

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Danza Teatro

Sistematización de una dramaturgia visual a partir de la noción enfoque visual y creación de una puesta en escena que surja de la misma, atravesando la memoria de la autora, obra que se denominará: Recuerdo tu sabor


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

Autor:

Geovanna Carolina Espinoza Murillo

Director:

Clarita del Rocío Donoso López

ORCID:  0000-0003-3717-7515

Cuenca, Ecuador

2025-02-04

Resumen

El presente trabajo trata sobre la creación a partir del enfoque visual en la escena, investigación que surgió dentro de la cátedra de Laboratorio de la Carrera de Artes Escénicas en la Universidad de Cuenca. Se aborda el enfoque de la mirada desde el lugar interpretativo y expectativo de la autora. De esta observación ha surgido una dramaturgia de creación escénica que aplica y analiza los entes poéticos involucrados, además se ha generado una puesta en escena con esta sistematización teórica y con la memoria de la autora, la que se denomina: "Recuerdo tu sabor."

Palabras clave del autor: dramaturgia, enfoque visual, espectador



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 work deals with the creation from the visual approach in the scene, research that arose within the chair of Laboratory of the Performing Arts Career at the University of Cuenca. The approach of the gaze is approached from the interpretative and expectant place of the author. From this observation has emerged a dramaturgy of scenic creation that applies and analyzes the poetic entities involved, also a staging has been generated with this theoretical systematization and with the memory of the author, which is called: "I remember your taste."

Author Keywords: dramaturgy, visual approach, spectator



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

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

Índice de contenido

1	Capítulo: Investigar desde el proceso de creación en Artes Escénicas.....	9
1.1	Aproximaciones a diversas nociones sobre dramaturgia	10
1.2	Dramaturgia visual	14
1.3	Enfoque visual.....	15
2	Capítulo: Explorando el enfoque visual.....	19
2.1	Herramientas que apoyan al desarrollo del enfoque y desenfoco desde y para el movimiento y la interpretación.....	19
2.1.1	Edivaldo Ernesto: Ejercicio de la mirada conectada a las manos	20
2.1.2	Lucas Condró: Ejercicio de la videocámara.....	22
2.1.3	Dasha Lavrennikova: Ejercicio de la mirada limitada	23
2.1.4	Andrés Santos: Replicar la imagen.....	25
2.2	Condicionantes cotidianos de la mirada	25
2.2.1	Enmarcar la vida.....	26
2.2.2	La oscuridad y la luz.....	26
2.2.3	Sombra y siluetas	27
2.2.4	Los Lentes.....	27
2.3	Instalación para enfocar y desenfocar	28
2.3.1	Marco de madera	28
2.3.2	Plástico borroso	30
2.3.3	Plástico Mica	34
2.3.4	Franjas negras de tela.....	36
2.3.5	Objeto – instalación.....	36
3	Capítulo: Sistematización dramática para la obra “Recuerdo tu sabor”	38
3.1	Formas de Enfocar en la obra.....	38
3.2	Dramaturgia del enfoque visual desde el distanciamiento o lugar expectativo.	
	39	

UCUENCA

		5
3.2.1	Primer momento- Un solo enfoque	39
3.2.2	Segundo momento – Doble enfoque	40
3.2.3	Tercer momento -Un solo enfoque	42
3.2.4	Cuarto momento– Enfoque total	42
3.2.5	Quinto momento– Un solo enfoque	43
3.2.6	Sexto momento-Doble enfoque	44
3.3	Dramaturgia del enfoque visual interpretativo.....	45
3.3.1	Primer momento-Un solo enfoque	46
3.3.2	Segundo momento-Enfoque general	46
3.3.3	Tercer momento-Un solo enfoque	47
3.3.4	Cuarto momento-Enfoque doble	48
3.3.5	Quinto momento-Enfoque general.....	50
3.3.6	Sexto momento-Enfoque triple	52
3.3.7	Séptimo momento-Enfoque general	53
3.3.8	Octavo momento-Un solo enfoque	58
3.3.9	Noveno momento-Doble enfoque	59
3.4	La dramaturgia visual atraviesa la memoria de la autora	61
4	Conclusión.....	63
5	Referencias	65

Índice de figuras

Figura 1.....	29
Figura 2.....	30
Figura 3.....	30
Figura 4.....	31
Figura 5.....	31
Figura 6.....	32
Figura 7.....	33
Figura 8.....	33
Figura 9.....	34
Figura 10.....	35
Figura 11.....	35
Figura 12.....	37
Figura 13.....	40
Figura 14.....	41
Figura 15.....	42
Figura 16.....	42
Figura 17.....	43
Figura 18.....	44
Figura 19.....	45
Figura 20.....	45
Figura 21.....	49
Figura 22.....	49
Figura 23.....	51
Figura 24.....	51
Figura 25.....	52
Figura 26.....	53

UCUENCA

7

Figura 27.....	54
Figura 28.....	54
Figura 29.....	55
Figura 30.....	56
Figura 31.....	57
Figura 32.....	58
Figura 33.....	58
Figura 34.....	59
Figura 35.....	59
Figura 36.....	60
Figura 37.....	61

Agradecimiento a los recuerdos

Reconozco el recorrido que he realizado durante esta carrera y agradezco a todos quienes fueron parte de mi crecimiento. A mis docentes que me brindaron herramientas, aprendizajes y sobre todo amor por este oficio, a mis compañeros por haber hecho este viaje tan ameno, y a mi familia por siempre estar presente.

Este camino recién empieza, agradezco haber elegido el arte como guía, en todo este proceso he descubierto y me he redescubierto muchas veces, los cambios nunca han terminado, al recordar como inicie esta aventura y como la culmino con esta investigación me permiten ser consciente del crecimiento que he tenido durante todo este tiempo.

Me agradezco por haber elegido este oficio como base de mi vida y de quien soy, esta carrera me ha permitido conectar conmigo misma y me ha enseñado el mundo de posibilidades creativas existentes tanto para la escena, como para la vida.

Esta investigación teórica da como resultado una obra, y con ella un homenaje para la primera gran ausencia que tuve en mi vida. Agradezco todas las presencias a lo largo de mi recorrido, me quedo con el sabor que me han dejado las ausencias y abrazo mis recuerdos.

1 Capítulo: Investigar desde el proceso de creación en Artes Escénicas

La investigación en arte es el resultado de la relación entre arte, ciencia y tecnología, asegura Marcelo Zambrano (2016) dentro de su investigación y relata cómo surge la denominación etimológica de “arte”, la misma que viene del término techné o técnica, surgido en Grecia, conocido como habilidades y destrezas necesarias para la elaboración de algo; posteriormente traducido al latín con el término ars, que significa belleza (pág. 111).

Esta denominación, en un inicio de la historia de occidente abarcó a su vez a la ciencia y al arte; con el tiempo estas dos áreas del conocimiento se separaron y reagruparon. Según Zambrano, la ciencia desarrolla ciertos parámetros para entender el mundo bajo procesos ordenados y métodos sistemáticos; su manera de investigar es realizada con el afán de entender el mundo, por lo que se plantea preguntas relevantes que tras desarrollarse con métodos adecuados validan los resultados encontrados para ser finalmente divulgados. También menciona a Aristóteles y su concepto de que las artes son la predisposición a producir conocimiento racional por lo que llega a la siguiente conclusión “a través de las artes y de sus métodos regulares y ordenados, también se podían comprender las cosas del mundo” (Zambrano, 2016, pág. 114). Menciona también que dentro de la investigación en artes se desarrollan métodos no sistemáticos como la serendipia o azar con el objetivo de mejorar y ampliar el universo simbólico y estético en el que nos desenvolvemos. Estos métodos permiten una expansión en los recursos a explorar y amplía el hecho creativo dentro de la investigación.

El arte y la ciencia han permanecido vivos antes de la práctica académica, a partir de su desarrollo en conjunto dentro de la academia, existen ciertos debates en cuanto a las posibles limitaciones creativas que provocaría este estudio del arte a través de la ciencia. De acuerdo con lo enunciado por Marcelo Zambrano en su texto, la investigación en el arte es el resultado de esta interacción entre arte y ciencia para lograr desplazar el arte hacia una condición de hecho científico. (Zambrano, 2016, pág. 115).

Martha Lucía Barriga (2011) precisa la investigación desde las artes al afirmar lo siguiente:

Como la experimentación del sujeto creativo (educador artístico-artista-investigador) con diversos elementos de los lenguajes artísticos (musicales, plásticos y visuales, danzarios, literarios, o escénicos, entre otros) por él seleccionados, que resultan en una obra individual única, por parte del sujeto creador, quien a través del discurso o reflexión intentará una aproximación personal al conocimiento (de tipo histórico,

social, cultural, político, semiológico, ambiental, ideológico, real o ficticio, etc.) de un hecho, idea, o experiencia, sobre el objeto creado.” (pág. 319)

Barriga menciona que la investigación en artes es un acto que se realiza a partir de una experimentación y reflexión del artista o investigador, desde un lugar propio receptivo de subjetividades; desde las ideas, creencias y saberes del artista, donde el objeto de investigación del arte no es exterior, sino que inicia en el sujeto o artista mediante su auto deliberación de las diversas realidades y conocimientos, llegando a involucrar en sus obras los distintos saberes que lo conforman.

La práctica artística puede ser calificada como investigación cuando su propósito es ampliar nuestro conocimiento y entendimiento a través de una investigación original. Empieza con preguntas que son pertinentes para el contexto de la investigación y el mundo del arte, y emplea métodos que son apropiados para el futuro estudio. El proceso y los resultados de la investigación están apropiadamente documentados y son difundidos entre la comunidad investigadora y el público más amplio. (Borgdorff, 2010, págs. 25-46)

En este trabajo de titulación se plantea realizar una investigación del proceso de creación partiendo del enfoque visual para la construcción de la obra “Recuerdo tu sabor”, a partir del análisis del procedimiento de trabajo “in progress”, técnica de investigación desarrollada por Milena Grass explicada de la siguiente manera:

El proceso de creación recurre a la observación directa del trabajo de mesa y de laboratorio, al develamiento de las apuestas teóricas, artísticas y estéticas aplicadas, al auto examen del analista para dejar al descubierto sus propios puntos ciegos y al diálogo con el equipo creativo”. (Grass Kleiner, 2011, págs. 87- 105)

Este estudio es un proyecto que viaja entre la teoría y la práctica, las reflexiones y el auto-debate, las vivencias de la autora y los conocimientos adquiridos, la dramaturgia visual y la danza teatro; condición que implica la instrumentalización o creación de un método que engloba un proceso dialéctico de continua evaluación entre la información teórica, el desarrollo de la información creativa surgida y el trabajo de mesa.

1.1 Aproximaciones a diversas nociones sobre dramaturgia

La dramaturgia desempeña un papel importante dentro del arte escénico, sin embargo, este concepto ha evolucionado constantemente; para entender cómo se la aborda en esta investigación es necesario empezar por concebir que significa dramaturgia.

El término dramaturgia surge en el siglo XVIII, fue creado por Ephraim Lessing, en su recopilación de ensayos que escribió entre 1767 y 1769 sobre las obras presentadas en el teatro nacional de Hamburgo mientras trabajó como dramaturgo de dicho lugar, es así como se conforma el libro "Dramaturgia de Hamburgo". Lessing en su obra empieza a cuestionar y analizar los montajes presentados por sus contemporáneos y desde un lugar más apegado a la crítica se cuestiona sobre los diferentes elementos que observa en las obras, empieza a considerar los diversos factores como la responsabilidad del actor, cambios del texto y demás elementos de escena (Lessing, 2022, pág. 83).

Sin embargo, cabe recalcar que antes de que surja esta denominación ya existía la acción dramática, podemos mencionar la poética de Aristóteles que nos presenta tres unidades esenciales para el drama, que son: acción, tiempo y lugar, además de las unidades nos brindó varias reglas para la escritura de obras teatrales. Se debe recalcar que en sus inicios el teatro era la representación de un texto literario, entonces la dramaturgia se enmarcaba dentro del hecho literario o textual. Lessing empieza a cuestionarse sobre el recorrido que pasa el texto hasta llegar a escena, sus elementos y diversos factores influyentes, toda esta forma de abordar cada obra desde este lugar se desarrolla dentro de su libro "Dramaturgia de Hamburgo".

Danan nos relata que Lessing crea el término dramaturgia en el siglo XVII, sin embargo Jose Antonio Sánchez dentro de su libro indica que desde el final del siglo XVIII hasta inicios del siglo XX el teatro estuvo estrechamente relacionado al texto, y que fue a inicios del siglo anterior que el teatro comenzó a romper las estructuras ya establecidas alejándose del textocentrismo; se empezó a presentar en nuevos lugares, fuera de la estructura física teatro como tal e incluso fue llevado hasta la calle, como ejemplo de este cambio nos menciona a Bertolt Brecht y como encontró en la calle el modelo para su teatro épico, también señala a Antonin Artaud con el desarrollo del teatro de la crueldad basado en la redada policial. Estos sucesos los relaciona a la vez con el descubrimiento desarrollado por los sociólogos de los espacios sociales como teatros y la antropología con su hallazgo de la dimensión dramática en la vida social. Mientras tanto en el arte escénico se empezaron a desarrollar nuevas prácticas como happenings, teatro vivencial, arte del cuerpo, teatro documental, y hechos performativos(Sánchez, 2011, pág. 20).

A través de estos cambios que describe Sánchez en el teatro a inicios del siglo anterior logramos entender que, debido a varias interrogantes sobre el hecho escénico y las nuevas corrientes o formas de hacer arte, el teatro termina por alejarse del texto como la única forma de dramaturgia. Este término empieza a tener múltiples nociones y posibilidades al afrontarlo,

surgen nuevas dramaturgias a través de este cuestionamiento sobre los demás elementos de la escena, y a pesar de que Lessing siglos antes ya se cuestionó sobre el recorrido que hace el texto hasta llegar a escena, fue a inicios del siglo XX que empezó a desarrollarse la dramaturgia y sus diversas concepciones. Dentro de esta investigación para entender la dramaturgia tomamos como referente a Sánchez y su propuesta de dramaturgia expandida desarrollada en el siglo XXI y a Joseph Danan y la idea de dramaturgia en dos sentidos.

Danan (2012) analiza a Lessing y su libro *Dramaturgia de Hamburgo* que cuestiona la transformación del texto en escena, de igual manera hace alusión también a su trabajo como dramaturgo y comenta que las obras escritas han sido conformadas por didascalias, que son solamente indicaciones o instrucciones para la representación de sus obras. (pág. 18)

Este cuestionamiento sobre el tránsito del texto a escena de Lessing se asemeja a lo que ahora entendemos como dramaturgia moderna. Él se planteó cuales pudieran ser las posibilidades de representación y los distintos elementos de la puesta en escena que varían de acuerdo a cada perspectiva y decisión que toman los directores o actores al momento de representar. Esto causa diversas posibilidades y variantes a la idea inicial, por lo que en sus textos no trata de resolver toda la obra ni describir todos los detalles de la misma.

Durante el siglo XXI, Joseph Danan se cuestiona, para llegar a la conclusión de que: “su dramaturgia no es un sistema —cerrado— de reglas que pretenda decir cómo se deben escribir las obras, sino una práctica —abierta— que propone someter a discusión lo establecido y producir pensamiento” (Danan, 2012, pág. 19). Al mencionar esta producción de pensamiento se hace referencia a la apertura y cambios que puede adquirir un texto mientras se pone en escena.

Danan propone una dramaturgia en dos sentidos; en el primero presenta una íntima relación con el texto, acorde también al concepto brindado por Patrice Pavis (1998) para quien la “dramaturgia es el arte de componer obras de teatro” (pág. 151), él hace referencia a la creación del texto de la obra. Es decir, existe una concepción preestablecida de la obra antes de empezar a desarrollarla para la escena, la dramaturgia escrita actúa como guía fija hacia un resultado final predeterminado.

En el segundo sentido sobre dramaturgia nos hace referencia al proceso de tránsito de la obra de teatro hasta llegar a la escena, en éste el proceso de construcción se va creando en su propio devenir, sin existir una idea o concepción anterior sobre el resultado final.

Estas concepciones siguen variando con el transcurso del tiempo y la aparición de nuevas propuestas, así pues, la dramaturgia se va distanciando de la noción de significar o

representar un texto fijo. Eugenio Barba y Nicola Savarese (2007), en su libro *El arte secreto del actor*, al respecto dicen: “Lo concerniente al “texto” (tejido) puede definirse como dramaturgia (drama- ergon) o sea, trabajo-obra (ergon); de la acción (drama), de manera que dramaturgia significará la forma como funciona la acción en la trama”(pág. 70), la dramaturgia, desde esta perspectiva no solo es un texto o tejido literario, es más bien un tejido de acciones físicas.

Para Barba el teatro es más que la palabra dicha. Su lenguaje trasciende más allá de la frontera de lo escrito. La forma de escritura escénica maneja formas escriturales no solo textuales, sino, sobre todo corporales. Este es el punto de partida de su concepto de dramaturgia, puede partir desde una herramienta corporal o una forma de pensar el cuerpo. Nos presenta diferentes formas de creación dramática que se alejan del lenguaje verbal. Nos presenta la dramaturgia orgánica que parte desde el cuerpo y acciones teatrales, una dramaturgia sonora y una vocal independiente de la palabra: “Esta experiencia me hizo constatar la existencia de una dramaturgia vocal con una vida y coherencia en sí misma y que, en consecuencia, podía ser separada del sentido de las palabras” (Barba, 2010, pág. 76).

De igual manera nos habla de una dramaturgia del espacio, que siempre carga y produce información en la escena, capaz de generar signos que pueden ser ordenados y trabajados durante la creación generando una dramaturgia espacial propia (Barba, 2010, pág. 83).

Esta posibilidad de ir más allá está presente también en la dramaturgia del campo expandido de José Antonio Sánchez (2011): “La dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica.” (págs. 19-20) Plantea un alejamiento del textocentrismo y empieza a considerar los demás elementos que son parte de la escena. Un elemento que se presenta con claridad dentro del campo expandido es la idea de un cuerpo lingüístico independiente de la palabra capaz de expresar desde su lugar sensible. Describe un cuerpo independiente a la palabra, un cuerpo expresivo y capaz de escribir dramáticamente, un cuerpo que es independiente a una coreografía o movimiento escrito, un cuerpo como el que menciona desapegado, un cuerpo capaz de producir palabras no verbales. (Sánchez, 2011, pág. 32).

Otro elemento que igual explica más ampliamente es la oralidad:

Cuando la voz se convirtió en objeto de atención a partir de los años setenta tanto en las prácticas escénicas como en la teoría estética y mediática, se subrayaba la materialidad de la voz, su preexistencia a la palabra, su autonomía de la palabra. Se

insistía en la diferencia entre voz y lenguaje. El descubrimiento de la voz fue paralelo al del cuerpo, de ahí la posibilidad de espectáculos basados en la voz, pero liberados de la palabra. (Sánchez, 2011, pág. 31)

Sánchez libera a la voz del significado de cada palabra o texto, dándole capacidad de creación a partir del sonido. Esta dramaturgia en el campo expandido nos permite partir de otras creatividades que no inician necesariamente en el texto sino lo pueden hacer desde el cuerpo o desde la voz.

A parte de estos dos elementos, cuerpo y voz, el término expandido nos permite y abarca todos los demás elementos de la escena con esa posibilidad de guiar el hecho creativo. Al final podemos entender como todos los elementos de la escena construyen su propia dramaturgia, y aportan con su propia escritura al producto final. Estas escrituras están conectadas y se apoyan unas en otras durante el acto creativo, entonces, se deduce que se puede tomar cualquiera de estos elementos como guía principal del proceso.

Se trabajará en esta propuesta con una dramaturgia expandida como menciona Sánchez, a partir de lo visual como guía, es decir que se partirá desde las imágenes y los elementos visuales de la escena, la forma en que se trabajará la dramaturgia será dentro del sentido de Danan, es decir, se irá creando durante el proceso de investigación una dramaturgia visual.

1.2 Dramaturgia visual

“¿Quiere esto decir que podemos hablar ahora de un lenguaje del cuerpo, de un lenguaje de la imagen y de un lenguaje de los ritmos, de los tonos, etc. capaz de desarrollar las mismas funciones que el verbal?” (Sánchez, 2011, pág. 28)

Durante el devenir del tiempo, la dramaturgia en escena fue dando paso a modificaciones en su estricto sentido hasta llegar a la coexistencia de diversas formas no textuales, así aparecen distintas posibilidades de creación como lo es una dramaturgia visual para la obra: *Recuerdo tu sabor*.

Esta tiene su propia naturaleza como menciona Lehmann (2013), “Dramaturgia, visual no solo significa una dramaturgia exclusivamente organizada visualmente, sino una dramaturgia que no se subordina al texto y puede desplegar libremente su propia lógica.” (pág. 161)

La dramaturgia visual sin embargo continúa siendo extensa y puede ser entendida desde distintos lugares, Bryan Villareal la aborda desde la transdisciplinariedad que “implica generar puentes entre las artes visuales y las escénicas, con el objetivo de ir más allá de la textualidad”

(Villareal, 2019, pág. 133) Un ejemplo sería una hibridación entre la instalación visual y escenografía escénica, esta dramaturgia también estaría priorizada en distintos cruces:

...los cruces disciplinares entre elementos visuales y teatrales como la fotografía documental, la ilustración infantil, la instalación, el arte-objeto, así como componentes de las Ciencias Sociales (la cartografía participativa) o las Ciencias Naturales (rizoma, caos, neuro-arte) se han posicionado como referentes en los últimos años, y se transforman en una prioridad más y no solo un elemento decorativo del proceso creativo. (Villareal, 2019, pág. 133)

Lehman en cambio entiende esta dramaturgia desde un análisis de la imagen y la mirada:

...se trata de aquello que es sintomático para la semiosis del teatro: secuencias y correspondencias, puntos nodales y de condensación de la percepción y constitución (fragmentaria hasta el grado que sea) del significado comunicado a través de ellos. Todas estas características son definidas en la dramaturgia visual mediante datos ópticos y emerge, así, un teatro de la escenografía. (Lehmann, 2013, págs. 161-162)

Dentro de las citas anteriores vemos diferentes formas de entender esta dramaturgia visual que "Permite la exploración de una infinidad de herramientas visuales y formatos, con el objetivo de construir el universo dramático" (Villareal, 2019, pág. 134) , Lehman termina mencionando la elaboración una dramaturgia desde un análisis del síntoma, de los conflictos y lo óptico, mientras que Villareal lo asocia con este cruce de disciplinas entre el arte visual y las imágenes, desde un lugar de análisis de los hechos científicos y lo poético.

Se entiende entonces que la dramaturgia visual es un lugar extenso desde el cual podemos generar y crear, debido a esta amplia posibilidad de abordar la dramaturgia; en la presente investigación se desarrolla la misma desde el concepto-idea de enfoque visual.

1.3 Enfoque visual

La presente investigación parte de la idea del enfoque visual, desde la ciencia existe la definición de acomodación o enfoque que hace referencia a la capacidad de nuestros ojos de poder mirar un objeto en distintas condiciones:

La acomodación consiste en un cambio en la forma del cristalino, en la curvatura concretamente, para producir un incremento o disminución del poder dióptrico del ojo, dependiendo de la distancia (lejos o cerca) a la que tengamos el objeto que queremos enfocar, para formar una imagen nítida del mismo en la retina. (Lopez, 2013, pág. 1)

Partiendo de la cita anterior se entiende enfocar como el proceso de selección de un objeto al que se le da más nitidez y claridad respecto de los otros.

Entendiendo el enfoque como selección visual se trabaja la presente investigación, sin embargo al hablar de una mirada enfocada no solo se hace referencia a una mirada externa, ya que también podemos mencionar otra forma de consciencia en una mirada interna sobre las sensaciones, las emociones, el cuerpo y el movimiento, como lo menciona Roxana Galand, es decir una introspección que nos permite “expandir la percepción, conocer quiénes somos y accionar desde la potencia de nuestra naturaleza intrínseca” (Galand, 2017, pág. 32).

Conociendo que la mirada se relaciona con la percepción, se puede hacer referencia a una mirada interna o externa, sin embargo, la autora decide con la búsqueda de un enfoque visual indagar en la mirada externa, en la forma de observar y delimitar imágenes.

El científico Carlos Winches (2013) en su artículo “Sensación, percepción y consciencia. Hacia un enfoque sensoriomotor de la percepción visual”, publicado en la Revista Diálogos, plantea la percepción visual como un proceso sensorio-motor, éste no solamente sería mental, si no involucraría el cuerpo y los factores externos que afectan el mismo, ya que el cuerpo tiene diferentes entradas sensoriales que se conectan con las contingencias sensoriomotoras afectando la actividad perceptual. (pág. 18)

Wilches propone dos grandes contingencias que afectarían la actividad de percibir visualmente.

- 1) Estructura del aparato visual: Existen distintas variables que afectan la estructura del aparato visual de cada persona, características individuales como son la forma del glóbulo ocular, su curvatura, la resolución foveal¹, el parpadeo, movimiento y otras características de este aparato.
- 2) Naturaleza del espacio o entorno: El espacio tridimensional que rodea al individuo claramente puede presentar diferentes variables que afecten las entradas sensoriales.

Existe otro factor independiente a las contingencias mencionadas que es la naturaleza del objeto, al mirar un objeto incompleto se pueden reconocer sus posibilidades a pesar de que

¹ Resolución foveal: Capacidad del ojo para procesar información recogida por la fovea (Fabián Arrebola, 2000).

Fóvea es el punto focal central de la retina en el ojo alrededor del cual se agrupan los conos, es la que se especializa en la visión nítida para observar los detalles. (retina, 2022)

el alcance visual no abarque todo el objeto; el cerebro puede generar la impresión de ver el objeto entero gracias a la imaginación, es decir el otro factor sería la subjetividad y vivencias de cada individuo.

La experiencia visual es entonces una forma de explorar el medio ambiente en el que el enfoque visual se produce bajo el condicionante de los movimientos oculares y del cuerpo como a su vez de la subjetividad del individuo, una de los más grandes condicionantes en el enfoque visual es la percepción.

Cardona (1993) nos dice: “La percepción del espectador, por tanto, como la de todo individuo, incluyendo la del artista, es un proceso de selección” (pág. 73). Esta percepción de la escena que ella nos menciona hace referencia a la mirada que el espectador tiene sobre la obra, en escena pueden encontrarse múltiples objetos de los cuales se realiza una selección al observar. Entonces el enfoque visual sería este lugar de selección que se realiza sobre la escena.

Fundamental para la comprensión de la percepción es el factor atención. Este es un mecanismo de alerta del sistema nervioso. La atención es necesaria para contrarrestar la limitada capacidad de acogida de información externa. Entre los factores físicos objetivos que determinan la atención, figuran la intensidad del estímulo, la posición del mismo, el fondo sobre el que destaca su color, luminosidad y los movimientos alrededor o dentro del estímulo sensorial. (Cardona, 1993, pág. 55)

Cardona nos menciona que la percepción depende de la atención, y a su vez de algunos factores físicos que la delimitan, entonces es posible un control de la percepción a través de estos factores. El percibir no es un proceso de conocimiento total sino más bien es una interpretación provisional que incluso depende de la naturaleza de las experiencias vividas de cada persona, el enfoque visual depende de la percepción de quien enfoca, pues el individuo busca enfocar lo que percibe. Uno de los factores importantes que permiten el desarrollo del enfoque visual es la percepción individual, misma que depende del elemento atención como se mencionó en la cita anterior de Cardona.

El proceso de selección visual también podemos encontrarlo dentro del área de la fotografía; en su libro “La cámara lúcida” Roland Barthes (1990) crea el término *punctum* que lo define como “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta” (pág. 63), menciona este término para explicar una focalización espontánea que nace de la forma subjetiva que tiene cada persona para mirar, es decir sería la abstracción, interrupción y desvío de la imagen desde la

subjetividad y vivencias del individuo. El punctum es aquel punto que desvía la atención y percepción de quien mira o toma una fotografía y atrae la mirada o enfoque visual hacia un lugar específico. Señala también que el punctum no se busca si no se genera de forma espontánea. “Esta vez no soy yo quien va a buscarlo...es el quien sale de la escena y viene a punzarme” (Barthe, 1990, pág. 63)

Está claro que el enfoque visual está ligado con nuestra percepción y estímulos externos, a lo que surge una pregunta ¿Qué sucede con lo que nuestra percepción y mirada no seleccionan? Al hacer una selección visual de lo que veo como espectador en escena no significa que lo que no observo se elimina, ante lo que puedo mencionar que estaría solo desenfocado.

Esta idea de enfoque visual guiará la investigación, desde la interpretación y creación a partir de probar diversos enfoques y por ende desenfoces en escena para generar una dramaturgia visual que ordene los elementos investigados para la creación de la obra.

En esta investigación se hará una recopilación y sistematización de las distintas formas de enfoque visual experimentadas y que han producido como resultado una obra escénica, éstas son:

- a. El enfoque visual interpretativo mediante la autoconciencia o autoobservación de las sensaciones, emociones y estados corporales;
- b. El enfoque y desenfoco visual de las distintas materialidades usadas en la escena a manera de una instalación en la cual habita la intérprete- creadora durante el proceso creativo y la presentación de la obra.

A continuación, en el segundo capítulo se desarrollará el devenir de este proceso de enfoque y desenfoco desde las distintas formas.

2 Capítulo: Explorando el enfoque visual

El enfoque visual es la forma en que dirigimos nuestra mirada hacia un espacio o imagen específica, es un proceso de selección en el entorno que parte de nuestra percepción individual y todos sus factores influyentes.

Al percibir un entorno o imagen la mirada selecciona un lugar específico, es consciente de ciertos objetos y detalles; esta selección que hace para enfocar pone la atención del individuo en aquel elemento, sin embargo, no anula el entorno por completo. El entorno o imagen que no está enfocado continúa teniendo una presencia pasiva.

El enfocar y desenfocar es un proceso en movimiento constante. Mientras se enfoca algún elemento específico y los demás están desenfocados; puede darse la presencia de algún estímulo que hace que un elemento desenfocado se active permitiendo una nueva reestructuración del enfoque visual anterior.

Para investigar el enfoque visual, se usarán diferentes herramientas para la exploración desde el lugar interpretativo, y varios elementos para indagar desde la expectación. Para desarrollar autoconciencia en la interpretación se usan algunas herramientas aprendidas por la autora que le permitieron cuestionarse y concientizar el enfoque, para ello se seleccionaron 4 herramientas de diferentes referentes que se desarrollaran a continuación. Para la expectación se desemboco en una instalación con varios elementos que se exploraron y nacen de las dos grandes contingencias individuales de la autora, desde la estructura de su aparato visual con los condicionantes de mirar y su entorno subjetivo con las sensaciones y experiencias que condicionan su entrada sensorial. Finalmente, estos elementos presentes en la individualidad de la autora se exploran hasta crear una instalación visual.

2.1 Herramientas que apoyan al desarrollo del enfoque y desenfoco desde y para el movimiento y la interpretación.

Para concientizar la mirada y el enfoque visual durante la interpretación la autora ha elegido 4 ejercicios tomados de distintos referentes que le han permitido indagar y concientizar el enfoque. Estos ejercicios son tomados debido a la relevancia que han tenido en la autora durante su desarrollo escénico, son ejercicios aprendidos en diversas etapas de su carrera, ejercicios que en su momento despertaron esta intriga por el enfoque, ejercicios que la autora explora y ha decidido escoger como parte del entrenamiento para su búsqueda y exploración durante este trabajo de titulación.

A continuación, se describirán tres ejercicios tomados de talleres y un ejercicio aprendido durante el primer ciclo en la cátedra de laboratorio. Estos ejercicios tomados por la autora son

ejercicios que despertaron el interés de la autora por el tema del enfoque durante su vida académica antes de empezar esta investigación, los referentes de talleres que se toman son, Edivaldo Ernesto profesor y coreógrafo de Monzambique quien desarrolla los workshop de “Depth Movement” y “Next Level”, talleres que ha impartido por varios países, entre ellos en Ecuador, Quito (2019) durante Taxi residencia de danza, encuentro en el que compartió su taller “Depth Movement” del cual fue participe la autora, tomando uno de los ejercicios aprendido como primera herramienta para esta investigación. (Tantocria, s.f.)

El segundo referente es Lucas Condró bailarín, coreógrafo y docente argentino quien tiene un trabajo de investigación denominado ASYMETRICAL- MOTION desde el 2012 mediante el cual busca desarrollar y sistematizar su experiencia en la pedagogía de la danza contemporánea. (APDC, s.f.) Lucas estuvo presente durante el encuentro de danza realizado en Cuenca (2019) denominado OTRO festival, del que la autora toma el ejercicio de la videocámara como segunda herramienta, la tercera herramienta tomada por la autora viene indirectamente también de este referente debido a que es un ejercicio de Lucas recibido por Dasha Lavrennikova, una de sus colaboradoras, (Institute of the arts, s.f.) quien estuvo presente en Puyo, Ecuador durante el OTRO festival (2021) donde guio un laboratorio creativo e impartió el ejercicio que la autora tomo para la presente investigación.

La última herramienta que se toma viene desde el comienzo de esta investigación, durante el primer ciclo de la cátedra de laboratorio, impartido durante clase por el Docente Andrés Santos (2019), esté ejercicio fue brindado en conjunto con más herramientas que buscaban apoyar a los estudiantes a definir su investigación. A continuación, se describirán estos 4 ejercicios y como han servido de herramienta para esta búsqueda del enfoque visual interpretativo consciente de la autora.

2.1.1 Edivaldo Ernesto: Ejercicio de la mirada conectada a las manos.

a) Descripción del ejercicio.

Es un ejercicio para la improvisación, cuenta de varias premisas que se van añadiendo durante la misma. A continuación, se describirán las premisas desde el entendimiento de la autora y los apuntes realizados de este ejercicio durante el taller.

-Se visualiza un triángulo que conecta la mirada, las manos y la respiración, a su vez el centro pélvico también está activo y conectado con este triángulo. La mirada sigue al movimiento y está conectada a la respiración.

-La conciencia de los pies, su propio ritmo. Los pies no necesariamente siguen el ritmo de las manos, existen varias velocidades de movimiento en las distintas partes del cuerpo. Para lograr esta disociación se realiza la exploración solo con la parte superior del cuerpo siguiendo

la primera premisa mientras que los pies siguen un ritmo autónomo al caminar. Una vez que se ha logrado disociar estos dos distintos ritmos en el cuerpo al caminar, los pies se conectan al triángulo anterior y pueden adquirir su propio movimiento e independencia. Se explora con la posibilidad de que las extremidades inferiores y superiores, se muevan con independencia una de la otra, dentro de esta indagación se busca que cuando se encuentren en unísono las extremidades sea desde un lugar consciente y de decisión.

-Ritmos en la exploración, lentitud y rapidez.

-Disociar el movimiento de las partes superior e inferior del cuerpo, en esta premisa las extremidades inferiores se involucran con su propia exploración, al improvisar se indaga por momentos solo con las manos o con los pies itinerantemente. Las extremidades no mantienen necesariamente un ritmo o movimiento similar. A través de la práctica y repetición se logra realizar el ejercicio de disociación y exploración con gran destreza.

-El core (centro del cuerpo) y su movimiento. El centro del cuerpo se une al movimiento del triángulo (observación de respiración, manos y mirada). Se concientiza el centro del cuerpo y sus posibilidades, generando movimiento desde el core en respuesta al estímulo del triángulo.

-Delimitación del espacio en cuatro puntos y niveles con elementos físicos. Se concientizan los tres niveles bajo, medio y alto, se delimitan cuatro puntos alrededor de la intérprete, al norte, sur, este y oeste. En cada uno de estos cuatros puntos o lados que se delimitan alrededor de la intérprete se ubican puntos referentes a donde dirigir la mirada a nivel alto, medio y bajo. La exploración se realiza desde un lugar estático con estos 12 puntos de atención claros, entonces mientras indaga a partir del triángulo y la mirada conectada al cuerpo existen estos puntos de fuga conscientes a donde la mirada también se dirige.

b) Apropiación del ejercicio

El ejercicio descrito anteriormente fue añadido al training personal durante la creación de la obra, y fue usado como herramienta para concientizar el enfoque visual y la mirada. La primera premisa que consiste en la creación de este triángulo conformado por mirada, respiración y manos, permitió concientizar el movimiento y la mirada de la autora y despertó el interés de la autora por explorar esta premisa desde varias condiciones, al final una de estas exploraciones fue añadida como inicio de la obra. La autora se cuestionó acerca de la limitación del movimiento por lo que en lugar de caminar decidió sentarse y explorar desde las limitaciones de una silla solo el movimiento de las extremidades superiores.

Esta exploración le permitió encontrar nuevos movimientos, y noto que el mirar la parte del cuerpo en movimiento y respirar a la vez, ayudo a la concientización de cada sutileza, por ejemplo, observar la palma de la mano y cerrar los dedos a puño con una exhalación; al hacer este movimiento debido a la exploración previa se activa todo el cuerpo y aunque la mirada no esté en la otra mano se logra concientizar su presencia e incluso visualizar mentalmente la acción que se está ejecutando ese momento, lo mismo sucede con el resto del cuerpo.

Al continuar esta exploración en la silla se sigue desarrollando otra premisa aprendida en el taller mencionado; la respiración partícipe del triángulo puede emitir sonido, tras la exploración es capaz de adquirir una coloratura vocal.

El uso de la silla fortalece la consciencia en el triángulo propuesto por Edivaldo, genera una nueva perspectiva y amplitud en la exploración, desde este lugar limitante, se genera una consciencia en la mirada. Es por eso que la autora durante el montaje decidió iniciar la obra desde esta exploración sentada, junto con la premisa del sonido, pues es un ejercicio que le permitió despertar esta consciencia al enfocar.

Además de esta variación usada en la obra, el ejercicio aprendido y sus premisas descritas son usadas como entrenamiento de la mirada durante este proceso creativo.

2.1.2 Lucas Condró: Ejercicio de la videocámara.

a) Descripción del ejercicio.

Esté ejercicio consiste en adquirir consciencia de la mirada, a través de imaginar nuestros ojos como una videocámara, las premisas redactadas por la autora tras desarrollarlas en el taller son:

-Observar un punto fijo en el espacio, seleccionar y delimitar la mirada mediante el enfoque de dicho lugar u objeto seleccionado.

-Observar el espacio en general, es decir mantener una mirada que abarque todo el espacio. Una mirada general y atenta.

-Una vez entendidas las premisas anteriores se explora a través del movimiento del cuerpo consciente. La atención se afina cada vez más, mientras se cambia el enfoque se activa la creatividad del cuerpo produce nuevos movimientos mientras se mantiene esta dualidad en el enfoque.

-El paso de un enfoque a otro, se da desde un lugar de decisión y conciencia durante el movimiento.

b) Apropiación del ejercicio

Durante la indagación en este ejercicio, se llegó a varias conclusiones que emergieron de cada premisa: Al observar un punto fijo fue notoria la presencia del espacio general de una forma desenfocada y borrosa, sin embargo, cualquier estímulo o cuerpo que llamase la atención en medio de ese micro enfoque (atención a un objeto o lugar específico) produjo el cambio del punto focal a otro totalmente nuevo. Cuando se mantuvo un macro enfoque o mirada al espacio general, a pesar de que existían estímulos dentro del área enfocada no siempre era necesario un reenfoque.

Tras llevar esta exploración al movimiento se logró desarrollar una mejor conciencia espacial pues implicó una mejor respuesta a los estímulos externos, a su vez ayudó a no caer en una introspección y desconexión con el espacio externo al momento de explorar el cuerpo. Se descubrió que una forma de activar la cuarta pared era observar un solo punto al frente y a su vez para desactivarla era más fácil con la observación del espacio.

2.1.3 Dasha Lavrennikova: Ejercicio de la mirada limitada.

a) Descripción del ejercicio.

El ejercicio consiste en tratar de mirar y observar a detalle el espacio desde diversos condicionantes. Empieza desde la inmovilidad corporal para luego ejecutar movimientos con distintas partes del cuerpo, la recopilación de premisas desde la experiencia de la autora de esta investigación es la siguiente:

-Se inicia desde una posición vertical neutral, se busca mirar y observar el espacio con la única posibilidad de mover los ojos.

-Después se añade la posibilidad de movimiento del cuello, la cabeza puede moverse y girar, permitiendo que la mirada abarque una mayor cantidad de espacio.

-Luego se incluye la cadera, con ello toda la parte superior del cuerpo puede moverse para mirar más ampliamente el entorno.

-Finamente se desbloquean los pies, ahora incluso se puede generar el desplazamiento, la premisa al mirar continúa siendo la misma, observar y divisar el espacio buscando con conciencia elementos y detalles que lo componen.

b) Apropiación del ejercicio

Al limitar los movimientos del cuerpo a fin de generar una mayor consciencia en la mirada, la atención se centra en la posibilidad de recepción visual desde las distintas posibilidades y limitaciones. La restricción en el movimiento mientras se desarrolla el ejercicio genera una mayor consciencia en las posibilidades al mirar.

Este ejercicio permite explorar el movimiento y la observación del espacio mientras se va desbloqueando por tramos el cuerpo; incita a la reflexión y aprehensión minuciosa de los detalles. Mirar desde la quietud corporal genera curiosidad por los elementos espaciales que se desea ver desde otro lugar, entonces al ir desbloqueando el cuerpo, esta intriga puede resolverse desde las posibilidades que se van permitiendo a través del desarrollo de las premisas. Se genera más consciencia al momento de mirar luego de pasar por este ejercicio pues existe una mejor apreciación en la forma de mirar y sus posibilidades en conjunto con el movimiento corporal.

El experimento y descubrimiento de la autora consistió en realizar una secuencia o partitura de movimientos y posteriormente aplicó la dinámica del movimiento creada en el taller y la limitación de la mirada hacia el espacio, este ejercicio le abrió la percepción de los elementos espaciales; es decir, se pudo observar que el cerebro es capaz de memorizar y repetir la secuencia mientras realiza un trabajo visual independiente, al repetir la secuencia de movimientos desde este lugar de consciencia visual y búsqueda de detalles al mirar genera un nuevo matiz en la misma y a su vez desemboca en presencia escénica pues la mirada interpretativa activa genera más presencia para quien esta en escena.

Con este trabajo se pudo observar un cambio en el comportamiento cerebral, puesto que se estimuló y enlazó las dos experiencias. Se generó un cambio en la secuencia ya establecida de movimiento, volviéndose más expansiva y relacionada con el entorno con un movimiento más permeable a las otras presencias. Con esta percepción ampliada se enriqueció la partitura inicial, pues no siempre se usa todo el cuerpo al mirar; se puede observar desde un movimiento acompañado con la mirada como también desde la quietud corporal y solamente usando el movimiento ocular.

Esta autoconsciencia permite usar la mirada como un elemento más en la secuencia, se genera una auto observación sobre lo que se ve y cómo se ve, por ejemplo, en un momento de quietud antes de pasar a otro movimiento, se decide mirar otro punto de enfoque, la forma que se usa la mirada es una elección, si se mira desde el movimiento ocular el resultado será distinto a si se mira desde un movimiento del cuello.

2.1.4 Andrés Santos: Replicar la imagen.

a) Descripción del ejercicio.

El ejercicio consistía en:

- El docente presentó varias fotografías impresas de monumentos y pinturas.
- Pidió a los alumnos elegir 3 de ellas.
- De cada imagen escogida se debía replicar la pose o forma del cuerpo involucrada en la misma.
- Se realizó una secuencia corporal en la que el cuerpo se transformó de una pose a otra con fluidez.
- Se vuelven a escoger otras tres imágenes para replicar.
- En total se realizan 6 imágenes divididas en 2 secuencias, cada transición hacia la siguiente imagen debe ser ejecutada en un tiempo sostenido para detallar con más exactitud el movimiento de cada parte del cuerpo.

b) Apropiación del ejercicio

Dentro de este ejercicio y resultado subjetivo de cada participante la autora notó que quienes analizaron la misma imagen que ella se fijaron en detalles que había pasado por alto; entonces, aunque las imágenes se repetían los resultados no eran similares pues cada participante tenía una forma distinta de asimilar dicha imagen. Es decir, el enfoque y desenfoque con respecto a la imagen fue distinto y dependía de cada uno de los participantes.

Entonces tomando el ejercicio anterior observa como en las imágenes puestas en escena sucede lo mismo. Dentro de la escena hay varios elementos que forman imágenes, entonces durante la puesta en escena, la autora trato de ir haciendo consciente cada detalle. Basándose en este ejercicio la autora realizo registro visual de secuencias para luego tratar de replicarlas, con este ejercicio logro encontrar nuevos matices que quizás antes no concientizó en las secuencias.

2.2 Condicionantes cotidianos de la mirada

Pensando la imagen como una composición visual, existen ciertos estímulos que permiten el enfoque hacia un lugar específico. Dentro de la cotidianidad existe la recepción constante de imágenes con enfoques y desenfoques dentro de ellas. En la acción de mirar existe una

elección constante sobre el elemento que decidimos enfocar relacionado con la subjetividad de quien observa y sus intereses personales, sin embargo, existen muchos factores o limitaciones que afectan o influyen este enfoque.

Entre estas grandes limitaciones están los elementos que surgen de la contingencia individual cada persona según Wilches, de la estructura de su aparato visual, es decir de sus limitaciones individuales, en este caso la autora tiene condicionantes debido a la Miopía² y Astigmatismo³, por lo que usa lentes para corregir su visión. Estas limitaciones al observar condicionan el lugar hacia el que se decide mirar, desde el lugar personal y subjetivo de la autora se encontraron en la búsqueda algunas condiciones que ella ha elegido seleccionar para la investigación, a continuación, se detallaran 4 condicionantes que la autora eligió desde su experiencia personal sobre el enfoque.

2.2.1 Enmarcar la vida.

Desde la mirada de la autora, los marcos le han ayudado a delimitar su visión, por lo que encuentra la función de enmarcar cosas para destacarlas, por ejemplo, cuadros y fotos, incluso las pantallas enmarcan imágenes a través de televisiones, computadores, celulares. Enmarcar una imagen es un claro limitante de la misma, una ventana o puerta puede presentarnos la posibilidad de una experiencia bidimensional de una imagen al mirar, pero podemos pasar a la tridimensionalidad de la misma imagen al abrir ya sea la puerta o ventana y traspasarla. Las imágenes cotidianas son una experiencia tridimensional sin embargo también estamos rodeados de imágenes bidimensionales o limitadas por un marco.

Dentro de esta condición de enmarcar que la autora menciona se encuentra también presente la armonía. Al analizar el entorno, los marcos, ventanas y puertas son rectangulares, y cuentan con una proporción aurea, misma que se relaciona con la belleza y armonía. “El rectángulo áureo es una figura geométrica cuya relación entre la longitud y la anchura es la proporción áurea, aproximadamente 1.618, basado en la secuencia de Fibonacci, y cuyo resultado es la formación de la espiral de oro.” (Segui, 2015)

2.2.2 La oscuridad y la luz.

La oscuridad y la luz son un claro condicionante de la mirada. En cualquier espacio con luz se puede elegir desde la subjetividad los enfoques, sin embargo, el mismo espacio con limitación de luz puede persuadir esta elección. Por ejemplo, el acto de imaginar una tienda

²Miopía: Debido a una refracción del ojo es “cuando los objetos cercanos se ven nítidos pero los objetos distantes se ven borrosos”(Turbert, 2023)

³ Astigmatismo: La forma del ojo no es uniforme, es más ancha o larga, por lo que la visión es borrosa debido a esta irregularidad en su forma. (Porter, 2024)

de ropa con luz de vitrina hacia una casaca hace que esta prenda llame la atención e incentiva el consumo de la misma; en contraste la misma tienda, pero en esta ocasión se alumbró otro estante que contiene un par de botas. Para este ejemplo la persona puede estar parada en el mismo lugar, sin embargo, en el primer caso, el enfoque visual estará en la casaca y en el segundo caso en las botas debido a la limitación de luz.

La luz tiene la capacidad de limitar y dirigir la acción de mirar, por lo que será uno de los elementos principales dentro de la puesta en escena.

2.2.3 Sombra y siluetas.

Una sombra se produce cuando “la luz, al chocar contra una superficie, cambia de dirección.” (Eridey, s.f.) La dirección de la luz al ser interrumpida por un objeto produce sombra, sin embargo, la sombra de un objeto es variable y depende de la posición de la luz. La sombra de un objeto puede tener varios cambios en su tamaño, forma e intensidad dependiendo de la potencia y ubicación del estímulo de luz que recibe y del material del objeto.

La sombra de un objeto nos brinda una información amplia y general, nada detallada del mismo. Una sombra no nos permite saber información certera de los objetos que la producen, solo nos permite ver su forma o silueta. La sombra producida dependerá también del objeto y su material, pues puede ser transparente, reflectante u tener otra cualidad que haga que varíe con el contacto de la luz y la proyección de su sombra

2.2.4 Los Lentes.

Dentro de las condiciones externas al mirar se encontró un factor muy influyente y condicionante en la vida de la autora, los lentes. Los lentes correctivos de uso personal como se mencionó serían una respuesta a una de las grandes contingencias que menciona Carlos Wilches; son una respuesta a la estructura individual de su aparato visual. Los lentes generan una dualidad en la forma de ver físicamente el mundo, con ellos y sin ellos.

La miopía es una de las limitantes cotidianas en el mirar de la autora. Al estar con lentes y sin ellos frente a la misma imagen la experiencia varía. Con lentes tiene una visión más amplia y nítida en la que se puede visualizar más elementos, sin embargo, sin ellos debido a la miopía la capacidad receptora disminuye acortando los elementos que se logran percibir.

Entonces, la elección de enfoque se ve limitada hacia elementos más cercanos que se perciben con mayor facilidad, los objetos lejanos se vuelven borrosos y confusos. El acto de enfocar algún objeto lejano y borroso es una experiencia visual distinta que se acompaña de la imaginación e intuición para tratar de darle sentido y forma al mismo.

Los lentes también pueden tener limitaciones efectuadas directamente sobre el objeto. Las lunas de los lentes están propensas a muchos factores externos como alguna mancha o vapor que hacen que la imagen se perciba distinta, por ejemplo, el agua genera gotas en las lunas

que distorsionan y limitan la visión. Las lunas entonces funcionan como una pequeña pantalla que puede ser afectada y condicionada.

2.3 Instalación para enfocar y desenfocar

Se puede enfocar y desenfocar conscientemente (y con la intención de hacerlo), para desarrollar esta consciencia desde la mirada del interprete se exploraron los ejercicios que fueron descritos dentro de las herramientas. Por otro lado, existen elementos externos que condicionan las imágenes para quien observa, es así que surge la creación de una instalación condicionante durante esta investigación que parte de las 4 condiciones anteriormente descritas que desencadenan en la creación de un Objeto-Instalación como contenedor escénico.

Como ya se mencionó este trabajo de titulación surge dentro de la cátedra de Laboratorio I, II y III desarrollada desde séptimo a noveno ciclo en la carrera de artes escénicas de la Universidad de Cuenca, donde se investigó sobre el concepto de desenfocar y enfocar las imágenes desde diferentes lugares, llegando de esa manera a la investigación cotidiana y a los condicionantes anteriores, los cuales desencadenaron en una búsqueda por explorarlos hasta llevarlos a escena, en respuesta a estos condicionantes surgen las siguientes materialidades.

2.3.1 Marco de madera.

Durante Sexto ciclo se realizaron diferentes tipos de exploraciones corporales a través del estudio de las cátedras de la carrera, específicamente, en un ejercicio de la materia de Composición Coreográfica y Montaje V, durante el análisis y desarrollo de la creatividad a partir de las materialidades de los objetos; surgió el material protagónico propuesto por la autora que fueron imanes; entonces como parte de la exploración se llegó a trabajar también con limadura de hierro, material muy pequeño que se colocó dentro del contenedor de un foco (vacío) con agua para poder aprovechar las propiedades de esta limadura de hierro en reacción con el imán.

El objetivo fue observar las posibilidades escénicas y poéticas que surgieran a partir de este pequeño elemento y buscar la reacción física del hierro con imanes, trabajar las cualidades y cosidad de estos elementos. La reacción física con el agua y los imanes permitió que las virutas se separen y fuese, más manejable, dúctil y observable a través del agua la reacción de atracción entre el hierro y los imanes. Con la limadura de hierro se trabajó también el proceso de combustión del hierro que consiste en dejarlo alcanzar temperaturas muy altas que al hacer contacto con el oxígeno libera chispas.

Lo que destaco en estos elementos era la pequeñez que tenían para mostrarse en escena, fue entonces cuando surgió la idea de apoyarse en otros elementos a fin de darle mayor magnitud. Surgió entonces la iluminación que se trabajó con dos pequeños focos, ojos de buey, los focos permitieron una iluminación específica a los pequeños elementos. Debido a su tamaño surgió también el uso de un marco de madera en donde se ubicaron los elementos, por la necesidad de delimitar el espacio construido, a manera de una micro composición.

Como resultado se creó una muestra escénica realizada con elementos pequeños que requerían la atención específica de los espectadores hacia esta micro composición escenográfica, el marco de un cuadro tuvo un rol delimitador de la escena general, fue un elemento que ayudó a centrar la atención en las pequeñas acciones que se desarrollaban con las reacciones físicas de los elementos de escena, como si éstos fueran títeres de la autora. Las fotos que vienen a continuación evidencian el experimento escénico descrito.

Figura 1

Accionar elementos. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza accionando los elementos, hierro, agua, fuego e imanes durante la cátedra de laboratorio.

Luego de esta composición, en el siguiente ciclo se retomó únicamente el marco de un cuadro debido al interés personal de condicionar la imagen a un espacio reducido que se descubrió con el ejercicio anteriormente descrito, y al condicionante cotidiano que describió la autora como “Enmarcar la vida” en el subcapítulo anterior. De esta manera se realizaron nuevas exploraciones en las que se introdujeron partes del cuerpo para encaminar la atención tanto personal como la del público específicamente a estas áreas. Es así como el marco paso a ser el objeto principal de la exploración para buscar centrar la atención en una parte del cuerpo específica como se puede visualizar en las siguientes imágenes.

Figura 2

Enmarcando el torso. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza explorando con el marco de madera, durante la cátedra de la Laboratorio 1

Figura 3

Enmarcando los pies. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza explorando con el marco de madera, durante la cátedra de la Laboratorio 1

Así se evidencia como un objeto secundario como lo fue el marco de madera, puede potenciarse y volverse protagonista en una siguiente investigación. Esta materialidad responde al condicionante cotidiano de enmarcar.

2.3.2 Plástico borroso.

Como se mencionó anteriormente dentro de las condiciones limitantes citadas por la autora se encuentran las sombras y siluetas.

En la cátedra de laboratorio II y III que se desarrolló en el año 2020, año de la pandemia del COVID-19 se tomaron varias medidas de protección y seguridad entre éstas, la educación a distancia de modalidad virtual. Los contenidos fueron desarrollados desde el

hogar de la creadora, fue así que se encontró la posibilidad de indagar la sombra en una pared.

Figura 4

Sombra en la pared. Autoría propia



Nota: Carolina Espinoza indagando con el movimiento y las sombras que produce en la pared de su vivienda para la cátedra de Laboratorio II

Figura 5

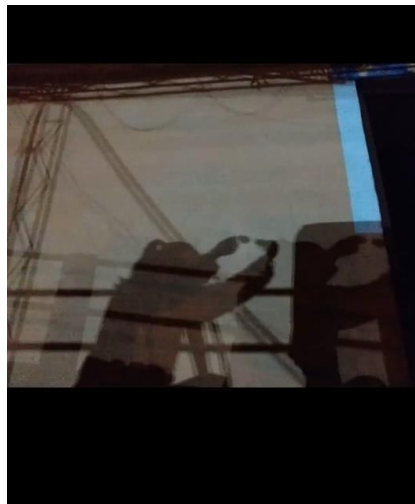
Sombra en la pared 2. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza indagando con el movimiento y las sombras que produce en la pared de su vivienda para la cátedra de Laboratorio II

Figura 6

Sombra en la pared 3. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza indagando con el movimiento y las sombras que produce en la pared de su vivienda para la cátedra de Laboratorio II

Las imágenes presentadas anteriormente son registro de sombras trabajadas por la autora, esto genera desenfoque y no permite distinguir con claridad los elementos que se encuentran en ellas, es así como se desencadena una búsqueda de lo borroso. Durante la experimentación se dio un cambio de material pues se encontró que el plástico tiene una materialidad que aporta al desenfoque.

Entonces se comenzó a investigar a través de la cualidad borrosa del plástico y se realizó una instalación desde de la casa, a fin de explorar con las imágenes se colocó el plástico en un ropero con sus puertas abiertas, entre ellas se ubicó el plástico y se realizó el proceso de exploración dentro de este cubo. Para complementar la búsqueda de sombras y el desenfoque se decidió usar iluminación como parte esencial de está exploración. La luz permitió la creación de sombras y la potencialización de esta cualidad borrosa del plástico.

La exploración se realizó con una luz doméstica, una lampara ubicada dentro de este cubo creado por el ropero, generando como resultado contraluz y sombras. Dentro de esta exploración se hace presente el condicionante de sombras y siluetas que la autora describe con anterioridad, sin embargo, notamos que la luz llega a potenciar está materialidad del plástico.

Figura 7

Foto de exploración con filtro de plástico. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza explorando desde su vivienda, dentro de un ropero con filtro de plástico, Durante la cátedra de Laboratorio II.

Figura 8

Foto de exploración con filtro de plástico 2. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza explorando desde su vivienda, dentro de un ropero con filtro de plástico, Durante la cátedra de Laboratorio II

Figura 9

Foto de exploración con filtro de plástico 3. Autoría propia



Nota: Carolina Espinoza explorando desde su vivienda, dentro de un ropero con filtro de plástico, Durante la cátedra de Laboratorio II.

2.3.3 Plástico Mica.

Durante el estudio de la carrera en Artes Escénicas, existió un cuestionamiento constante en cuanto a la imagen y sus limitaciones, la pregunta que surgía era: ¿Cómo enfocar una imagen?, al final de la cátedra de laboratorio I, la autora tenía más claridad en cuanto a su interés de investigación y buscaba condicionantes físicos y cotidianos de la imagen.

Un ejemplo de esta búsqueda permanente, se observa en las fotografías tomadas por la autora, se puede mirar en la figura 10 los elementos de la imagen fotografiados directamente con la cámara hacia el cielo; en cambio la figura 11 nos presenta los mismos elementos fotografiados a través del reflejo de un tercer elemento como es la mesa de vidrio. Al comparar ambas imágenes se pueden visualizar como el elemento vidrio condiciona la segunda imagen.

Dentro de las imágenes presentadas se pretende analizar los mismos elementos desde distintas condiciones.

Figura 10

Foto de un árbol entre tejados. Autoría propia.



Nota: Fotografía de un árbol entre tejados, tomada por Carolina Espinoza en 2020 dentro del museo municipal.

Figura 11

Foto del reflejo de un árbol entre tejados. Autoría propia.



Nota: Fotografía de una mesa de vidrio con un mano debajo que refleja un árbol entre tejados, tomada por Carolina Espinoza en 2020 dentro del museo municipal.

De las fotografías anteriores se llega al siguiente análisis, el vidrio actúa como deformador y limitante de la imagen gracias a factores externos que lo complementan. Gracias a las cualidades que tiene el vidrio permite que la luz refleje la imagen, existe también la transparencia que tiene y permite incluso ver la pata de la mesa.

Tomando las cualidades de transparencia y reflejo se pensó en el plástico mica como materialidad para investigar y llevar a la escena, a su vez también es evidente la presencia de la luz como un factor importante para este condicionante.

2.3.4 Franjas negras de tela.

Uno de los condicionantes más grandes en la mirada son los objetos capaces de generar distintas perspectivas debido a sus condiciones.

Los objetos pueden actuar como limitantes de la mirada provocando diferentes formas y maneras para mirar. Los objetos son capaces de provocar espacios por donde mirar, es decir rendijas que se generan a través del mismo o como resultado de la unión entre objetos. Pensando en limitar el espacio se buscó una materialidad que permita provocar estas rejillas, es decir una materialidad que pueda ser maleable y a la vez condicionante. Desemboca entonces en un trabajo con tela negra a la que se cortó en franjas. Estas franjas negras condicionan la imagen desde varios lugares y debido a su característica maleable estas actúan como un filtro de rendijas para la imagen que se ubique tras las mismas.

2.3.5 Objeto – instalación.

Para crear esta escenografía se pensó en la idea de enmarcar y poder generar distintos filtros para las imágenes que se pondrían en la escena, se desarrolla entonces un objeto-instalación capaz de condicionar la imagen a través de enmarcarla o de distorsionarla con distintos filtros. Desde aquí desemboca la creación de una caja formada por cuatro marcos de madera de 1,80 m de alto x 1,30m de ancho.

Cada uno de los lados contiene una de las materialidades ya enumeradas anteriormente.

Lado 1: Marco de madera. En este lado se trabajó con un marco de madera de 0.80m x 0.60m colgado con poleas desde la varilla superior del marco. El marco de madera permite tener un enfoque más específico en algún elemento de la escena pues permite enfocar elementos pequeños. Se decidió colocar este marco enganchado en los soportes delanteros de la instalación a fin de moverlos en tres niveles de altura con la posibilidad de luego engancharlo en las caderas de la intérprete con poleas a fin de enfocar, de acuerdo a los movimientos corporales, ciertas partes específicas del cuerpo.

Lado 2: Plástico borroso. Este lado está cubierto con la materialidad del plástico borroso, este material permite distorsionar las imágenes que se presentan en la escena, de igual manera la distancia corporal que se mantenga del plástico nos permite diferentes condiciones en la exploración.

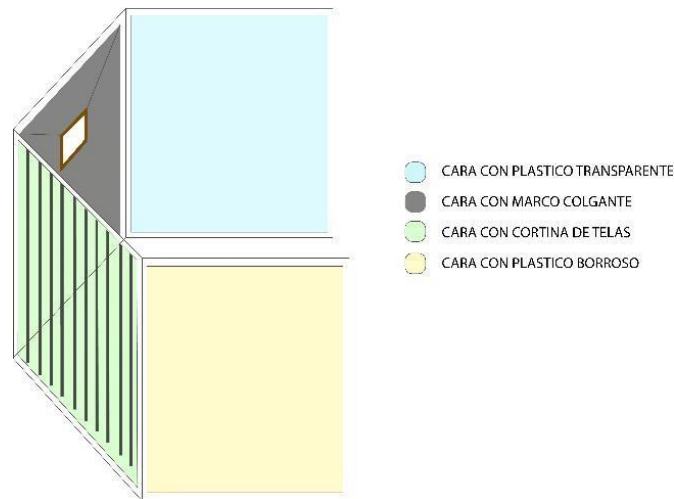
Lado 3: Plástico Mica. Este lado está cubierto de plástico mica, se busca conservar una imagen nítida, pero con posibilidad de distorsionar. Este lado nos permite una imagen poco alterada, pero nos genera una pantalla transparente sobre la imagen que está en escena en la que se puede explorar, distorsionar y cambiar la imagen.

Lado 4: Franjas de tela negra. En este lado están colgadas franjas de tela desde la parte superior, este lado nos permite cortar la imagen de diferentes maneras gracias a las franjas y su maleabilidad.

Este objeto es el resultado de los condicionantes cotidianos descritos por la autora que luego fueron traducidos a materialidades para finalmente ser parte de esta caja que abarca las secuencias desarrolladas mediante las herramientas que buscan concientizar el enfoque en la interpretación. Al entrelazar secuencias y la búsqueda de imágenes a partir de la caja, este objeto se vuelve contenedor de la escena.

Figura 12

Ilustración del objeto-instalación. Autoría propia.



Nota: Ilustración del objeto-instalación en donde se indica la ubicación de los filtros ya mencionados

3 Capítulo: Sistematización dramática para la obra “Recuerdo tu sabor”

Esta investigación empezó desde la cátedra de laboratorio en la carrera de artes escénicas de la Universidad de Cuenca. Como resultado de la misma se llega a la escritura de una obra a partir de una dramaturgia visual, el hilo conductor de la obra se basa en crear distintos tipos de enfoque para la escena, los demás elementos como texto, sonido, iluminación son complementarios. La dramaturgia se desarrolla través del sentido dos según Danan. Este sentido dos nos permite ir creando durante la investigación, sin una dramaturgia o guía establecida de la obra antes de empezar.

Esta investigación desencadenó en una caja de filtros como contenedor de la escena. Luego de generarse este contenedor se realizó una hibridación con las secuencias y exploraciones realizadas desde el lugar interpretativo. De esta manera surgió material que se basa en buscar diferentes formas de enfocar desde un lugar externo y a la vez en la interpretación.

Desde el lugar interpretativo al continuar con las exploraciones dentro de este contenedor se empezó a usar de forma azarosa textos escritos por la autora. Desde el lugar expectativo se empezó a generar momentos claros e imágenes.

3.1 Formas de Enfocar en la obra

Desde la decisión y subjetividad de la autora se delimitaron 4 formas de enfocar para la construcción dramática y sistematización de la información obtenida. Estas maneras surgen de la recopilación de información desprendida durante la investigación y exploración. El uso de las diversas herramientas para alcanzar conciencia en la mirada descritas en el capítulo 2, le permitieron tener consciencia activa desde el lugar interpretativo hasta de 3 puntos fijos enfocados, sin tener una visión necesariamente general. Por esta razón la autora decide limitar su proceso creativo basándose en las siguientes formas:

Un punto fijo: Existe una sola orientación visual, un punto que atrae la atención, una acción desarrollándose en escena, un espacio específico, un punto de iluminación, un solo filtro de la instalación activo. Es decir, un solo detonante o punto en los elementos de la escena. A nivel interpretativo es la mirada en un punto específico.

Dos puntos: La atención está dividida entre dos lugares que captan igual cantidad de atracción e interés, se desarrolla una atención alterna. Tanto desde la interpretación o el espectador, el enfoque está en dos puntos.

Tres puntos: La atención está dividida entre tres lugares o puntos de atención visual.

Enfoque general: Hay una consciencia general de todo el espacio y elementos presentes, una atención periférica, se desarrolla cuando hay varios detonantes o atenciones múltiples.

La escena tiene dos lugares desde los que se puede dar los tipos de enfoques descritos, ya sea desde el lugar del espectador, director-creador o desde el lugar interpretativo, a continuación, se abordara la dramaturgia construida para la obra desde estos dos lugares.

3.2 Dramaturgia del enfoque visual desde el distanciamiento o lugar expectativo.

Esta dramaturgia es externa y parte desde quien dirige la creación del montaje. La directora decide el orden y forma en que ubica los diferentes enfoques en la escena. Estos son apoyados por la escenografía, luz y elementos escénicos. La autora desde esta dramaturgia expectativa plantea la creación de la obra basándose en las formas de enfocar que se desarrollan.

El momento de sistematizar y ordenar el material se realizó teniendo a consideración las 4 formas anteriormente mencionadas mediante la decisión subjetiva y la mirada creadora. Desde el lugar expectativo se ordenó cronológicamente la obra y se tejió una dramaturgia basada en el tipo de enfoque, se dividió la obra en 6 momentos, en donde cada uno tiene un tipo de enfoque específico que se mantiene durante el momento de la obra descrito.

3.2.1 Primer momento- Un solo enfoque

La obra empieza con el enfoque en un punto, esta forma se mantiene durante los primeros 10 minutos. La condición de un solo punto es desarrollada de diversas maneras en este primer momento, pero se mantiene.

Comienza la intérprete sentada en el piso fuera de la instalación, con una luz cenital tenue mientras desarrolla la improvisación tomada de la técnica de Edivaldo que consiste en seguir un punto con la mirada, realiza el ejercicio de exploración a partir de la tríada de la mirada, las manos y la respiración; finalmente tras interactuar con el texto y el público se oscurece la escena. (Imagen 1 de la figura 3)

En medio de la oscuridad, una luz empieza bailar en el espacio mientras genera un reflejo producido por la mica, la luz se pausa y termina enfocando el pie izquierdo de la intérprete, quien se encuentra tras el filtro de Mica dentro de la instalación. (Imagen 2 de la figura 13)

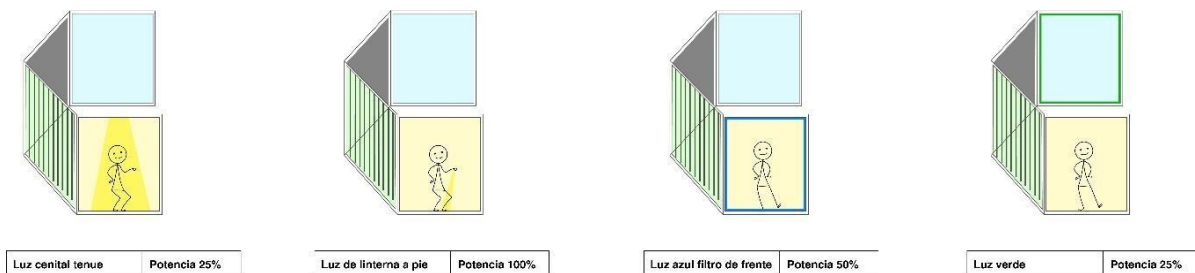
Existe un cambio de iluminación que permite visualizar todo el espacio, la iluminación en color azul viene desde el filtro de frente, de una tira de luz led ubicada alrededor del marco de madera que contiene el filtro de mica, la iluminación está a un 50 % de potencia, por lo que es posible ver la escena en forma tenue. La intérprete se encuentra en quietud tras el

filtro de mica, es posible ver todo el espacio bajo esta luz azul hasta que poco a poco a través del movimiento, se genera un detonante para la mirada del público que llama la atención en escena, la interprete y su partitura de movimiento, gracias a este detonante y la quietud de los demás filtros se logra mantener la condición de un solo punto de enfoque. (Imagen 3 de la figura 13)

Tras terminar la partitura de movimiento cambia la iluminación llegando de atrás, desde una tira de luz led ubicada alrededor del marco de madera del filtro de plástico, se genera una contraluz color verde a un 25 % de potencia, hay que tomar en cuenta que la iluminación se realiza con luces decorativas, con estas condiciones descritas se mira a la interprete en forma de sombra o espectro mientras realiza una nueva secuencia corporal. (Imagen 3 de la figura 13)

Figura 13

Primer momento, un solo enfoque. Autoría propia.



Nota: Ilustración que indica la posición de la instalación y las luces en el primer momento de la obra "Recuerdo tu sabor"

3.2.2 Segundo momento – Doble enfoque

Hay un cambio en el color de iluminación hacia tonos cálidos, tras terminar la escena anterior se enfocan dos puntos durante aproximadamente 4 minutos.

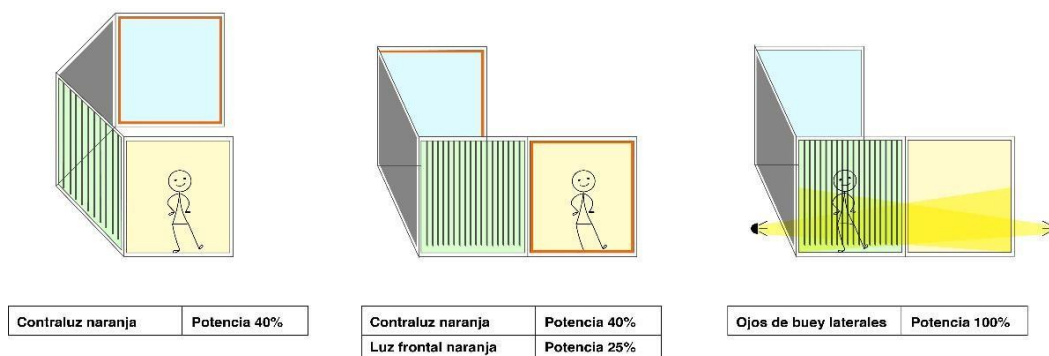
Empieza con una iluminación naranja a contraluz y una intensidad al 40 % (Imagen 1 de la figura 14), seguidamente, la intérprete se desplaza con el filtro de plástico transparente hacia el lado derecho de la escena, y el filtro con franjas de tela negra queda en el centro con una contraluz. Se encuentran activos dos filtros, el de las telas con la luz naranja a contraluz y el filtro de plástico con la intérprete iluminada al 25% es decir su imagen es casi nula mientras realiza un cambio de vestuario. (Imagen 2 de figura 14)

La intérprete se traslada al filtro de telas y empieza a tejer una trenza con las telas, mientras se generan corredores horizontales, medios y bajos de luz que atraen la atención detrás de ella. Los dos puntos de atención ahora son la intérprete realizando su acción sin iluminación direccionada hacia ella y la luz cambiante de atrás que ilumina de diferentes formas la escena. (Imagen 1 de figura 15)

Tras terminar la acción anterior, existe nuevamente un desplazamiento en los paneles de filtros en la escena. El filtro de mica va hacia el lado izquierdo, la iluminación cambia y ahora llega de forma frontal iluminando dos filtros, (Imagen 2 de figura 15) se ilumina el filtro de las telas trenzadas y el filtro del marco de madera que cuelga, la intérprete se traslada con una secuencia desde el filtro de tela al filtro del marco.

Figura 14

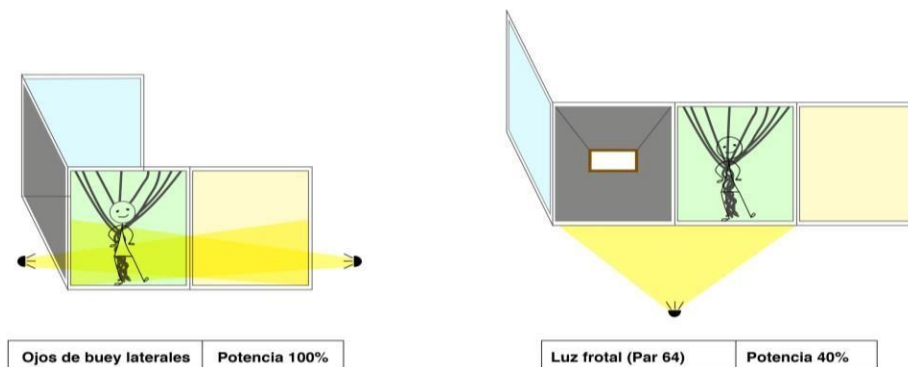
Segundo momento, doble enfoque 1. Autoría propia.



Nota: Indica la posición de la instalación y las luces en el segundo momento de la obra "Recuerdo tu sabor" durante las tres primeras posiciones.

Figura 15

Segundo momento, doble enfoque 2. Autoría propia.



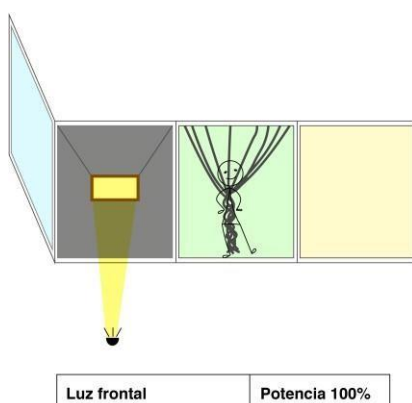
Nota: Indica la posición de la instalación y las luces en el segundo momento de la obra “Recuerdo tu sabor” durante las dos últimas posiciones de este momento.

3.2.3 Tercer momento -Un solo enfoque

Existe entonces un cambio de luz que ilumina el cuadro de madera que está colgando en este lado, el punto de atención se restringe hasta este pequeño marco colgado en uno de los filtros, siendo el único punto iluminado por una pequeña linterna en la escena, la intérprete desarrolla sus acciones dentro del marco, por tanto, su cara y torso están iluminadas; este momento y tipo de enfoque dura 2 minutos, tiempo de desarrollo de la secuencia en este lugar.

Figura 16

Tercer momento, un solo enfoque. Autoría propia.



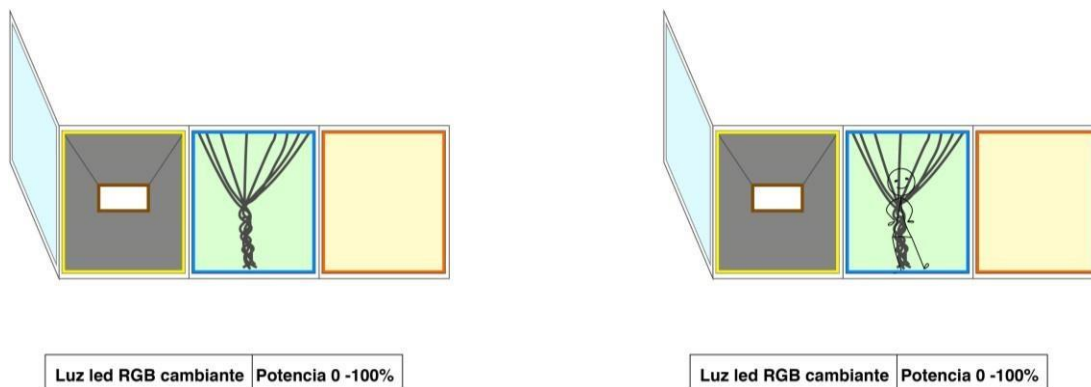
Nota: Ilustración que indica la posición de la instalación y las luces en el tercer momento de la obra “Recuerdo tu sabor”

3.2.4 Cuarto momento– Enfoque total

Vuelve una iluminación que permite ver toda la escena y los distintos filtros, la intérprete se desplaza por todo el espacio instalación, mientras baila se van modificando las imágenes, el cuerpo se mueve con ritmos cambiantes y a su vez la iluminación también cambia. La instalación y los filtros siguen activos, mientras la intérprete llega a la quietud en medio del escenario tras el filtro de los hilos.

Figura 17

Cuarto momento, enfoque total. Autoría propia.



Nota: Indica la posición de la instalación y las luces en el cuarto momento de la obra "Recuerdo tu sabor"

3.2.5 Quinto momento– Un solo enfoque

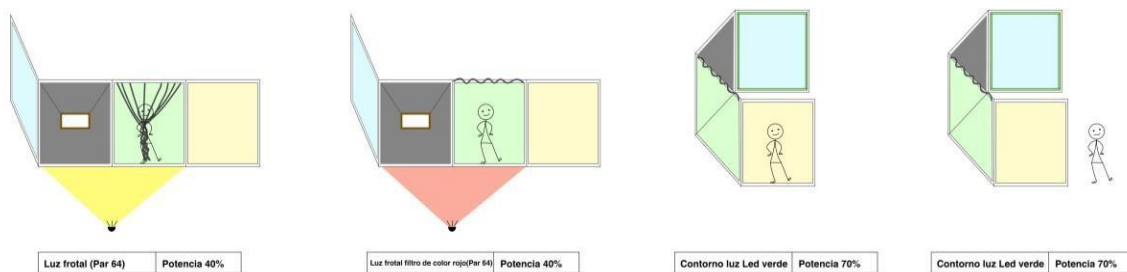
Tras el filtro de franjas de tela, empieza a sonar la canción de autoría de Adrián Flores, la versión interpretada por Los Panchos "Alma, corazón y vida". La intérprete interactúa con las telas, el público y la canción; luego empieza a desplazar la instalación y reacomodar la posición de los filtros. Levanta las franjas de tela, quedando así este filtro despejado y vacío, ahora toma protagonismo el marco grande. (Imagen 2 de figura 18) Desde este lugar interactúa con el público a través del texto, "El mote".

Los filtros son acomodados, ubicando el filtro borroso en primer plano; detrás de éste, a 1.80m, de distancia se encuentra el filtro de mica con la luz verde desde atrás generando una contraluz. (Imagen 3 de figura 18)

La intérprete se encuentra tras el filtro de plástico con una contraluz generada desde la luz led del marco del filtro de mica de color verde a un 70 %, luego sale de la instalación ubicándose a lado de la misma. (Imagen 4 de figura 18)

Figura 18

Quinto momento, un solo enfoque. Autoría propia.



Nota: Ilustración que indica la posición de la instalación y las luces en el quinto momento de la obra "Recuerdo tu sabor"

3.2.6 Sexto momento-Doble enfoque

Empieza un doble enfoque en el filtro borroso iluminado mientras el color de la luz cambia de verde a naranja, indistintamente con el desarrollo de la secuencia de la intérprete. Suena nuevamente la canción alma corazón y vida, y la intérprete ingresa nuevamente a la instalación, empieza bailando a contraluz, mientras interactúa con el vestuario y el público.

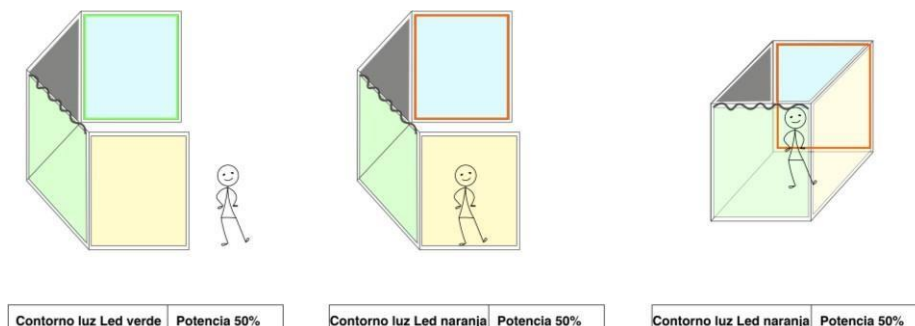
Realiza su secuencia mientras se desplaza por el espacio dentro y fuera de la caja, al terminar la canción termina fuera de la caja mirando a todo el público. Mientras desarrolla su secuencia la luz cambia de naranja a verde, siendo naranja cuando se encuentra dentro de la caja (Imagen 3 de figura 19) y verde cuando sale e interactúa (Imagen 1 de figura 20), la luz proviene del marco de mica a un 50% de potencia en ambos colores.

La intérprete llega al centro, la luz proviene del marco de madera de la Mica con un 50% en color rojo a contraluz y del filtro de plástico con color rojo a un 20%, la intérprete interactúa con el marco de madera para realizar una secuencia. (Imagen 2 de figura 20)

Finalmente llega la oscuridad paulatinamente mientras la intérprete sale del marco, se sienta como en un inicio y empieza nuevamente con el texto "Y si no te vuelvo a ver" mientras tanto disminuye la potencia de la luz hasta llegar a la oscuridad total.

Figura 19

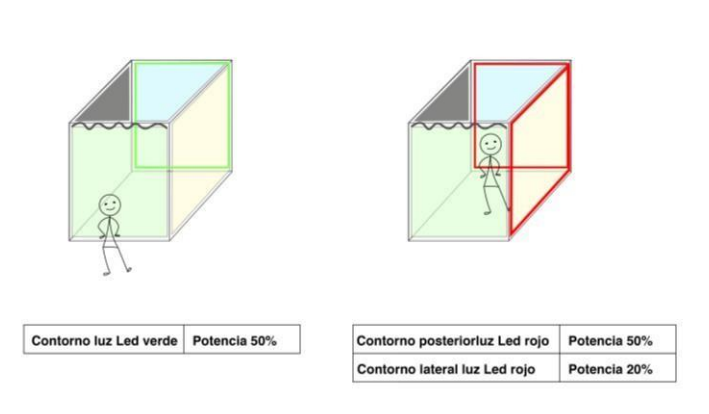
Sexto momento, doble enfoque 1. Autoría propia.



Nota: Indica la posición de la instalación y las luces en el sexto momento de la obra “Recuerdo tu sabor, tres primeras imágenes.

Figura 20

Sexto momento, doble enfoque 2. Autoría propia.



Nota: Indica la posición de la instalación y las luces en el sexto momento de la obra “Recuerdo tu sabor, dos últimas imágenes.

3.3 Dramaturgia del enfoque visual interpretativo

Dentro del lugar interpretativo como se mencionó en el subcapítulo 3.1, la autora logro tener en total 4 formas de enfoque consciente, mismas que definió como formas de enfocar para desarrollar la presente investigación, basada en esas formas ordeno el material obtenido de las diferentes exploraciones desde su mirada externa como directora a través de los seis momentos anteriormente descritos por medio de la cuales ordeno cronológicamente la obra.

Dentro de esos momentos agrupados desde su mirada de directora, se mencionan secuencia, y variaciones de forma general para entendimiento del lector, sin embargo, también a su vez se desarrolla otra dramaturgia visual desde el lugar del intérprete basada en la autoconciencia al mirar mientras está en escena.

A continuación, se describirán los enfoques que se mantiene en cada parte de la obra desde esta dramaturgia interpretativa, para ello se dividió en nueve momentos descritos a continuación. Estos momentos se desarrollan a la par de los momentos anteriores, pero desde otra perspectiva.

El orden y sistematización de esta dramaturgia interpretativa depende claramente del orden establecido en la anterior sistematización, sin embargo, se desarrolla un tejido visual totalmente distinto.

3.3.1 Primer momento-Un solo enfoque

La obra empieza con la improvisación basada en el ejercicio de Edivaldo Ernesto descrito dentro de las herramientas mencionadas en el capítulo 2. La improvisación se desarrolla con la intérprete sentada en el suelo, mientras explora con sus manos el movimiento, a su vez desarrolla la primera premisa del ejercicio que hace referencia a visualizar un triángulo que conecta, manos, respiración y mirada.

Dentro de la improvisación la intérprete siempre mantiene un solo enfoque visual que son sus manos, el enfoque puede pasar de una mano a otra indistintamente. El movimiento de improvisación de las manos es seguido por la mirada, mientras a la par se activa el resto del cuerpo. Estos movimientos son acompañados por la respiración que lentamente da paso al sonido, la improvisación va aumentando su velocidad hasta que tras un momento de catarsis la intérprete llega a la quietud, se genera una pausa en donde solo se escucha la respiración agitada mientras su mirada aún se encuentra en sus manos, seguidamente empieza a desarrollar el texto.

3.3.2 Segundo momento-Enfoque general

A continuación, mientras desarrolla el texto el enfoque visual de la intérprete cambia hacia un enfoque general al público. La premisa de enfoque es observar el espacio general, como se describe en el capítulo 2 dentro del ejercicio de la videocámara de Lucas Condró.

Texto: ¿Y si no te vuelvo a ver? (de autoría propia)

- ¿Y si no te vuelvo a ver?
- Abrázame muy fuerte, recuerda el olor de mi cabello, mis ojos, la textura de mi piel
(auto abrazo y caricia de rostro)

- La imposibilidad de la repetición, la imposibilidad de la repetición, escúchalo bien, la imposibilidad de la repetición (Se retoma la improvisación de forma calmada) (chasquido de manos que corta la improvisación, mientras dirige la mirada a la esquina)

-La fugacidad inminente

Dirige su mirada al público y le interpela:

- ¿Cómo recordar algo que se va?

-Yo suelo sentir un vacío en el corazón...

Dejando de mirar al público retoma la cuarta pared y dice como si rememorara a quien se fue:

- Siento un vacío en el corazón no te vayas, no lo hagas, por favor (se oscurece todo el espacio)

3.3.3 Tercer momento-Un solo enfoque

Durante la oscuridad la intérprete se desplaza e ingresa a la caja, en donde se ilumina solo su pie, al cambiar la iluminación la intérprete empieza la siguiente partitura que surge a través de un mapa espacial llevado hacia el plástico de Mica. La intérprete se encuentra tras el plástico en el que dibuja un mapa espacial con sus extremidades del cuerpo, manos y pies. Mientras su mirada sigue a la extremidad que se mueve, esto debido a que se toma la premisa de seguir el movimiento que se está desarrollando con la mirada. La mirada aún se encuentra en un solo enfoque.

Mientras la interprete desarrolla la secuencia, se reproduce una voz en off con el texto: "Derechos de un muerto" de autoría de quien escribe este trabajo de titulación.

Texto: Derecho de un muerto (de autoría propia)

Los muertos tienen derecho a:

-Que se los llore, se los recuerde.

-Tienen derecho a que se reúnan todos en su nombre.

-Tienen derecho a que se cante y se ore por ellos.

-Tienen derecho a ser contemplados.

-Tienen derecho a recibir flores, serenatas, cartas y palabras empolvadas.

-Tienen derecho a ser el tema central de una conversación.

-Merecen ser soñados.

- Tienen derecho a ser extrañados.

- Tienen derecho a que su cuerpo pase por un último ritual.

-Tienen derecho a ser velados.

- Finalmente tienen derecho a morir.

Tras terminar con esta secuencia, existe un cambio de iluminación que genera contraluz hacia la intérprete y le genera sombra. Desde ese lugar la intérprete cuestiona a través del siguiente texto:

- ¿Y cuando son tantos muertos, los derechos se desvanecen?

3.3.4 Cuarto momento-Enfoque doble

Desde la condición de sombra inicia la siguiente secuencia, parte desde un balanceo corporal de la intérprete y su enfoque visual doble, en el espacio y en su cuerpo, el cambio de enfoque toma la herramienta aprendida y descrita en el ejercicio de Dasha Lavrennikova dentro del capítulo 2 que consiste en limitar la mirada, desde este lugar se cambia la mirada entre estos dos enfoques a veces solo con un movimiento ocular y en otras involucrando más partes del cuerpo, tal como se describió anteriormente.

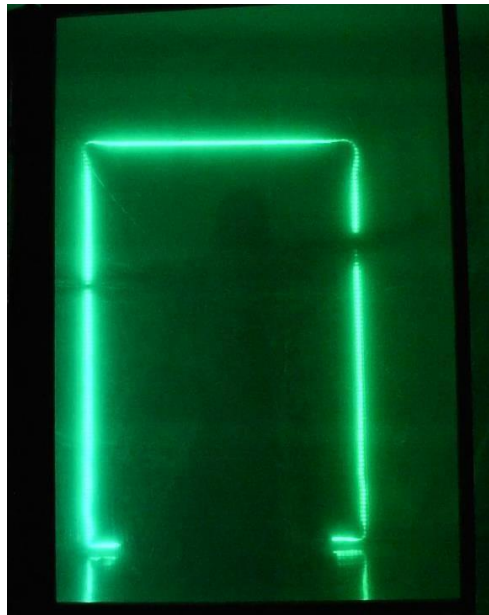
La intérprete en su condición de sombra esta de espaldas hacia el frente con su enfoque en su cuerpo y el marco de luz que se genera de desde el filtro de atrás, la premisa es tapar la luz del marco con sus extremidades. (Figura 21)

Se realiza la exploración, tapando la luz con un brazo, con el otro, con ambos, para luego explorar velocidades y usar el recurso de la repetición dentro de la exploración. Su enfoque visual está en su cuerpo y en el marco de luz, su atención visual se intercala entre estos dos puntos de atención.

Poco a poco la velocidad se va deteniendo y la intérprete se ubica ya hacia el frente mientras se acerca al filtro para tocar con distintas partes del cuerpo el filtro de mica, continua su enfoque doble, en su cuerpo y en la mica. (Figura 22)

Figura 21

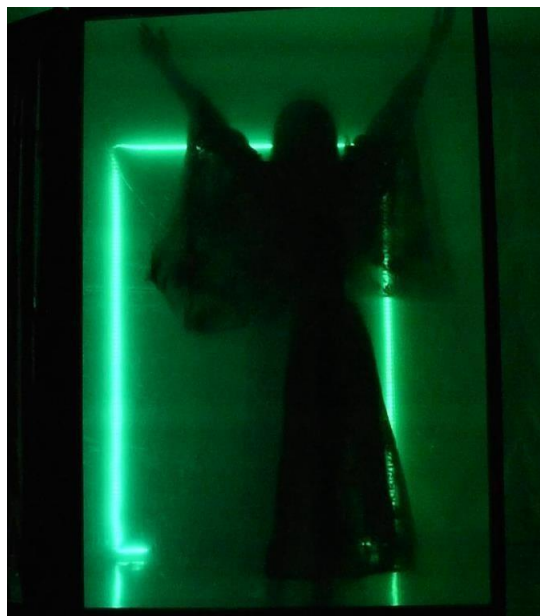
Foto de la intérprete accionando en el filtro de Mica 1. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza realizando se secuencia, tras el filtro de mica durante la obra: Recuerdo tu sabor.

Figura 22

Foto de la intérprete accionando en el filtro de Mica 1. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza realizando se secuencia, interactuando con el filtro de mica, durante la obra: Recuerdo tu sabor

Finalmente, la intérprete desplaza el filtro de mica hacia la derecha, quedando el filtro de tela en primer plano. La intérprete se encuentra en el filtro de mica mientras realiza un cambio de vestuario, ella realiza el cambio de vestuario tras este filtro, para luego movilizarse hacia el filtro de telas.

3.3.5 Quinto momento-Enfoque general

La intérprete se encuentra en el filtro de tela, con un enfoque visual general mientras realiza la secuencia e interactúa con el texto. (Figura 23)

La secuencia que desarrolla se basa en la acción de tejer una trenza con los hilos negros que cuelgan desde la parte superior de la estructura, mientras realiza la acción, desarrolla el texto y mantiene una mirada general, en su accionar, y el público.

Texto: Chocolate y maracuyá (de autoría propia)

Manos que enfocan y trabajan mientras los pies saltan y los ojos se iluminan.

La luz está asechando, la luz penetra y el olvido se hace fugaz.

El maracuyá se acompaña con sal y la sandía se come en la hamaca.

Mientras tanto aparece e inunda el olor a naranja.

El chocolate en bolita comienza a tomar forma, las manos están calientes, incluso se queman, la sartén hierve y el cacao salta...salta y se prepara para ir al molino.

¡El chocolate se toma caliente!

Secuencia: La secuencia empieza con un abrazo sostenido mientras se agrupan los hilos. Se separan los hilos en tres porciones semejantes, seguidamente se procede a realizar una trenza (Figura 23), primero se extiende cada parte del hilo y luego se empieza a trenzar, una vez trenzado el hilo, se provoca un pequeño balanceo en la trenza y en la intérprete, quien al terminar de realizar la trenza llega a sentarse. (Figura 25)

Sentada en el piso tras la trenza, la intérprete trata de abrazar la trenza que se encuentra balanceándose, entre estos intentos empieza a realizar un juego con los pies y el hilo, tras desarrollar el juego logra agarrar con sus manos la trenza y procede a levantarse a través de esta.

Figura 23

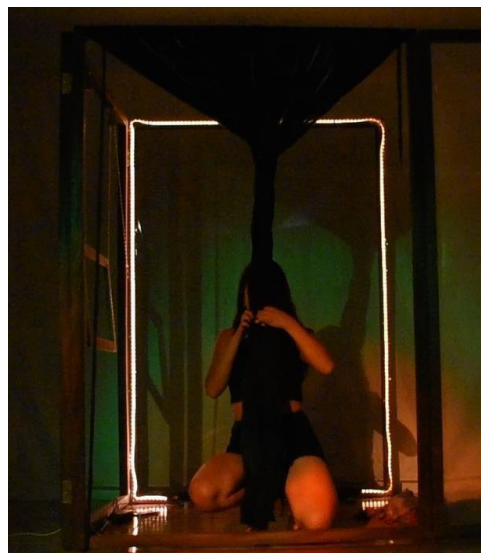
Foto de la intérprete accionando con el filtro de telas 1. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza realizando la secuencia de tejer una trenza con el filtro de los hilos, durante la obra: Recuerdo tu sabor.

Figura 24

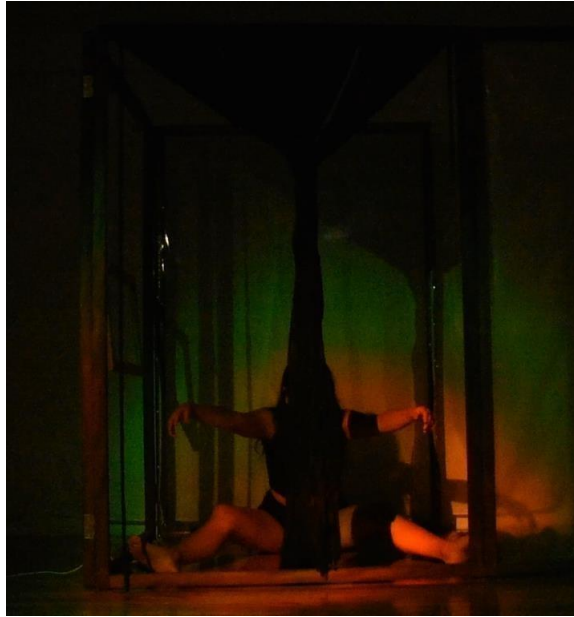
Foto de la intérprete accionando con el filtro de telas 1. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza realizando la secuencia de tejer una trenza con el filtro de los hilos, durante la obra: Recuerdo tu sabor.

Figura 25

Foto de la intérprete accionando con el filtro de telas 1. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza interactuando con la trenza en el filtro de los hilos, durante la obra: Recuerdo tu sabor.

3.3.6 Sexto momento-Enfoque triple

La intérprete camina y se desplaza hacia otro filtro, el que tiene el pequeño marco; mientras tanto, repite nuevamente 2 veces el texto denominado: “Chocolate y maracuyá”, que empieza en susurro hasta que va subiendo la tonalidad de la voz, antes de empezar la secuencia se acomoda los ganchos del marco sujeto por poleas en los ojales del short que está usando. Una vez listo el vestuario y la instalación empieza la secuencia mientras continua con el texto y mantiene un triple enfoque visual, en sus manos, su cadera y en el marco de madera que se mueve en reacción al movimiento de la cadera. Para desarrollar esta triple atención se toma la herramienta de seguir con la mirada el movimiento del cuerpo de Edivaldo Ernesto y las dos herramientas del ejercicio de la videocámara de Lucas Condró, enfocar un solo punto en el espacio y enfocar el espacio general, ambos ejercicios se encuentran descritos en el capítulo anterior.

La secuencia que realiza se basa en la cadera, caminar mientras se avanza y retrocede, cambiar de niveles a través de la cadera e indagar con los cambios en la mirada y el movimiento. Tras terminar la secuencia, se retiran los ganchos de los ojales del vestuario y deja el marco colgado en la estructura.

Figura 26

Foto de la intérprete accionando en el filtro del marco de madera 1. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza accionando con la secuencia y el marco enganchado con Nylon a su cadera.

3.3.7 Séptimo momento-Enfoque general

La intérprete se ubica en un nivel medio detrás del marco colgado, quedando su rostro en medio del marco, empieza a realizar la acción de trenzar su cabello mientras mantiene un enfoque visual general e interactúa con el público y el texto. (Figura 27)

Texto: ¿Quién eres? (de autoría propia)

Te gustaba mirar las estrellas, te gustaba bailar, cantar, caminar con ritmo
Hay veces que creo estar viendo tu sombra...te veo, logro sentirte cerca.

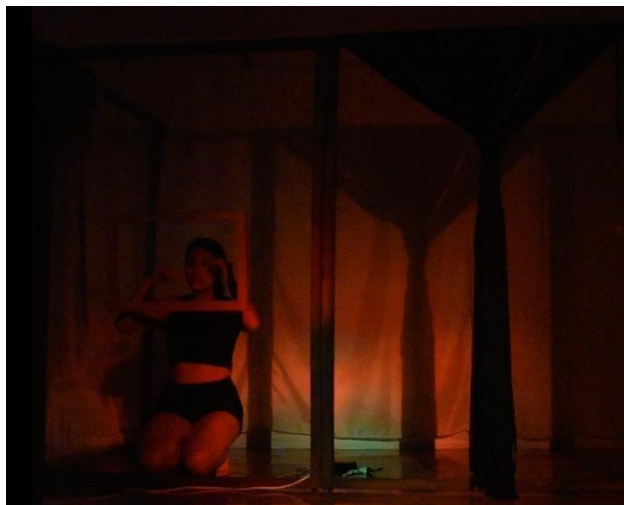
¿Quién eres?

La última vez que te vi estabas, estabas tan llena de brillo, estabas tan linda, tan feliz y radiante moviendo tus pies al compás de los latidos de tu gran corazón, tus pies balanceándose al ritmo de la melodía que recorría tu cuerpo.

Una sonrisa que salía directamente desde las vísceras, desde la piel de ese cuerpo cansado de estar quieto, de reposar, cansado de estar confinado, guardado inmovilizado, cansado de no poder salir corriendo bajar las escaleras y caminar cerca de la orilla del río que estaba al frente, tan cerca pero imposible, el movimiento estaba atrapado en tu cuerpo, el movimiento quería explotar ... Explotó... El movimiento trataba de salir, lo podía ver en aquel balanceo de pies mientras tratabas de controlar el cansancio y acrecentar la sonrisa.

Figura 27

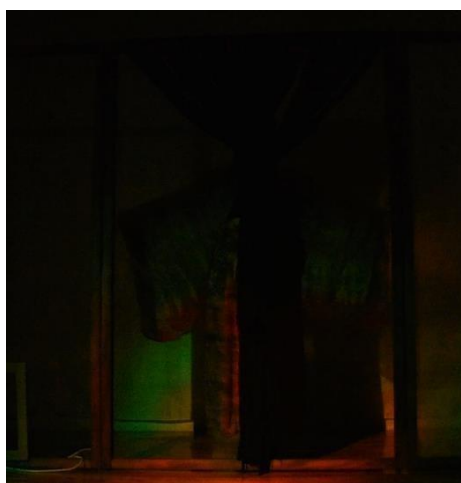
Foto de la intérprete accionando en el filtro del marco de madera 2. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza interactuando con una secuencia tras el marco colgado

Figura 28

Foto de la intérprete accionando tras el filtro de tela. Autoría propia



Nota: Carolina Espinoza realizando un cambio de vestuario tras el filtro de tela.

Tras terminar la secuencia de trenzar su cabello, la intérprete se desplaza hasta el filtro de tela donde se ubica tras la trenza de hilos que cuelga desde la parte superior, ahí empieza a realizar un cambio de vestuario. (Figura 28)

Mientras se coloca las mangas y la falda mantiene un enfoque general y a su vez interactúa con el texto.

Texto: Entrelazarme contigo (autoría propia)

Deseo sentirte cerca tocarte la cabeza, acariciar tu cabello y trenzarlo

Trenzar tu cabello para guardar energía

Trenzar tu cabello para recordarte, para que no me olvides

Entrelazar tu cabello, entrelazarme contigo

Contarte historias

Mirarte despacio

Acompañarte en un largo silencio.

Comienza a sonar lentamente percusión, la canción de fáre, Fáre fue una obra dancística de 10 minutos presentada en la catedra de danza contemporánea con la magister Cristina Bustos. El sonido de la obra fue recopilado de distintos sonidos de percusión y se realizó la creación del mismo. En esta obra se vuelve a tomar la canción para esta parte de improvisación en danza.

La intérprete baila, por todos los filtros y a su vez mientras baila va cambiando su enfoque visual, hay momentos en que mantiene uno solo en sus manos, en otros la interprete cambia su mirada hacia el espacio, juega con todas las formas de enfocar desde el lugar interpretativo, usa las herramientas descritas en el capítulo 2 indistintamente. (Figura 29 y 30)

Figura 29

Foto de la intérprete accionando tras varios filtros 1. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza realizando improvisación con las distintas formas de enfocar por todo el espacio mientras baila.

Figura 30

Foto de la intérprete accionando tras varios filtros 2. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza realizando improvisación con las distintas formas de enfocar por todo el espacio mientras baila.

La intérprete termina en un nivel bajo y mientras se pone de pie se retira la parte superior del vestuario y cuelga en el marco pequeño de la estructura. Empieza a sonar la canción alma, corazón y vida, entonces la intérprete empieza a interactuar con la trenza de hilo mientras baila y la desenreda, tras esto baila con el hilo mientras hace alusión a éste como si fuera su pareja de baile (Figura 31 y 32), es así como tras girar y bailar logra enrollarlo para luego ubicarlo sobre la estructura. (Figura 33) tras esto se acerca al público y saca a bailar a una persona. Tras bailar le invita a volver a su puesto y la intérprete narra el texto “El Mote”.

Texto: El mote (autoría propia)

Pensando en ti me acordé del mote, ¿yo seré un mote acaso?

El mote siempre acompaña la comida, el mote acompaña tu recuerdo.

De abril a marzo crece la chacra, crece y apunta al cielo, al fin la chacra da sus frutos, es tiempo de cosecha, la mazorca es recogida en comunidad, en minga cómo debe ser... El maíz se ha transformado, ha tomado colores, formas y tamaños, los granos están agrupados formando un colectivo, un conjunto...

La independencia de pronto llega hasta ese choclo, que está dentro de una familia de granos. Los desgranar y los sueltan de la colectividad, aquí es solamente un grano que está perdido entre los demás, el concepto de familia y hogar se ha perdido para el pequeño grano que se vuelve solo un grano de maíz, debe cuidarse

solo, retumba en su cabeza los consejos de su mazorca: ¡cuidado con la gallinas! le dicen, ¡cuidado con las gallinas!

Mientras aprende a cuidarse, ha sido el elegido, ese maíz ha sido seleccionado para otra transformación, espera con ansias su nuevo look, su nuevo estilo, el secreto está en la ceniza que lo envuelve, lo acaricia lo ayuda a crecer y cambiar.

Sale renovado, sale lleno de vitalidad y con un nuevo nombre y más popularidad, le dicen "el mote".

El mote se vuelve multifacético, puede ser mote pillo, mote sucio incluso puede contraer compromiso, sí... sí compromiso

El mote puede casarse, claro, se casa con el haba.

¡Ufff que rico mote casado vea!

¡Que rico caldo!

Disculpe no se malita, ¿Habrá tal vez un platito más de comida para repetirme?

Tras acabar la interacción la intérprete retoma la secuencia y texto inicial de la obra: Y si no te vuelvo a ver. La diferencia es que ahora no está sentada sino de pie mientras explora con la parte superior de su cuerpo.

Figura 31

Foto de la intérprete accionando con la tela 1. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza bailando con la tela.

Figura 32

Foto de la intérprete accionando con la tela 2. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza bailando con la tela.

Figura 33

Foto de la intérprete accionando con la tela 3. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza acomodando la tela sobre la estructura

3.3.8 Octavo momento-Un solo enfoque

La intérprete mantendrá un solo enfoque visual mientras suena la canción Alma, corazón y vida nuevamente de fondo, la intérprete mantiene la mirada en un punto fijo en el espacio, tomando la herramienta de la videocámara de enfocar un solo punto en el espacio, es decir su mirada cambia de un punto a otro en el espacio sin hacer un encuadre o generar una

visión general, en cada punto la mirada permanece aproximadamente 10 segundos; mientras tanto indaga con salir y entrar de la caja a través del movimiento mientras interactúa con frases del texto “Chocolate y Maracuyá”, a su vez realiza el desplazamiento de la infraestructura hasta llevarla a una nueva ubicación. (Figura 34)

Tras terminar vuelve a la exploración a través del ejercicio descrito en el capítulo anterior de Edivaldo de seguir el movimiento con la vista, mantiene la atención solamente en el cuerpo y ya no en el espacio, nuevamente acompaña la canción de Fárez mientras la intérprete es visualizada en una condición de sombra. (Figura 35)

Figura 34

Foto de la intérprete acomodando la estructura. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza desplazando la estructura

Figura 35

Foto de la intérprete accionando tras el filtro de plástico. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza explorando tras el filtro de plástico.

3.3.9 Noveno momento-Doble enfoque

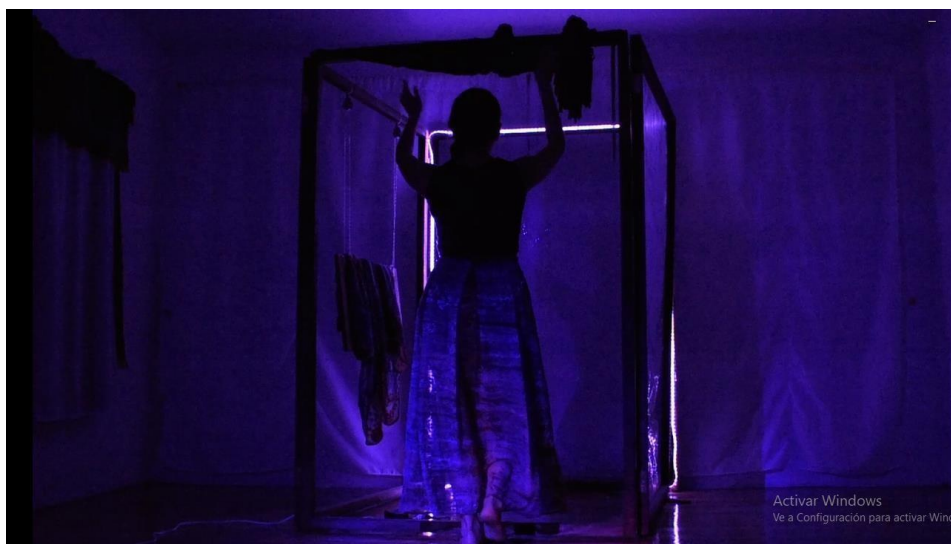
Tras terminar la exploración termina de ubicar la caja en forma cerrada (Figura 36) y realiza un cambio de vestuario, para ubicar la falda y la capa en el suelo (Figura 37). Luego se pone

en posición vertical dentro de la instalación mientras mantiene un enfoque visual doble, en el público y en la cuarta pared, mientras desarrolla el texto de “Entrelazarme contigo”, a su vez va saliendo de la caja y caminando por el espacio, su mirada cambia de la cuarta pared al contacto visual con el público. Al final pregunta por un chicle a una persona del público (la premisa es que la persona no tenga), para terminar, comentándole a esa persona del público lo siguiente: ¡Me debes un chicle!

La intérprete camina y se sienta al frente de la caja como en un inicio de la obra, entonces vuelve a iniciar la obra con su improvisación inicial mientras la luz va perdiendo potencia hasta llegar a la oscuridad y solo escuchar la voz de la intérprete desarrollando el texto “Y si no te vuelvo a ver”

Figura 36

Foto de la intérprete dentro de la caja 1. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza dentro de la estructura desarrollando una secuencia.

Figura 37

Foto de la intérprete dentro de la caja 2. Autoría propia.



Nota: Carolina Espinoza ubicando el vestuario en el suelo dentro de la estructura

3.4 La dramaturgia visual atraviesa la memoria de la autora.

Se desarrollaron dos dramaturgias visuales en la investigación a partir de la búsqueda del enfoque visual, sin embargo, mientras se desencadenaba este proceso de sistematización e investigación estas dramaturgias entrelazadas simultáneamente atravesaron la memoria de la autora, la obra se creó desde un lugar técnico de investigación en la escena y a su vez terminó siendo contenedor de la subjetividad de la autora.

Durante la creación, como se mencionó se decidió usar azarosamente en la investigación textos de la autora, que eran las memorias de la autora con respecto a su abuela Elvira, quien falleció en diciembre del 2018, suceso que la afectó emocionalmente y la llevó a escribir varios textos durante el mismo, estos textos fueron llevados a la escena desde un lugar azaroso y como complemento de esta dramaturgia visual que se desarrollaba.

Sin embargo, mientras se ordenaba el material y se decidía la forma que se quería enfocar en escena, la autora logró analizar los textos que partían de sus recuerdos, notando que todos sus recuerdos mencionaban comida y sabores, fue desde ahí que se tomó la decisión de nombrar la obra "Recuerdo tu sabor".

A pesar de que la obra no fue creada desde un lugar emocional o subjetivo, y no tenía la intención de poner un recuerdo o memoria en escena, la autora empieza a notar como sus memorias basadas en su abuela se acoplan a estas dramaturgias visuales. Se vuelve

entonces la obra un contenedor de memorias, este contenedor que se crea partiendo de la investigación visual termina abarcando los sentires de la autora.

De esta manera nació esta obra, la investigación y la búsqueda de una dramaturgia visual en la escena termina atravesando recuerdos para finalmente ponerlos dentro de esta obra, siendo los mismos elementos complementarios al tema de esta investigación que es el enfoque visual.

Desde un análisis de la autora, está obra que surge de esta investigación termina siendo un homenaje a sus recuerdos y a su abuela, al final la obra tiene el poder de terminar involucrándola emocionalmente, sin la necesidad de que los recuerdos hayan sido la base creativa.

4 Conclusión

El enfoque visual despertó interés en la autora desde diferentes lugares y espacios, desde el lugar interpretativo se rescata algunos ejercicios vividos y aprendidos que le llevaron a cuestionar sobre la mirada y atención. Desde el lugar expectativo y creativo fue despertando interés en las formas de enfocar visualmente a lo largo de su desarrollo como artista escénica, tal como se menciona durante la descripción de la construcción del objeto-instalación, mismo que nace y se desarrolla partiendo de algunas creaciones ya realizadas anteriormente por la autora dentro de la carrera de artes escénicas. Esta investigación desde el lugar expectativo surge también desde la cotidianidad y condicionantes propios de la autora como son sus lentes.

Debido a este interés por la mirada, la autora decidió investigar y buscar crear una puesta en escena desde una dramaturgia visual, misma que es extensa y puede ser abordada desde diversos lugares como se evidenció dentro de su descripción en el primer capítulo, es por eso que la autora decide abordar esta dramaturgia desde la noción de enfoque visual como el punto o puntos simultáneos que se puede tener al mirar.

La investigación se desarrolló durante todo el proceso de laboratorio, se desarrollaron varias ideas y formas de buscar esta conciencia visual, encontrando los resultados obtenidos y descritos durante este trabajo de titulación, desde el lugar interpretativo se seleccionaron las herramientas descritas en el capítulo 2 para explorar y generar una conciencia desde este lugar. A su vez se desencadenó en una estructura escénica que partió de los condicionantes cotidianos y materialidades para su construcción. Estos enfoques visuales interpretativos y expectativos se desarrollaron simultáneamente.

Finalmente, para sistematizar todo el material obtenido en una obra, la autora se basa en 4 formas de enfocar en escena, que dieron como resultados dos tipos de dramaturgias, siendo la expectativa la que guio el orden cronológico de la misma, a su vez la dramaturgia interpretativa se desarrolla basada en el orden ya establecido previamente. Estas dos dramaturgias descritas se entretajan entre sí, y a través del capítulo 3 se las describe por momentos basados en el tipo de enfoque que mantiene durante los mismos. Dentro de ese capítulo se describe la obra desde dos lugares, desde el expectativo y desde el interpretativo. Al final estas dos dramaturgias se entrelazan dando como resultado la puesta en escena.

Esta obra fue creada desde la investigación del enfoque visual y desencadenado en la sistematización a través de dos dramaturgias visuales que se entrelazan, mismas que atravesaron la memoria de la autora tomando los recuerdos como complemento.

Como resultado de la investigación se evidencia una forma de creación basada en el enfoque visual, a través de este trabajo se describió todo el proceso creativo de una obra que termina contando los recuerdos de su autora con respecto a su abuela bajo el nombre de "Recuerdo tu sabor". Sin embargo, el desarrollo y construcción de la misma contienen una investigación sobre como enfocar en escena y los recuerdos son complementos de esta dramaturgia visual que creo la obra.

Esta investigación demuestra la posibilidad de crear una obra desde un lugar diferente, sin acudir a las memorias del artista como base creativa, ni al textocentrismo como dramaturgia de la obra. Mediante este trabajo se refleja los intereses y la forma de crear de la autora y se evidencia la posibilidad de creación a través de diferentes elementos de la escena.

5 Referencias

- APDC. (s.f.). Recuperado el 2024, de <https://www.dansacat.org/es/formacio/asymmetrical-motion-amb-lucas-condro/>
- Barba, E. (2010). *QUEMAR LA CASA , Origenes de un director* (Vol. 1). Editorial Artezblai. Recuperado el Noviembre de 2021
- Barthe, R. (1990). *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía* (Primera ed.). (J. Sala-Sanahuja, Trad.) España: Paidós Iberica S.A. Recuperado el 2024
- Borgdorff, H. (31 de Enero de 2010). El debate sobre la investigación en artes. *Cairon Revista de Ciencias de la Danza número 13*, 25- 46. Recuperado el Junio de 2021, de [file:///D:/Desktop/TESIS/Libros/el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes%20\(1\).pdf](file:///D:/Desktop/TESIS/Libros/el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes%20(1).pdf)
- Cardona, P. (1993). *Percepción del espectador*. México D,F, México: Cenidi Danza/ INBA.
- Danan, J. (2012). *QUÉ ES LA DRAMATURGIA*. (V. Viviescas, Trad.) México: oma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.
- Deltrebe dansa*. (julio de 2020). Obtenido de <https://www.deltrebredansa.com/que-hacer/formacion-profesional/profesorado/edivaldo-ernesto/>
- Eridey. (s.f.). *ArtRocket*. Obtenido de <https://www.clipstudio.net/aprende-a-dibujar/archives/163256>
- Espinoza, C. (2019). *Recuerdo tu sabor*.
- Eugenio Barba & Nicola Savarese. (2007). *El arte secreto del actor*. Ediciones Alarcos . Recuperado el 2021
- Fabián Arrebola, P. C. (enero de 2000). *Research Gate*. Recuperado el 31 de Octubre de 2022, de t: <https://www.researchgate.net/publication/234574026>
- Galand, R. (2017). *La Naturaleza de la fuerza en el cuerpo y la danza*. Buenos Aires: COLORADO ANALYT. Recuperado el 2020
- Grass Kleiner, M. (2011). La investigación de los procesos de creación en la escuela de Teatro UC. *Catedra de Artes No 9 Facultad de Artes PONTificia Universidad Católica de Chile*(9), 87-105. Recuperado el Junio de 2021, de

file:///D:/Desktop/TESIS/Libros/233317305-Grass-Milena-La-Investigacion-en-La-Escuela-de-Teatro-UC.pdf

Institute of the arts. (s.f.). Obtenido de <https://www.iabarcelona.com/teaching-staff/dasha-lavrennikov/>

Lehmann, H.-T. (2013). *TEATRO POSDR4MÁTICO*. (D. González, Trad.) Murcia, España: Paso de gato. Recuperado el Noviembre de 2021

Lessing, E. (2022 de junio de 2022). *Dramaturgia de Hamburo*. Obtenido de <https://es.scribd.com/document/395898177/Dramaturgia-de-Hamburgo-1a-parte-de-G-E-Lessing>

Lopez, E. (16 de Junio de 2013). *MIRANZA*. Recuperado el 22 de Diciembre de 2021, de Instituto de Oftalmología Avanzada: <http://oftalmologia-avanzada.blogspot.com/2013/06/como-funciona-nuestro-enfoque-o.html>

Monroy, M. L. (Diciembre de 2011). La investigación creación en los trabajos de pregrado y postgrado en educación artística. *El Artista* (8), 317-330. Recuperado el Mayo de 2021, de file:///D:/Desktop/TESIS/Libros/Barriga-%20Investigaci%C3%B3n.pdf

Naranjo, S. (2015). Aproximación al concepto de Antropología Teatral según Eugenio Barba. *Revista Colombiana de las Artes*, 9, 206-223.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. (J. Melendres, Trad.) Barcelona: Paidós. Recuperado el Junio de 2021

Porter, D. (Ed.). (16 de Febrero de 2024). *AMERICAN ACADEMY OF OPHTHALMOLOGY*. Obtenido de <https://www.aao.org/salud-ocular/enfermedades/astigmatismo>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, R. (s.f.). *Diccionario de lengua española*, 23.5 en línea. Recuperado el 03 de enero de 2021, de <https://dle.rae.es>

retina, A. d. (01 de noviembre de 2022). *www.macula-retina.es*. Obtenido de www.macula-retina.es: <https://www.macula-retina.es/>

Sánchez, J. A. (2011). *Dramaturgia en el campo expandido*.

Segui, P. (2015). *OVACEN*. Recuperado el 2024, de <https://ovacen.com/proporcion-aurea-que-es/>

Tantocria, E. C. (s.f.). *Edivaldo Ernesto*. Recuperado el 2024, de <https://www.edivaldoernesto.com/>

Turbert, D. (18 de DICIEMBRE de 2023). *AMERICAN ACADEMY OF OPHTHALMOLOGY*. Recuperado el 2024, de <https://www.aao.org/salud-ocular/enfermedades/miopia>

Villareal, B. V. (2019). Dramaturgía visual o una cartografía disciplinar. *Index(7)*, 131-135. Recuperado el Noviembre de 2021

Wilches, Ç. (Noviembre de 2013). ENSACIÓN, PERCEPCIÓN Y CONCIENCIA. HACIA UN ENFOQUE SENSORIOMOTOR DE LA PERCEPCIÓN VISUAL. *Diálogos*, 4(1), 17-22.

Zambrano, M. (2016). La investigación en el arte –la relación arte y ciencia, una introducción. *Index, Revista De Arte contemporáneo(1)*, 110-116. Recuperado el Julio de 2021