

# UCUENCA

**Universidad de Cuenca**

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

**Análisis del desarrollo compositivo de la partitura corporal del personaje *Baba* en la obra *Almas allá***


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

**Autor:**

Ruth Estefany Chicaiza Arias

**Director:**

Andrés Rigoberto Ordóñez Matute

ORCID:  0000-0002-5638-5638

**Cuenca, Ecuador**

2025-03-12

## Resumen

La presente investigación tiene como objetivo sistematizar y analizar el proceso de creación de la partitura corporal del personaje *Baba* en la obra *Almas Allá*. Esta construcción se origina a partir del trabajo intertextual, que propone una traducción del poema *Autosabotaje* de Isabel Garcerá a un material físico, mediante la incorporación de técnicas corporales, tales como la segmentación del tronco de Étienne Decroux y los siete niveles de tensión de Jacques Lecoq. Estos componentes forman parte de las herramientas obtenidas durante mi formación escénica y de los aprendizajes derivados en la Carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca. El proceso de creación se plasma mediante la producción de los bocetos de la partitura corporal, que se consolidan desde el trabajo de la creación colectiva, bajo una mirada interdisciplinaria que considera teoría, técnicas corporales y visiones compartidas. Además, esta investigación aborda la evolución del proceso creativo, partiendo de un planteamiento individual que se ve favorecido por la colaboración y los aportes del colectivo, hasta transformarse en una experiencia grupal que influye en la composición final. Esta práctica además de trazar el rumbo del proceso creativo ejecutado, también genera reflexiones ante nuevas posibilidades metodológicas y prácticas que diversifiquen la creación escénica, produciendo un diálogo desde los diversos lenguajes, que buscan la traducción de conceptos abstractos al lenguaje corporal.

**Palabras clave del autor:** partitura, personaje, intertextualidad, composición, colectivo



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

The present research aims to systematize and analyze the process of creation of the corporal score of the character Baba in the play *Almas Allá*. This construction originates from intertextual work, which proposes a translation of the poem *Autosabotaje* by Isabel Garcerá to a physical material, through the incorporation of corporal techniques, such as the segmentation of the trunk by Étienne Decroux and the seven levels of tension by Jacques Lecoq. These components are part of the tools obtained during my stage training and the learning derived from the Performing Arts Career at the Universidad de Cuenca. The creation process takes shape through the production of the sketches of the corporal score, which are consolidated from the work of collective creation, under an interdisciplinary look that considers theory, corporal techniques and shared visions. In addition, this research addresses the evolution of the creative process, starting from an individual approach that is favored by the collaboration and contributions of the collective, until it becomes a group experience that influences the final composition. This practice, besides tracing the course of the creative process executed, also generates reflections on new methodological possibilities and practices that diversify the scenic creation, producing a dialogue from diverse languages that seek the translation of abstract concepts into body language.

**Author keywords:** score, character, intertextuality, composition, collective



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 contenidos

<b>Portada.....</b>	<b>1</b>
Resumen.....	2
Abstract.....	3
Índice de contenidos.....	4
Índice de figuras.....	5
Dedicatoria.....	7
Introducción.....	8
Metodología.....	12
<b>CAPÍTULO I: APROXIMACIONES CONCEPTUALES.....</b>	<b>15</b>
1.1 La Intertextualidad- Gerard Genette.....	15
1.2 El mimo corporal y el teatro físico.....	17
1.2.1 Étienne Decroux, la segmentación del Tronco y la Inclinación – Lateral, profundidad.....	19
1.2.2 Los Siete niveles de tensión de Jacques Lecoq- Tensión Máxima.....	22
1.3 Creación Colectiva.....	24
1.3.1 Visión Compartida: base estructural para la dinámica colectiva.....	25
1.3.2 Ausencia Jerarquías Rígidas.....	27
1.3.3 Improvisación y composición en tiempo real.....	28
<b>CAPÍTULO II: DEL TRABAJO CREATIVO INDIVIDUAL A LA CREACIÓN COLECTIVA Y PARTITURA FINAL.....</b>	<b>30</b>
2.1. Origen y evolución del proceso: Mapeo de referentes multidisciplinares.....	30
2.2. Del impulso individual al contexto social: Identificación de motivaciones hacia un enfoque colectivo.....	36
2.3. Depuración y síntesis: Construcción del motivador base para la investigación.....	38
2.4 Génesis del proceso y trabajo individual desde la Intertextualidad.....	40
2.4.1 Trabajo intertextual: selección del referente - poema Autosabotaje de Isabel Garcera.....	40
2.4.2 Selección de frases – Hipo texto.....	44
2.4.3 Reinterpretación o creación de nuevo texto – Hipertexto.....	46
2.5 Del training técnico individual a la exploración y composición creativa.....	46
2.5.1 Training actoral.....	47

# UCUENCA

5

2.5.2 Segmentación del tronco- Étienne Decroux.....	50
2.5.3 Los 7 niveles de tensión- Jacques Lecoq.....	56
2.5.3 Tensión muscular máxima.....	57
2.6 Improvisación y producción de material.....	60
2.6.1 PARTITURA CORPORAL- ENTREGABLE N.º 1.....	60
2.7 Creación colectiva y partitura final.....	61
2.7.1 Dirección Rotativa: intervención de la creación colectiva sobre la partitura del personaje.....	63
2.7.2 Visión compartida: base estructural para la dinámica colectiva.....	63
2.7.3 Ausencia de jerarquías rígidas.....	64
2.7.4 Improvisación y composición en tiempo real.....	66
CONCLUSIONES.....	67
Referencias.....	70
Anexos.....	72

## Índice de figuras

Ilustración 1: División anatómica del cuerpo según Decroux. Adaptado de Thomas Leabhart. Copyright Thomas Leabhart.....	20
Ilustración 2: Inclinación lateral y en profundidad. Adaptado de Thomas Leabhart. Copyright Thomas Leabhart.....	20
Ilustración 3: Inclinación lateral corporal. Adaptado de Thomas Leabhart. Copyright Thomas Leabhart.....	21
Ilustración 4: Mapa visual de referentes varios. S.f.....	32
Ilustración 5: Referente visual en relación a la corporalidad de la Danza Butoh. S.f.....	33
Ilustración 6: Autosabotaje. Foto de Mariana Pinilla.....	37
Ilustración 7: Personaje de una caricatura. S.f.....	40
Ilustración 8: "El Grito" Edvard Munch.....	41
Ilustración 9: Laboratorio de Investigación Creación 2024. S.f.....	49
Ilustración 10: Ilustración 10: Mimo corporal Marcel Marceua. Fotografía de Ana Velázquez.....	51
Ilustración 11 Inclinación Lateral. Copyright ©2014 Diana Bustamante.....	53
Ilustración 12: Personaje Baba. Fotografía de René Zavala.....	54
Ilustración 13: Inclinación en profundidad. Fotografía de René Zavala.....	55
Ilustración 14: Tensión muscular máxima, Baba y Buba. Fotografía de René Zavala.....	58
Ilustración 15: Mapa visual Baba Yaga. S.f.....	61
Ilustración 16: Entrenamiento colectivo Las hijas no queridas. Fotografía del Colectivo Hijas no queridas.....	62

## Dedicatoria

Con profunda gratitud y respeto:

Agradezco a mis padres, quienes han sido mi principal soporte, durante esta etapa para alcanzar mis metas profesionales. Su apoyo incondicional ha sido invaluable a lo largo de mi formación académica, especialmente cuando se trata de perseguir mis objetivos ya que, sin importar los obstáculos, han sabido guiarme e impulsarme para no rendirme en el camino. De igual forma, expreso mi afecto y gratitud hacia mis hermanos Eder Chicaiza y Joan León, cuyo apoyo me ha impulsado a seguir adelante, recordándome que soy capaz de lograr lo que me proponga.

A mi amor y confidente Cristian Herrera, quien ha sido mi consejero, mi apoyo y mi inspiración. Gracias por ayudarme a encontrar mi pasión, y constantemente ser mi consuelo en los días difíciles, sin duda eres el novio, amigo y motor que me ha acompañado y celebrado cada paso y logró durante este camino.

A mi amigo gatuno Pollo, quien ha sido mi compañero constante durante las largas noches de estudio. En una ciudad nueva, tu presencia y amor era la afirmación más vivida de que no estaba sola, ya que es una dicha tener la certeza de que hay alguien esperándote en casa.

Por otra parte, quiero agradecer a mi colectivo "Las hijas no queridas", por hacer de este proceso creativo una experiencia memorable. Más allá de ser un grupo de trabajo, han sido amigas invaluable, con las que he compartido muchos momentos felices y complejos, su presencia reafirma que cualquier dificultad que se presente, se puede afrontar con valor y responsabilidad.

Un agradecimiento especial a Camila Bernal y Adriana Astudillo, por hacer más llevaderos los días lejos de mi hogar. Gracias por recordarme constantemente mi valor y capacidad, por todos los momentos que me apoyaron a gestionar mis emociones y sobre todo por su amistad sin condiciones.

Y finalmente, pero no menos importante, dedico este logro a mí misma y a mi tutor Rigoberto Ordóñez. Por la tenacidad, el compromiso, la dedicación y el esfuerzo durante todo el proceso. En el cual reconozco la fortaleza con la que afronte cada reto, convirtiendo cada obstáculo en una oportunidad de aprendizaje. Este trabajo es producto de mi determinación y entusiasmo por lograr mis objetivos.

## Introducción

El Teatro Físico surge como una propuesta escénica que desafía las convenciones tradicionales del teatro, las cuales tienen base en el texto, el diálogo y la psicología de los personajes como elementos centrales en el proceso creativo. Por este motivo, Chesney (1990) sostiene que “el teatro convencional, en los años sesenta, parece no tener algo que ofrecer para auto justificarse e inicia una evidente retirada, en la que se manifiestan sus deformaciones” (p. 3).

En este sentido, existen varias transformaciones que afrontan la convencionalidad de las prácticas escénicas. Especialmente en este caso, el Teatro Físico propone el uso de la expresión corporal y el movimiento como un medio para contar historias y transmitir emociones. Esta disciplina artística tiene sus raíces en diversas ramas teatrales, como el teatro de máscaras oriental, la Comedia del Arte italiana, y las vanguardias artísticas del siglo XX. Algunas de las técnicas utilizadas en el Teatro Físico se incluyen la pantomima, el clown, el mimo corporal, la danza-teatro, el uso de objetos y el manejo de títeres. Su particular modo de expresión escénica plantea una aproximación al hecho creativo basada en la expresividad y la capacidad comunicativa del cuerpo en movimiento. Al respecto, Ferrandis (2017) señala que “es un término flexible que normalmente describe piezas teatrales que exploran y ponen de relieve los aspectos físicos como principal base del trabajo” (p.7), reconociendo al cuerpo como un organismo vivo capaz de construir narrativas contundentes y de poetizar situaciones, estados o vivencias a través de la expresividad corporal. Esta práctica fomenta la colaboración en el proceso creativo, suscitando la calidad técnica en lo teatral y propiciando una profunda exploración de las posibilidades creativas desde el cuerpo.

De acuerdo con esta disciplina, figuras como Edward Gordon Craig, Vsévolod Meyerhold y Jacques Copeau se subrayan como precursores de este enfoque durante el siglo XX, debido a que rompieron las concepciones tradicionales sobre el cuerpo en el teatro, permitiendo el reconocimiento de una nueva forma de abordar la creación escénica.

En este sentido, Craig defendió una actuación que trascendiera la simple representación de la vida cotidiana. Craig (1908), sostiene que “el actor debe abandonar su personalidad y convertirse en una supermarioneta” (p. 83), planteando así la construcción de una imagen que fusiona la expresividad y el movimiento a través del dominio corporal. Donde enfatiza la

importancia de la precisión y la intencionalidad en la ejecución del acto, puntualizando la necesidad de un control riguroso del cuerpo en escena

A su vez, Meyerhold, influenciado por los ideales de Craig, propone la Biomecánica, un enfoque teatral que centra sus estudios de la construcción física y la eficiencia del movimiento. Meyerhold (1992) se mantenía en que “el actor debe ser un atleta de la emoción” (p.67), capaz de transmitir una extensa gama de emociones a través del manejo exacto de sus acciones. Su visión demandaba que la rigurosidad en los entrenamientos era esencial para que el actor pudiera dominar su instrumento corporal, liberándose de factores cotidianos y alcanzando una expresividad escénica completa. Tanto Craig como Meyerhold promovieron una perspectiva en la que el cuerpo del actor se establece como el eje central de la creación escénica.

Si bien Copeau no se relaciona directamente con los estudios de Meyerhold, mantiene una cercanía específica con la pedagogía de Craig. Esto se ve reflejado dentro de su frase más conocida Copeau (1920) “un escenario vacío con un actor reconstruyendo el teatro” en la que de acuerdo a las reflexiones de Salvatierra (2006) sostenía que el actor debía liberarse de los artificios para recuperar la expresión pura y esencial del arte dramático. En este sentido, propone que el actor indague en la naturaleza del movimiento como eje central de la creación, partiendo de un estado que le permitiese una interpretación más auténtica desde la simplicidad y menos artificial.

Por esta razón, el cuerpo se estructura como un interfaz que encarna y habita la intención, la expresión y la comunicación, estableciendo nuevos contenidos para la creación escénica, los cuales se convierten en redes de producción materiales de exploración e investigación desde, por y para el cuerpo. Además, al considerarlo como el instrumento de acción principal, se reconoce el sentido y capacidad de interacción con otros elementos esenciales, como el espacio, el tiempo, el sonido, la escenografía, el vestuario y la iluminación, con el propósito de respaldar la construcción del discurso escénico, hecho que permite impulsar al espectador a involucrarse activamente en la interpretación de las imágenes y acciones puestas en el escenario. Bajo esta perspectiva se ha descubierto similitudes con la formación de artistas escénicos en diversos contextos culturales, sociales y geográficos, ayudando de manera significativa a la construcción del sentido de la obra a través del lenguaje corporal. Tal es el caso de la experiencia en la carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, donde se han explorado diferentes enfoques y metodologías que impulsan la creación escénica desde el cuerpo.

Es por ello que, el presente trabajo de investigación se adentra en el estudio del proceso de construcción de la partitura corporal del personaje *Baba*, es decir, la composición detallada de movimientos y acciones físicas que hacen posible la existencia del personaje, dentro de la obra *Almas allá*, que propone la existencia de una fábrica de almas, ubicada en alguna parte del limbo, esta tiene la misión de procesar y corregir los desperfectos de las almas de los fallecidos. Los trabajadores, poseen un manual instructivo que promete tener la receta de la perfección para la reencarnación. Sin embargo, la búsqueda de la perfección se transforma en su propia prisión, ya que ningún alma ha logrado cumplir con los requisitos para renacer. Así, la fábrica de almas continúa con su labor interminable, mientras se encuentran atrapadas en la esperanza de tener una segunda oportunidad.

Como parte del material escénico está la partitura corporal de *Baba*, una composición que presenta desafíos particulares en términos de integración, caracterización y expresión corporal. Este proceso escénico se desarrolló dentro de las cátedras de Investigación del proceso creativo I y II facilitadas por René Zavala y Ma. Sol Rosero, y fue llevado a cabo entre las colaboradoras Karla Vásquez, Bruna Ulloa, Jennifer Oñate y Ruth Chicaiza, en un espacio de interacción donde las partituras individuales se entrelazan, se complementan y se enriquecen mutuamente, dando lugar a una obra escénica significativa y potente.

Partiendo de la sistematización y análisis del proceso de construcción de la partitura corporal del personaje *Baba* en la obra *Almas Allá*, la presente investigación toma de eje central al cuerpo el cual funciona como un organismo vivo, capaz de convertirse en un interfaz activo desde su estado corporal, hacia la producción de nuevos formatos de estados discursivos, estéticos, experimentales, interpretativos y creativos, en función al sentido de investigación-creación, dentro del sistema laboratorial. Además, plantea interrogantes fundamentales, las cuales se articulan como el soporte base de la investigación, ejemplo de esto tenemos: ¿Cómo y a partir de qué herramientas específicas se construye la partitura corporal del personaje *Baba* en la obra *Almas Allá*? ¿Cómo abordó una investigación que estudie la creación desde el cuerpo? ¿Cómo se construye un diálogo entre la experiencia práctica y la teórica? ¿Qué herramientas técnicas se pueden utilizar para conformar un lenguaje propio del personaje? ¿Cómo se materializa un estado mental característico del personaje?

Estas interrogantes, establecen redes de conexión dentro del campo del laboratorio escénico, lo cual permite indagar en posibilidades abiertas, que cuestionan los modos convencionales de abordar al cuerpo, entendiendo que el mismo se convierte en un eje creativo-investigativo y requiere de dimensiones teórico-prácticas que generan el conocimiento desde la acción y pensamiento. Las mismas conforman el eje central y motivador que guiará todo el proceso

de investigación, ya que, por medio, de estas, se busca analizar las técnicas y metodologías empleadas, desde una mirada crítica, que reconozca su pertinencia y efectividad dentro del contexto de acción específico de esta obra y este personaje.

La elección de estudiar este personaje y su relación con la obra, responde a un interés personal y académico por explorar las posibilidades de la unión entre la técnica corporal, el trabajo colectivo y la creación de significado en el escenario; además de reconocer y analizar el desarrollo compositivo de la partitura corporal generada (del personaje Baba) y cómo esta responde y corresponde al universo creativo de la obra Almas allá. En ese sentido, la presente investigación se estructura en dos partes fundamentales, cada una de las cuales analiza aspectos importantes para la comprensión y el análisis de la construcción de la partitura corporal del personaje Baba en la obra Almas Allá, las cuales se indican a continuación:

En la primera parte, se presentan los conceptos fundamentales, que permiten la estructuración y composición del marco teórico de esta investigación, abordando de manera específica las definiciones de Intertextualidad, Hipertextualidad, Segmentación del tronco, Tensión muscular máxima y Creación colectiva. Estas nociones argumentativas, generan un diálogo desde el campo del paradigma de acción teórico-práctico, revelando caminos de investigación funcional, capaces de crear sistemas de producción de conocimiento desde el laboratorio de creación.

En la segunda parte de la tesis, se procederá con un análisis del proceso creativo, realizando una sistematización detallada de cada uno de los pasos involucrados en la construcción de la partitura corporal del personaje Baba. Además, de construir un sentido de reflexión sobre el desarrollo compositivo de la partitura corporal creada y de cómo la misma responde al sentido procesual llevado a cabo, durante el campo laboratorial, y su consecuente estado ante la presentación (muestras de la obra).

El objetivo final es brindar una perspectiva integral que combine la argumentación teórica con el análisis práctico del proceso creativo, permitiendo la comprensión sobre la composición de la partitura corporal de Baba. Al mismo tiempo, se busca la construcción de aportes y conclusiones relevantes para los futuros procesos de investigación escénica, capaces de alimentar desde nuevas miradas de acción el campo teórico-práctico de las Artes Escénicas en general.

## Metodología

Para realizar este trabajo de tesis, se parte de un proceso de sistematización de la experiencia práctica *Almas allá*. Una propuesta creativa que ha sido llevada a cabo dentro de las cátedras de Investigación del proceso creativo I y II centrado en la puesta en escena o ejecutante facilitadas por René Zavala y Ma. Sol Roser. Es importante resaltar que gran parte del proyecto escénico surge de la construcción colaborativa del Colectivo Las hijas no queridas, donde específicamente la partitura corporal de *Baba* se posiciona como un campo de interés investigativo importante, ya que evidencia un proceso valioso que integra la práctica y la teoría.

En este sentido, para sistematizar dicho proceso se recurre directamente a las herramientas revisadas en las cátedras de Sistematización del proceso de creación escénica I y II impartidas por las docentes Karla León y Emilia Acurio.

La sistematización en el campo de las Artes Escénicas, consiste en una herramienta metodológica, la cual hace referencia al proceso de recopilar, ordenar y analizar las experiencias dentro de la praxis artística. Esta dinámica consiste en la organización coherente del conocimiento producido en el ejercicio creativo, permitiendo reconocer patrones, prácticas y estrategias que contribuyen en el desarrollo de la disciplina. Por lo que, la sistematización se estructura como herramienta clave para la construcción de reflexiones críticas sobre experiencias artísticas, que buscan transformar la práctica en conocimiento accesible, funcional y replicable, el cual puede ser empleado como formas dentro de la enseñanza y de la investigación.

Por lo que los pasos que se propone seguir para realizar este trabajo de sistematización son:

- I. **La recolección de información producida:** En esta primera etapa, se realiza la recopilación total de la información y documentación producida durante el proceso creativo, es decir bitácoras, entrevistas, registros audiovisuales apuntes, etc. y cualquier tipo de materialidad que evidencie las decisiones, acciones y reflexiones realizadas. Este primer insumo, permite crear una primera dinámica de reconstrucción sobre el proceso creativo.
- II. **Ordenar y clasificar la información recopilada:** Una vez que se cuenta con la información base, se procede a ordenar y clasificar los datos, según las categorías

para facilitar el análisis. Esto implica reconocer criterios de orden de información, para establecer las decisiones artísticas tomadas, así como los momentos importantes dentro del proyecto.

- III. **Investigación teórico-conceptual:** A la par con el trabajo de recolección de información, se procede también a llevar a cabo una investigación teórica que permita generar un contexto de los procedimientos artísticos en relación a los marcos teóricos existentes. Esto implica revisar conceptos específicos, así como enfoques y metodologías que permitan profundizar el sentido de la investigación-creación en el campo de las Artes Escénicas.
- IV. **Analizar de forma crítica los procedimientos:** En esta etapa se procede con un análisis a detalle de los procedimientos empleados para el proceso de laboratorio, creación y sistematización de la propuesta investigativa, colocando en diálogo las materialidades generadas en los diversos procesos. Esto permite identificar relaciones entre las diversas etapas del proceso creativo, evaluando las estrategias propuestas, así como las reflexiones generadas. Con esto, se busca comprender el resultado y extraer conclusiones que puedan aportar a las nuevas prácticas y metodologías en torno a las Artes Escénicas.

Este proceso permite producir conocimientos teóricos que parten de la práctica, con el objetivo de obtener aprendizajes críticos y enriquecer al campo en el que se desarrollan dichas propuestas. Además, que, en este caso de aplicación, la sistematización se convierte en un vector de análisis para reconocer el camino trazado dentro de desarrollo composicional de la partitura corporal de Baba, reconociendo los momentos y sus consecuentes transformaciones, de modo que su estudio deriva en nuevas formas de pensamiento-acción sobre el hecho escénico (especialmente desde el estado de investigación-creación dentro del laboratorio). Por lo que la sistematización, no solo implica el acto de recolectar datos, sino su eje fundamental es proponer un ejercicio de reflexión que produce conocimientos para el campo investigado, expandiendo fronteras y miradas sobre el sujeto/objeto de estudio.

El investigador colombiano Oscar Jara (2012), en su artículo *Para sistematizar experiencias*, describe la sistematización como

Aquella interpretación crítica de una o varias experiencias, que, a partir de su ordenamiento y reconstrucción, descubre o explicita la lógica del proceso vivido, los factores que han intervenido en dicho proceso, cómo se han relacionado entre sí y por qué lo han hecho de ese modo (p.4).

Desde esta perspectiva la sistematización en las Artes Escénicas implica un análisis crítico y reflexivo del proceso de creación, puestas en escena, ensayos, etc. Esta orientación tiene como objetivo comprender las diversas materialidades que se involucran en el proceso, tales como acciones y decisiones tomadas, retos afrontados, construcción de aprendizajes y condiciones sobre las cuales se desarrolla el proyecto. La idea también es preservar este conocimiento a lo largo del tiempo, de forma que pueda ser aplicado en nuevas investigaciones o prácticas artísticas. En este sentido, la sistematización aporta en la producción de una reflexión crítica sobre la práctica artística, ampliando las concepciones metodológicas sobre el campo de las Artes Escénicas. En nuestro caso, además aportará en el análisis de la creación y evolución de la partitura corporal del personaje Baba, desde los referentes, postulados y conceptos presentados, lo cual implica desglosar los aspectos técnicos, estéticos, discursivos y estilísticos, que permiten la formulación de la partitura corporal. Este campo de estudio, además señala las dimensiones corporales, gestuales y de desplazamiento (interacción consigo mismo, espacio y otros personajes), que permiten la configuración del estado corporal, el cual se ve recreado en función a la experimentación de diversas premisas teórico-prácticas dentro de la investigación-creación.

## CAPÍTULO I: APROXIMACIONES CONCEPTUALES

Para la construcción del presente trabajo de tesis, nos centraremos en el análisis, selección y relación de conceptos y autores, que permiten la producción del marco teórico, desde un diálogo bidireccional con la práctica realizada. Este hecho, nos permite navegar por diversas argumentaciones, que trazan las redes entre las nociones, para fundar un camino que permita configurar un sentido a la práctica investigativa, desde estados de retroalimentación constante.

A continuación, se señalan algunas definiciones que aportarán en la comprensión del enfoque presentado:

### 1.1 La Intertextualidad- Gerard Genette

La construcción de esta partitura corporal genera una red de conexiones entre diversos referentes y establece diálogos entre distintas teorías, técnicas del Teatro Físico, expresión corporal y la literatura, demostrando así su naturaleza multidisciplinaria, transformándose continuamente y creando nuevos significados en su composición. En este sentido, se estudia la aplicación de la Intertextualidad propuesta por Gerard Genette (1989), el cual la define como "Relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro" (p.10). Este concepto hace referencia a una red de conexiones entre diferentes textos y modalidades expresivas, reconociendo como las obras se interrelacionan e influyen de forma mutua, dentro de un proceso de significación compartida.

En esta red de relaciones, se involucra una subdivisión denominada Hipertextualidad que es "toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la de comentario" (Genette, 1989, p.14). En este sentido, el hipotexto se define como "fuente principal o texto original y a partir de este se crea un segundo texto con una propia postura del creador, denominado hipertexto, logrando la intertextualidad" (Contreras, 2021, p.39). Dicho proceso configura el punto referencial que permite la producción de otras formas de interpretación o nuevas lecturas que parten de un punto de inicio en común, sin embargo, el resultado varía de acuerdo a los intereses del creador, comprobando así la infinidad de posibilidades creativas a las que se puede acceder mediante esta herramienta.

Dado que, en ese sentido, la intertextualidad y la hipertextualidad, se presentan como elementos fundamentales para la comprensión de los diversos procesos creativos, lo cual permite explorar y reconfigurar significados a partir de las posibles conexiones y redes que se tejen entre los textos, lenguajes y formas expresivas

A su vez, al ser un término que desarrolla sus concepciones dentro de la literatura, es necesario ver un enfoque de cómo la intertextualidad apoya a los procesos creativos en el campo de las Artes Escénicas. Dentro de este campo encontramos a Ernesto Ortiz (2017) el cual plasma su visión sobre la Intertextualidad y su aplicación en la escena específicamente en la danza donde reconoce que “Lo escénico no es un texto independiente que existe por sí mismo, sino que aparece – se hace visible y vivible – cuando los demás textos han entrado en contacto y relación con él” (p.4) La intertextualidad en las Artes Escénicas revela una compleja red de relaciones y significados que trascienden la simple representación.

Como sugiere Ortiz, lo escénico no existe de forma aislada, sino que cobra vida y significado a través de su interacción con otros elementos textuales y contextuales. Esta naturaleza dialógica permite la creación de múltiples capas de sentido, donde cada referencia, alusión o cita enriquece la experiencia del espectador. En última instancia, esta perspectiva nos invita a concebir las artes escénicas, como procesos que se encuentran en constante estado de actualización, bajo un estado dinámico, que responde a sujeto, contexto y entorno desde lo humano, cultural, social y artístico; y que no se determinan como productos cerrados o finalizados. Así que, la intertextualidad, crea niveles profundos en relación al proceso/producto, permitiendo que cada representación sea un punto de encuentro entre pasado y presente, entre lo individual y lo colectivo, entre la tradición y la innovación.

Por lo tanto, para el análisis del desarrollo compositivo de la partitura corporal de Baba, es fundamental entender cómo el cuerpo del personaje, se convierte en el interfaz activo, que permite la construcción de la red de significados, que van más allá de la simple acción física, donde los aportes de la intertextualidad, trazan niveles de integración desde el teatro físico, con el cuerpo-movimiento, poemas, textos, etc. Además, permite entender cómo la partitura de Baba se construye como un “texto”, que se forma por medio de una serie de influencias y referencias, que son reinterpretadas desde el uso de los conceptos de la intertextualidad.

## 1.2 El mimo corporal y el teatro físico

En una mirada pormenorizada del proceso ubico el contexto en el Teatro Físico, que, como enfoque escénico, ha desarrollado diversas técnicas y herramientas respondiendo al objetivo que propone el uso del movimiento y la expresión corporal para contar historias y transmitir emociones. Esto aporta de modo significativo en la construcción del sentido de la obra desde el lenguaje corporal, ya que, en lugar de centrarse solamente en la psiquis del personaje, prioriza la importancia del abordaje desde la corporalidad, destacando su calidad técnica en lo teatral.

En este sentido, el Teatro Físico plantea una aproximación a la construcción del hecho escénico desde un enfoque central de la expresividad y la capacidad de comunicación que posee el cuerpo en movimiento, destacando el valor del actor como intérprete y creador. Conjuntamente, provoca la colaboración dentro del proceso creativo y original el fortalecimiento de la técnica en el ámbito teatral, destacando el trabajo colaborativo entre los integrantes del equipo y el progreso de un fuerte nivel de destreza técnica para la realización de las propuestas escénicas. Dicha perspectiva permite el acceso a una exploración profunda de la relación entre el cuerpo y la narrativa, fundando un diálogo continuo entre la forma y el contenido dentro del espacio escénico.

El Teatro Físico y el Mimo Corporal han emergido como formas poderosas de expresión escénica, fusionando de manera innovadora el movimiento con la narrativa. En este contexto, el Mimo Corporal, desarrollado por Étienne Decroux, se presenta como una técnica esencial dentro del Teatro Físico. Según Leabhart (2007), esta disciplina "enfatisa el control y la expresión del cuerpo. En la creación colectiva, esta técnica permite a los actores desarrollar un lenguaje corporal común que trasciende el texto" (p. 24). Esta aseveración recalca cómo el Mimo Corporal potencia capacidades expresivas individuales de los intérpretes y también facilita la creación de un lenguaje corporal compartido, el cual trasciende las palabras y permite construir narrativas profundas, amplificadas y complejas.

Mediante su énfasis en la precisión, claridad y la conciencia del cuerpo, el Mimo Corporal funda un diálogo corporal entre los actores, viabilizando una comunicación no verbal que llega a crear un nivel de expresión que va más allá de la simple representación escénica. Esto consiente que la acción física en escena no solo sea un soporte que potencia la narración, sino que se convierte en el canal principal de la construcción de la historia, brindando una

forma de expresión diversa y multifacética que habla directamente con el espectador, evocando emociones, sensaciones y significados a través de la corporalidad misma.

La relevancia de la corporalidad dentro de la creación, es un hecho fundamental para la renovación teatral del siglo XX, ya que reconfigura el enfoque escénico, ampliando los modos y formas de abordar el hecho creativo escénico, ya que permite tomar al cuerpo como núcleo compositivo, dramático y experimental. Particularmente, a partir de los aportes que le brinda el Mimo Corporal, este campo se permite abrir hacia nuevos horizontes dentro de la práctica teatral contemporánea, reconfigurando las miradas, lo cual conlleva a revisar los postulados presentados y recrearlos en función a las necesidades que revela la escena, el cuerpo y el pensamiento. Por lo cual estas técnicas, en sus estados son capaces de crear intersticios sobre los cuales establecer procesos de exploración, que posibilitan nuevas formas de entender el proceso de investigación creativa.

En este sentido, Callery (2001) nos habla sobre la integración del Teatro Físico, al reflexionar que ha encontrado "un espacio fértil para su desarrollo, permitiendo la exploración de narrativas corporeizadas que desafían las convenciones del Teatro tradicional" (p. 158). Esta idea expande los límites de lo que es posible en escena y también replantea la relación entre los creadores y su obra, provocando un proceso de descubrimiento impredecible que enriquece tanto el producto final como la experiencia de creación.

También, esta evolución en la práctica teatral ha tenido un impacto significativo en la interacción entre el teatro y su audiencia. Chesney (1990) indica que:

La relación cada vez más estrecha que viene estableciendo la gente del teatro con su audiencia, especialmente en los aspectos sociales, ha significado que el teatro haya conocido de cerca los problemas del pueblo, y, en consecuencia, afectado por las malas condiciones de vida, se haya inclinado a aportar soluciones a través de los medios teatrales (p. 3).

Esta proximidad entre los creadores, actores y el público genera una aproximación más directa a los problemas sociales y de contexto, lo que lleva al teatro a convertirse en un interfaz de reflexión y acción, el cual no busca solo entretener y divertir, sino aportar soluciones, crear posibilidades y sensibilizar sobre los conflictos y estados que afectan a la sociedad. En este caso, el teatro contemporáneo, mediante las técnicas del Teatro Físico, estimula y crea un vínculo más profundo y dinámico con su audiencia, retando las estructuras tradicionales y proponiendo nuevas formas de interacción, acción y reflexión.

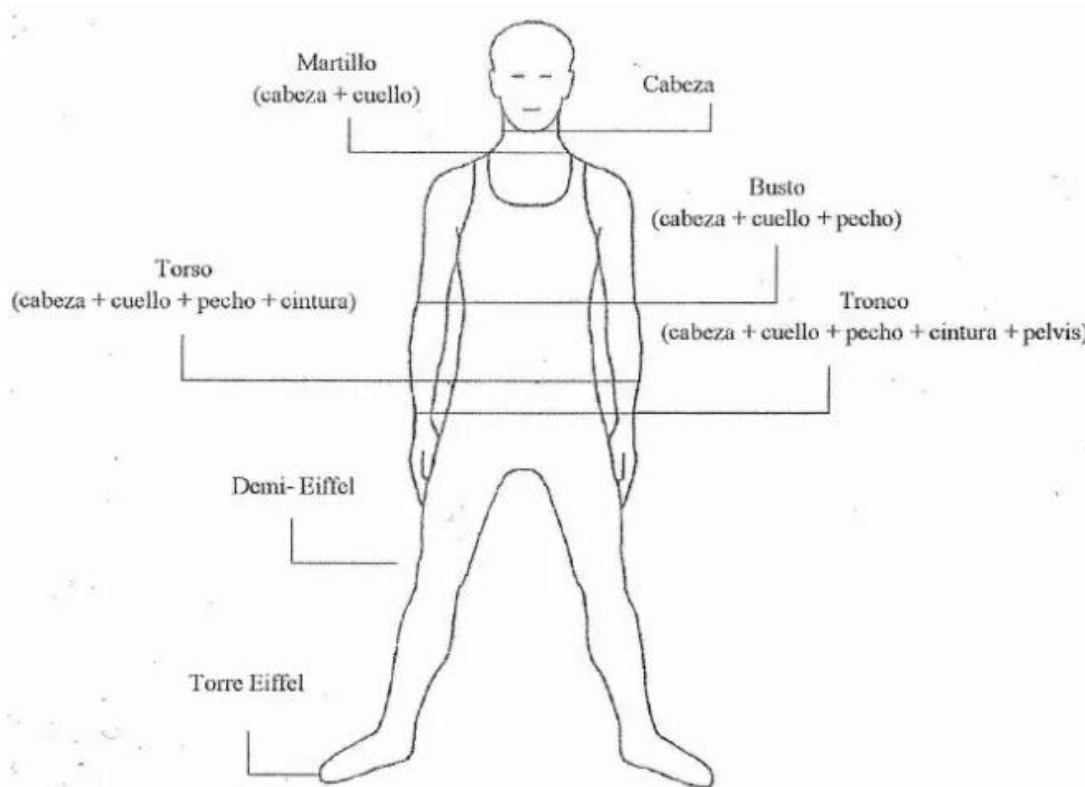
Finalmente, se plantean los posibles factores que impulsaron el desarrollo del Teatro Físico y el Mimo Corporal, los cuales, al prevalecer el lenguaje universal del cuerpo, han facilitado una conexión más profunda, clara y directa con el público. Esta focalización permite abordar temas sociales complejos de una manera accesible, creando una resonancia significativa con la audiencia.

En este caso, es importante indicar que, dentro del desarrollo composicional de la partitura corporal, el Teatro Físico, Mimo Corporal, configuran al cuerpo, como un vector central de la expresión, mediante la exploración y comunicación de sus emociones, al corporeizar las tensiones internas del personaje, creando capas gestuales y corporales, dentro de su sistema interpretativo. Esto produce nuevas narrativas desde la corporeización, reimaginando al cuerpo, como un sistema interpretativo-comunicativo desde los lenguajes que se articulan para darle materia-intención y por ende crear el contenido tangible-sensible desde el mismo.

### **1.2.1 Étienne Decroux, la segmentación del Tronco y la Inclinación – Lateral, profundidad.**

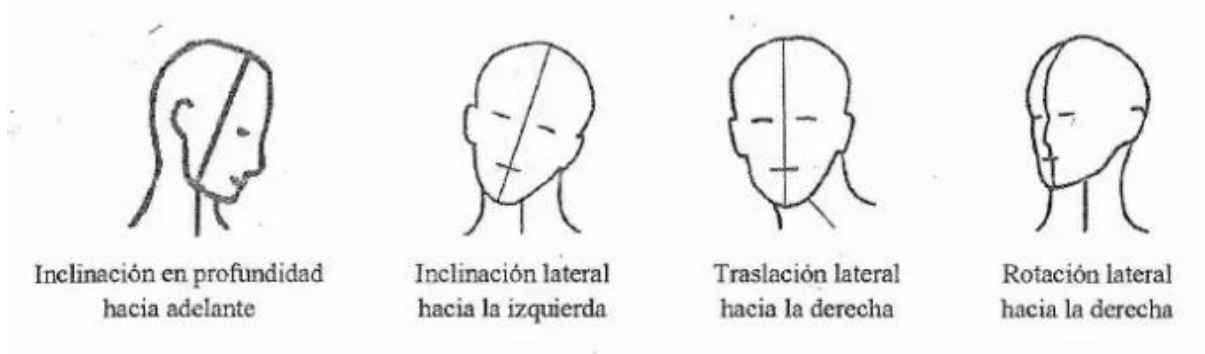
Los aportes clave de esta técnica residen en la precisión y el control, ya que exige un alto grado de dominio corporal. Cada movimiento, al ser ejecutado con un propósito claro, contribuye a una interpretación más detallada y precisa del personaje, lo que resulta esencial para la creación de una narrativa corporal efectiva. Sin embargo, esta herramienta implica un reto significativo durante el proceso de creación, pues requiere un entrenamiento constante y una atención minuciosa a los detalles del movimiento. Este nivel de exigencia puede resultar, en algunos casos, agotador y extenuante, ya que demanda un compromiso total con la disciplina y la perfección técnica, convirtiéndose en una meta crucial en el proceso formativo del actor.

Una de las herramientas corporales fundamentales en el contexto del Teatro Físico es la Segmentación del Tronco, técnica que Étienne Decroux define como: "Implicando al tronco en toda acción, el cuerpo se dilata, tiende a situarse en posiciones de equilibrio precario y, en consecuencia, se vuelve escénicamente eficaz" (Borja, 2008, p. 244). Al involucrar el tronco en cada acción, se establece una conexión profunda entre el movimiento y el estado emocional del personaje, facilitando la construcción de estados corporales específicos que no solo caracterizan al personaje, sino que también sirven como guía para la exploración del actor.



*Ilustración 1: División anatómica del cuerpo según Decroux. Adaptado de Thomas Leabhart. Copyright Thomas Leabhart.*

Borja (2008), presenta una perspectiva esclarecedora al describir los dos tipos de inclinación que Étienne Decroux propone en su técnica. En primer lugar, se encuentra la inclinación lateral, que se examina “desde una mirada frontal al cuerpo, inclinación que se da sobre el plano lateral. Pueden ser inclinaciones a la izquierda o a la derecha” (p.246). De manera complementaria, Borja (2008), también menciona la inclinación en profundidad, que ocurre sobre el plano sagital, y puede ser hacia delante o hacia atrás.

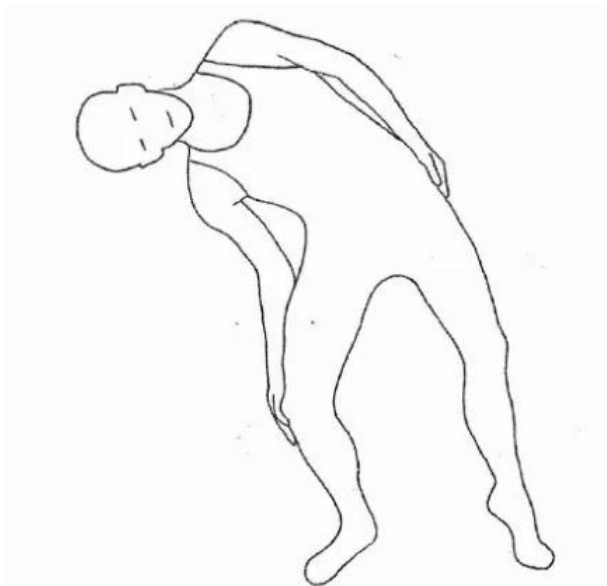


*Ilustración 2: Inclinación lateral y en profundidad. Adaptado de Thomas Leabhart. Copyright Thomas Leabhart.*

Estas descripciones técnicas, lejos de ser simples indicaciones posturales, revelan cómo el control preciso del tronco es capaz de transmitir sutilezas de intención, emoción y carácter.

La capacidad de inclinar el torso en múltiples direcciones, con un sentido de precisión y bajo una plena conciencia corporal, se convierte en una estrategia esencial que permite expandir el vocabulario físico del actor. Por medio de estos movimientos, el actor es capaz de comunicar tonos emocionales y psicológicos que las palabras, por sí solas, no podrían decir, enriqueciendo a la interpretación desde su conexión con la audiencia.

La Segmentación del Tronco, como técnica fundamental del Teatro Físico, desempeña un papel importante en la creación de una narrativa corporal precisa, clara y efectiva. Cuando se involucra el tronco en cada acción, el actor puede establecer una profunda conexión entre el movimiento y las emociones del personaje, accediendo a que la corporalidad se convierta en un canal de expresión bajo un sentido detallado y específico. Esta técnica beneficia la interpretación del personaje, fomentando un proceso de investigación continuo para el actor al desafiar sus capacidades físicas y técnicas.



*Ilustración 3: Inclínación lateral corporal. Adaptado de Thomas Leabhart. Copyright Thomas Leabhart.*

Las inclinaciones laterales y en profundidad, explicadas por Borja (2008), admiten una mayor expansión del vocabulario físico del actor, dejando ver cómo cada gesto, por más pequeño que sea, puede transmitir nociones emocionales, sensoriales y psicológicas esenciales. Así que, más allá de convertirse en simples indicaciones posturales, estas inclinaciones se forman como herramientas clave para una interpretación más variada y funcional, que va más allá de las palabras. El dominio de estas técnicas, resulta esencial para el proceso formativo del actor, ya que refuerza la comunicación no verbal y potencia la capacidad de transmitir significados profundos a través del cuerpo.

### 1.2.2 Los Siete niveles de tensión de Jacques Lecoq- Tensión Máxima

Los siete niveles de tensión que propone Jacques Lecoq, se constituyen como una herramienta activa de carácter funcional, en el proceso de formación del actor, ya que permiten una comprensión completa de la tensión corporal y emocional que debe ser aplicada en distintos contextos escénicos. Esta escala brinda una guía para regular la disposición física del actor, facilitando el acceso a una amplia gama de expresiones emocionales e interpretativas que favorecen la construcción precisa de los estados corporales del personaje. En conjunto, estos niveles contribuyen a una interpretación más matizada y efectiva, permitiendo que el actor explore y exprese con mayor profundidad los conflictos internos de su personaje. En ese sentido, esta escala considera un rango que va desde la relajación total hasta alcanzar la tensión máxima, hacia la idea de proporcionar un sentido de comprensión de la tensión corporal específica que el actor debe reconocer y aplicar en diversas situaciones escénicas. Cada uno de estos niveles representa una disposición física, así como también una disposición mental, lo cual permite al actor adoptar diferentes estados de tensión para expresar una amplia variedad de emociones y estados. Así que, los niveles de tensión, además de contribuir en la construcción de los estados corporales del personaje, se convierten en una destreza funcional que matiza la interpretación y dinamiza la práctica escénica desde lo planteado.

En ese sentido, los siete niveles de tensión son:

1. La sub relajación: Expresión de supervivencia anterior a la muerte.
2. La relajación: Un estado de ausencia del cuerpo.
3. El cuerpo económico: Las acciones se realizan de forma automática, sin esfuerzo.
4. El cuerpo sostenido: Estado de suspensión. Nivel de teatro realista, sensible a la situación.
5. Primera tensión muscular: la decisión. Nivel de interpretación realista, en acción.
6. Segunda tensión muscular: Interviene la pasión. Nivel cercano a la máscara.
7. Tercera tensión muscular: el máximo (Salvatierra, 2006, p.355).

En este sentido, la aplicación consciente de los siete niveles de tensión dentro de la composición de partituras corporales, facilita la construcción de movimientos dinámicos y orgánicos que enriquecen y otorgan profundidad a las narrativas físicas.

En esta práctica, nos concentramos en el séptimo nivel de los siete niveles de tensión propuestos por Jacques Lecoq: tensión máxima, o estado trágico, definido por Salvatierra

(2006) como "El máximo". Es un estado cercano a la asfixia en el que el gesto actúa sin impulso y la palabra surge entrecortada, propulsada" (p. 356). Este nivel representa el punto de intersección entre la tensión física y emocional, en el que ambas se conservan en un constante estado de alerta, reflejando la intensidad del conflicto interno que posee el personaje. En el caso de nuestro personaje Baba, este nivel se hace latente en la rigidez de sus acciones, donde la contracción muscular se integra con la respiración entrecortada, demostrando el peso emocional y el conflicto interno que carga consigo el personaje.

Este nivel de tensión se vuelve especialmente relevante durante las confrontaciones dentro de la trama, ya que el personaje enfrenta sus miedos más profundos en su búsqueda de la perfección, o en situaciones decisivas como la posible reencarnación. No obstante, es crucial señalar que el uso de la tensión máxima debe ser manejado de forma estratégica. Su aplicación constante podría reducir la efectividad de la herramienta, por lo que es necesario alternarla con otros niveles de tensión. Este cambio nos permite mantener la dinámica en los movimientos, incluso en un estado de alta tensión, ayudando en la liberación y el contraste de energías que el personaje proyecta en escena, y evitando un sentido de saturación emocional del actor y del espectador.

### 1.3 Creación Colectiva

La Creación Colectiva representa una idea funcional para las metodologías de creación dentro de los procesos artísticos contemporáneos, esto se debe a que su naturaleza desafía a las convenciones tradicionales de la autoría individual. En este sentido, Marta Woodmans (1996) define como "la concepción romántica del autor como genio creador, un individuo dotado de una capacidad única para producir obras originales que reflejan su visión personal y artística" (p. 36). Esta idea contrasta, al sentido de la Creación Colectiva, el cual promueve nuevas formas de abordar la creación artística, subrayando la naturaleza dinámica y colaborativa, en la cual el proceso creativo se nutre de la participación y las aportaciones de todos los miembros del colectivo. Este hecho estructura una redefinición del sentido dado por el concepto de autoría única, recalcando la importancia de la interacción y el intercambio dentro del proceso artístico (diálogo entre los agentes que lo componen y cooperan en función de un mismo hecho artístico-estético), permitiendo que las obras que se crean, reflejen una multiplicidad de perspectivas y voces de los participantes.

Mencionado esto, es notable mencionar la definición propuesta por Pavis (1998), quien determina a la Creación Colectiva como un "espectáculo que no está firmado por una única persona, sino que ha sido elaborado por todos los miembros del grupo que intervienen en la actividad teatral" (p. 100). Esta definición pone de relieve la naturaleza colectiva de los procesos creativos, donde la visión artística se funda como resultado de la colaboración y el aporte conjunto de todos los integrantes del grupo. Pavis (1998), recalca que esta dinámica permite que la composición artística sea el reflejo de múltiples visiones y voces, lo cual genera la posibilidad de modificar y amplificar el sentido global de la obra, en función de los objetivos comunicativos y emocionales que se desean establecer.

Dentro de los teóricos que indagaron en este enfoque sobre la Creación Colectiva se encuentra Enrique Buenaventura (1970), quien profundiza dicha definición de este proceso al señalar que "la creación colectiva es un proceso de democratización del arte, donde cada participante es a la vez autor y actor de la obra" (p.45). Con esta noción se resalta el carácter homogéneo y participativo del método, donde la notabilidad de cada miembro se sostiene en su rol activo durante todo el proceso, desde la concepción hasta la ejecución de la obra. De esta manera, la Creación Colectiva transforma la noción de simple colaboración práctica, debido a que establece un espacio propicio para el intercambio profundo de perspectivas, miradas, ideas y visiones. Este intercambio brinda experiencias, acciones y herramientas

valiosas para la misión de los procesos artísticos, fomentando una creación más dinámica, abierta y heterogénea.

De igual forma, es necesario, indicar que, la Creación Colectiva surge como una propuesta que revoluciona las metodologías de creación artística, retando el sentido tradicional sobre la concepción de autoría individual y proponiendo un modelo en el que el proceso creativo es resultado de una colaboración activa y equitativa entre todos los miembros del colectivo. Esto además de redefinir la autoría al eliminar la figura del creador único, propicia un área de interacción e intercambio de perspectivas que amplifican las miradas de la obra final. Como señalan Woodmanse (1996), Pavis (1998) y Buenaventura (1970), la Creación Colectiva origina una democratización del arte, donde cada participante desde su mirada y acción asume un rol integral, tanto como autor y como actor, en la elaboración del proceso y de la obra. Esta acción, lejos de limitarse a un ejercicio de colaboración, se convierte en una herramienta funcional para la creación dinámica, plural y profundamente interconectada, en la que se despliegan múltiples voces y visiones que consienten una mayor complejidad en la interpretación y comunicación artística. Finalmente, la Creación Colectiva brinda un modelo más inclusivo de hacer arte, donde la interacción y el consenso colectivo son bases clave para el desarrollo y la transformación de la obra.

### **1.3.1 Visión Compartida: base estructural para la dinámica colectiva.**

Al analizar lo que propone la creación colectiva, se comprende que es un hecho que se nutre de la participación de diversas voces y diferentes visiones, en relación a este punto está la *Visión compartida*, elemento fundamental que emerge como una guía que unifica de manera crucial a la creación al otorgarle una dirección a los procesos creativos grupales.

En su esencia la visión compartida trasciende la noción de un simple punto de partida al involucrar diversas facetas antes de la toma de decisiones. Según García (2002), "la visión compartida en la creación colectiva se refiere a la construcción conjunta de un objetivo común, donde cada miembro del grupo aporta su perspectiva individual para formar una comprensión colectiva del proyecto artístico" (p. 89).

Al hacer hincapié en su naturaleza colaborativa se puede reconocer que no se trata de un evento predeterminado, por el contrario, se encuentra presente de forma armónica a la par de los aportes, las contribuciones y las interacciones del grupo, con el objetivo de imaginar una meta en común a la cual todos los participantes puedan dirigir sus esfuerzos y acciones,

y que a su sea capaz de guiar las decisiones y negociaciones creativas, concediéndole así una dirección y propósito al proyecto artístico.

Por su parte, Beatriz Rizk (2008), investigadora y profesora colombiana dentro de su libro *Creación Colectiva* profundiza su alcance al señalar que "la visión compartida en el contexto de la creación colectiva implica no solo un acuerdo sobre los objetivos artísticos, sino también sobre los valores éticos y políticos que subyacen al proceso creativo" (p. 78). Esta noción introduce a la visión compartida, en una dimensión que lo convierte en un acuerdo más profundo y significativo, donde la forma y el contenido de la obra se entrelazan con el propósito de la misma y su relación con el mundo

Además, la Visión Compartida, cumple una doble función al transmitir las ideas y ser un catalizador que "permite la convergencia de las diversas habilidades y perspectivas de los participantes hacia un propósito común, sin sacrificar la individualidad creativa." (Dubatti, 2011, p. 203). Esta idea, recae en un acuerdo que está en constante evolución y que incita a los creadores a colaborar de manera efectiva, mientras mantienen su identidad artística individual permitiendo la aparición de argumentos sólidos que surgen de la diversidad de sus creadores.

Al analizar los principios fundamentales de la creación colectiva, se evidencia que esta práctica artística se basa en un sentido de participación activa y la colaboración de diversas voces y perspectivas. La *visión compartida* se configura como un elemento central, que se constituye como un concepto dinámico que guía y unifica los procesos creativos dentro del colectivo.

Esta visión se desenvuelve de manera orgánica a lo largo del proceso, incorporando las aportaciones individuales de cada integrante para formar una comprensión colectiva del proyecto artístico, como lo marcan García (2002) y Rizk (2008). Además, la *visión compartida* alinea los objetivos artísticos, integrando valores éticos y políticos, los cuales reflejan el contexto social y cultural de la obra, estableciendo un vínculo profundo entre la forma, el contenido y el propósito del proyecto. Este espacio actúa como un catalizador, capaz de transformar la práctica experimental en un hecho dinámico, que se encuentra en constante evolución, permitiendo que la innovación y la experimentación se produzca libremente dentro de las participantes. En ese caso, las visiones compartidas, dentro de un proceso de creación colectiva, se construyen como miradas y voces que influyen en la composición de la partitura de Baba, lo cual recrear acciones y significaciones durante el proceso de investigación-

creación, revelando nuevas perspectivas que trazan diversos nortes en función al proceso individual y colectivo.

### 1.3.2 Ausencia Jerarquías Rígidas

A la par con la visión compartida está la ausencia de Jerarquías Rígidas que en la creación colectiva representa un cambio paradigmático en la forma de concebir y ejecutar el proceso teatral. Este enfoque se antepone a las estructuras tradicionales del teatro que “ha mantenido una estructura jerárquica clara, con el director en la cúspide de la pirámide creativa, seguido por el dramaturgo, los actores principales, y finalmente los actores secundarios y el equipo técnico” (Rodríguez, 2017, p.76).

Este cambio de enfoque permitió acceder a perspectivas que no eran contempladas por el director en el teatro tradicional, o en la mayoría de los casos eran descartados. No obstante, es dentro de un proceso de diálogo y negociación sobre la construcción de la obra que salen a brillar cuestionamientos que ponen en duda la toma de decisiones ejercidas por una entidad establecida, es por ello que, tras caer este tipo de metodología, toma mayor importancia las improvisaciones dentro de la composición, promoviendo una estructura más equitativa en cuanto a la distribución de las responsabilidades creativas, haciendo partícipe a todos los integrantes del grupo.

El método de creación colectiva plantea y estructura una concepción completa del sentido del actor, quien, además de desempeñar un rol interpretativo y representativo, asume de forma simultáneamente las funciones de investigador, creador, dramaturgo y director, hecho que le invita a desafiar la tradicional segmentación del trabajo teatral (Buenaventura, 1988). Además, como lo indica Buenaventura (1988), la transformación primordial se crea y produce cuando se traspasan los límites de los roles convencionales que durante mucho tiempo han sido instaurados, ya que el rumbo de la creación colectiva no se limita a originar la actuación como única competencia del actor, sino que aspira a constituir profesionales interdisciplinarios, capaces de involucrarse en todas las etapas del proceso creativo.

En este sentido, Luis Chesney (1990), permite el refuerzo de la idea, en relación a que este enfoque fomenta una participación activa de los actores en el sentido de concepción, desarrollo y ejecución de la obra, ya que menciona lo siguiente:

El personaje central de este nuevo teatro será no solo el actor, sino una persona con la más amplia responsabilidad creativa, sin distinción de funciones especiales, que

aplica su energía creativa a hacer una obra de teatro, cualquiera que sea lo que se encuentra involucrado en ella (p. 6).

Esta idea atenúa la aparición de nuevas formas y estrategias de comunicación que provocan el diálogo como una práctica fundamental dentro del proceso de creación colectiva. Este diálogo se configura como un elemento esencial, que transforma el proceso creativo en un acto más dinámico y flexible, sin que ello implique la falta de estructura y sentido. Por el contrario, se produce una reorganización de la misma, adecuada a las actividades específicas del colectivo, en la que la responsabilidad y la toma de decisiones se distribuyen bajo una noción equitativa entre todos los miembros.

### 1.3.3 Improvisación y composición en tiempo real

La propuesta de jerarquías flexibles en el contexto de la creación colectiva otorga un papel central a la improvisación, al fomentar un ambiente de creación dinámica y colaborativa. En este sentido, Chesney (1990) señala que "el sistema de improvisaciones actorales pasa a ser el centro y base del discurso del montaje (...), recae en una relación grupal sin distinciones de jerarquías" (p. 9), permitiendo que las distintas perspectivas fluyan de manera orgánica y contribuyan significativamente al desarrollo de la obra. Esta noción transforma a la improvisación en una herramienta funcional para la exploración colectiva, ya que genera un espacio donde la naturalidad y la autenticidad se ponen al servicio del proceso creativo, hecho que permite que cada participante aporte de forma original y única al proyecto en cuestión, desde su visión y acción.

Los análisis de João Fiadeiro (2007), respaldan los principios indicados, quien, como investigador, profesor y coreógrafo, sostiene que "la composición en tiempo real es un proceso creativo donde el intérprete genera, selecciona y organiza acciones, movimientos y elementos performativos en el momento mismo de la actuación" (p.3) en el cual la creación y la composición ocurren de forma simultánea. Esta dinámica permite la acción y producción de respuestas instantáneas que surgen en función de las interacciones grupales, alimentando el proceso y ampliando las posibilidades de expresión y creatividad.

Además, la apertura a incorporar nuevos elementos en la composición refuerza la idea de que la obra se construye de manera continua y adaptativa, en relación con los planteamientos iniciales de la creación. Chesney (1990) destaca que este proceso "va a la par con las presentaciones y que puede introducir cambios incluso en las premisas básicas iniciales del proyecto montaje" (p. 9), lo que subraya la flexibilidad intrínseca de este enfoque, permitiendo

que la creación respire y se transforme conforme se desarrollan las presentaciones, con el fin de alcanzar los objetivos establecidos.

Es relevante señalar que la improvisación no debe entenderse como un ejercicio aleatorio, sino como una acción dirigida que se lleva a cabo "sobre un conflicto concreto, vale decir, cuando todo el esquema conflictual ya reseñado está claro" (Chesney, 1990, p. 10). De esta forma, la improvisación se estructura y configura como una herramienta enfocada y orientada a mantener la coherencia narrativa y temática de la obra, mientras se abre a la naturalidad que caracteriza el momento creativo.

Para este trabajo en particular, la Improvisación y la composición en tiempo real se utilizan como herramientas valiosas para la exploración, el entrenamiento y la producción de material creativo dentro de la cátedra de Investigación del proceso creativo en la que se establecen Laboratorios de Creación, más no se encuentran inmiscuidas directamente con el producto final de la obra. Sin embargo, esto no resta importancia de su uso, ya que finalmente dichos materiales atraviesan un proceso de selección, depuración y organización que se logran solidificar dentro de una estructura específica, orientando el uso de estas herramientas con otro enfoque que prioriza específicamente el proceso de composición.

## CAPÍTULO II: DEL TRABAJO CREATIVO INDIVIDUAL A LA CREACIÓN COLECTIVA Y PARTITURA FINAL.

Una vez se han introducido ciertos conceptos que facilitan la comprensión del proceso de creación, es imperativo analizar los antecedentes que han funcionado como referencia en la exploración práctica, permitiendo así la materialización de ideas, sentimientos, emociones, intereses sociales, entre otros. Es fundamental destacar que dichas referencias no surgieron de la nada, sino que constituyen un componente esencial para la comprensión de gran parte del proceso creativo, investigativo y práctico.

En este sentido, es indispensable llevar a cabo un análisis absoluto de los antecedentes recopilados en diversos archivos, los cuales forman los documentos que respaldan o se desarrollan de manera paralela al proceso de creación. El objetivo de este análisis es identificar los elementos que propiciaron el afianzamiento de los primeros pasos del proceso de investigación-creación dentro de la práctica de laboratorio.

Es fundamental precisar que el propósito de los documentos mencionados no solo se concentra en la producción de un análisis o sistematización de un momento específico; por el contrario, se centra en la recopilación de materiales, información y referentes que han contribuido a la construcción de la obra *Almas allá* como un macro producto. No obstante, se recurre a este tipo de archivos con el fin de seleccionar la información que sea pertinente para clarificar la influencia directa de estos materiales en el proceso de construcción del objeto de investigación, que en este caso es la partitura corporal del personaje Baba. De este modo, se busca organizar y sistematizar los elementos que han sido fundamentales en la identificación de herramientas creativas centrales, para comprender cómo estas herramientas han impulsado el trabajo creativo desde los inicios de la exploración hasta la actualidad, contribuyendo así a una visión integral de su desarrollo.

### 2.1. Origen y evolución del proceso: Mapeo de referentes multidisciplinares

Dentro del proceso de investigación-creación del proyecto, se destaca que una de sus fases iniciales reside en la elaboración de tres documentos relevantes para la creación: *Referentes Varios*, *Contexto Social y Depuración y síntesis*, estos registros se desarrollaron durante la materia de Sistematización del Proceso de Creación Escénica paralelo a la cátedra de Investigación del proceso creativo centrado en la puesta en escena o ejecutante. La

construcción de estos documentos responde al propósito de fomentar el autoanálisis, al proporcionar la identificación de posibles referentes o intereses que logren inspirar, conectar y aportar con ideas creativas al proyecto, generando así una relación interna capaz de conectar con el espacio que nos rodea. A su vez, este proceso ayuda a establecer un punto de partida concreto que sirve de base sólida para la investigación y la exploración dentro del campo laboratorial donde influye directamente.

Este hecho demuestra que los procesos creativos no son fenómenos lineales que brotan de la nada, por el contrario, provocan un estado de acción, en el que el investigador-creador actúa en un contexto restringido por su propia libertad creativa. En este sentido, la creatividad puede concebirse a partir de la propuesta de Vygotsky (como se cita en Gras,2008), quien la señala como:

El resultado de una compleja actividad mental que va más allá del registro y reproducción de la información, ya que el cerebro no solo es el órgano que conserva y reproduce nuestra experiencia anterior, sino que también es el órgano que combina, transforma y crea nuevas ideas y conductas a partir de los elementos de esa experiencia (p.1).

Es decir, se enfatiza la complejidad de la creatividad, discutiendo la mirada reduccionista que considera al cerebro como un simple depósito y almacenamiento de información, ya que, en cambio, lo que se propone es que el cerebro actúe como un órgano dinámico. El cual reconfigura, resignifica y transforma las experiencias pasadas, bajo un sentido de reimaginación permanente, desde el acto creativo, centrado en un proceso de síntesis que genera nuevas ideas y conductas, en lugar de una mera repetición. También se puede reconocer que la creatividad es tanto un fenómeno individual como contextual, donde la experiencia personal y las interacciones sociales y culturales juegan un papel primordial en la formación de la originalidad. Por lo que, la creatividad se origina de la integración de conocimientos y la reinterpretación de experiencias.

Además, este planteamiento relevante sostiene que la creación no se construye como acto que nace del vacío, el cual de forja de la nada provocando detonadores creativos, ya que, por el contrario, en él existen diversos factores que pueden facilitar la identificación de impulsos creativos y servir de fundamento para abordar el proceso creativo. Es fundamental reconocer que estos elementos están estrechamente relacionados con los contextos culturales y sociales, los cuales influyen directamente en la formación del individuo y pueden desencadenar o apoyar la investigación desde sus inicios hasta la actualidad.



*Ilustración 4: Mapa visual de referentes varios. S.f.*

El primer documento, *Referentes Varios* surge con herramientas propuestas en la cátedra de Investigación del proceso creativo en conjunto con la formación de Diseño Escénico impartido por Daniela Portillo, de lo cual se pudo recopilar gran parte del material que refleja los intereses y gustos diversos del autor, los cuales pueden o no estar relacionados con el ámbito artístico. Por esta razón, la información registrada en este documento incluye ideas provenientes de distintos campos, como el visual, literario y lumínico, entre otros. Sin embargo, en esta multiplicidad de intereses, es fundamental destacar la aparición de una marcada inclinación hacia la comprensión del cuerpo como un componente que trasciende lo físico. Se concreta así un impulso orientado hacia la manipulación y el uso de la corporalidad como medio para generar expresiones y lenguajes creativos. En consecuencia, surge la necesidad de organizar la composición de materiales a partir de la anatomía corporal, entendiendo su funcionalidad, su movimiento y su capacidad de expresión a través de las diversas partes que integran el todo.



*Ilustración 5: Referente visual en relación a la corporalidad de la Danza Butoh. S.f.*

Este sentido se refuerza, con la idea presentada que, aunque mantiene relación directa con la Danza Butoh, es necesario aclarar que el interés está inclinado directamente hacia una narrativa corporal antes que, al discurso correspondiente a esta rama artística, donde se puede argumentar que el cuerpo se erige como el eje central de la referencia para la construcción de material escénico y el proceso exploratorio del laboratorio de creación. El primer análisis evidencia una variedad de intereses del autor, reflejando una amplia gama de influencias que, aunque pueden no estar directamente vinculadas al campo artístico, contribuyen a una comprensión más profunda del cuerpo.

La recopilación de información de campos diversos, como el visual, literario y lumínico, resalta la importancia del cuerpo como un componente que trasciende lo físico. Esta perspectiva pone de manifiesto un impulso hacia la manipulación de la corporalidad, la cual se convierte en un medio fundamental para generar expresiones y lenguajes creativos.

Así, la necesidad de organizar la composición de materiales en función de la anatomía corporal se justifica en su capacidad para integrar funcionalidad, movimiento y expresión. En este sentido, el cuerpo actúa como un canal de creación, que establece redes interconectadas en el laboratorio de creación, donde se exploran nuevas posibilidades artísticas a través de la interacción y el diálogo entre las distintas disciplinas. De esta forma, resulta que el cuerpo

se posiciona como el núcleo del proceso creativo, guiando y estructurando la producción escénica y exploratoria.

Consecuentemente, dado que esta idea puede adoptar múltiples direcciones debido a la subjetividad inherente a la iniciativa, surge la necesidad de estructurar el contenido en un formato que contemple una amplia gama de intereses creativos. Esto permitirá al artista enriquecer el desarrollo de su proyecto mediante herramientas que fortalezcan y orienten las exploraciones hacia objetivos concretos

Por ende, al considerar dichas pautas, resulta esencial poder revisar los conceptos que actúan como posibles guías para la investigación, con la idea de determinar el enfoque metodológico conveniente que responda a las necesidades del proceso y al objetivo del estudio. Desde este hecho, se revisa el concepto de dramaturgia propuesto por Pavis (1998), quien la señala como “la técnica del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o bien deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos” (p. 148). Así, se puede comprender a la dramaturgia como un entramado de conexiones que respaldan la construcción dramática.

A partir de lo anterior, se puede observar que la definición de dramaturgia expuesta por Pavis puede resultar superficial y ambigua, dado su anclaje en una perspectiva tradicionalista que no examina las posibilidades contemporáneas de este campo. Esta limitación se declara en la falta de reconocimiento de la capacidad multidimensional que la dramaturgia ha desarrollado en los últimos tiempos, la cual trasciende los límites de la construcción textual o dramática para convertirse en un entramado vivo de acciones funcionales.

Por lo que, se puede concluir que el concepto de dramaturgia resulta insuficiente para percibir los procesos dramáticos que operan desde la corporalidad, la experiencia, la improvisación y la producción de sentido mediante el movimiento. En consecuencia, esto impulsa la necesidad de buscar un rumbo que integre todas las consideraciones corporales previamente mencionadas, lo cual se concretiza en lo que se propone como dramaturgia corporal

La composición dramática se define entonces a partir del movimiento del cuerpo vivo, su expresión escénica y la capacidad de diálogo que puede generar. Esta expresión no está alejada del contexto político, cultural y social del individuo,

evidentemente, y a través de ella se revela su forma de pensar, su ideología (Bermeo, 2023, p. 30).

Lo indicado por Bermeo (2023) sobre la composición dramática, plantea una visión integral que vincula el movimiento del cuerpo vivo, la expresión escénica y la capacidad de diálogo como elementos fundamentales en la construcción del significado dramático. Esta visión destaca que la dramaturgia no sólo está forjada solamente a aspectos técnicos o formales, por el contrario, construye un tejido de los elementos artístico-estéticos con las experiencias del individuo en su contexto político, cultural y social. En primer lugar, la idea de que la composición dramática se causa a partir del movimiento corporal sugiere que el cuerpo, no se solamente visto como un mero instrumento de acción, sino más bien sea considerado como un canal de expresión que encarna y comunica significados. Lo que trasciende la noción tradicional propuesta por Pavis donde el texto dramático simboliza el punto de origen fijo e inalterable. En su lugar, propone un enfoque abierto y dinámico, en el que las propuestas escénicas se construyen mediante improvisaciones, exploraciones físicas y un diálogo permanente entre los cuerpos presentes. Demostrando así, la existencia de un proceso vivo, permeable y que se encuentra en constante transformación. Permitiendo que la obra escénica respire al proponer la construcción de narrativas que partan enteramente desde el cuerpo. Esto resalta la importancia de la corporalidad en la creación artística, donde existe un acto permisivo, en el que, el cuerpo vive y se expresa, por medio de acciones que generan un diálogo tanto interno como externo. En este contexto, el movimiento se convierte en un camino para revelar pensamientos, saberes, emociones y posturas ideológicas, instituyendo un vínculo entre la práctica artística y la cotidianidad, lo cual deviene en posibilidades de investigación desde diversos campos y paradigmas de acción.

Además, esta expresión escénica no está desconectada del contexto político, cultural y social, ya que nos invita a considerar cómo las influencias externas moldean la manera en que los individuos se expresan artísticamente. La expresión dramática se materializa así en un reflejo de las realidades sociales y políticas del instante, revelando las ideologías que mantienen las acciones y decisiones de los artistas. Esto nos señala que la dramaturgia se transforma en un espacio de resistencia, crítica y reflexión, donde se pueden explorar y afrontar las normativas establecidas.

Finalmente, el reconocimiento de que la forma de pensar y la ideología del individuo se manifiestan a través de la expresión dramática recalca la dimensión ética y política de la creación artística. Esto nos sugiere que la dramaturgia corporal tiene el potencial de contribuir a la construcción de una conciencia social, promoviendo un diálogo crítico sobre los

problemas contemporáneos. Así que, la perspectiva de Bermeo (2023), sobre la composición dramática incita a un análisis más profundo de la interrelación entre cuerpo, contexto y expresión, lo que accede a enriquecer la comprensión de la dramaturgia como un proceso dinámico y comprometido con la realidad social, desde un agente vivo, que se construye como proceso y resultado desde él y por él.

## **2.2. Del impulso individual al contexto social: Identificación de motivaciones hacia un enfoque colectivo**

Por otro lado, el *Documento de contexto social* se presenta como una metodología que permite a la creación trascender la superficialidad, consolidando sus propuestas en una temática que otorgue profundidad al trabajo en función de intereses sociales. En este proceso, se persigue una orientación que articule intereses o motivaciones personales con un fenómeno global. Por ello, se establece un punto de partida en torno a una situación emocional que resuene con experiencias vividas y que, a su vez, pueda traducirse en una preocupación social. Como resultado de esto, se configura el concepto de *Autosabotaje*.

El auto boicot o autosabotaje, es la acción o acciones referidas a ponerse trabas a uno mismo, creer firmemente que no seremos capaces de alcanzar nuestros deseos en algún aspecto de nuestra vida, ya sean laboral, afectivo, académico, familiar (EICHI, 2019, p.1).



*Ilustración 6: Autosabotaje. Foto de Mariana Pinilla*

De modo que, se aborda un fenómeno psicológico significativo en el que el individuo se auto-impone barreras que confinan su capacidad para lograr sus deseos, metas y objetivos en diversas dimensiones de su vida. Esta autolimitación refleja una falta de confianza en las propias habilidades, pudiendo estar profundamente arraigada en experiencias previas, creencias limitantes y contextos socioemocionales. Por lo que, el autosabotaje puede descifrarse como un mecanismo de defensa que surge ante el temor al fracaso o al éxito. Al sabotear sus propios esfuerzos, el individuo impide la ansiedad asociada con la posibilidad de no cumplir con las expectativas, ya sean personales o ajenas. Sin embargo, esta auto imposición de obstáculos tiene resultados perjudiciales, ya que eterniza un ciclo de frustración y estancamiento personal. En ese sentido, el estudio del autosabotaje proporciona una comprensión de las dinámicas internas que limitan el potencial humano, sugiriendo la necesidad de intervenciones que promuevan la autoestima y la resiliencia, las cuales pueden ser materializadas en el cuerpo revelando en sí mismo sus estados y características que lo configuran.

Entre los rasgos determinables del autosabotaje se hallan la tendencia a dejar procesos inconclusos, la postergación de actividades, evitar tomar riesgos, el perfeccionismo, la negación ante la necesidad de ayuda y la formulación de excusas derivadas de negociaciones internas con sus propias convicciones. En este caso, el reconocimiento de tales

comportamientos causa un interés por temas relacionados con las afecciones mentales y la salud mental, así como por la globalización en el contexto de la fragilidad del ser humano.

No obstante, abordar la fragilidad humana implica incursionar en un campo extenso que presenta múltiples ramificaciones. Por lo tanto, para acotar esta temática, es fundamental destacar elementos clave que caracterizan dicha fragilidad.

Este campo apoya a la conformación de un tema general, puesto que identificamos similitudes en la selección de intereses personales dentro del grupo, en el que se basa la obra al momento de lo que deseamos transmitir. Esta parte del proceso nos costó definirla puesto que decidimos marcar una base técnica como metodología de composición y al confrontarlo dentro del sentido de la obra nos agobiaba realizar dicha selección, esto porque aún no se tenía claro desde donde podíamos partir en cuanto a la temática.

Después de consolidar los documentos de Referentes Varios e Interés Social surge la iniciativa, para encontrar estrategias que me permitan materializar aquellas sensaciones producidas por el Autosabotaje a nivel corporal, por lo que se indaga en el material de referentes existentes, analizando desde su distinta naturaleza como: lo visual, la sonora y la literatura hacia un enfoque escénico. Como resultado, es importante recalcar que, a nivel artístico, los referentes pertenecientes a la literatura destacan por ser la opción más viable; esto debido a experiencias pasadas dentro de laboratorios de creación, donde genera un acercamiento al uso de la Intertextualidad como una herramienta proveniente de la literatura, pero con un nuevo enfoque hacia el campo escénico. En este sentido se posiciona como una estrategia posible que afiance sus bases durante el proceso de creación- investigación.

### **2.3. Depuración y síntesis: Construcción del motivador base para la investigación**

En el marco del proceso de investigación-creación, esta fase se presenta como un momento crucial para el perfeccionamiento conceptual y la recopilación de material referencial, cuyo propósito es establecer relaciones entre los diferentes referentes, con el fin de delinear posibles estrategias metodológicas para el proyecto de investigación escénica. Durante esta tercera fase documental, el foco principal radica en la construcción de una guía teórica y práctica que respalda y sustenta el proceso creativo.

Bajo este hecho, se retoman materiales de los documentos previamente creados, con la particularidad de que se comienza un proceso de depuración de ideas, desde la organización del material ilustrativo e inspirativo, orientado a dirigir el proceso de investigación-creación

hacia el desarrollo de herramientas y materialidades teóricas y prácticas que fortifiquen la elaboración de una metodología base.

Asimismo, surge la necesidad de seleccionar un enfoque creativo específico, es decir, el ámbito artístico en el que se desea llevar a cabo la creación. En este contexto, se realiza un análisis de los referentes, destacando un interés particular por las dinámicas de movimiento que se orientan hacia el Teatro Corporal. De este modo, el trabajo busca construir sus fundamentos a partir de herramientas específicas de la Dramaturgia Corporal, el Mimo Corporal dramático y el Teatro Físico, que se erigen como dispositivos de exploración para la composición del ejercicio práctico. Donde Octavio Bedoya (2022) propone una acertada definición sobre propósito de este sistema escénico:

La dramaturgia corporal consiste en darle la palabra al cuerpo y su gramática, allanar el campo de la presencialidad desde la sinergia que construye con lo espacio-temporal en la escena (...) consiste en construir experiencias corporales para la escena que le permitan al actor-creador en información desestructurar la narrativa del cuerpo y llevarlo a la ruptura de estrategias o elementos jerárquicos instalados en él (p.24).

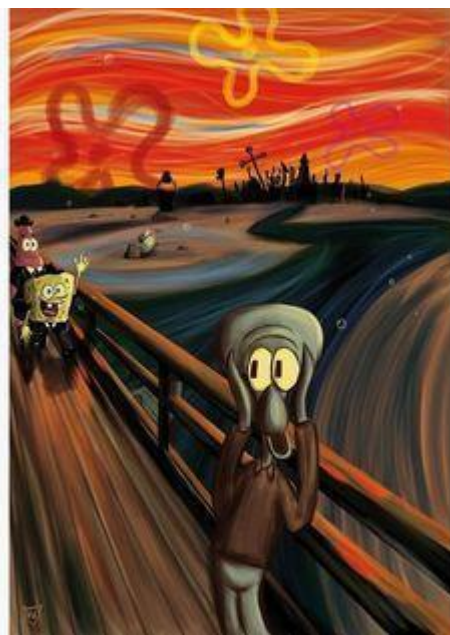
El interés por cada una de estas disciplinas dentro del proceso de Investigación no es casual, ya que se proyecta el aporte significativo de cada una de ellas. De acuerdo a esto, la Dramaturgia Corporal proporciona estructura y un marco conceptual claro para la construcción de significados a través del cuerpo; el Mimo Corporal dramático despliega técnicas específicas para el entrenamiento sobre el manejo preciso del movimiento; mientras que el Teatro Físico contribuye con perspectivas que rompen con la narrativa tradicional del teatro mediante propuestas discursivas desde el cuerpo. Esta selección metodológica establece bases creativas capaces de desarrollar un lenguaje escénico propio, fundamentado en la exploración estratégica del cuerpo como principal medio de expresión.

## 2.4 Génesis del proceso y trabajo individual desde la Intertextualidad.

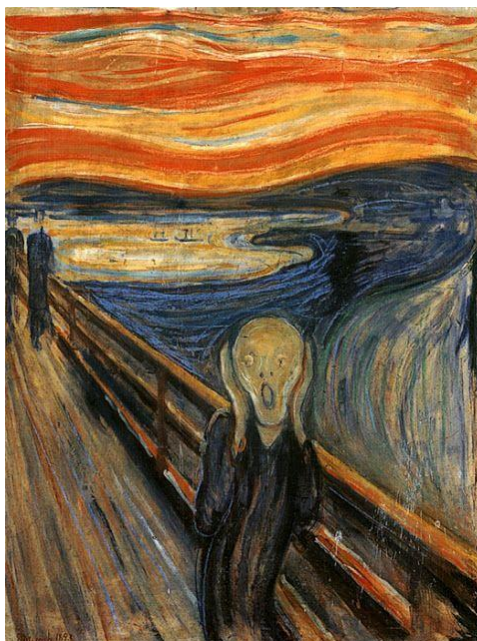
### 2.4.1 Trabajo intertextual: selección del referente - poema Autosabotaje de Isabel

Garcera.

Debido a la complejidad de la propuesta, como parte del proceso se prioriza establecer metodologías sólidas y efectivas que le permitan al artista llevar a escena el material seleccionado. En este contexto, la Intertextualidad aparece como una herramienta creativa que brinda guías para satisfacer los objetivos antes mencionados. Sin embargo, resulta pertinente señalar que la conceptualización propuesta por Gerard Genette pionero de la Intertextualidad, presenta limitaciones al ser aplicado directamente al campo escénico, debido a que, tiene su concepción en la literatura, una rama de estudio que, si bien brinda un marco conceptual valioso, al relacionarse con lo escénico difiere en algunos aspectos creativos y compositivos.



*Ilustración 7: Personaje de una caricatura. S.f*



*Ilustración 8: "El Grito" Edvard Munch*

En este sentido, como lo habíamos indicado antes Genette (1989) define a la Intertextualidad como aquella relación de existencia en el mismo tiempo y espacio, entre dos o más textos, generando un acto de relación y diálogo, desde el cual se influyen mutuamente. Esta definición originalmente concebida para el campo literario propone la producción de otras formas de interpretación o nuevas lecturas que parten de un texto preexistente y que se establecen de acuerdo a los intereses del autor. En este sentido, debido al criterio original, la herramienta no contempla explícitamente la interpretación hacia otro tipo de expresiones artísticas, por lo que el concepto se exige de abarcar una visión más amplia.

Sin embargo, lo que inicialmente se presenta como una limitación para su aplicación directa en el campo escénico. Ha sido el motivador para reformular su aplicación sobre las relaciones y conexiones existentes en el ámbito escénico. El acercamiento a esta nueva visión del concepto se encuentra particularmente en el contexto académico de las Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, específicamente dentro de la cátedra de Investigación sobre el proceso de creación en el Arte Escénico impartida por Ernesto Ortiz (2017), el cual propone una valiosa interpretación del concepto con la finalidad de expandir el enfoque original, desde una visión escénica, empleada particularmente para la danza, donde sostiene que el acto escénico, se provoca desde la red de relaciones entre todos los "textos" (elementos, lenguajes y recursos de la composición), que encuentran su estado, acción y conflicto desde un sentido dialógico y que no deviene de solamente un texto o pretexto autónomo. Esta nueva aproximación trasciende las limitaciones originales de Genette al mencionar que la

Intertextualidad permite apreciar las influencias, las referencias, las alusiones, las citas, las parodias, las adaptaciones y las transformaciones que los autores realizan sobre otros textos, creando así nuevas obras que dialogan con las anteriores.

Finalmente, el haber indagado la herramienta con antelación, marca una dirección específica donde la misma sostiene y guía todo el proceso. Así la herramienta se complementa y enriquece al considerar la naturaleza multifuncional y viva de las artes escénicas, entendiendo como cada elemento no sólo coexiste con los demás, sino que cobra vida y significado precisamente al relacionarse con el conjunto. Construyendo un entramado de acciones mediante una experiencia artística integral y multidimensional.

La aplicación de la Intertextualidad como metodología creativa implica un proceso riguroso de identificación y análisis del hipertexto, elemento primordial del cual se desprende la nueva interpretación formalizada en el hipertexto. Por lo que, la selección del material base constituye una etapa fundamental para el proceso de creación- investigación, ya que cumple el propósito de ser el núcleo del que se desprende el material que constituye la propuesta escénica. Para su selección es importante establecer parámetros en base a las demandas del autor, de acuerdo a estos criterios, principalmente se destaca la relación que debe tener el artista con el material seleccionado, así como la naturaleza del lenguaje que se emplee en el mismo, ya que el poseer dichas características, permite que el proceso de traducción al lenguaje escénico no sea tan complejo. Otro de los aspectos importantes es el contenido del referente, puesto que este debe mantener un equilibrio entre la simplicidad y la complejidad narrativa, evitando estructuras de contenidos excesivamente directos o reiterativos, ya que, el objetivo no se centra únicamente en accionar como un catalizador que estimule la exploración creativa, por el contrario, también permite la concepción de múltiples formas de interpretación y significados que den rienda suelta a la imaginación.

Es por ello que, dentro de un exhaustivo análisis de los distintos referentes en base a los parámetros antes mencionados, se procede con la selección del poema *Autosabotaje* de Isabel Garcerá (2021). Esta obra se distingue por su temática y sus cualidades formales, que hacen de ella el material idóneo para la propuesta escénica, al ofrecer una perspectiva amplia para la experimentación y la creación de nuevas formas artísticas.

## Autosabotaje, Isabel Garcerá

Las oscuras notas de una voz de los abismos  
resuenan todos los ocasos desde mis entrañas  
y me dicen que no he podido salvarme las uñas.  
Que la noche no tiene estrellas ni lunas crecientes.  
Y yo, desesperada, busco la luz en el horizonte  
y mi cráneo no deja de chocar contra la tiza negra  
que cubre la pizarra del océano sobre mi cabeza.  
Esa voz marchita que crepita y reptá sobre mi cara  
y repite mis pecados como un eco de cueva caliza.  
Ese lamento quebradizo por no haber hecho más  
y esas dos obsidianas opacas que tengo por pupilas  
que reflejan todo aquello que no pueden alcanzar.  
Y mientras retumba en mi pecho la voz de la penumbra,  
asoma un nudo en mi garganta hecho de pelos.  
Esa voz, la que retiene mis sueños en lo onírico  
y no les deja espacio ni aire para respirar en la vigilia.  
La que ahoga, la que aprieta, la que come.  
Mi propia voz matando poco a poco mis anhelos.

Mi propia voz dejándome completamente muda (p.1)

En este contexto, el poema *Autosabotaje* de Isabel Garcerá se establece como material referencial para ser trabajado mediante la herramienta de la Intertextualidad, puesto que responde a las necesidades creativas y expresivas de la presente investigación escénica. Dichas características adquieren mayor relevancia por sobre otros ejemplares, debido a que cumplen con pautas específicas, dentro de las que destacan el ritmo compositivo del material evidenciado en su escritura, así como las metáforas que al ser específicas permiten la construcción de una base sólida sobre la cual operar las exploraciones necesarias, pero sobre todo destaca la visión que el material arroja sobre el autosabotaje, ya que lo evidencia como un acto de análisis consciente, lo que lo constituye en un elemento naturalmente rico para la transposición escénica.

Una vez establecido el material referencial y comprendidas las razones que respaldan su selección, es necesario analizar los mecanismos y elementos específicos mediante los cuales opera la Intertextualidad como herramienta de composición. Dentro del proceso de exploración y operación intertextual se devela las posibilidades de resignificación, así como este proceso surge y se complementa con herramientas de naturaleza escénica que apoyan a la materialización de ideas y estrategias compositivas. Este hecho produce la aparición de nuevas visiones y lecturas que enriquecen tanto al referente original como a la propuesta resultante. Es por ello que, la siguiente fase del proceso corresponde a un análisis detallado de las estrategias y metodologías que fueron empleadas como guía para la traducción del material poético a un ejemplar escénico.

#### **2.4.2 Selección de frases – Hipo texto.**

Como parte del proceso de exploración, la adaptación y transformación del referente principal, representa uno de los desafíos complejos, que pueden resultar estimulantes para la creación. Puesto que, al trabajar con un referente poético como material base, surge la necesidad de establecer un diálogo entre la preservación de la esencia original del material o la apertura a nuevas posibilidades expresivas. En este contexto, la exploración sobre el material textual representa un ejercicio equilibrado donde cada decisión debe tener en cuenta tanto el respeto por el trabajo original como las exigencias creativas del nuevo proyecto, lo que involucra una importante toma de decisiones.

En este sentido, una de las primeras complicaciones en relación al material base corresponde a la gran extensión y la relevancia del contenido; lo que implica condensar y extraer la esencia de la fuente sin perder su potencia expresiva. Por lo que, dentro de la toma de decisiones, se establece un sistema de criterios de selección y depuración, con el objetivo de trabajar un material que adquiere un valor significativo y moldeable.

Para ello, el material seleccionado toma en cuenta las siguientes consideraciones:

1. **Síntesis Expresiva:** Seleccionar frases cortas que, a pesar de ser concisas, posean la cantidad de información necesaria para generar múltiples interpretaciones. Esto con el fin de responder a la necesidad de construir un material versátil que pueda adaptarse en diferentes direcciones artísticas.
2. **Resonancia con el propósito de la temática:** la selección contempla identificar fragmentos que establezcan conexión directa con la temática del proyecto.
3. **Potencial para la exploración:** Seleccionar aquellas frases que proporcionen una guía directa desde donde pueda surgir la indagación.

Tras la aplicación de los criterios antes mencionados, se construye el hipotexto el cual está compuesto por siete fragmentos, que lo conforman como el punto de partida para la exploración de los movimientos:

1. "desde mis entrañas"
2. "las uñas"
3. "Esa voz marchita que crepita y reptá sobre mi cara"
4. "obsidias opacas que tengo por pupilas"
5. "retumba en mi pecho"
6. "nudo en mi garganta hecho de pelos"
7. "Mi propia voz dejándome completamente muda"

Cada uno de los fragmentos seleccionados corresponden a la combinación de la intensidad expresiva con la capacidad de generar nuevas interpretaciones de manera creativa.

El Hipotexto resultante constituye partículas de la obra original que mantienen su esencia a la par de facilitar el proceso de exploración, consolidándose como el punto de partida para las siguientes etapas del proceso creativo.

### **2.4.3 Reinterpretación o creación de nuevo texto – Hipertexto.**

Dentro de la propuesta de la interpretación se sostiene el interés sobre el cuerpo como un organismo vivo y sensible, lo que incita a la exploración desde el material físico, determinando la construcción de una dramaturgia que se vive y se encarna desde el cuerpo, por lo que al leer las oraciones seleccionadas se podía ubicar aquellas partes que podrían ser motores de movimiento o puntos específicos desde donde partiría la exploración, sin embargo, surge un nuevo inconveniente en relación a las herramientas práctica, que apoyaron el trabajo como bases creativas y de exploración a nivel corporal, además de la pertinencia del uso de las mismas en relación al posible formato al que respondería la composición, puesto que, al formar parte de un universo, la obra en su totalidad, se debe analizar el enfoque de la misma para que el material individual conecte con la composición total. Entendiendo que, si dicho formato se inclina hacia a la Danza, existe la posibilidad de planificar entrenamientos en base a herramientas de dicho campo, y lo mismo para el Teatro, puesto que, aunque en algún punto dentro de sus propuestas comparten visiones; existen variaciones correspondientes al campo en el que se desarrollan.

En este sentido a nivel global de la creación se establece el formato del Teatro Físico como campo en el que se pretende construir el material que conforma la obra *Almas allá*, estableciendo la composición de la dramaturgia corporal desde herramientas que dialoguen con dicho formato. Por lo cual este acto, permite configurar el desarrollo de la partitura la cual se construye a través de la materialidad y expresividad que se nutre los “textos” presentados, haciendo tangible en el cuerpo posibilidades de indagación y composición.

### **2.5 Del training técnico individual a la exploración y composición creativa.**

Como parte de las soluciones creativas ante las interrogantes planteadas con anterioridad, está la urgencia por incluir dentro del entrenamiento actoral herramientas que pudiesen apoyar a la creación con material. En este sentido, el objetivo de las herramientas dentro del entrenamiento va más allá del acondicionamiento del estado corporal, puesto que se trabaja-entrena destrezas, para desarrollar habilidades que se pondrán en práctica dentro de la exploración, apoyando a la construcción de estrategias creativas al momento de la improvisación, sabiendo que dicha indagación se realiza con el propósito de construir

narrativas en una dirección determinada, que en este caso se aborda desde lo corporal en relación a la temática central que es el autosabotaje.

### 2.5.1 Training actoral

El training actoral desde la metodología de Jacques Lecoq representa una aproximación única al entrenamiento escénico, fundamentada en la exploración del movimiento y la preparación física como base para la expresión teatral. Como señala Marco De Marinis (2005) en su obra *En busca del actor y del espectador*:

Para Lecoq, el training no es solamente un calentamiento o una preparación para la actuación, sino un proceso de investigación continua que permite al actor descubrir nuevas posibilidades expresivas a través del cuerpo. Es un viaje pedagógico que va de lo universal a lo particular, del silencio a la palabra, de lo neutro a lo caracterizado (p. 57).

Una visión fundamental pues sintetiza la esencia del entrenamiento en la metodología de Lecoq, en un proceso de investigación continuo que trasciende la mera preparación física para convertirse en una herramienta de descubrimiento y creación. Al analizar la cita, se identifica tres elementos cruciales de su aproximación pedagógica:

1. La concepción del training como investigación: más allá del calentamiento físico, se trata de un proceso de exploración y descubrimiento constante.
2. La progresión de lo universal a lo particular: el trabajo parte de principios universales del movimiento para llegar con estos a entender la especificidad del personaje.
3. La transición del silencio a la palabra: el énfasis en el trabajo físico como base para la expresión verbal.

En este sentido, se mantiene un entrenamiento riguroso debido a la importancia de la técnica para la composición a través del cuerpo, puesto que le permitió al actor explorar y experimentar sobre distintas posibilidades creativas y comunicativas que posee el cuerpo humano para así materializar el interés temático del poema *Autosabotaje*; demostrando que el cuerpo es una fuente inagotable de inspiración y recursos para la creación. Es aquí donde la técnica y la Intertextualidad convergen en una unión, potenciando el desarrollo de la sensibilidad, la conciencia y la identidad corporal del personaje, construyendo su poética en el trayecto.

Es un viaje que rompe con la energía cotidiana en la escena a través de la percepción, y sitúa al movimiento y a la presencia escénica como la raíz de la acción. Es una identificación de las cosas, para hacerlas vivir, incluso cuando la palabra está presente (Lecoq, 2003, p. 43)

Por otro lado, la relación del training y la creación colectiva se manifiesta en varios niveles. Primero, el training como proceso de investigación continua fomenta un espacio de descubrimiento compartido donde los actores pueden explorar y crear juntos. La progresión de lo universal a lo particular permite que el grupo desarrolle un lenguaje común basado en principios fundamentales del movimiento, facilitando la comunicación y la creación conjunta.

Además, proporciona herramientas concretas para la creación colectiva a través de:

1. El desarrollo de una escucha corporal colectiva
2. La creación de un vocabulario físico común
3. La exploración conjunta de las dinámicas y ritmos
4. El descubrimiento de las posibilidades expresivas del grupo



*Ilustración 9: Laboratorio de Investigación Creación 2024. S.f*

De esta forma el training, se estructura y configura como en un espacio de investigación compartida, en el cual los actores, tiene la capacidad de descubrir y desarrollar sus habilidades y posibilidades expresivas tanto desde lo individual como lo colectivo, construyendo un lenguaje en común que facilita y enriquece la creación escénica. Este acercamiento resulta necesario y valioso para el contexto de la creación colectiva, porque proporciona la capacidad de comunicación y creación conjunta. Lo cual, resulta fundamental para el desarrollo del trabajo teatral.

Además, resulta necesario dotar al actor de bases sólidas que le permitan crear o construir propuestas que correspondan a un mismo universo desde su individualidad. Por lo que, se realiza una evaluación de propuestas que compartan el enfoque del Teatro Físico, para satisfacer las necesidades de la creación emergente respondiendo al objetivo que propone el uso del movimiento y la expresión corporal para contar historias y transmitir emociones. En el presente trabajo para que esto sea posible, es imprescindible el uso de diferentes herramientas provenientes del Teatro físico y el Mimo corporal para fusionarlos con la Intertextualidad con la finalidad de mejorar, brindar soluciones técnicas y otorgar calidad a la representación dentro de escena. Es por ello que, en el entrenamiento actoral, se aborda

aquellas herramientas prácticas utilizadas en el proceso de construcción de la partitura corporal para el personaje "Baba", dando paso a la aparición de herramientas guía como:

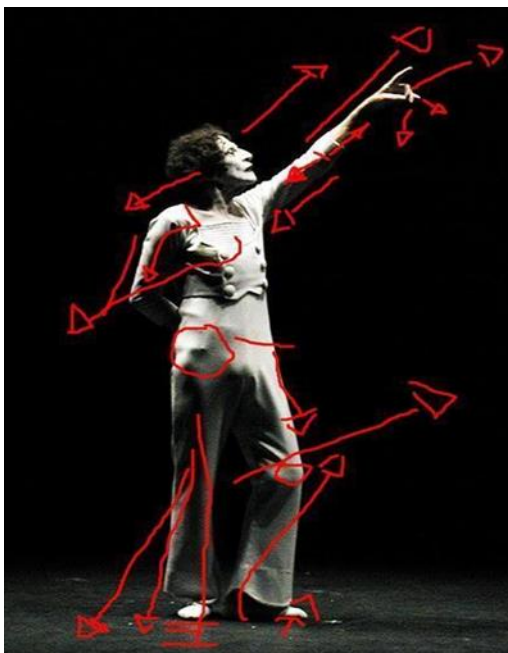
- La Segmentación del tronco de Étienne Decroux (Inclinación lateral e Inclinación en profundidad)
- Los 7 Niveles de tensión de Jacques Lecoq (séptimo nivel: Tensión muscular máxima)
- Improvisación y composición en Tiempo Real.

### 2.5.2 Segmentación del tronco- Étienne Decroux

En este sentido, desde el Teatro Físico formato establecido en el proceso de la investigación-creación, se estudia al Mimo Corporal, una corriente que comparte y defiende las capacidades expresivas del cuerpo. Esta metodología teatral tomada desde la visión de Étienne Decroux enfatiza la naturaleza narrativa inherente al cuerpo donde la creación de un personaje trasciende las limitaciones del texto dramático y la expresión vocal tradicional, permitiendo que la partitura corporal se abra paso como un elemento total que da vida, siente y adjudica profundidad a la construcción del personaje.

Decroux (1963), establece que

El mimo corporal es un arte que utiliza el cuerpo humano como instrumento de expresión y comunicación, sin recurrir a la voz ni al lenguaje hablado. Es un arte silencioso, pero no mudo, ya que habla a través de los gestos y los movimientos del cuerpo (p.37).



*Ilustración 10: Mimo corporal Marcel Marceau. Fotografía de Ana Velázquez*

El mimo corporal como rama que basa sus estudios en el movimiento y la expresión corporal, reconoce que el silencio verbal no representa una limitación para la comunicación, ya que la ausencia del texto hablado no disminuye la capacidad de expresión o comunicación del cuerpo. Por el contrario, activa y agudiza los sentidos al requerir mayor conciencia previo, durante y post ejecución de los movimientos. Por lo que resulta fundamental, el entrenamiento en bases prácticas y técnicas que permitan la exploración y construcción de lenguajes corporales que sean comprensibles para el público.

Esta perspectiva responde particularmente a las necesidades creativas que fijan como punto de partida al tronco corporal. Es desde este centro de movimiento que se busca materializar los intereses personales y colectivos pertenecientes a este trabajo; por lo que, al tener en cuenta estas pautas se emplea la segmentación del tronco como herramienta técnica, que tiene como objetivo trabajar sobre el control de este elemento corporal, Borja (2008) establece la efectividad escénica desde la implicación del tronco para la acción, ya que este es capaz de producir una expansión física palpable al desafiar el equilibrio natural, consiguiendo así una presencia escénica potente. En este sentido, se establece al tronco como un núcleo, capaz de producir movimientos en lugar de ser un elemento pasivo. Donde su rumbo se da en relación al uso de "aislamientos", en los que las secciones del cuerpo son capaces de moverse por separado y en conjunto dentro de una secuencia prescrita. Además, de la compensación requerida para mantener el cuerpo en equilibrio cuando el centro de gravedad se desplaza, ocasionando la dilatación corporal como resultado directo al comprometer el

centro, lo que sugiere que la aparente vulnerabilidad física consciente potencia la presencia escénica del intérprete.

El entrenamiento actoral mediante la práctica y exploración sobre estas propuestas conceptuales permite un desarrollo en múltiples dimensiones. Por un lado, el implementar ejercicios con este enfoque, permiten que el actor integre en su cuerpo, principios básicos para el desarrollo de la acción corporal dramática, que busca cierta rigidez en función de materializar los fragmentos escogidos del poema. Puntualizando el trabajo sobre las articulaciones corporales, el manejo del ritmo, la interpretación y el control de los contrapesos. Lo que le permite al actor, adquirir habilidades dentro de la ejecución precisa de acciones en el espacio escénico, con la finalidad de darle un uso particular dentro de las improvisaciones, que es el espacio donde el intérprete debe ser capaz de exteriorizar, situaciones, emociones, estados u objetos invisibles a través de trayectorias corporales claramente definidas y controladas.

Por otra parte, en relación al colectivo establece un lenguaje corporal que, si bien puede variar debido a la diversidad de corporalidades, facilita la exploración y colaboración entre intérpretes, debido a su naturaleza compositiva que parte desde el cuerpo. Este aspecto resulta relevante dentro de la creación colectiva, ya que permite establecer metas claras en relación a la naturaleza del material que se desea obtener, y cómo este contribuye a la construcción del tejido dramático que se enriquece desde la experimentación en el conjunto. Además, democratiza el proceso creativo al permitir que todos los participantes contribuyan desde sus propias capacidades físicas y expresivas, independientemente del dominio técnico. De esta forma, el Mimo corporal apoya al campo creativo, no solo desde la construcción individual, sino con herramientas que apoyan el trabajo colectivo en general.

- Inclinación Lateral

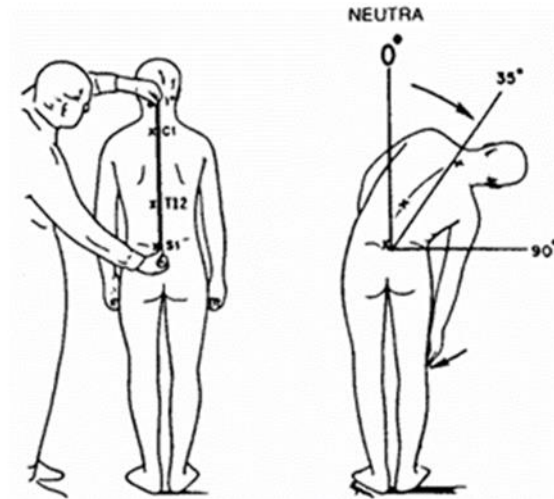


Ilustración 11 Inclinación Lateral. Copyright ©2014 Diana Bustamante

Particularmente dentro del proceso, es pertinente señalar que el abordar el estudio sobre una técnica en específico, involucra un análisis arduo y profundo para el dominio de sus elementos. Sin embargo, para este trabajo en específico, el objetivo radica en generar acercamientos capaces de construir habilidades básicas para la exploración, más no para la profesionalización dentro de la misma. En este sentido, como parte del trabajo laboratorial sobre la herramienta práctica de la segmentación del tronco, se realiza un análisis por las subdivisiones dentro de las sesiones prácticas con la finalidad de aplicar aquellos elementos que aporten significativamente al proceso.

En consecuencia, Borja (2008) destaca, *la inclinación lateral* como un elemento fundamental del movimiento donde el torso es capaz de doblarse hacia sus lateralidades, permitiendo la creación de líneas visuales, al generar una ruptura con la verticalidad estática al que se somete el cuerpo en su cotidianidad. Esta visión aparentemente simple, engloba varias consideraciones que se deben tomar en cuenta al momento de aplicarla.

En primer lugar, establece la frontalidad como una perspectiva específica desde la cual se debe observar para entender el movimiento, contribuye en la identificación de dirección de los movimientos laterales.

En segundo lugar, se delimita un movimiento específico para estudiar, que en este caso es la inclinación lateral, estableciendo posibles direcciones hacia la derecha o la izquierda como ejes que guían el movimiento.



*Ilustración 12: Personaje Baba. Fotografía de René Zavala*

Al realizar estos movimientos de manera consciente y buscando equilibrar la energía para mejorar el control de las partes involucradas, se construyen líneas visuales que rompen con la verticalidad del cuerpo, una acción que no es únicamente estética, sino que representa una liberación de patrones de movimientos cotidianos a los que se ha acostumbrado el cuerpo, este cambio de acciones amplía las capacidades corporales, al elevar la complejidad y el riesgo dentro de su ejecución con el juego de equilibrio precario<sup>1</sup>, ya que construye nuevos recursos que llevan al estado corporal a estados extra cotidianos pueden apoyar significativamente a los discursos que se desee manejar.

La exploración y asimilación de sensaciones que produce este tipo de estados, proporciona herramientas a nivel corporal para la identificación y expresión de estados de alerta y observación constante como parte integral y orgánica del personaje, enriqueciendo su caracterización.

- Inclinación en profundidad

Por otro lado, está la inclinación en profundidad otra dimensión fundamental que Borja (2008) menciona que este elemento se define “Desde una mirada frontal del cuerpo, inclinación sobre el plano sagital. Pueden ser inclinaciones hacia delante o hacia atrás” (p. 246) esta definición complementa el trabajo sobre la inclinación lateral previamente analizada, al otorgar una nueva dimensión de exploración para el actor, permitiendo movimientos puntuales e independientes que, al encadenarse en secuencia, establecen un discurso capaz

---

<sup>1</sup> Equilibrio precario: No es una posición estática o de reposo, sino el producto del contraste entre diferentes pesos, fuerzas y posiciones del cuerpo que, al oponerse entre sí, conducen a una situación inestable pero controlada” (Barba, 2009, p. 87).

---

de ser articulado. En este contexto, su dificultad radica en el trabajo sobre el plano sagital, que, en comparación a la inclinación lateral, que opera sobre un plano visible, las indagaciones dentro de la inclinación en profundidad requieren mayor comprensión sobre el equilibrio corporal en relación al espacio. La división del cuerpo en el plano sagital, consiente la identificación de las mitades del cuerpo dispuestas entre el lado derecho y el izquierdo, lo cual otorga un sentido de profundidad dentro de las exploraciones e indagaciones, además de suministrar una dialéctica entre el avance y el retroceso del cuerpo en el espacio.



*Ilustración 13: Inclinación en profundidad. Fotografía de René Zavala*

Este aspecto, exige mayor conciencia y atención al centro de gravedad, donde el control muscular establece la calidad de los desplazamientos, ya que no solo involucra el movimiento del cuerpo en distintas direcciones, por el contrario, considera y examina de forma constante la relación del movimiento, el cuerpo, la gravedad y el espacio.

En el entrenamiento este tipo de inclinaciones se incorporan de manera progresiva, empezando con movimientos simples y controlados, para gradualmente añadir complejidad con los cambios de velocidad, amplitud y coordinación con variaciones que incluyan el otro tipo de inclinación. Permitted mejorar la conciencia espacial mediante el control del centro,

elementos que son esenciales para la conformación de un estado de presencia escénica sólida.

Este enfoque técnico dentro de los procesos laboratoriales fue un elemento esencial para la construcción de exploraciones y movimientos, que condujeran a la conformación de una partitura corporal que manejase un lenguaje corporal sistemático y coherente, en este sentido la coherencia se ve reflejada en la exploración y activación corporal consciente que guía la composición escénica en función de materializar el hipotexto seleccionado.

Por otra parte, permite la inclusión de nuevas perspectivas dentro de la creación colectiva. La precisión y la claridad de acción que proporciona este entrenamiento facilita que, en la transmisión de ideas dentro del colectivo, se desarrolle un vocabulario moldeable capaz de adaptarse en función de la narrativa grupal, evitando alterar la naturaleza del material con nuevas iniciativas que cambian el interés creativo del autor.

### **2.5.3 Los 7 niveles de tensión- Jacques Lecoq**

Los niveles de tensión propuestos por Jaques Lecoq, representan una guía que complementan las habilidades corporales adquiridas. En las que aportan a la composición, especialmente en lo que respecta el uso de dinámicas corporales y emocionales para profundizar la construcción del personaje y sus características desde la composición física. como señala Salvatierra (2006) que, "Su estilo de actuación apuntó a lograr una mayor interacción con el público, un uso más completo del espacio escénico, y una prioridad de la cualidad física por sobre el carácter emocional del personaje" (p.1). Por lo que se puede identificar los beneficios dentro de su práctica, en los que resalta la predominancia del trabajo físico por sobre la construcción del estado emocional. Este punto se consolida como un aporte significativo, ya que el abordar temas que involucran sensaciones íntimas del autor, puede conllevar a resultados negativos, si no se canaliza el tipo de impacto que lleva consigo este recurso. Por esa razón, construir estados emocionales que parten desde la corporalidad mas no desde la emotividad, resulta una medida asertiva dentro del proceso.

Además, establece guías prácticas que aportan en la búsqueda de conexión con el público, esto debido a que demanda un arduo trabajo sobre el dominio de facultades físicas y la conciencia espacial, lo que permite que la ejecución de movimientos sea precisa y pensada con detenimiento para transmitir lo que el autor desee mostrar, sin la necesidad de recurrir a

situaciones íntimas al momento de construir estados orgánicos que impacten, atraigan y comprometan al público con lo que están presenciando.

En este contexto, los ideales metodológicos de Lecoq se materializan a través de los siete niveles de tensión que conforma una escala progresiva para el uso de la energía:

En cada nivel se trabaja sobre el control corporal y energético que, le permite al actor modular su expresión física de forma consciente. Este tipo de estado se construye mediante la experimentación y la transición por los distintos niveles que tienen como objetivo expandir las posibilidades expresivas y dramáticas de los intérpretes. Durante el proceso laboratorial, los siete niveles de tensión, fueron parte de los entrenamientos, cuyo objetivo era enriquecer la comprensión sobre las posibilidades corporales; de este modo la herramienta no solo facilita la construcción técnica del movimiento, sino que también funciona como un recurso dramático que le otorga estructura a las distintas emociones que se emplean en las distintas escenas y se hacen tangibles desde el cuerpo, lo que permite trabajar sobre la memoria muscular reproducible, estableciendo puntos de referencia claros que otorgan mayor consistencia en las presentaciones, así como su versatilidad crea contrastes dinámicos que establecen una comunicación no verbal efectiva.

### **2.5.3 Tensión muscular máxima**

Tras experimentar con cada nivel, en el presente trabajo puntualiza el uso del séptimo nivel: tensión muscular máxima. Este nivel cobra especial relevancia debido a la relación que sostiene con los intereses compositivos, al materializar a nivel corporal el sentido de Autosabotaje, y la particular opresión que lo caracteriza. En esta línea se comprende al estado máximo como el nivel de tensión más alto. Sin embargo, la tensión máxima o estado trágico se comprende mejor en la definición de Salvatierra (2006), sosteniendo que en este estado se crea una paradoja impresionante, al proporcionar una forma de expresión única donde el cuerpo, al verse privado de su flujo cotidiano de energía produce gestos que emergen desde una necesidad visceral y urgente. Desde esta perspectiva, la comparación con la asfixia no se emplea de manera metafórica, puesto que describe una realidad fisiológica donde la tensión muscular afecta directamente al aparato respiratorio, creando una experiencia de lucha física real que se manifiesta en la cualidad espasmódica del gesto. Sugiriendo que las acciones no surgen de un acto voluntario, por el contrario, nacen como un

acto casi involuntario del cuerpo en estados de tensión; creando un momento de autenticidad escénica donde el artificio técnico se transforma en una necesidad orgánica.

En este sentido, su aplicación resulta significativa para la construcción de momentos dramáticos e intensos por los que atraviesa el personaje, estos a su vez están reflejados cuando *Baba* enfrenta sus miedos más profundos en busca de su anhelada perfección o en momentos de tensión dentro del concurso por la reencarnación. Para conseguir este resultado, la exploración de este nivel se evidencia en la rigidez de sus acciones, donde la contracción muscular se integra con la respiración entrecortada, para evidenciar el peso emocional y el conflicto interno del personaje.



*Ilustración 14: Tensión muscular máxima, Baba y Buba. Fotografía de René Zavala*

Sin embargo, resulta necesario comprender que el uso de este nivel debe ser estratégico y equilibrado, ya que su uso desmesurado puede disminuir la intensidad de respuesta a nivel sensorial y agotar tanto al actor como a la percepción del espectador. En esa línea la visión de Lecoq propone que incluso en momentos de tensión extrema, es imprescindible alternar y explorar con los otros niveles de tensión para preservar el dinamismo dentro de la composición.

Finalmente, en base a lo antes mencionado: el proceso de construcción práctica, contempla una etapa inicial al establecer las herramientas claves, los beneficios y la posible relación de estos elementos con las frases del hipotexto. Esta estrategia busca construir una narrativa coherente que fundamente y afiance la calidad del material con técnicas específicas que

aporten a su desarrollo. Es por ello que, la aplicación práctica de las herramientas teóricas, constituye una fase importante para la creación, ya que para interiorizar dichos conceptos es necesario trasladarlos a un plano físico y emocional a través de la exploración corporal, con ello se comprueba de primera mano la efectividad de los mismo y el panorama al que se desea enfrentar el actor- creador en función del personaje.

Durante el proceso, se establecen sesiones de improvisación estructuradas, donde la actriz explora las dinámicas y figuras corporales sugeridas por las herramientas, desencadenando un juego de trabajo donde se estudia el concepto y se marcan situaciones cotidianas en las que se puede utilizar las herramientas.

Por ejemplo: Ser una señora demasiado chismosa, y observar desde un balcón a una nueva pareja en el vecindario. Esta situación por muy simple se limita a ser trabajada únicamente con la inclinación lateral, buscando en ello comunicar mediante acciones físicas la situación que atraviesa el intérprete.

Para ello es necesario puntualizar que el elemento central que moviliza la exploración es el Autosabotaje. Sin embargo, al tratarse de una experiencia personal cuya emoción es subjetiva resulta necesario afianzar su representación en acontecimientos concretos y tangibles, dando paso a la exploración sobre las frases elegidas mediante la Intertextualidad. Con ello se busca abordar un material que proporcione más datos a los cuales recurrir para generar una reinterpretación del mismo. Para ello, se establecen improvisaciones tras entender la dinámica corporal que proponen las herramientas, generando espacios donde la prueba y el error son parte fundamental para recolectar información de lo que le funciona al personaje.

## 2.6 Improvisación y producción de material.

### 2.6.1 PARTITURA CORPORAL- ENTREGABLE N.º 1

Los aspectos indicados anteriormente, como materialidades y elementos integrantes del proceso de creación-investigación, se constituyen como los recursos materiales que dan origen a la construcción de la partitura corporal del personaje Baba. Bajo esta idea, es fundamental reconocer que la partitura corporal “hace referencia a una secuencia estructurada de movimientos físicos y acciones que un actor ejecuta con su cuerpo sobre el escenario” (Naranjo, 2019, p. 113). Esto posibilita el desarrollo de un lenguaje corporal que concede al actor la capacidad de expresar estados emocionales, pensamientos internos y situaciones personales sin la necesidad de verbalizarlos.

Durante esta fase de construcción, está la composición del personaje *Baba*, el cual hace referencia al personaje místico *Baba yaga* (Mark, 2021). Puesto que es una figura mítica y legendaria presente en el folclore eslavo. En esta, la representan como una anciana bruja o hechicera que vive en una casa con patas de gallina en lo profundo del bosque. No obstante, Baba yaga también puede ser una figura benévola que ayuda a los héroes en sus aventuras, si se le trata con respeto. Esta rica tradición en torno a Baba yaga permite construir un nuevo personaje, donde existe una influencia directa en la elección del nombre de *Baba*, para ello se realiza una ligera alteración al nombre original, con la finalidad de construir un interesante juego de palabras en relación con los otros personajes, quedando definidos como, Buba, Biba y Eva.



*Ilustración 15: Mapa visual Baba Yaga. S.f.*

El personaje de Baba toma elementos de la leyenda original y los adapta al contexto contemporáneo o de ficción, actuando como una entidad condenada a la repetición de la prueba y el error. Su composición se entrelaza con las nociones de autosabotaje, lo cual genera consecuencias para las demás almas que habitan la Fábrica. La esencia de Baba Yaga, con su dualidad de amenaza y torpeza, junto con su naturaleza burlona, constituye el núcleo de las características fundamentales que dan vida a Baba en este nuevo contexto narrativo.

## **2.7 Creación colectiva y partitura final.**

Es con el diálogo de las herramientas prácticas y la Intertextualidad que se construye un primer entregable de la partitura para Baba, es a partir de este punto, en el cual la creación colectiva juega un papel decisivo, al resaltar la importancia de la colaboración dentro de los procesos artísticos, en el cual cada integrante aporta con su visión, experiencia y conocimientos para construir el producto final.



*Ilustración 16: Entrenamiento colectivo Las hijas no queridas. Fotografía del Colectivo Hijas no queridas.*

Dentro de este proyecto, la construcción de la obra se realizó en grupo, por lo cual, es esencial hacer énfasis en el carácter plural y colaborativo de la composición. La partitura corporal de Baba, al igual que otros elementos y recursos del espectáculo, está sujeta a la influencia de diferentes perspectivas que se entrelazan para enriquecer el desarrollo del personaje y la puesta en escena. En este sentido, el objeto de estudio entra en una fase decisiva, donde las modificaciones y ajustes se realizan no solo en función de los elementos estéticos y narrativos, sino también en relación con el sentido global de la obra. Estas alteraciones, que responden a las interacciones y aportes del grupo, buscan optimizar la transmisión de los mensajes y las emociones que se desean comunicar al público.

Este proceso de constante reconfiguración y adaptación implica una revisión crítica y reflexiva sobre las decisiones creativas, que se ajustan según la interpretación colectiva del sentido final de la obra. A medida que la obra se estructura colectivamente, la partitura de Baba no solo refleja la identidad del personaje, sino también evidencia las complejas interacciones entre los miembros del equipo creativo, quienes, a través de sus mirada y aportes, permiten que la partitura evolucione, buscando siempre crear sentidos funcionales a la dramaturgia creada. Así, la obra se convierte en un producto multidimensional que trasciende la autoría individual, reflejando una visión compartida que se construye en el marco de la colaboración y el intercambio.

### **2.7.1 Dirección Rotativa: intervención de la creación colectiva sobre la partitura del personaje.**

En el contexto de este espacio colaborativo, convergen aportes significativos que enriquecen el proceso de investigación, especialmente en lo que respecta a la Creación Colectiva. Un hecho fundamental en el proceso, ya que permite la integración de distintas visiones, habilidades y enfoques, lo que resulta en una construcción artística colectiva.

De tal manera que, la creación colectiva incide directamente en la construcción del material, facilitando una transición de nociones compositivas individuales hacia un proceso grupal, encaminado a la producción de una partitura corporal que, además de ser específica para el personaje, concuerda a la línea argumentativa de la obra y responde a las necesidades creativas generales del proyecto de investigación-creación. Esto permite que cada miembro del grupo contribuya desde una perspectiva única, pero en relación al propósito en común: la creación de un proceso laboratorial y de una obra coherente, alimentados por la diversidad de las contribuciones colectivas. Por lo que, el resultado final, no solo refleja un personaje en particular, sino el producto de un proceso compartido que implica la integración y el compromiso de todo el equipo creativo.

La etapa de *Creación Colectiva* se distingue por la consolidación de un espacio de trabajo colaborativo, en el que el constante intercambio de ideas y el diálogo abierto frente a las diversas visiones y aportes individuales permiten realizar un análisis profundo de lo que se está expresando a través de la composición. En este proceso, se busca evaluar si el mensaje transmitido se alinea con los objetivos y la intención artística inicialmente planteados. A partir de este análisis crítico y constructivo, se generan pequeñas pero significativas modificaciones que enriquecen y perfeccionan la partitura original. Estas alteraciones, basadas en el consenso colectivo, buscan mejorar la coherencia interna de la obra y potenciar su capacidad de comunicar de manera más efectiva el mensaje deseado, favoreciendo así la evolución dinámica de la creación.

### **2.7.2 Visión compartida: base estructural para la dinámica colectiva.**

Esta fase está relacionada con el espacio de diálogo creado por dentro del grupo, el cual se organiza como un espacio, en el que cada miembro se dedica al análisis de la partitura inicial, con el objetivo de generar observaciones puntuales y pertinentes desde sus respectivas perspectivas. Dichas observaciones además de concebir comentarios superficiales o

generales, se centran en reconocer de forma fundamentada los principios técnicos y argumentativos que sustentaban la propuesta escénica, en relación con el contenido y los objetivos de la obra. Por lo que, cada aportación se realizará desde una comprensión crítica de la obra, alineada con la visión colectiva del proyecto y con las intenciones artísticas compartidas.

Para que las observaciones tengan un valor de efectividad, resultó esencial que todas las aportaciones se mantuvieran dentro de un sentido conceptual y estético común, de modo que las múltiples perspectivas se integran de manera coherente y complementaria. Este proceso de integración requería una visión compartida que respetase los intereses y objetivos de la partitura individual, que, aunque orientados por las necesidades particulares de cada miembro, debían converger hacia un fin común. En este sentido, la partitura inicial de *Baba*, experimenta una serie de cambios en cuanto a su narrativa creativa, ya que, al estructurarse desde un poema, carecía de justificaciones concretas que dieran cuenta de su existencia. Con ello, se busca otorgar al personaje, un espacio, tiempo y una historia, con el objetivo de profundizar en la propuesta. Esta meta se logró mediante una organización y coordinación dentro del colectivo, permitiendo estructurar la propuesta a la idea de una secretaria que se encarga del papeleo de la fábrica de reencarnación.

Mediante esta dinámica de colaboración, se expanden diversas propuestas que fueron regularizadas de forma funcional, favoreciendo la creación de un borrador de partitura que no solo refleja las intenciones individuales, sino que también cumpliera con un propósito común, logrando una coherencia tanto en el desarrollo técnico como en la expresión artística. Además, es importante señalar que este modo de trabajo se repitió durante el proceso, lo cual desencadenó una resignificación de la existencia del personaje, que en esta ocasión va directamente relacionado a ser un alma luchadora que obtiene fuerza desde la meditación para enfrentarse en la pelea, esta nueva perspectiva aportó a la narrativa establecida, permitiendo su evolución y limpieza. Garantizando que los aportes individuales, de ser una secretaria de la fábrica de reencarnación, sean integrados de manera que fortalecieron la visión general del proyecto.

### **2.7.3 Ausencia de jerarquías rígidas**

Resulta necesario mencionar la importancia de la ausencia de una jerarquía estricta en el proceso de creación colectiva, ya que, con esta noción, todos los miembros del grupo

participaron de manera equitativa, apoyando con su voz y sus ideas al progreso de la obra, influenciando e interpellando desde su acción y mirada ante el material propuesto. Se reconoce que, la falta de una jerarquía rígida implica que no existe una única autoridad centralizada, hecho que fomenta un entorno de colaboración en el que la toma de decisiones es compartida y se distribuye de forma horizontal entre los integrantes. Este modelo se contrapone con las estructuras jerárquicas tradicionales del teatro, donde la figura del director invade una posición predominante sobre las decisiones artísticas y organizativas. En dichas estructuras, la dirección unipersonal tiende a predominar, lo que limita la participación activa de los demás integrantes del colectivo durante el proceso de creación. En cambio, en la creación colectiva, desde la pluralidad de perspectivas integra un proceso dinámico, transformador y colaborativo, donde el aporte (miradas que se nutren tanto dentro como fuera de la escena) de cada miembro tiene el mismo valor y relevancia para la construcción de la propuesta.

Cuando se eliminan las jerarquías rígidas, se viabiliza un espacio de trabajo más inclusivo y democrático, en el que los aportes pueden ser discutidos, modificados y enriquecidos colectivamente. Esta noción permite que el proceso creativo fluya de manera más orgánica y que la obra resultante refleje un consenso construido a partir de las diversas voces y talentos presentes en el grupo.

El director de escena es el dictador del teatro. Es el responsable de todo lo que ocurre en escena. Su dominio se extiende desde la elección y distribución del elenco hasta la interpretación final del texto del autor. Es el intermediario entre el autor y el actor, y su palabra es ley (Gordon Craig, 1908, p.15).

Por el contrario, en lugar de tener un único líder, que tomase todas las decisiones, estas recaen en manos de todo el grupo, donde cada integrante es capaz de tomar el liderazgo en diferentes partes del proceso y las decisiones están sometidas a los acuerdos en común, siendo evidenciado en dinámicas de observación y dirección rotativa dentro del Laboratorio. Esta parte involucra la existencia de soluciones abiertas para que las opiniones sean escuchadas y valoradas, proporcionando soluciones en las que se evidencie el compromiso del grupo con el resultado final. Este acto, creó niveles de aportación en la construcción de la partitura de Baba y su correspondiente acción dentro de la obra, lo cual configura estados corporales, que hacen que la visión sobre personaje de expanda y encuentre nuevos mecanismos y dimensiones, desde otras miradas que no lo habitan y crean.

#### 2.7.4 Improvisación y composición en tiempo real

De acuerdo a las observaciones proporcionadas, la creación entra en fase de prueba mediante la improvisación y composición en tiempo real, elementos que fueron esenciales para la evolución de la partitura. En este trabajo se entiende que,

La creación colectiva implica una composición en tiempo real, donde los miembros del grupo colaboran de manera espontánea y orgánica, respondiendo a los impulsos y aportes de cada uno en el momento presente. Esta dinámica de improvisación y composición instantánea permite que la obra evolucione de forma única y auténtica, capturando la energía y la creatividad del grupo en acción (Oddey, 1994, p. 36)

Permitiendo un desarrollo fluido y dinámico para la partitura del personaje Baba, debido a la incorporación de soluciones creativas que surgieron de manera espontánea mediante las improvisaciones. Además, se destaca la importancia de los distintos aportes que eran asimilados de forma orgánica y particular por el intérprete.

- Partitura corporal final para el personaje Baba.

En el transcurso de la creación, la retroalimentación y la exploración conjunta mantienen relaciones directas con las nociones de la creación colectiva, ya que esto permitió la exploración de diversas variaciones que no solo aportaron a la construcción de la partitura del personaje, sino que fortalecieron aspectos argumentativos y técnicos de la obra en general. Trayendo como resultado el entregable final de la partitura que manejaba una dramaturgia corporal coherente y con relación al argumento principal que es el Autosabotaje. De esta forma, se despliega un escenario ideal para desarrollar una partitura corporal que es capaz de capturar la esencia del personaje Baba y al mismo tiempo responde a las necesidades creativas de la obra en general, demostrando los beneficios del poder transformador que posee la creación colectiva, que en lo personal supieron apoyar con la orientación hacia las metas creativas que en su momento fueron complicadas de identificar.

## CONCLUSIONES

Finalmente, para concluir, el presente trabajo de investigación sobre la construcción de la partitura corporal de Baba en la obra *Almas allá* ha permitido establecer un diálogo entre la teoría y la práctica escénica, dos campos que se complementan por naturaleza y que sin duda son imprescindibles dentro de la formulación y construcción de procesos de Investigación- creación en las Artes Escénicas. En este caso, se evidencia su efectividad a través del proceso creativo y la aplicación sistemática de distintas técnicas, que logran obtener resultados significativos, permitiendo la diversificación de las operaciones y el entendimiento sobre la creación y composición en el campo escénico.

En este sentido, en el desarrollo del presente trabajo se sostiene que los procesos de reinterpretación, transformación o mutación a través del trabajo intertextual evidencian la eficacia de la metodología empleada para escenificar conceptos abstractos y textos de diversa índole. Además, se vinculan a los procesos exploratorios como fuentes de inspiración para la creación de nuevos lenguajes escénicos, los cuales emergen de la fusión de ambos elementos. En particular, el proceso de transformación del poema *Autosabotaje* de Isabel Garcerá en una composición física, coherente y expresiva ejemplifica, mediante dicho proceso, cómo los elementos poéticos pueden generar un equivalente corporal que sintetice su significado, a través del uso de técnicas corporales específicas que permiten la materialización de ideas en resultados tangibles. De esta forma, se proporciona un modelo metodológico para la adaptación de textos no dramáticos a la escena, ayudando a la comprensión del campo escénico como un arte vivo que respira y se nutre del diálogo entre múltiples disciplinas y lenguajes.

Este aspecto investigativo constituye un terreno fértil para la creación en cuanto a procesos metodológicos, ya que los resultados obtenidos brindan posibilidades de respuesta ante las interrogantes inicialmente planteadas y además abren nuevas posibilidades para futuras investigaciones y creaciones aplicadas al teatro contemporáneo.

Adicionalmente, la integración y el entrenamiento en técnicas provenientes del Mimo Corporal y el Teatro Físico, específicamente la segmentación del tronco de Étienne Decroux y la máxima tensión dentro de los siete niveles de tensión de Jaques Lecoq, como parte del proceso de construcción, han sido fundamentales al aportar significativamente a la exploración y obtención de materiales que encarnan y materializan estados mentales y

emociones complejas propias del personaje. Esta sistematización y síntesis técnica no solo apoya la proyección de una ejecución precisa y una expresión matizada, sino que también enriquece la composición desde las particularidades corporales disponibles. Es decir, al no abordar estas herramientas como disciplinas rígidas, no se busca alterar ni contravenir las posibilidades corporales del intérprete; por el contrario, se apoyan en la diversidad fisonómica para resaltar los rasgos y construir narrativas poderosas, sin perder de vista la relevancia del acondicionamiento corporal para maximizar las posibilidades creativas y argumentativas en los resultados.

Por otro lado, el proceso de creación colectiva se destaca por consolidarse como un elemento crucial en la evolución y el refinamiento de la partitura corporal. Este hecho se formula como un hallazgo fundamental, ya que demuestra la naturaleza maleable de la partitura, la cual es sometida a múltiples adaptaciones con la finalidad de responder al contexto universal de la obra. Además, se puede evidenciar que los procesos creativos están profundamente influenciados por el trabajo colaborativo dentro del colectivo, el cual se forma con el objetivo de enriquecer, complementar las propuestas creativas individuales.

La naturaleza participativa de la creación colectiva forma una ruptura fundamental con las estructuras rígidas del teatro convencional, ya que al incorporar diversas perspectivas que impactan en la toma de decisiones relacionadas con la obra. Esta mirada establece un espacio en el que cada integrante aporta significativamente desde su unicidad y experiencia. En este sentido, la flexibilidad en la toma de decisiones emerge como un aspecto central que se analiza y trabaja dentro de las dinámicas grupales. Este hecho subraya que el enfoque colectivo va más allá de representar una metodología o dinámica de trabajo, ya que configura un razonamiento integral sobre la creación artística, el cual redefine las relaciones, procesos y resultados dentro del ámbito teatral.

Particularmente en este caso, cada componente formaliza un aporte significativo dentro del proceso, ya que, al abordar la creación desde un grupo diverso, resulta crucial gestionar una visión compartida que permita una democratización creativa sin que derive en caos. De este modo, la visión compartida establece los siguientes aportes fundamentales:

- I. Guía y orienta las decisiones dentro del proceso creativo.
- II. Establece un sentido de propósito común, integrando las diversas visiones del colectivo.
- III. Facilita la resolución de conflictos al basarse en ideales compartidos.
- IV. Potencia la sinergia creativa al organizar las particularidades y aportes individuales.

De esta manera, se implementan estrategias que facilitan la materialización de perspectivas alineadas dentro de la práctica, lo que otorga una mayor relevancia a la composición en tiempo real. Esto se construye como una herramienta funcional que permite la integración orgánica de las contribuciones individuales, manteniendo la vitalidad y autenticidad del proceso creativo, gracias al estado de alerta constante y a la aparición de soluciones creativas inesperadas que enriquecen la creación. Uno de los aportes inesperados que influyó en el resultado final de la partitura corporal de Baba dentro de la obra *Almas Allá* fue la interacción con otros elementos escénicos, como la sonoridad. Este componente adquiere una relevancia particular dentro de la composición, dado que estuvo presente desde los inicios del proyecto, particularmente en la selección de los sonidos utilizados en los entrenamientos iniciales.

Sin embargo, este aspecto adquiere mayor relevancia al fusionar el diseño sonoro con el trabajo físico, estableciendo parámetros fundamentales que orientan la exploración colectiva durante las improvisaciones e indagaciones realizadas en el laboratorio de creación. Aunque el desarrollo composicional de la partitura no fue inicialmente concebido con una orientación sonora, uno de los resultados más evidentes es que, al final, esta responde de manera intrínseca a los estímulos sonoros que la atraviesan, convirtiéndolos en elementos imprescindibles dentro de su existencia dramática. La sonoridad no se presenta como un componente externo a la construcción del material escénico, por el contrario, la misma se articula de manera simultánea como parte integral de la misma. Este fenómeno también pone de manifiesto la influencia de la intertextualidad, ya que la sonoridad establece una capa significativa dentro de la composición, materializando su impacto en el movimiento y en la gestación del lenguaje corporal.

Finalmente, estas contribuciones no solo aportan el campo de las Artes Escénicas desde una perspectiva académica, sino que también proporcionan una guía práctica mediante el uso de herramientas concretas para la praxis artística. La metodología empleada puede constituir un punto de partida para otros creadores interesados en la traducción de conceptos abstractos y materiales de diversa índole al lenguaje corporal. También, los aportes técnicos pueden fomentar la aparición de nuevas formas de abordar la creación escénica, sin que ello implique una pérdida de calidad artística. La naturaleza interdisciplinaria de esta investigación acuerda elementos y materialidades derivados de la teoría literaria, técnica corporal y creación colectiva, lo que pone de manifiesto su amplia práctica a través de la integración de diversos lenguajes y disciplinas con enfoques escénicos.

## Referencias Bibliográficas

- Barba, E. (2009). El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral. Escenología.
- Bedoya, J. O. (2022). Dramaturgia del cuerpo: De la experimentación a la creación. *ESTESIS* 12, 24. Recuperado el 10 de Enero de 2025, de <https://revistaestesis.edu.co/index.php/revista/article/view/143/196>
- Buenaventura, E. (1988). *La dramaturgia del actor*. México: Escenología. Recuperado el 23 de julio de 2024
- Buenaventura, E. (1988). *La dramaturgia del actor*. Escenología.
- Buenaventura, E. (1970). Teatro y cultura. En C. F. González (Ed.), *Materiales para una historia del teatro en Colombia* (pp. 45-62). Instituto Colombiano de Cultura.
- Borja, R. (2008). El arte del actor en el siglo XX. Artesblai. Recuperado el 28 de abril de 2024, de <https://archive.org/details/El-Arte-Del-Actor-en-El-Siglo-XX-Borja-Ruiz-Libro-Completo/page/n1/mode/2up?view=theater>
- Callery, D. (2001). *A través del cuerpo: Una guía práctica para el teatro físico*. Nick Hern Books.
- Contreras, S., García, L., & Rodríguez, A. (2021). Del hipotexto a la intertextualidad: Herramientas para la producción textual. Universidad Gran Colombia. <https://repository.ugc.edu.co/items/244fcaa0-7f0b-4e28-8c75-95631da85271>
- Copeau, J. (1920) *Les amis du Vieux- Colombier*. Nouvelle Revue Française (NFR), Paris.
- Chesney, L. (1990). Balance de la creación colectiva en América Latina. CELCIT., <http://saber.ucv.ve/handle/10872/19209>
- Craig, G. E. (1908). *El actor y la supermarioneta*. The Mask.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales: Propedéutica*. Atuel.
- Ferrandis, D. (2017). Teatro físico. <https://www.postgradoteatroeducacion.com/wp-content/uploads/2014/01/Teatro-fisico-Domingo-Ferrandis.pdf>
- Fiadeiro, J. (2007). *Composição em tempo real: Anatomia de uma decisão*. Ediciones Fantasma.
- García, S. (2002). *Teoría y práctica del teatro*. Teatro La Candelaria.
- Garcerá, I. (2021). Autosabotaje. *Altavoz Cultural*. <https://altavozcultural.com/2021/05/27/autosabotaje-isabel-garcera/>

- Genette, G. (1989). Palimpsestos. Taurus.  
<https://tallerexpresionoralyescrita1.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/04/genette-gerard-1989-palimpsestos.-la-literatura-de-segundo-grado-madrid-taurus-pp.9-20..pdf>
- Jara, O. (2012). Cepalforja.  
[https://centroderecursos.alboan.org/ebooks/0000/0788/6\\_JAR\\_ORI.pdf](https://centroderecursos.alboan.org/ebooks/0000/0788/6_JAR_ORI.pdf)
- Leabhart, T. (2007). Étienne Decroux. Routledge. Recuperado el 23 de junio de 2024.
- Lecoq, J. (2003). El cuerpo poético: Una pedagogía. Alba Editorial.  
<https://es.scribd.com/document/494337836/Jacques-Lecoq-El-Cuerpo-Poetico>
- Mark, J. (7 de Octubre de 2021). worldhistory.org. (E. Grill, Editor) Recuperado el 10 de Enero de 2025, de worldhistory.org: <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-20021/babayaga/>
- Meyerhold, Vsévolod. Teoría teatral. 9ª ed. Traducido por Agustín Barreno. Madrid: Editorial Fundamentos, 2013.
- Naranjo, S. (15 de Febrero de 2019). INVESTIGACIÓN TEATRAL. Obtenido de INVESTIGACIÓN TEATRAL.  
<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2589/4494>
- Ortiz Mosquera, E. (2017). Investigar en artes: De cómo la intertextualidad alimenta los procesos creativos de la escena. ASRI: Arte y Sociedad Revista Investigación, (12), 4. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6401756>
- Pavis, P. (s.f.). Diccionario del teatro.
- Proaño, G. L. (2007). Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano. GESTOS.
- Rizk, B. (2008). Creación colectiva: El legado de Enrique Buenaventura. Atuel.
- Rodríguez, M. M. (2017). Perspectivas críticas sobre la jerarquía en el teatro contemporáneo: Del autor al colectivo. Revista de Estudios Teatrales, 76-94.
- Salvatierra, C. (2006). *Creative Commons*. Recuperado el 10 de Enero de 2025, de Creative Commons: [https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/400762/CSC\\_TESIS.pdf](https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/400762/CSC_TESIS.pdf)
- Woodmanse, M. (1996). El autor, el arte y el mercado: Releyendo la historia de la estética. Columbia University Press.

## Anexos

Nota: Los videos citados en este trabajo están alojados en plataformas externas y su disponibilidad está sujeta a las políticas de dichas plataformas. Una copia archivada está disponible a través del autor bajo solicitud.

- I. Laboratorio de Creación- investigación: Entrenamiento en improvisación corporal, estado corporal y temática, dirección Bruna Ulloa.

<https://youtu.be/KQ0Ve3Hvogc?si=qZ2ZicVmp7XpLNvA>

- II. Laboratorio de Creación- investigación: Presentación de material trabajado séptimo ciclo, escena gomitas parlanchinas.

[https://youtu.be/bgeEHOofQGKY?si=Yuw6rTa\\_Uybr2fSE](https://youtu.be/bgeEHOofQGKY?si=Yuw6rTa_Uybr2fSE)

- III. Laboratorio de Creación- investigación: Improvisación con materialidad tela, ensayo de la muestra gomitas parlanchinas.

<https://youtu.be/Q77NVWyRcIM?si=ChyYJDwDe16MuzOw>

- IV. Laboratorio de Creación- investigación: Indagación y training de boceto de ser perfecto o ser compuesto por partes.

<https://youtu.be/J91TCGXkmIE?si=drQcGCHbC2gdwfiP>

- V. Laboratorio de Creación- investigación: Sesión de improvisación 2 de acción y respuesta ante la premisa de cambio de intención. Dirección Ruth Chicaiza.

<https://youtu.be/UNLQNwxbt-c?si=kc8CSKe-y38yEhFF>

- VI. Laboratorio de Creación- investigación: Entrenamiento en improvisación corporal, estado corporal, eje temático y trabajo de acción y respuesta ante la premisa "cambio". Dirección Karla Vásquez.

<https://youtu.be/8WSqWwFYBwY?si=58b3srub3T9cKrYB>

- VII. Laboratorio de Creación- investigación: Entrenamiento en improvisación corporal, boceto de partitura dancística de patas.

<https://youtu.be/6Jm3vFvq6QQ?si=k-hMjPjBKNY75MUB>