéditas de expresión, permitiéndole conectar con aspectos de sí mismo que normalmente permanecen en la sombra. De esta forma, el cuerpo se convierte en un espacio de exploración emocional y física, un laboratorio donde el actor puede experimentar sin las restricciones impuestas por el guion o la técnica convencional. Barba señala que este proceso también involucra una transgresión de las fronteras culturales, ya que, al ingresar en un estado de improvisación, el actor accede a un lenguaje físico que trasciende las barreras de las tradiciones teatrales específicas.

Al referirse a su experiencia con la formación de la ISTA (International School of Theatre Anthropology), Barba reflexiona sobre cómo los actores que participaron en este proceso de investigación pudieron redescubrir aspectos olvidados o inexplorados de la actuación a través de la improvisación:

"Me di cuenta que la artificialidad de las formas del teatro y de la danza en las que se pasa de un comportamiento cotidiano a uno 'estilizado' es la premisa necesaria para producir un nuevo potencial de energía, resultado de un exceso de fuerza que se topa con una resistencia" (Barba, 2005).

En este sentido, la improvisación se revela no sólo como un medio para explorar el material físico, sino también como un catalizador para liberar energía creativa, una energía que se encuentra atrapada en las convenciones y estructuras de la vida diaria (Barba, 2005). La creación de partituras corporales a través de la improvisación, entonces, no es solo un ejercicio técnico, sino un proceso profundo de renovación y reinención del cuerpo del actor, que se convierte en el espacio donde se desarrollan nuevas formas de entender y comunicar el mundo a través de la performance.

En este contexto, la antropología teatral de Barba redefine la forma en que el actor interactúa con su propio cuerpo, el espacio y el público, llevando la improvisación a un nivel donde el cuerpo se convierte en el principal medio para descubrir y comunicar no solo movimientos, sino también significados y emociones universales (Barba, 2005). Esta concepción amplia de la improvisación permite que el actor se adentre en una exploración libre del cuerpo, no solo como un vehículo para realizar movimientos, sino como un lenguaje capaz de expresar lo inefable. A través de esta exploración, el actor puede generar material físico que no se limita a

UCUENCA

la mera ejecución de movimientos, sino que da lugar a una partitura corporal que se organiza a partir de la improvisación y que tiene la capacidad de estructurarse de manera flexible para servir a la narración y al desarrollo del personaje.

El proceso de improvisación permite al actor adentrarse en un campo de posibilidades y descubrir material físico de manera no lineal, una idea que coincide con la noción de “acción generativa” que sustenta la práctica de la improvisación en el teatro contemporáneo. En este sentido, la improvisación es vista como un medio de exploración que va más allá de la repetición de movimientos predeterminados, permitiendo que el actor se exponga y cree sin restricciones. En palabras de Grotowski, la improvisación abre el camino hacia el descubrimiento, generando un espacio de libertad que permite al actor ir más allá de los límites establecidos en la performance (Grotowski, 2008). Esto refuerza la idea de Barba sobre la improvisación no solo como una técnica de creación, sino como una metodología para una exploración profunda del cuerpo y del ser.

En este sentido, la relación entre la improvisación y la creación de partituras corporales es clave. Barba subraya que la improvisación no es un ejercicio sin rumbo, sino un proceso que permite generar una amplia variedad de material físico que, a través de la selección y el refinamiento, se convierte en una secuencia organizada y significativa. El material generado de forma libre, desordenada y espontánea se convierte en un banco de datos de movimientos, gestos y posturas que luego pueden ser reorganizados y estructurados por el director y el actor, de manera similar a la composición de una obra musical. Esta idea resuena con el concepto de partitura corporal que se construye a partir de la improvisación, y que puede ser reorganizada y refinada para ofrecer una estructura más sólida para la escena, tal como se observa en otras teorías sobre el uso del cuerpo en el teatro. Según Schechner (2002), el trabajo de improvisación permite que el actor se convierta en compositor de la escena, explorando y organizando las experiencias físicas y emocionales que surgen de la improvisación.

Un principio central en la creación de partituras corporales es el concepto de equilibrio en acción, que Barba describe como un proceso dinámico en el que el actor busca constantemente un punto de equilibrio entre la tensión y la relajación. Este equilibrio no debe entenderse como una estabilización estática, sino como un proceso en movimiento que mantiene al actor en un estado de continua búsqueda y adaptación. La tensión y la relajación

UCUENCA

no son opuestas, sino que son fuerzas complementarias que deben coexistir en cada movimiento, creando una energía que impulsa al actor a ir más allá de sus propios límites. En este sentido, el equilibrio en acción permite que el actor transite entre momentos de tensión y liberación, generando movimientos que son ricos en energía. Esta noción se alinea con las ideas de LeCoq (2001), quien señala que la relación de tensión y liberación en los movimientos de los actores es esencial para crear una estética del cuerpo, donde la fluidez y el control se entrelazan para expresar significados profundos (LeCoq, 2001).

Relacionado con el equilibrio en acción está la danza de las oposiciones que también juega un papel central en la creación de partituras corporales. Este principio subraya la importancia de la tensión interna entre fuerzas opuestas: la expansión y la contracción, el avance y el retroceso, el contacto y el desapego. Según Barba, el movimiento surge del conflicto interno de estas fuerzas opuestas, creando una danza que no solo es física, sino también emocional y simbólica (Barba, 2005). La danza de las oposiciones permite que los actores exploren las tensiones internas y las expresen a través de sus cuerpos, creando movimientos que no solo comunican una acción, sino una carga emocional y simbólica. Esta idea es similar a la que plantea Bogart (2001), quien también habla de cómo las tensiones internas en el cuerpo del actor pueden generar una “energía dramática” que enriquece la performance y conecta al actor con el público.

A través de estas técnicas de improvisación y los principios que Barba ha identificado, el cuerpo se convierte en un medio privilegiado para la exploración y creación de significados. Al someterse a la constante tensión entre la relajación y la tensión, o entre las fuerzas opuestas, el actor no solo está creando un movimiento físico, sino que está accediendo a un lenguaje emocional y simbólico que puede ser interpretado por el público de manera directa (Barba, 2005). El cuerpo se convierte en un canal para la comunicación de emociones y significados universales, tal como lo afirma Grotowski, quien destaca que la presencia del actor no depende de las palabras ni de los adornos, sino de su capacidad para ser genuino en la entrega del cuerpo (Grotowski, 2008). Este concepto es fundamental en el trabajo de Barba, quien ve en la memoria corporal y en la improvisación una herramienta poderosa para desbloquear el cuerpo y permitirle que sea un medio de expresión auténtico y profundo.

UCUENCA

En la improvisación, el cuerpo no es solo un medio de expresión física, sino un territorio de exploración profunda y un espacio de conexión emocional con el público. El trabajo con el cuerpo, como bien señalan Barba (2005) y otros teóricos como Schechner (2002) y Bogart (2001), es clave para desarrollar una presencia escénica genuina que permita al actor conectar con el público a través de un lenguaje físico cargado de emoción. Al trabajar dentro de este marco, los actores no solo logran una mayor presencia escénica, sino que también profundizan en la creación de personajes más completos y auténticos, basados en una relación directa con el cuerpo, la energía y el espacio. Este proceso de improvisación no solo potencia la creatividad del actor, sino que también lo invita a explorar sus propias experiencias y a conectarse con las experiencias universales que las tradiciones teatrales y las culturas han transmitido. El cuerpo, entonces, no solo es un medio de comunicación, sino también un sujeto activo dentro del proceso creativo, siempre dispuesto a reinventarse y redescubrirse.

1.3. Cuerpo-objeto: El diálogo en la creación escénica

En la práctica escénica propuesta por Barba, la interacción entre el cuerpo y el objeto ocupa un papel fundamental en la construcción de la partitura corporal y en la creación de significado dentro de la obra. El cuerpo del actor no es un elemento aislado, sino que interactúa con los objetos de manera simbólica y estética, creando un diálogo que amplifica el mensaje de la performance. En este contexto, el objeto se convierte en un catalizador que no solo enriquece la acción escénica, sino que también le otorga una dimensión emocional y simbólica que trasciende su función utilitaria.

Barba considera que el cuerpo y el objeto se encuentran en una relación simbiótica, donde cada uno afecta y es afectado por el otro (Barba, 2005). Esta interacción no se limita a la utilización práctica del objeto en escena, sino que se extiende a una transformación mutua en la que el cuerpo del actor puede tomar nuevas formas y significados a través del objeto, mientras que el objeto adquiere una nueva carga simbólica cuando se combina con el cuerpo. En sus reflexiones sobre la creación escénica, Barba destaca que el objeto puede convertirse en un "extremo del cuerpo", permitiendo que el actor explore y redescubra nuevas formas de movimiento y expresión (Barba, 2005).

En este sentido, el objeto no es simplemente un elemento físico que sirve para dar forma a la acción, sino que se convierte en una parte integral del proceso creativo, participando

UCUENCA

activamente en la construcción de la partitura corporal. Este concepto se extiende a la técnica de improvisación que Barba promueve, en la que el cuerpo no solo responde al objeto de manera mecánica, sino que interactúa con él de forma intuitiva y transformadora, generando nuevos significados en cada interacción. Este proceso de "hallar la vida" en el objeto implica que tanto el cuerpo como el objeto pueden existir de forma independiente, pero a través de la interacción se produce una nueva creación, un nuevo significado que surge del encuentro de ambos elementos.

Uno de los aspectos más importantes de esta interacción es la forma en que el cuerpo utiliza el objeto para expandir su propia expresividad. El cuerpo, al integrar el objeto en su acción, se ve forzado a adaptarse a nuevas formas y movimientos, lo que puede dar lugar a un tipo de energía y ritmo inesperados (Barba, 2005). Esta adaptación física, que puede parecer un simple cambio de postura o un nuevo modo de mover el cuerpo, en realidad es una reconfiguración de la propia identidad corporal del actor en relación con el objeto. Es este proceso de transformación, de constante diálogo entre cuerpo y objeto, lo que permite que el actor salga de sus propios límites y explore nuevas formas de expresión.

En la tradición del Odin Teatret, el uso de objetos en escena tiene un valor especial, pues no se entiende como un mero accesorio, sino como una extensión del propio cuerpo del actor. En su trabajo con los actores, Barba solía poner énfasis en que el objeto debía ser tratado como un "alter ego" del cuerpo, un reflejo de sus movimientos, emociones y pensamientos (Barba, 2005). Esto también implica una revalorización del objeto como algo más que un simple "utilitario" en la representación: el objeto se convierte en una herramienta creativa que amplifica la capacidad expresiva del cuerpo del actor.

El concepto de función simbólica del objeto es igualmente central en la obra de Barba. Los objetos en escena, al igual que el cuerpo, adquieren una carga simbólica que está vinculada tanto a la acción escénica como al contexto cultural en el que se presenta la obra. En su análisis de las tradiciones escénicas asiáticas, Barba observa cómo los objetos en muchas de estas tradiciones no solo tienen un valor utilitario, sino que son profundamente significativos en su capacidad para activar el espacio escénico y el cuerpo del actor. En este contexto, el objeto no es solo un elemento físico; se convierte en un símbolo cargado de significados emocionales y culturales.

UCUENCA

Asimismo, Barba, al reflexionar sobre el trabajo realizado con los actores del Odin Teatret, observaba cómo un objeto puede transformar la percepción del cuerpo en escena, generando una interacción simbólica que va más allá de la mera utilidad práctica del objeto. Como afirma en sus memorias:

"Los que estuvieron en Bali estudiaron el Baris y el Legong; quien fue a la India, Kathakali; los que visitaron Brasil, la capoeira y algunas danzas del candomblé. Se habían obstinado en hacer aquello que, a mis ojos, se debía evitar en absoluto: aprender estilos, es decir resultados de técnicas ajenas" (Barba, 2005).

Este tipo de observación permite pensar que los objetos y sus usos no deben ser vistos como elementos cerrados y predefinidos. En la creación escénica de Barba, el objeto adquiere un valor más profundo, ligado a una práctica ritualizada y a una exploración sensorial que genera nuevas interpretaciones (Barba, 2005). De hecho, el cuerpo y el objeto se convierten en una misma entidad creativa, una entidad simbiótica que co-crea la obra a través de la interacción constante y la exploración del espacio escénico.

En este sentido, la creación de significados a través del cuerpo y el objeto también está vinculada a una reconfiguración estética de ambos. La función simbólica del objeto dentro de la obra no está únicamente relacionada con su valor utilitario, sino con la capacidad de transformar la percepción del espectador y de redibujar el sentido de lo que está ocurriendo en la escena. El objeto, entonces, se convierte en una caja de resonancia para las emociones, el simbolismo y las intenciones del actor, permitiendo que la obra se expanda más allá de los límites del texto o de la narración convencional.

La interacción entre el cuerpo y el objeto en la creación escénica va más allá de la relación convencional entre el actor y su entorno material, convirtiéndose en una herramienta fundamental para el despliegue simbólico y la exploración expresiva en el teatro contemporáneo. Este vínculo no solo implica la conexión física entre el cuerpo del actor y los objetos, sino que también subraya la capacidad de los objetos para funcionar como extensiones de la corporalidad, transformando la percepción del espacio y proyectando múltiples capas de significados.

UCUENCA

Desde la perspectiva de la Antropología Teatral (2005), la interacción cuerpo-objeto es esencial para la creación de significados pre-expresivos en el teatro. Según Barba, estos significados, que preceden a la palabra, están vinculados a la memoria cultural del actor y a las tradiciones que éste porta consigo (Barba, 2005). Los objetos, en su análisis, activan en el actor un cuerpo cargado de intenciones invisibles que se vuelven perceptibles a través de la acción escénica. Este concepto de Barba destaca cómo la materialidad de los objetos provoca una transformación interna en el actor que se refleja en su comportamiento físico, ampliando así la creación de una presencia escénica que va más allá de la mera ejecución técnica.

A su vez, la relación cuerpo-objeto también se manifiesta como una metáfora visual que permite la construcción de atmósferas complejas y significativas, un pilar esencial en la creación escénica. Al respecto, Peter Brook (1995) refuerza esta idea al señalar la importancia de la simplicidad y la claridad en el uso de los objetos, destacando que estos pueden despojarse de lo superficial y convertirse en catalizadores de significado. En este sentido, los objetos no solo cumplen una función decorativa; se convierten en herramientas para dar forma emocional al espacio, creando mundos imaginarios que trascienden lo visible (Brook, 1995). En el teatro físico y experimental, esta capacidad de los objetos para transformar el espacio escénico añade una dimensión simbólica que dialoga tanto con el cuerpo del actor como con el público.

Desde la filosofía de Maurice Merleau-Ponty (1964), el cuerpo no es solo un instrumento de acción, sino un espacio de significación que se configura mediante el contacto con el mundo exterior. En este contexto, el objeto en el escenario redefine constantemente el significado de lo que se ve, permitiendo que el actor transforme la estructura perceptual del público. Los objetos, cargados de una potencialidad simbólica, permiten a los actores proyectar sensaciones, emociones y tensiones que no pueden ser expresadas solo a través de la palabra o el movimiento corporal.

Lo cual se complejiza desde otros enfoques como el de Bertolt Brecht (1964) sobre el teatro épico quien también subraya cómo los objetos deben interrumpir la inmersión emocional del espectador, funcionando como elementos críticos que incitan a la reflexión. En lugar de ser parte de la acción absorbida pasivamente, el objeto brechtiano se convierte en un vehículo de

UCUENCA

conciencia, desafiando la percepción habitual del público y obligándolo a percibir el acto escénico desde una perspectiva distanciada y crítica.

Por otro lado, Jerzy Grotowski (2008), en su concepto de teatro pobre, señala que el objeto debe tener una función esencial y transformadora dentro del acto escénico. El actor, al interactuar con el objeto, no debe ser solo un ejecutante, sino que debe transformarlo en parte de sí mismo. Así, la relación cuerpo-objeto se convierte en un medio para despojar al actor de sus seguridades, provocando una experiencia transformadora tanto en él como en el público (Grotowski, 2008). En este tipo de teatro, el objeto no es simplemente funcional, sino que se convierte en una puerta hacia dimensiones más profundas de la expresión humana, donde la auténtica presencia escénica surge cuando el actor se fusiona con el objeto, y éste, a su vez, se convierte en un nexo simbólico con la emoción y la memoria colectiva.

En las propuestas de compañías experimentales como “The Wooster Group” o “Complicité” (2000), la interacción entre cuerpo y objeto redefine el espacio escénico, ampliando las posibilidades interpretativas del actor. Los objetos, tratados como elementos protagonistas, transforman el espacio vacío en un universo en constante cambio, funcionando como fuerzas que desafían la manipulación del actor, exigiendo una constante adaptación y reconfiguración tanto del cuerpo como de la narrativa. En estas creaciones, los objetos cumplen una doble función: organizan el espacio escénico, llenándolo de significado emocional, y se convierten en agentes transformadores de la memoria corporal del actor.

Así las cosas, el objeto escénico, como señala Meyerhold (1964), también es esencial para dar forma a la acción física, permitiendo que el actor no solo se exprese, sino también interprete y transmita un contenido simbólico que trasciende la acción misma. La interacción cuerpo-objeto, por lo tanto, no solo construye atmósferas sensoriales, sino que también define el significado narrativo de la obra. Los objetos, cargados de sentidos multiplicados, crean un espacio donde el actor explora no solo su propia corporalidad, sino también los espacios simbólicos y metafóricos que emanan de la obra en su conjunto. En este proceso, los objetos se convierten en puntos de tensión dentro de la acción, modificando el espacio y abriendo nuevas interpretaciones, mientras el actor transforma su cuerpo a través de una relación simbólica que es clave para entender el impacto del teatro contemporáneo.

UCUENCA

En definitiva, el proceso creativo en las artes escénicas es un entramado de exploraciones donde el cuerpo, el espacio y los objetos no solo se combinan, sino que dialogan en una constante resignificación. Lejos de ser meros elementos subordinados a la acción, cada uno de estos componentes se convierte en un agente vivo dentro de la escena, configurando significados en tiempo real. La improvisación, concebida no sólo como un recurso sino como un método de construcción de conocimiento, permite que el actor transite entre la estructura y la intuición, entre la técnica y la sensibilidad. Así, la puesta en escena deja de ser un espacio fijo y se transforma en un ecosistema dinámico, en el que las decisiones artísticas influyen en la percepción del espectador, quien también participa en la construcción del sentido.

La memoria corporal, el diseño escenográfico, el vestuario y la sonoridad no pueden pensarse como elementos aislados, sino como engranajes de una totalidad que se moldea constantemente a partir de la interacción y la escucha activa. De esta manera, la escena se erige como un espacio de posibilidades en el que el artista no solo representa, sino que descubre, cuestiona y resignifica, encontrando en la síntesis de su lenguaje un puente entre la experiencia individual y la memoria colectiva.

Capítulo 2. Metodología y proceso creativo

La transición del marco teórico al proceso creativo es un punto de inflexión donde la teoría se traduce en acción y la experimentación se convierte en la clave para la construcción de una dramaturgia corporal significativa. Si en el capítulo anterior se abordaron los principios de la improvisación escénica, la memoria corporal y la interacción simbólica entre el cuerpo y los objetos, ahora el desafío radica en poner en práctica estas herramientas dentro de un proceso de creación concreto. La exploración de un columpio y elásticos como elementos escenográficos centrales no responde únicamente a una cuestión estética, sino que establece un diálogo simbólico entre opuestos: libertad y restricción, impulso y resistencia, estabilidad y desequilibrio. La metodología de improvisación-creación permite que estas tensiones no sean meramente conceptuales, sino que cobren vida en la fisicalidad del actor y en la relación dinámica con el espacio escénico. Así, el proceso creativo no se basa en una mera aplicación mecánica de técnicas preestablecidas, sino en la construcción de un lenguaje propio donde cuerpo, objeto y espacio se entrelazan para generar significado en escena.

La reflexión sobre cómo fusionar estos dos mundos opuestos, representados por un columpio y elásticos, surgió como un reto creativo. Inicialmente, el columpio se ubicaba en la parte delantera izquierda del escenario, mientras que los elásticos ocupaban la parte trasera derecha, lo que generaba una fragmentación espacial que limitaba la interacción entre ambos elementos. La pregunta central era: ¿Cómo integrar estos dos espacios, aparentemente inconexos, de manera que refuercen el mensaje temático y dramático de la obra?

Para lograr esta integración, se exploró la posibilidad de crear un espacio fluido, donde la distancia física entre los elementos fuera compensada por la proximidad emocional que establecían en la narrativa. Se trataba de generar una conexión visual y simbólica que hiciera tangible la lucha interna del personaje, atrapado entre la libertad prometida por el columpio y las restricciones impuestas por los elásticos. La disposición y el movimiento de estos elementos escenográficos se transformaron en un vehículo para expresar esta tensión, no solo en términos físicos, sino también emocionales.

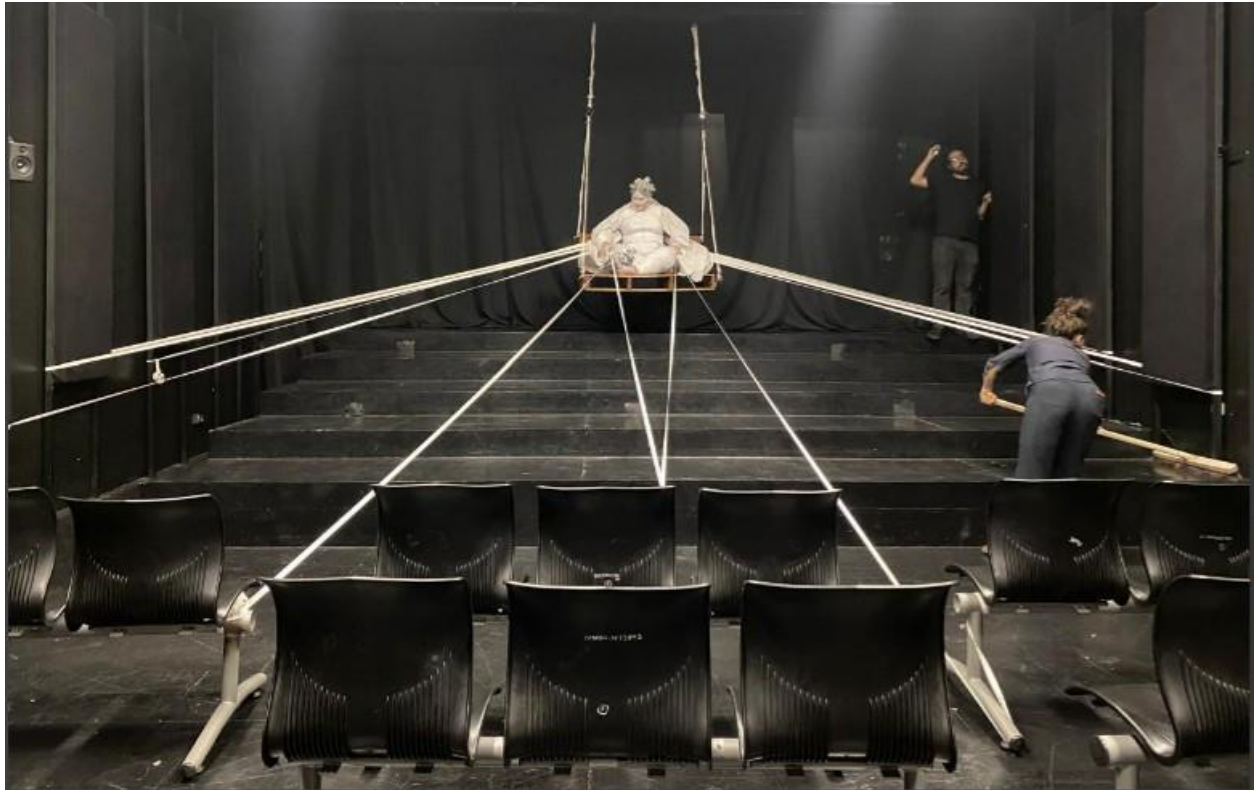


Figura 1. El rol de los objetos en la escenografía

La solución a este problema vino a través de un proceso de experimentación visual en el que se utilizaron herramientas como *Photoshop* para probar diferentes disposiciones del columpio y los elásticos en el espacio escénico. Esta práctica permitió visualizar la escena de manera más holística, evaluando distintas opciones para optimizar el uso del espacio y evitando la fragmentación en dos ambientes aislados. Se trataba de encontrar una disposición que conectara visual y simbólicamente ambos elementos, sin perder la tensión dramática inherente a la obra.



Figura 2. Exploración del movimiento e improvisación en el escenario

Finalmente, se tomó la decisión de modificar la ubicación de los elementos: el columpio se mantuvo en una posición central, convirtiéndose en el punto focal, mientras que los elásticos ocuparon una porción más amplia del espacio, rodeando parcialmente el columpio y fusionando los dos mundos en una única área escénica. Esta reorganización no sólo facilitó una interacción más fluida entre los elementos, sino que también permitió expresar de manera más clara las tensiones entre libertad y opresión, temas centrales en la narrativa de la obra. Al integrar ambos mundos en un solo espacio, la escenografía reflejaba de manera más efectiva el conflicto interno del personaje y la lucha entre las dos fuerzas contrapuestas que lo definen.

2.1. Diseño metodológico de la improvisación-creación

La metodología de la improvisación-creación se fundamenta en el concepto de acción física tal como lo exponen Eugenio Barba y Nicola Savarese en su libro “El arte secreto del actor” (1990). En esta obra, los autores describen dichas acciones de forma poética, considerándolas sobre todo como una sucesión de actitudes y movimientos cargados de una interioridad propia.

La improvisación-creación parte de la premisa de identificar el punto de partida para el proceso creativo, es decir, determinar desde dónde el intérprete puede comenzar a generar su propio lenguaje escénico. Esto implica que cada artista debe comprender en profundidad su movimiento corporal y su modo particular de crear. Al referirse a la “acción física”, Barba la compara con “una suave brisa sobre una espiga. La espiga es la atención del espectador: no es sacudida como bajo una ráfaga de temporal, pero aquella brisa basta para desplazar apenas su perpendicularidad” (Barba, 2005). De este modo, incluso una acción sutil puede producir un cambio significativo en la percepción del público, revelando el poder transformador de la presencia escénica.

Si se indica una acción física a un actor, entonces se sugiere que la reconozca por exclusión, distinguiéndola del simple “movimiento” o del simple “gesto”. Barba menciona: “una acción física es la acción perceptible más pequeña”, y se reconoce por el hecho que, aun realizando movimientos microscópicos, (por ejemplo, una ligera extensión de la mano) cambia la tonicidad de todo el cuerpo (Barba, 2005). Una acción genuina modifica las tensiones en todo el cuerpo, lo que a su vez transforma la percepción del espectador. Este aspecto representa una de las condiciones necesarias para que exista una acción orgánica. No obstante, la organicidad por sí sola no es suficiente: “si no va acompañada de una dimensión interna que la habite, la acción queda carente de contenido y el actor se ve limitado a la forma preestablecida de su partitura” (Alsina, 2017). Complementariamente Barba menciona:

“No creo que exista un único método para hacer germinar la interioridad. Creo que el método es inverso: no impedir que la interioridad se desarrolle. Esto se puede aprender a condición de que se actúe como si no se pudiese aprender” (Barba & Savarese, 2007)

De esta manera, el trabajo se va formando como un producto final con una temática definida de “ficción”, esto es, después de un proceso de transformación, exploración, investigación corporal y materialidades para llegar a la interpretación del personaje en términos metodológicos.

Si bien Konstantín Stanislavski no se encuentra dentro de la pregunta relevante de investigación, dentro de la escena es fundamental hablar de él, ya que nos brinda la ayuda necesaria para la creación de un personaje. Según Konstantín Stanislavski (2011), para una

mejor interpretación de un personaje de ficción, este debe centrarse en la creación de actuaciones genuinas y emotivamente auténticas a través de técnicas específicas que permitan a los actores conectarse profundamente con sus personajes y el público.

La pregunta sobre las técnicas específicas alude, entre otras cosas, a un calentamiento altamente definido. En primer lugar, se busca la activación total del cuerpo, considerando el espacio en el que se va a trabajar y los elementos que se utilizarán; en este caso, el uso de bandas elásticas. A lo largo del calentamiento se abordan dos premisas: cómo reflejar la libertad y el miedo a través del cuerpo, en el marco de un conflicto social en el que el personaje se siente juzgado por su apariencia física.

Para ello, se inicia con un calentamiento corporal de pies a cabeza, que incluye la articulación de los pies para tomar conciencia de la planta y el contacto con el suelo, seguido de caminatas. Luego se procede a movilizar las rodillas, la cadera, la columna, los brazos y el cuello. Posteriormente, se realizan entradas y salidas del suelo, reduciendo paulatinamente la intensidad del movimiento hasta llegar a la quietud y percibir el estado del cuerpo antes y después de esta activación. Finalmente, se efectúa un estiramiento de la columna, predisponiendo así todo el cuerpo para la puesta en escena.

Este calentamiento cobra relevancia porque la mayor parte de la “partitura corporal” previamente definida se ejecuta dentro de ese mismo espacio. De esta manera, se garantiza que el intérprete afronta el proceso escénico con plena conciencia física y capacidad de expresar tanto la sensación de libertad como el temor que acompañan la vivencia de su personaje.

2.2. Fases del proceso de improvisación

Se considera fundamental establecer un diálogo con la propuesta escénica a través de oposiciones, utilizando elementos como un columpio, visible desde una perspectiva aérea, y el uso de elásticos, perceptibles desde el suelo. Esta disposición en la escena permite otorgar un significado que, aunque inicialmente pueda parecer ambiguo, refleja la tensión entre la zona de confort y la necesidad de abandonarla para explorar lo desconocido. El columpio simboliza la

UCUENCA

estabilidad o el refugio, mientras que los elásticos sugieren opresión o limitación. En este contexto, la propuesta escénica aborda el dilema de cómo, a pesar de los riesgos e incertidumbres al salir de la zona segura, el acto de explorar puede resultar revelador. El propósito central de la creación reside en este proceso de exploración, cuyo desenlace, positivo o negativo, dependerá de la interacción entre los elementos escénicos y las decisiones del intérprete. Este enfoque busca reflejar cómo las decisiones y acciones dentro del proceso creativo pueden abrir nuevas perspectivas, desafiando tanto al intérprete como al espectador a reflexionar sobre las tensiones entre la seguridad y la aventura, lo conocido y lo desconocido.

En este contexto, la presente investigación se centra en el comportamiento humano y su relación con el otro, tomando como punto de partida las experiencias personales de la creadora-investigadora, quien ha experimentado de primera mano las tensiones relacionadas con las dinámicas sociales. Este enfoque tiene como propósito explorar las complejidades del comportamiento social y las interacciones interpersonales, dentro de un contexto marcado por juicios y prejuicios. Para ello, se ha decidido utilizar los ejercicios propuestos por Eugenio Barba y Nicola Savarese (1990), los cuales constituyen una herramienta clave para la improvisación y la creación de material corporal. Estos ejercicios están orientados a generar una partitura corporal que se incorporará en la obra "Entre juicios y prejuicios", contribuyendo a una comprensión más profunda de los procesos de creación física y expresiva dentro del marco de las relaciones humanas.

La elección de los ejercicios propuestos por Eugenio Barba, centrados en su enfoque de la *Antropología Teatral*, responde a su capacidad para fomentar una improvisación efectiva y transformadora, ideal para el proceso creativo de esta obra. En este contexto, el actor no solo debe dominar una técnica corporal precisa, sino también cultivar una presencia escénica que amplifique su energía (Barba, 2005). Esta apropiación se convierte en un puente entre su ser cotidiano y la manifestación de una realidad extra-cotidiana, en la que su capacidad expresiva se despliega en su máxima intensidad. Este proceso de transformación es fundamental en Barba, ya que promueve un modelo de actuación que va más allá de la mera interpretación textual, estableciendo una conexión profunda entre cuerpo, mente y espacio.

En la lógica de la Antropología Teatral, el actor es concebido no sólo como un intérprete de texto, sino también como un actor-bailarín, transformando al teatro en una forma de

teatro-danza. Esta perspectiva amplía las posibilidades expresivas, al fusionar dos lenguajes fundamentales —el teatral y el dancístico— lo que abre nuevas vías para la creación escénica (Barba y Savarese 1990; Barba, 2005). Al integrar la danza en el acto teatral, las funciones del actor se extienden más allá de la memorización y repetición de un texto, hacia una exploración corporal y gestual, donde el cuerpo se convierte en el principal medio de comunicación. Este enfoque requiere un entrenamiento físico y mental riguroso, que favorece la unificación entre cuerpo y mente. Gracias a esta conexión profunda, el actor puede trascender la rutina cotidiana, dotando a su presencia en escena de una energía vital, en la que corporalidad y mente trabajan en conjunto para construir una interpretación genuina y dinámica. De este modo, el cuerpo no solo interpreta, sino que “vive” en el escenario, haciendo tangible el texto a través de la gestualidad, el movimiento y la presencia.

A lo largo de la vida, muchas personas enfrentan dificultades para integrarse en una sociedad marcada por prejuicios, lo que genera un sentimiento de aislamiento. La integración social es un proceso esencial, no solo por su impacto en el bienestar emocional, sino también por su influencia en el desarrollo personal y colectivo. Formar parte de una comunidad ofrece una sensación de pertenencia, un aspecto fundamental para el individuo, ya que la conexión con otros proporciona apoyo emocional y estabilidad. Tener un círculo cercano de amigos con quienes compartir experiencias refuerza esta sensación de inclusión. La aceptación dentro de un grupo social también ayuda a reducir la ansiedad provocada por la constante comparación y el miedo al juicio, factores que a menudo limitan la autenticidad personal. De este modo, encajar en la sociedad no solo implica adherirse a las normas y expectativas externas, sino también la oportunidad de ser considerado parte de un todo, sin ser marginado o reducido a características superficiales o prejuiciosas.

La repetición de movimientos es un componente esencial en el proceso creativo, ya que facilita la consolidación de la materialidad del cuerpo en escena. En este contexto, la influencia de Eugenio Barba y sus enfoques dentro de la *Antropología Teatral* se vuelve fundamental. Su propuesta, que integra la repetición como herramienta para profundizar en el trabajo físico, resulta crucial para la construcción de una partitura corporal coherente. Al aplicar los principios de la técnica de Barba, que combinan el trabajo físico con la improvisación, se busca que cada

UCUENCA

movimiento adquiera un significado progresivo dentro del proceso creativo, contribuyendo a una narrativa escénica más compleja y rica. Así, las ideas del autor y director de escena no solo proporcionan una base sólida para estructurar el material corporal, sino que también permiten una constante evolución de la interpretación a lo largo de la investigación.

La propuesta surge del interés por explorar el diálogo entre los objetos y los cuerpos, no desde la perspectiva convencional en la que el objeto se considera únicamente una herramienta para generar material corporal, sino como un elemento visual que se integra con la escena y adquiere un significado propio. En este enfoque, el objeto va más allá de su función utilitaria y se convierte en un referente dentro de la narrativa escénica, generando un mensaje que el público interpreta y construye a medida que avanza la obra.

Un aspecto fundamental de esta propuesta es la reinterpretación de la escena por parte del público. Se busca generar una imagen que, aunque estructurada durante el proceso creativo, permita una interpretación libre, brindando al espectador la oportunidad de asignar su propio significado. El objeto no se limita a un único propósito específico, sino que se utiliza como un medio flexible para la creación de material, contribuyendo a la construcción de la partitura corporal. De este modo, el objeto se convierte en un catalizador de la expresión, abriendo diversas posibilidades interpretativas tanto para el creador como para el espectador.

La interrogante central de esta propuesta se enfoca en el comportamiento humano frente a la constante presión de encajar en una sociedad caracterizada por la exclusión y el juicio. El mensaje clave es que no se trata simplemente de sobrevivir bajo la sombra del rechazo, sino de aprender a convivir con él, integrarlo y hacerlo parte de la identidad propia. Se plantea un llamado a la aceptación de la imperfección, no solo ante los ojos de los demás, sino también frente a uno mismo.

En este contexto, la perfección no se define por las expectativas externas, sino por la autenticidad y la paz interior que se alcanzan al abrazar la propia singularidad. Así, el proceso creativo se orienta hacia la resolución del caos interior, promoviendo la calma y el autoconocimiento, y fomentando una reconexión con el ser. Se propone una nueva forma de estar en el mundo, más consciente, más auténtica y menos influenciada por los juicios ajenos. El proceso de creación comenzó con el ejercicio “baúl”, propuesto por los docentes Mashol

Rosero y René Zavala, en el cual los estudiantes debían llevar objetos, fotografías o elementos visuales que les resultaran significativos. El objetivo era que estos elementos sirvieran como inspiración para desarrollar un tema o propuesta creativa. Este ejercicio resultó clave para estructurar la investigación, ya que permitió un acercamiento práctico y personal a la creación escénica y facilitó el desarrollo de la investigación sobre el uso simbólico de los objetos en la construcción de la partitura corporal. A través de esta actividad, se establecieron los primeros vínculos entre los objetos y el cuerpo, lo que impulsó la exploración de su interacción dentro de la narrativa escénica.

Desde el inicio del proceso creativo, se hizo evidente el deseo de trabajar con una escenografía que no solo fuera funcional, sino que también capturara la atención del público de manera impactante. Fue en este contexto que surgió la idea de incorporar un elemento con el que siempre había soñado de niña: las casas en los árboles. Al comenzar a investigar imágenes y conceptos relacionados, me encontré con la imagen de un columpio, un objeto que evocaba una sensación de levedad, suspensión y libertad. Este descubrimiento me llevó a conceptualizar la escenografía desde una perspectiva visual que rompiera con lo habitual. El columpio, al estar suspendido y no tocar el suelo, se convirtió en una metáfora de lo inalcanzable, lo diferente y lo fuera de lo común, elementos que, en mi visión, no habían sido explorados de manera convencional en el teatro. A través de esta metáfora, la escenografía adquirió un carácter simbólico, que no solo aportaba una carga visual, sino que también activaba una reflexión sobre el deseo, la distancia y la búsqueda de lo inalcanzable.

2.2. Técnicas de improvisación corporal

La creación del material parte del uso de un objeto, pero no desde la concepción de un *teatro de objetos* en el sentido tradicional, sino como un elemento visual que tanto el público como la creadora-intérprete pueden interpretar y experimentar. Este objeto se convierte en un punto de partida para la generación de improvisaciones y la construcción de momentos escénicos, donde su significado no está previamente determinado, sino que se va configurando a medida que la escena avanza. Así, el objeto se presenta como un símbolo abierto a la interpretación del espectador, invitándolo a participar activamente en la construcción del sentido, dentro del contexto de la obra y de la temática que se está abordando. Esta estrategia permite que cada

función y cada interpretación puedan ofrecer diferentes lecturas del objeto, contribuyendo a la riqueza y dinamismo de la propuesta escénica.

Este enfoque creativo, centrado en la interpretación abierta y la participación del espectador, se relaciona estrechamente con los desafíos que enfrentan los jóvenes en la actualidad, especialmente en su proceso de definir su identidad en una sociedad profundamente marcada por prejuicios. La adolescencia y la juventud son etapas decisivas en la formación de la identidad personal y social, donde los individuos negocian su sentido de sí mismos dentro de las expectativas impuestas por su entorno. En este contexto, la presión social, especialmente la relacionada con los estándares estéticos promovidos por los medios y las redes sociales, lleva a los jóvenes a ajustarse a ideales de belleza inalcanzables, generando conflictos internos que afectan su autoimagen y autoestima.

En este sentido, el proceso de integración social cobra una gran relevancia. La conexión con los demás ofrece un sentido de pertenencia y apoyo emocional, esenciales para el bienestar psicológico y emocional. Este apoyo, a su vez, facilita la resiliencia frente a los desafíos y abre el acceso a recursos y oportunidades claves como el empleo, la educación y las redes sociales, que son fundamentales para el desarrollo personal y profesional. De esta manera, la pertenencia a una comunidad no solo favorece el crecimiento individual, sino que también fortalece el tejido social, contribuyendo a la estabilidad colectiva y promoviendo un entorno más cohesionado y próspero para todos.

Los prejuicios relacionados con la apariencia física pueden generar discriminación en diversos ámbitos de la vida. Aquellos que no se ajustan a los estándares de belleza impuestos por la sociedad enfrentan frecuentemente situaciones de bullying, acoso escolar, rechazo social y obstáculos en el ámbito laboral. Esta discriminación no solo margina a los individuos, sino que refuerza la errónea creencia de que el valor de una persona depende exclusivamente de su aspecto físico. Esta visión superficial obstaculiza la construcción de una identidad sólida y saludable, fomentando una autoimagen negativa que impacta el bienestar emocional y psicológico. La presión para cumplir con ideales estéticos distorsionados socava el desarrollo personal y promueve una percepción equivocada de la propia valía.

Aunque en ese momento aún no existía una temática definida, la imagen del columpio se consolidó como el eje central de la escenografía, invitando a reflexionar sobre conceptos de separación, distancia y deseo. Con esta idea en mente, el siguiente paso fue asociar este objeto a una narrativa más profunda que explorara cuestiones como la búsqueda de pertenencia, el miedo al rechazo y la constante lucha por encajar en una sociedad llena de expectativas. Así, el columpio dejó de ser simplemente un elemento escénico para convertirse en un símbolo del proceso interno del ser humano, reflejando la tensión entre el deseo de ascender, superarse y alcanzar metas, y la angustia de no estar anclado a lo real, al miedo de no tocar tierra firme. En este sentido, la escenografía no sólo cumplía una función estética, sino que también actuaba como un catalizador de las emociones del personaje, generando un espacio donde se exponían los dilemas existenciales de quienes luchan por encontrar su lugar en el mundo, mientras navegan las expectativas impuestas por la sociedad.

Durante varias indagaciones sobre posibles temas para la investigación, se llevaron a cabo una serie de improvisaciones basadas en las propuestas de Barba (2005), con el objetivo de explorar cómo la relación cuerpo-objeto influye en la creación de la partitura corporal. A lo largo de este proceso, surgieron diversos intereses temáticos, entre ellos los trastornos psicológicos, específicamente el trastorno bipolar y los trastornos de identidad. También emergió el uso de máscaras como una herramienta para explorar la dualidad de la identidad y cómo estos elementos podrían combinarse para mostrar al público las distintas facetas del ser. Otros intereses adicionales incluyeron el teatro físico, la comedia y lo gestual, todos los cuales se consideraron en la búsqueda de una manera de construir una partitura de movimientos que pudiera expresar estas complejidades de manera efectiva.

A medida que las improvisaciones con el objeto avanzaban y se definía el tema principal de la propuesta, comenzaron a surgir numerosas ideas creativas a partir de la interacción con dicho objeto. Sin embargo, conforme los ensayos progresaban, se hizo evidente una creciente sensación de monotonía. El objeto, aunque inicialmente estimulante, comenzó a volverse repetitivo, careciendo de la dinámica necesaria para mantener el interés tanto de los intérpretes como del público. Esta repetición resultó en una falta de variación que limitaba la evolución de la propuesta escénica. Ante esta situación, surgió la necesidad urgente de enriquecer la

UCUENCA

escena, introduciendo un nuevo elemento que pudiera reactivar la propuesta y aportar mayor profundidad al discurso visual, buscando así mantener el ritmo y la tensión narrativa en constante transformación.

En este punto, la idea de trabajar con oposiciones en el espacio escénico surgió como una solución efectiva para romper la monotonía y revitalizar la propuesta. A partir de la exploración de la escenografía, se comenzó a reflexionar sobre cómo el entorno y la disposición de los objetos podían influir directamente en el trabajo corporal del actor y en su capacidad de improvisación. La introducción de elementos espaciales, estructuras y oposiciones en el escenario permitió al intérprete interactuar con el espacio de manera más libre y orgánica. Este tipo de configuración escénica no solo favoreció la espontaneidad en la interpretación, sino que, al estar en constante contacto con los objetos y las estructuras dispuestas en el espacio, el actor se vio impulsado a crear movimientos y gestos que respondieran a esas interacciones físicas, aportando una mayor riqueza y dinamismo a la escena.

La idea de las oposiciones, en particular, se vincula estrechamente con el concepto de generar tensiones entre los elementos escénicos, tanto físicos como simbólicos. Estas tensiones, al ser exploradas por el intérprete, no solo facilitan la creación de material corporal, sino que también permiten la aparición de nuevas formas de expresión. Así, el espacio se convierte en un catalizador esencial para el proceso creativo, ya que transforma la escenografía de un simple soporte estático a un aliado activo en la construcción de la partitura corporal. Esta relación dinámica entre espacio, objeto y cuerpo favorece la improvisación y la exploración constante, al tiempo que desafía al intérprete a reconsiderar su interacción con el entorno. Como resultado, la obra se mantiene fiel a un principio estructural, pero conserva un carácter flexible, permitiendo que evolucione y se adapte según las circunstancias y las decisiones del momento.

2.3. Desarrollo de la partitura física

Los aportes de Eugenio Barba, junto con otros conceptos analizados en esta investigación, responden de manera fundamental al proceso creativo que se está llevando a cabo. La construcción del personaje, la partitura cuerpo-objeto y el empleo de la improvisación se convierten en herramientas esenciales para la creación, puesto que en escena se evidencia, antes que nada, una dramaturgia de índole corporal, por encima de la escrita.

El proceso creativo parte de la improvisación, ya que su aplicación se fundamenta en premisas concretas relacionadas con la musicalidad, el objeto y el espacio. Desde el comienzo de la investigación, la investigadora trabajó sin anticipar un resultado definido, con la finalidad de llegar a un tema concreto y concluir la obra. Esto se hace evidente al reunir y articular los distintos elementos planteados al inicio. Al improvisar, el actor desarrolla una respuesta más espontánea y fluida, lo cual se traduce en movimientos orgánicos dentro de la partitura. Además, esta práctica fortalece la conexión entre la emoción y la expresión física, enriqueciendo la partitura corporal con matices emocionales. En este marco, la obra “entre juicios y prejuicios” proporciona una mirada llamativa no solo desde lo visual como mencionaba desde la escenografía, si no también conforme avanza la obra podemos ver que la sonoridad, el cuerpo, el objeto y el espacio son parte fundamental de esta creación.

Para cerrar este apartado sobre el proceso de improvisación, se debe mencionar que la creación de esta obra se basa principalmente en el uso del espacio y parte desde una perspectiva visual que invita al espectador a construir su propia interpretación.

2.4. Integración de objetos y escenografía

La escenografía, más allá de ser simplemente un componente físico del espacio, desempeña un papel crucial en la creación de la atmósfera y en la configuración emocional de la escena. Establecer un ambiente específico no solo ayuda a articular la propuesta visual, sino que tiene un impacto directo en el estado emocional del actor. Un entorno cuidadosamente diseñado actúa como un estímulo poderoso, incitando al intérprete a generar respuestas espontáneas y reacciones orgánicas que se alineen con los elementos presentes en el escenario. Así, la escenografía, junto con los objetos y las estructuras dispuestas en ella, se convierte en un agente activo en la construcción tanto corporal como dramática de la obra. Este enfoque permite que la escenografía no sea solo un fondo estático, sino un catalizador que guía y dinamiza el flujo de improvisaciones y movimientos del actor, permitiendo que la interacción entre el espacio y el intérprete sea parte integral del proceso creativo.

En la obra en desarrollo, el columpio se presenta como un elemento central, representando un espacio suspendido que conecta con ideas de libertad, deseo y nostalgia. Es un símbolo de

UCUENCA

ascenso hacia lo inalcanzable, pero también de inestabilidad. Sin embargo, esta imagen de suspensión y libertad se ve contrastada con la presencia de los elásticos, que están firmemente anclados al suelo. Este segundo elemento escenográfico introduce una sensación de confinamiento, como si los elásticos atraparan al personaje, limitando su capacidad de moverse con libertad. El contraste entre el columpio y los elásticos establece dos “mundos” opuestos: uno asociado con la posibilidad de ascender y liberarse, y otro con la restricción y la inmovilidad. Estos dos ambientes, tanto simbólicos como físicos, interactúan de manera compleja, ofreciendo respuestas diversas al personaje y creando una tensión dramática que alimenta el desarrollo de la narrativa.



Figura 3. Fragmento "Despertar"

La decisión de trabajar con estos dos mundos, o ambientes, surge de la intención de explorar las tensiones internas del personaje, quien se encuentra atrapado entre el deseo de escapar hacia la libertad representada por el columpio, y la resistencia o los límites impuestos por los elásticos. Este contraste no solo posee una implicación física en la interpretación, sino que también carga de simbolismo las luchas internas del individuo frente a los prejuicios sociales, la opresión y las expectativas externas. El columpio simboliza el anhelo de liberación, mientras que los elásticos representan las ataduras que nos limitan. Así, la escenografía, compuesta por estos elementos contrastantes, no sólo articula el espacio físico de la obra, sino que también contribuye a la construcción de un paisaje emocional y simbólico. Cada movimiento, cada gesto del intérprete con relación a estos objetos, se convierte en un reflejo de su conflicto interno, enriqueciendo la narrativa y ofreciendo al espectador un espacio para la reflexión sobre la libertad, la opresión y el deseo de pertenencia.

Uno de los principales desafíos en el proceso de creación escénica fue la dificultad de hacer coincidir la temática elegida con los elementos escenográficos y la propuesta corporal que ya estaban en desarrollo. Inicialmente, la relación entre los objetos presentes en la escena, como el columpio y los elásticos, no reflejaba de manera coherente el tema propuesto, lo que generaba una desconexión entre el concepto creativo y la materialización escénica. Ante esta disonancia, se decidió modificar el enfoque temático, pasando de una exploración más abstracta a un tema más tangible y cercano: el maltrato infantil. Este cambio permitió dotar de un mayor significado a los dos ambientes escenográficos presentes: el columpio, que comenzó a simbolizar la inocencia y el deseo de escapar, y los elásticos, que representaron las restricciones y el control, asociados a la opresión emocional. De esta forma, la escenografía se alineó más claramente con la narrativa que se quería comunicar, generando una conexión más profunda entre los elementos escenográficos, el cuerpo del actor y el mensaje dramático.

El uso más eficiente del espacio y la integración de los elementos escenográficos no solo contribuyó a mejorar la coherencia visual, sino que también reforzó el mensaje dramático, ofreciendo una representación más clara de los conflictos internos del personaje. Al fusionar estos dos ambientes, se logró que el espacio escénico se convirtiera en un lugar dinámico,

UCUENCA

donde la interacción de los elementos físicos reflejara de forma más precisa las complejidades emocionales del tema del maltrato infantil.

La disposición de los elementos no solo cumplió con una función estética, sino que también se convirtió en un vehículo de comunicación, articulando visualmente las tensiones y contradicciones internas del personaje. Los movimientos del actor dentro de este espacio transformado adquirieron un sentido más profundo, al estar continuamente en relación con el columpio y los elásticos, cuyas interacciones físicas simbolizaban la lucha entre libertad y opresión. Esta configuración del espacio permitió que el entorno escénico no fuera solo un contexto pasivo, sino que actuara como un reflejo de los dilemas emocionales y psicológicos del personaje, llevando al espectador a una comprensión más visceral del tema central de la obra.

Con la reubicación de los elementos escenográficos, el tema experimentó un giro significativo, emergiendo el bullying como una vivencia más personal y cercana a la investigadora-creadora, lo que permitió una mayor coherencia entre la temática y la creación escénica. Esta transición acercó el trabajo a una representación más fiel de lo que se intentaba comunicar en escena, estableciendo una conexión más clara con el mensaje que se deseaba transmitir. La escenografía, ahora mejor integrada, reflejaba de manera más directa las luchas internas del personaje frente a los abusos y las expectativas sociales, convirtiéndose en un espejo de la experiencia emocional.

A lo largo de este proceso, la improvisación fue un recurso constante, aplicándose con cada cambio realizado y siendo una herramienta esencial para explorar y desarrollar nuevas ideas. La flexibilidad de la improvisación permitió al equipo creativo adaptarse rápidamente a las transformaciones en la estructura escénica, favoreciendo la evolución orgánica del trabajo. Cada sesión de improvisación abrió nuevas puertas para comprender las implicaciones emocionales y físicas del tema del bullying, y permitió que el proceso de creación se mantuviera en constante diálogo con los elementos escenográficos, dando como resultado una obra más integrada y resonante en su mensaje.

Sin embargo, uno de los momentos más desafiantes del proceso fue cuando, tras una serie de ensayos y transformaciones, las ideas comenzaron a agotarse. La creadora se encontró en un punto de estancamiento, sin saber qué más probar, lo que llevó a una reflexión importante:

UCUENCA

había llegado el momento de comenzar a definir las distintas partituras de creación, de improvisación y de relación cuerpo-objeto. Este fue un punto de inflexión en el que se comprendió que, si bien la exploración del espacio y los objetos había sido esencial, ya era necesario comenzar a enlazar el material obtenido para estructurar la historia y darle un sentido más claro.

Este estancamiento llevó a la creadora a reconocer la necesidad de cohesionar los fragmentos dispersos del proceso y darles una forma más definida. Las partituras, antes espontáneas y abiertas a la improvisación, pasaron a ser estructuras más organizadas, que empezaron a funcionar como un mapa para guiar tanto la acción escénica como la evolución emocional del personaje. Fue un paso hacia la consolidación del concepto, donde la creación de una narrativa clara y el uso preciso de los objetos y el espacio empezaron a tener un propósito más determinado dentro del discurso visual y dramático de la obra.

El proceso de creación no es lineal ni predecible, sino un entramado de descubrimientos, bloqueos y transformaciones constantes. En este camino, la escenografía dejó de ser un simple fondo estático para convertirse en un catalizador del conflicto interno del personaje, un reflejo tangible de sus luchas y aspiraciones. La integración del columpio y los elásticos en una única unidad escénica permitió que la dramaturgia del cuerpo cobrara mayor fuerza, potenciando el vínculo entre el intérprete, el espacio y el objeto. Sin embargo, la consolidación del material escénico no llegó de inmediato, sino tras un proceso de experimentación donde la improvisación funcionó como herramienta de prueba y ajuste.

Así, la partitura física del actor no se construyó desde la planificación rígida, sino desde la interacción activa con los elementos y las emociones evocadas en escena. De este modo, lo que inició como una exploración de conceptos abstractos se transformó en una narrativa corpórea, donde cada gesto, cada tensión y cada desplazamiento contribuyen a la construcción de una experiencia teatral viva y resonante, en la que el espectador no solo observa, sino que se ve interpelado a reinterpretar la historia desde su propia sensibilidad.

Capítulo 3. "Entre juicios y prejuicios"

Después de un análisis exhaustivo en los capítulos anteriores, donde se abordaron temas como la creación basada en la memoria, la improvisación y la decodificación de información para la composición de partituras, y se identificó un tema significativo que guió el proceso creativo, este capítulo se adentra más profundamente en la creación escénica. Se exploran en detalle el proceso de ensayos, cómo se llega a la partitura final y cómo cada uno de los elementos presentes en escena adquiere y cobra sentido. Cada elemento tiene un significado específico que contribuye a dar coherencia y profundidad a la obra, permitiendo que la creación escénica sea una expresión unificada y significativa.

3.1. Descripción del proceso creativo

Durante el séptimo y octavo ciclo de la carrera de Artes Escénicas, la investigación de materiales para la creación previamente descrita resultó muy compleja debido a diversos altibajos. En primer lugar, la definición del tema estuvo en constante cambio, lo que dificultó establecer una base sólida para orientar el proceso creativo. Además, el equipo contaba con escenografía sin tener claro cómo iniciar la construcción de las partituras, lo que complicó aún más el desarrollo de la obra.

En un momento imprevisto, la construcción de la obra tomó un giro inesperado. Aunque inicialmente se había establecido un tema central—la constante búsqueda de aceptación y encaje en una sociedad que impone estándares rígidos—, la obra comenzó a profundizar también en cómo el individuo enfrenta sus temores y limitaciones. Estos desafíos son consecuencia de vivir en una realidad cerrada y crítica, donde incluso los errores menores y las apariencias son objeto de juicio. De esta manera, la obra no solo aborda la lucha por la aceptación social, sino también la confrontación interna del individuo frente a un entorno que constantemente lo evalúa y lo restringe.

El haber experimentado un largo período de intenso estrés durante los dos ciclos más difíciles, así como haber sufrido las consecuencias de una parálisis facial, permitió reevaluar numerosos aspectos de la obra. Entre estos factores se incluyen la creación de un personaje, la asignación de un nombre, el desarrollo de una historia, la definición del ambiente y la garantía de continuidad en cada una de las escenas presentadas en el montaje. Esta profunda reflexión

facilitó una construcción más coherente y enriquecida de todos los elementos que componen la producción teatral.

3.2. Análisis de las improvisaciones

Cada ensayo tenía su particularidad, ya que se analizaba uno de los elementos específicos en cada sesión. Por ejemplo, debido a la presencia de estructuras colgantes y elásticos que requerían tiempo para su colocación, se dedicaba un ensayo exclusivamente a los elásticos. Durante este ensayo, se exploraban las múltiples posibilidades que los elásticos ofrecían para interactuar con el cuerpo. Se buscaban formas de enredar los elásticos para representar la carga de los juicios que existían en la mente del intérprete.

A lo largo del desarrollo de la obra, se revela que los elásticos simbolizan los prejuicios autoimpuestos por el propio personaje. Partiendo de esta premisa, se trabajó en desenredar los elásticos de manera coordinada, reflejando así el proceso de liberación de dichos prejuicios. De esta manera, cada ensayo contribuía de manera específica y significativa a la construcción simbólica y emocional de la obra, asegurando que cada elemento escénico cumpliera una función esencial en la narrativa final.

Durante los ensayos dedicados al uso del columpio, se requería un esfuerzo adicional debido a la necesidad de montar las cuerdas que lo sostenían. El montaje del columpio en sí resultaba algo tardado, ya que la estructura era pesada y, en cada ensayo, no contaba con ayuda, lo que implicaba que todo el proceso de montaje se realizara de forma individual. Esto consumía tiempo y era necesario agregar más horas a los ensayos.

En la construcción con el columpio, se propuso la consigna de crear una historia que incluya un antes y un después: desde dónde viene el personaje, qué está haciendo, en qué lugar se encuentra, qué representa ese lugar, hacia dónde se dirige y cuál es su objetivo. La narrativa resultante es clara: el personaje se encuentra ficticiamente en una selva, donde el columpio es su hogar. Ese día, ha decidido salir de su caparazón para conocer el mundo y determinar si es verdad “lo que el mundo piensa de ella o si es ella quien se juzga en nombre del mundo”.

El personaje comienza a definirse y a cobrar sentido, presentándose como una figura blanca y maravillosa anormal. Este aspecto inusual se debe al miedo que siente a ser juzgada, lo que le ha impedido salir al mundo exterior y, por ende, nunca haber visto el sol. Con el paso de los años, los prejuicios que ella misma se ha impuesto han dejado manchas negras en su apariencia, simbolizando cómo estos prejuicios la han ido deteriorando gradualmente. Sus ojos son completamente blancos, reflejando una profunda inocencia, mientras que sus manos y pies muestran signos de miedo, pero también de curiosidad.

Dentro de la obra, existe una secuencia en el columpio denominado “nacimiento”, que consiste en una partitura específica de movimientos de manos y pies. En esta secuencia, el intérprete intenta dibujar ojos en cada una de sus extremidades, lo que significa que, en ciertos momentos, sus manos actúan como si pudieran ver, sin necesidad de tener ojos esencialmente. La premisa que se trabaja en cada ensayo para esta secuencia es “mirar con mis extremidades como si mirara con el corazón”.

Otro elemento crucial en la puesta en escena es el uso de una capa blanca, que funciona como el corazón del personaje. Esta capa oculta su ser exterior y simboliza el inicio de su “nacimiento”, representando la transformación y la apertura del personaje hacia el mundo exterior. De esta manera, cada elemento —desde las manchas negras hasta la capa blanca— contribuye a dar profundidad y significado al desarrollo del personaje y a la narrativa de la obra.

3.3 Construcción de la partitura final

Tras definir, ordenar y memorizar todo el material, se procedía a unificarlo para construir la partitura final. Este proceso de construcción resultaba menos complejo cuando cada escena contaba con un propósito claro y cumplía su objetivo al integrarse con el resto de la estructura escénica.



Figura 4. Escenografía y partitura de la obra "Entre juicios y prejuicios"

La partitura utilizada en este montaje se constituye como una herramienta esencial en el proceso de creación escénica. A diferencia de las partituras musicales, que se centran exclusivamente en los sonidos, la partitura teatral abarca una variedad de elementos fundamentales para dar vida a una escena: el movimiento, el espacio, el tiempo y la emoción con los que se trabaja. Esta partitura funciona como un mapa que guía al intérprete a través de la escena, ofreciendo una estructura clara y detallada.

En el marco del "proceso" creativo, se aborda el desarrollo del personaje y se analiza cómo el intérprete activa su cuerpo para lograr un estado de concentración al interpretar el papel. La creación de partituras corporales resulta clave para definir momentos específicos dentro de la obra, contribuyendo a la decisión sobre qué elementos se incorporan en la puesta en escena. Además, se recurre a la memoria y los recuerdos del intérprete para enriquecer estas partituras y fortalecer la creación escénica.

El personaje de "Lysandra" surgió inicialmente a partir de una parálisis facial momentánea que afectó a la intérprete y creadora. Este personaje comenzó a tomar forma durante los ensayos, cuando se trabajaban partituras corporales tanto dentro como fuera del columpio. En ese proceso, se delineó la idea central a abordar: el juicio social basado en la apariencia física, el modo de caminar, vestir o hablar.

Esta experiencia llevó al intérprete a reflexionar profundamente, cuestionándose si dicho juicio podría intensificarse durante una presentación. En lugar de considerar esta situación como un obstáculo, decidió transformarla en el eje central para la creación del personaje. De este modo, utilizó su propia condición como fuente principal de inspiración, facilitando tanto la construcción corporal como conceptual del personaje, al encontrar en su rostro y experimentar el núcleo de "Lysandra".



Figura 5. Personaje de "Lysandra"

UCUENCA

El nombre del personaje, "Lysandra", es una combinación de "Lys", que proviene de la palabra luz, y "andra", que simboliza fuerza. Esta unión evoca una idea de fortaleza en la soledad y una chispa de luz en medio de la oscuridad representada por los prejuicios. Este personaje, que ha permanecido aislado durante 22 años, ha sobrevivido ocultándose del juicio humano. Sin embargo, un día toma la decisión de enfrentarse al mundo que lo rodea, con el objetivo de descubrir si realmente es rechazado por los demás o si, en realidad, es su propio juicio el que lo limita y aún no le permite reconocer su belleza interior.

Para dar vida a este personaje, es esencial que el actor establezca una conexión profunda con él. Este proceso comienza con un calentamiento específico diseñado para preparar tanto el cuerpo como la mente del intérprete. Una vez colocada la escenografía, que constituye parte integral del material de trabajo, se realiza el calentamiento en el espacio escénico, asegurándose de que los elásticos estén correctamente ubicados, ya que estos elementos desempeñan un papel fundamental en la preparación y ejecución de la puesta en escena. Para llevar a cabo este proceso es necesario:

Primero.- realizar una caminata en el espacio destinado esto es parte de lo que hemos visto a lo largo de todos los ciclos, la creación de un calentamiento propio y preciso para lo que se desea trabajar, como trabajamos entradas y salidas del suelo aplicamos eso de distintas formas y maneras.

Segundo.- caminamos encima de los elásticos con una premisa que estos son los "hilos de la vida" entonces es un manejo de pies y equilibrio trabajamos también con un poco de oposiciones en el cuerpo que básicamente es para nosotros poder brindar eso al público y que se pueda dar una lectura precisa del movimiento y sensación del cuerpo.

Tercero.- el manejo del cuerpo en el espacio, hay un momento que se denomina escape y escondite donde el personaje huye de los elásticos e intenta esconderse aquí el manejo de la tensión en el cuerpo para dibujar el miedo es importante, ya que no solo el manejo corporal es evidente si no las facciones del rostro acompañan para darle más realismo a lo que se muestra, para generalizar, el personaje tiene como principal

recurso para no perder la intención, es el "miedo" que este se dibuja en un cuerpo con las rodillas semiflexionadas, una joroba en la espalda, la cabeza y mirada perdida a veces en el suelo y a veces viendo al público y al espacio.

El personaje alcanza un clímax en el que se da cuenta de que es solo él mismo quien le impone restricciones, permitiéndose, por un breve periodo de tiempo, mostrarse tal cual es, sin reservas. Este momento, denominado "tango", marca el rompimiento de la cuarta pared, ya que el personaje establece un pequeño acercamiento e interacción directa con el público, para luego regresar a su espacio seguro.

En este contexto, las partituras corporales emergen como uno de los recursos de creación más destacados dentro del proceso creativo. Estas consisten en secuencias específicas de movimientos, gestos y acciones físicas que el actor debe dominar e incorporar en su interpretación. Más allá de transmitir emociones y situaciones concretas, las partituras corporales permiten al actor desarrollar su presencia escénica, energía y capacidad para conectarse profundamente con el público.

Las partituras corporales se convierten en el fundamento de la interpretación de los personajes. Al memorizar y ejecutar estas secuencias con precisión, los actores logran una conexión más íntima con sus personajes y fortalecen su habilidad para comunicar emociones y narrativas de manera convincente.

Asimismo, las partituras corporales ofrecen al director, en este caso a través del uso de una cámara y un registro videográfico, una herramienta esencial para modelar y controlar la energía y el ritmo de la obra. La combinación y alternancia de diferentes partituras genera un flujo dinámico de acciones y reacciones que mantienen al público cautivado y comprometido con la propuesta escénica.

3.4 Rol de los objetos en la composición

Desde el inicio, se tuvo claro que trabajar con una escenografía llamativa sería un elemento clave en la propuesta escénica. Fue en este contexto donde surgió la idea de incorporar algo que la directora siempre había deseado tener de niña: las "casas en un árbol". Durante la

UCUENCA

búsqueda de referencias e inspiración, se encontró con la idea del columpio, que rápidamente se integró al concepto. Desde la perspectiva de la dirección, la escenografía fue concebida a partir de una temática definida, explorando cómo esto se complementaría con el discurso. Optar por un elemento que no tocar el suelo aportaba un significado alejado de lo convencional y rompía con lo habitual, creando algo único y fuera de lo común.

A partir de ahí, se iniciaron las improvisaciones con el columpio, manteniendo siempre la premisa central del tema elegido. Este objeto, lejos de ser un simple accesorio, ofrece múltiples posibilidades creativas, desde dotarlo de un significado simbólico hasta integrarlo como un elemento activo en el montaje, casi como un actor más. Sin embargo, tras numerosos ensayos, se detectó que el objeto, cuando estaba solo en escena, comenzaba a perder su impacto y se volvía monótono. Esto generó la necesidad de incorporar nuevos elementos que enriquecerán la propuesta y evitarán que el montaje cayera en la repetición o el aburrimiento visual.

Ante esta situación, se dedicaron momentos específicos durante los ensayos a la búsqueda de elementos que pudieran integrarse de manera similar al columpio, buscando algo que destacara y aportara un cambio significativo al montaje. La idea de trabajar desde las oposiciones se volvió central, permitiendo mantener la coherencia y dinamismo del montaje a partir de la escenografía. Este enfoque se planteó como un medio para vincular la escenografía con el proceso creativo, consolidándola como un eje principal en la construcción de la propuesta escénica.

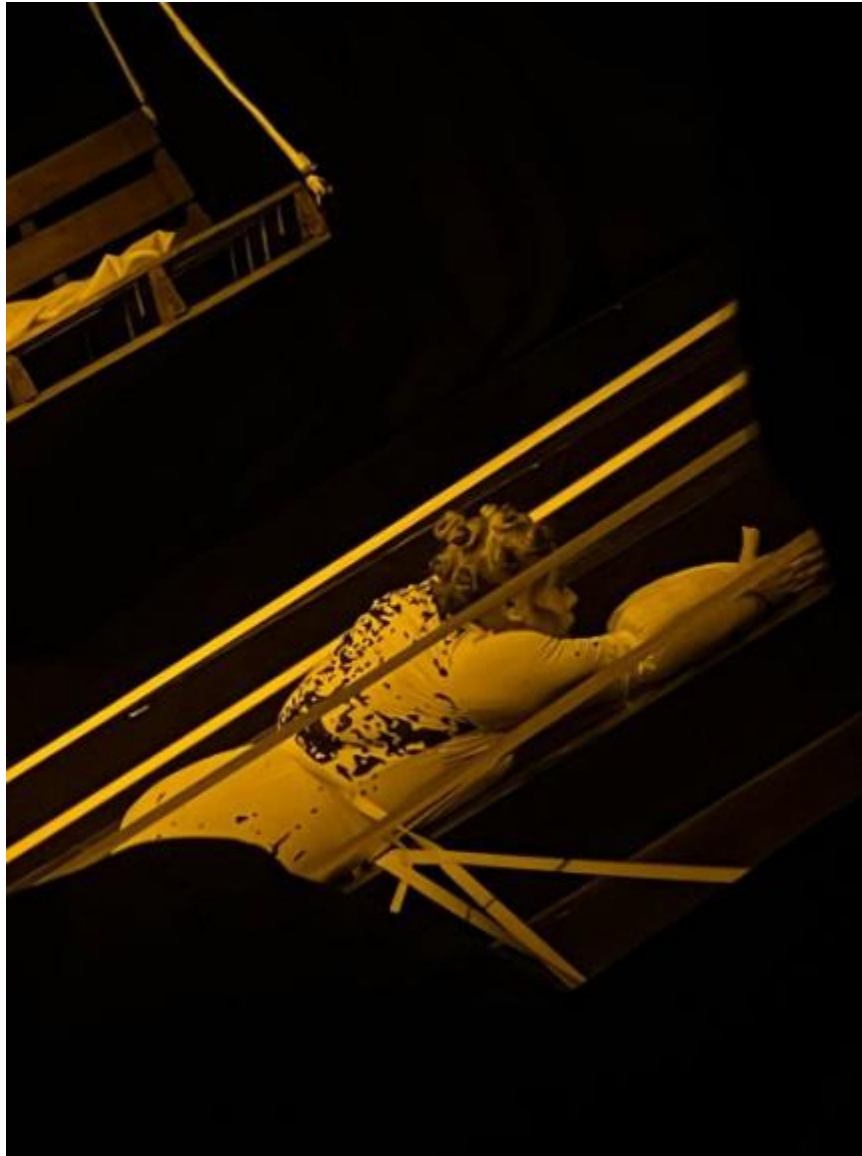


Figura 6. Enredo

A partir de la exploración del espacio escénico, se definió la disposición del objeto y de la estructura en el escenario, permitiendo al actor improvisar movimientos y gestos para interactuar con ellos de manera espontánea. Esta interacción no solo enriquece la interpretación, sino que también contribuye a la creación de un ambiente que influye

UCUENCA

directamente en el estado emocional del actor, llevándolo a responder y reaccionar de forma orgánica ante su entorno. Los elementos de la escenografía, en este sentido, se convierten en herramientas esenciales para la construcción tanto corporal como dramática.

En el proceso creativo, el columpio, concebido como elemento principal, fue complementado con la incorporación de elásticos, que ofrecieron un contraste simbólico con el columpio. Inicialmente, los elásticos se dispusieron enraizados al suelo, generando la sensación de atrapar al personaje. Esto permitió desarrollar dos mundos o ambientes distintos dentro de la escena, los cuales fueron conceptualizados como el hogar (representado por el columpio) y los hilos de vida o la cuerda floja (representada por los elásticos). Estos elementos no solo definieron el espacio, sino que también sirvieron para narrar la lucha interna del personaje: un retroceso hacia los momentos difíciles del pasado y la búsqueda de una salida para superar esas experiencias.

La representación de estos "dos mundos" dentro del teatro, aunque compleja, se resolvió mediante una metáfora visual y simbólica en lugar de una dicotomía explícita entre "bueno" y "malo". La dramaturgia de estos espacios adquirió un enfoque más abstracto, con el columpio y los elásticos como principales símbolos de la vida cotidiana y los conflictos internos del personaje. El columpio, identificado como "hogar", y los elásticos, como "hilos de vida" o "cuerda floja", ofrecieron un contexto rico para explorar los desafíos y el crecimiento del intérprete.

El uso de estos objetos en la creación escénica resultó fundamental no solo por su valor simbólico, sino también por su impacto en la experiencia del intérprete. Estos elementos facilitaron una construcción espacial más dinámica, mientras que el uso creativo de las luces contribuyó a delinear y reforzar los lugares y emociones buscadas, permitiendo que la historia se c El montaje de *Entre juicios y prejuicios* no solo representó un viaje escénico, sino una exploración profunda de la relación entre el cuerpo, los objetos y la construcción de significado en el teatro. Cada elemento presente en escena dejó de ser un simple soporte visual para convertirse en un componente narrativo que interactuó activamente con la dramaturgia del personaje y su transformación. Desde la experimentación inicial hasta la consolidación de la partitura final, la improvisación se convirtió en una herramienta esencial para descubrir el

lenguaje físico que daría vida a la historia. Así, la escenografía trascendió su función decorativa para convertirse en un reflejo simbólico del conflicto interno del personaje, donde el columpio y los elásticos materializaron la tensión entre libertad y restricción, entre la identidad autoimpuesta y la mirada del otro. En este proceso, la memoria del actor, su experiencia personal y su conexión con el público se fundieron en una interpretación que buscó no solo narrar, sino invitar a la reflexión. Finalmente, la obra se erige como un espacio donde el espectador es interpelado a reconocer su propio papel dentro de una sociedad que, muchas veces, impone etiquetas y juicios sin considerar la complejidad de la individualidad. Entre juicios y prejuicios no ofrece respuestas cerradas, sino que abre preguntas y posibilidades, permitiendo que la escena continúe más allá del escenario, en la mirada y la conciencia de cada espectador. uente de manera más efectiva y visualmente evocadora.

Conclusiones: resultados y hallazgos

El recorrido a lo largo de este trabajo ha permitido comprender que la creación escénica no es un acto aislado ni un producto terminado desde su concepción inicial, sino un proceso en constante evolución donde la teoría, la experimentación y la interpretación se entrelazan para dar forma a una obra significativa. En el capítulo 1, se abordaron las bases teóricas que sustentan la improvisación y la memoria corporal como ejes fundamentales en la construcción escénica, destacando el papel del cuerpo como un archivo vivo de experiencias que se resignifican en la escena. Posteriormente, en el capítulo 2, el énfasis estuvo en la metodología y el desarrollo del proceso creativo, explorando cómo los elementos escenográficos y las dinámicas de improvisación influyeron en la estructuración de la partitura física. Finalmente, en el capítulo 3, se profundizó en la obra *Entre juicios y prejuicios*, donde la construcción del personaje, la interacción con los objetos y la transformación del espacio escénico permitieron consolidar un discurso escénico que dialoga con las emociones y el simbolismo del montaje. A partir de estos tres ejes, se logró una integración entre cuerpo, espacio y objeto, en la que la improvisación se convirtió no solo en un método de exploración, sino en una herramienta de resignificación que posibilitó la creación de un lenguaje propio.

El análisis del proceso creativo permitió identificar elementos clave que marcaron tanto los desafíos como los logros alcanzados. Uno de los aspectos iniciales fue la elección de la escenografía como punto de partida. Este enfoque, aunque prometedor en teoría, presentó complicaciones prácticas, especialmente cuando se optó por una improvisación deliberada sin contar con una guía metodológica clara ni referencias teóricas consolidadas. La falta de un marco estructurado condujo a un desarrollo lento y a una comprensión limitada del material, tanto para la creadora como para el espectador. La disposición aislada de los elementos escenográficos limitaba el flujo de la acción, fragmentando el espacio y dificultando la integración coherente de las ideas.

La escenografía, concebida tradicionalmente como un elemento visual de soporte, fue redefinida como un agente narrativo dentro de la obra. Este replanteamiento permitió comprender que su verdadero valor reside en su capacidad de dialogar activamente con el movimiento corporal y las emociones que se expresan en escena. El espacio físico no debe

UCUENCA

percibirse como un contenedor estático, sino como un campo dinámico de interacción donde los objetos adquieren un significado particular al relacionarse con el cuerpo del intérprete. En este contexto, se enfatizó la importancia de integrar el diseño escenográfico desde las primeras fases del proceso creativo, permitiendo que sus elementos evolucionen de manera orgánica junto a la narrativa.

Un hallazgo relevante durante este proceso fue la identificación de errores en el uso de la sonoridad como recurso dramático. En las primeras etapas, la selección musical se realizó bajo criterios subjetivos, como la afinidad personal con determinadas piezas. Esta práctica, aunque instintiva, no proporcionó un soporte narrativo sólido. Con el tiempo, se evidenció que la música en escena debe seleccionarse a través de un proceso sistemático de prueba y error. Cada ensayo permitió evaluar la pertinencia de las piezas y su contribución al discurso dramático. Además, se descubrió que ciertas escenas no requerían música, pues su ausencia podía potenciar el impacto emocional y visual. Este aprendizaje, aunque valioso, llegó en etapas tardías, subrayando la importancia de establecer criterios claros desde el inicio.

El diseño sonoro, entendido como un eje fundamental en la construcción de atmósferas y significados, destacó la necesidad de articular con precisión su relación con las emociones que se buscaba transmitir. Las decisiones sobre la incorporación o exclusión de música no solo impactaron la estructura narrativa, sino que también condicionaron la percepción del espectador, dirigiendo su atención hacia aspectos específicos de la escena. Este enfoque subrayó que la ausencia sonora puede ser tan poderosa como su presencia, especialmente cuando se utiliza para generar tensión, marcar transiciones o intensificar silencios significativos.

El vestuario fue otro elemento que presentó desafíos significativos. La elección inicial de un vestido negro largo resultó problemática, ya que, al coincidir con el fondo negro del escenario, la silueta del cuerpo se perdía en escena, disminuyendo la visibilidad y el impacto visual. Este problema técnico evidenció la necesidad de considerar la interacción entre el vestuario y el entorno escenográfico en la planificación previa. Sin embargo, a partir de estas observaciones, se realizaron cambios significativos. La introducción de un personaje específico fue un acierto que enriqueció la dramaturgia y promovió una mayor cohesión entre los distintos elementos de la obra. Este personaje no solo clarificó la narrativa, sino que también abrió nuevas

UCUENCA

posibilidades expresivas, permitiendo que el vestuario adquiriera un significado más profundo como extensión de la identidad del personaje.

La experiencia con el vestuario también demostró la importancia de considerar el simbolismo cromático y la textura como herramientas narrativas. Por ejemplo, el cambio de un fondo negro a uno más contrastante con el vestuario no solo solucionó el problema de visibilidad, sino que también permitió generar una carga simbólica más clara. Los colores y materiales del atuendo del personaje comenzaron a comunicar aspectos psicológicos y emocionales que enriquecieron la narrativa y aportaron profundidad a la obra.

La reorganización de los elementos escenográficos y los objetos de interacción en el espacio escénico marcó un cambio crucial en el desarrollo del montaje. Al centralizar la acción en un espacio unificado, se eliminó la dispersión de objetos y se logró un equilibrio visual que fortaleció la narrativa. Cada objeto adquirió un propósito claro, lo que permitió maximizar su potencial simbólico y funcional dentro de la obra. Este proceso también implicó repensar cómo las transiciones entre escenas podían realizarse sin interrupciones, utilizando los objetos como catalizadores de la acción y asegurando una continuidad fluida en la narrativa.

En el aspecto emocional, el proceso exploró estados como la melancolía, la extrañeza y los sueños imposibles. Aunque inicialmente estas emociones se abordaron de manera abstracta, con el tiempo se integraron a la acción física en escena, permitiendo que se tradujeran en experiencias corporales concretas. Este enfoque transformó las emociones en motores de la narrativa, generando una conexión más profunda entre el cuerpo del intérprete y el público. La relación simbiótica entre las emociones, el cuerpo y el espacio escénico permitió que estos elementos se articularan de manera coherente, fortaleciendo la experiencia teatral en su conjunto.

El cuerpo, como eje central del proceso creativo, fue concebido no solo como un vehículo de expresión, sino como un depositario de memoria técnica, cultural y emocional. Este enfoque permitió comprender que la memoria corporal no se limita a un repertorio técnico, sino que también incluye experiencias personales que enriquecen la creación artística. La incorporación de ejercicios somáticos y prácticas de improvisación guiadas resultó fundamental para construir

UCUENCA

un "cuerpo sensible", capaz de habitar plenamente el espacio escénico y conectar la memoria personal con el presente creativo.

El análisis crítico del proceso permitió identificar que el espectador juega un papel activo en la resignificación de la obra. Cada decisión artística, desde el diseño sonoro hasta el vestuario, influye en cómo el público percibe y reconstruye la narrativa presentada. Esta interacción destacó la importancia de equilibrar la claridad narrativa con la ambigüedad simbólica, permitiendo que el espectador participe activamente en la creación de significados.

Ahora bien, la sistematización del proceso creativo demostró ser un componente indispensable para consolidar un marco metodológico riguroso. Documentar cada etapa permitió evaluar el progreso de manera crítica, identificar áreas de mejora y generar un archivo que no solo sirviera como referencia para futuras creaciones, sino también como un aporte académico al campo de las artes escénicas. Este enfoque no limitó la creatividad, sino que la potenció al ofrecer un marco que garantizaba la coherencia y la solidez conceptual de la obra.

Estos puntos nodales del proceso creativo evidenciaron cómo la interacción entre cuerpo, espacio y objetos puede trascender su función tradicional para convertirse en una experiencia profundamente simbólica y transformadora. En esta exploración, los elementos escénicos no solo fueron herramientas al servicio de la acción, sino entidades que, al relacionarse con el intérprete, se resignificaron continuamente. Este dinamismo subrayó que el teatro no es un espacio para estructuras fijas, sino un campo vivo donde cada elemento, por más pequeño que sea, puede cobrar una nueva dimensión según su contexto y uso.

La improvisación, concebida inicialmente como un medio para generar material, demostró ser también un dispositivo reflexivo. No se trataba únicamente de experimentar movimientos o gestos, sino de habitar las posibilidades de cada instante, permitiendo que el cuerpo dialogara con su entorno desde un lugar de escucha activa. Este descubrimiento permitió trascender la improvisación espontánea para convertirla en una herramienta estratégica que estructuró decisiones claves de la obra. Así, el cuerpo dejó de ser únicamente un ejecutor de acciones para transformarse en un creador consciente, capaz de generar significados que partían tanto de la memoria individual como de las emociones colectivas.

UCUENCA

El análisis profundo del espacio escénico reveló que su potencial no radica exclusivamente en la disposición visual de los elementos, sino en la capacidad de estos para generar tensiones narrativas. Al permitir que los objetos se transformaran en relación con el movimiento, se crearon "paisajes emocionales" que enriquecieron la experiencia del espectador. Por ejemplo, un objeto estático en un principio adquiría nuevas funciones y significados cuando era manipulado, cambiando las expectativas del público y reconfigurando su lectura de la escena. Esta capacidad de los objetos para mutar simbólicamente reafirmó la importancia de considerar el espacio escénico como un ecosistema dinámico, donde cada elemento interactúa de manera orgánica con los demás.

En el ámbito sonoro, se constató que las cualidades acústicas del espacio son fundamentales para la creación de atmósferas. Más que un acompañamiento, el diseño sonoro se convirtió en un elemento dramático central que condicionó las emociones y ritmos de la obra. La posibilidad de trabajar con silencios como parte activa del discurso escénico permitió explorar nuevas formas de construir tensión y dirigir la atención del espectador. Esto no solo enriqueció las capas narrativas, sino que también aportó un nivel de sutileza que amplificó el impacto emocional de la obra. Este enfoque no se limitó a integrar música o sonidos externos, sino que también incluyó la exploración de las propias sonoridades del cuerpo y su interacción con el entorno, generando un lenguaje sonoro propio que reforzó la cohesión conceptual.

El descubrimiento de que el cuerpo es tanto un archivo como un motor creativo marcó un hito en el proceso. Más allá de ejecutar acciones, el cuerpo se reveló como un territorio de transformación, donde las experiencias individuales y colectivas se entrelazan para generar significados. Este hallazgo no solo enriqueció la obra, sino que también transformó la relación del intérprete con su propia corporalidad. Habitar un cuerpo "sensible", capaz de conectar con sus impulsos internos y con las dinámicas externas, no fue únicamente una herramienta técnica, sino un acto político y poético que desafió las normas tradicionales de representación escénica.

La interacción con el público fue otro aspecto esencial del proceso. Las respuestas y percepciones de los espectadores no solo validaron ciertas decisiones creativas, sino que también revelaron aspectos inesperados de la obra. Este intercambio subrayó que el teatro no

UCUENCA

es un acto unidireccional, sino una construcción compartida en la que el público desempeña un rol activo como co-creador de significados. Las interpretaciones abiertas, lejos de diluir la narrativa, la enriquecieron al aportar perspectivas diversas que ampliaron los límites del discurso escénico.

La dimensión metodológica también adquirió un peso significativo. Documentar el proceso no fue simplemente un acto de registro, sino una práctica que permitió reflexionar sobre la evolución de las ideas y decisiones. Este ejercicio de sistematización fue clave para identificar patrones, afinar estrategias y consolidar un marco de trabajo que trascendió el proyecto específico. Al registrar no solo los aciertos, sino también los errores y aprendizajes, se creó un archivo vivo que servirá como referencia para futuras exploraciones artísticas y académicas.

Finalmente, el proceso creativo subrayó la importancia de una pedagogía artística que fomente tanto la técnica como la reflexión crítica. Más allá de entrenar habilidades específicas, se requiere un enfoque integral que permita a los artistas desarrollar una mirada analítica sobre su propio trabajo y su contexto. Este tipo de formación no solo contribuye a la calidad técnica de las obras, sino que también fortalece su capacidad para cuestionar, transformar y resignificar los discursos culturales existentes.

Referencias

- Alsina, Carlos M. (2017). De Stanislavski a Brecht: las acciones físicas. Teoría y práctica de procedimientos actorales de construcción teatral. Argus-a editorial
- Arreche, Araceli. (2001). El actor como poeta. Reflexiones acerca de la Antropología Teatral y su estudio sobre el comportamiento escénico del actor. En: Teatro eurasiático. Danzas y espectáculos entre Oriente y Occidente. México, Escenología.
- Barba, E. (1990). La antropología teatral: El arte de los actores. Editorial Losada.
- Barba, E. (1988). La Antropología teatral. Conferencia dictada por Eugenio Barba en el auditorio de la Universidad Católica el 1 de diciembre de 1988.
- Barba, E. (2005). La canoa de papel: Memorias de un director de teatro. Editorial Cuadernos de Teatro.
- Barba, E., & Savarese, N. (2007). *El arte secreto del actor Diccionario de Antropología Teatral* (2nd ed.). ediciones Alarcos.
- Brecht, B. (1964). Teatro épico: Brecht y la tradición del teatro occidental. Ediciones Siglo XXI.
- Bogart, A. (2001). The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition. Theatre Communications Group.
- Brook, P. (1995). El espacio vacío. Ediciones Siglo XXI.
- El Comercio. (2017). Eugenio Barba: 'El teatro era la única forma de contracultura', 21 de noviembre. Disponible en:
<https://www.elcomercio.com/tendencias/entrevista-eugenio-barba-odinteatro-teatro-contracultura.html>
- Fundación Barba Varley. (2020). Página web disponible en:
<https://fondazionebarbavarley.org/es/carta-de-fundacion/>
- González, A. A. (2021). *Aproximación al Teatro Lambe-Lambe como dispositivo escénico de resonancia*. Barcelona.
- Fons, Martín B. Investigar la Dramaturgia del Actor: la antropología teatral y sus aplicaciones científicas. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 9, n. 3, e89715, 2019.
Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/rbep/a/rRchGMMKwbWvRBrJpxSgSDP/?format=pdf&lang=es>
- Grotowski, J. (2008). Hacia un teatro pobre. Ediciones Siglo XXI.

Kirkham, P. (1996). *The Body in Performance: Eugenio Barba and the Space Between*. University

of California Press.

LeCoq, J. (2001). *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*. Routledge.

Matailo, Julio. (2024). Análisis de la construcción de una dramaturgia corporal, en relación con el

objeto escénico, desde el análisis del movimiento de Rudolf Von Laban, en búsqueda del uso de la metáfora como herramienta de traducción de una estructura social, el sentido de identidad y la pertenencia. Tesis de pregrado. Cuenca: Universidad de Cuenca

Merleau-Ponty, M. (1964). *Fenomenología de la percepción* (1ª ed.). Editorial Gallimard.

Meyerhold, V. (1964). *El arte de la actuación: La obra del director de teatro* (1ª ed.). Editorial Losada.

Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.

Stanislavski, C. (2011). *La construcción del personaje*. España: Alianza editorial

Vasilenko, E. (2004). *The Actor's Body: A Global Study of Performance Techniques*. Editorial Routledge.

Ros, A. (n.d.). Laban Movement Analysis (Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento). *cuaderno de danza Estudis Escènics*, 3, 350.

<https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252853/339591>

Anexos



Anexo A. Fragmento "Despertar" II



Anexo B. Fragmento "Descubrir"



Anexo C. Fragmento "Confianza y temor"



Anexo D. Fragmento "Respiro de paz"



Anexo E. Fragmento "es solo un prejuicio"



Anexo F. "Fragmento "Regresar al hogar"



Anexo G. Fragmento "Yo soy el problema y no todo es malo"