

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

Explorando las sinergias creativas: el diálogo entre la partitura de improvisación de la metodología Viewpoints de Anne Bogart y la instalación performática “Aire” en el proyecto “Rizoma: La Quinta Estepa”


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

Autor:

Adriana Jessenia Astudillo Machuca

Director:

Diego Alfonso Carrasco Espinoza

ORCID:  0000-0002-1168-2428

Cuenca, Ecuador

2025-03-11

Resumen

Esta investigación explora las sinergias creativas que surgen del diálogo entre la partitura de improvisación construida a partir de la metodología Viewpoints de Anne Bogart y la instalación performática "Aire" dentro del proyecto artístico interdisciplinario "Rizoma". Se enfoca en cómo los principios de la respuesta kinestésica propuestos por Viewpoints brindan pautas para la improvisación y facilitan el diálogo creativo, pueden aplicarse en la construcción de una partitura de improvisación que se relacione e integre con el espacio único de la instalación "Aire" dentro de la obra "La Quinta Estepa". Las técnicas y métodos utilizados han formado parte integral de mi formación como artista escénica, además de los procesos individuales, se examina el trabajo colectivo interdisciplinario que impacta y moldea el resultado final de la obra.

Palabras clave del autor: Artes escénicas, danza, performance, circuito performático, arte contemporáneo



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

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

Abstract

This research explores the creative synergies that arise from the dialogue between the improvisational score constructed from Anne Bogart's Viewpoints methodology and the performance installation "Aire" within the interdisciplinary artistic project "Rizoma". It focuses on how the principles of kinesthetic response proposed by Viewpoints, which provide guidelines for improvisation and facilitate creative dialogue, can be applied in the construction of an improvisational score that relates to and integrates with the unique space of the "Aire" installation. The techniques and methods used have been an integral part of my training as a performing artist, acquired during my career in the Performing Arts Degree at the University of Cuenca. In addition to individual processes, the interdisciplinary collective work that impacts and shapes the final result of the work is examined.

Author keywords: Performing arts, dance, performance, performance circuit, contemporary art



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

Institutional

Repository:

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

Índice de contenido

Introducción	8
Capítulo I.....	12
1.1 Enfoques conceptuales y Procesos creativos	12
1. 1. 1. La teoría del cuerpo en movimiento en las artes escénicas (Laban) como proceso creativo	14
1. 2. Teoría del Rizoma.....	16
1. 1. 2 "Perceptos" y "Afectos" (Deleuze y Guattari).....	18
1. 3. El performance y la conducta ritualizada de Richard Schechner	19
Capítulo II.....	24
2. 1. Fundamentos Conceptuales	24
2. 1. 1. Aplicación en el entrenamiento actoral de los Viewpoints.....	25
2. 1. 2. La respuesta kinestésica en la Metodología Viewpoints y su Importancia en el Entrenamiento Actoral.....	26
2. 1. 3. Partitura de improvisación.....	27
2. 1. 4. Aplicación en las Artes Escénicas	28
2. 2. Proceso creativo de la obra “La Quinta Estepa” del proyecto Rizoma	29
2. 2. 1. Dramaturgia de “La Quinta Estepa” del proyecto Rizoma	34
2. 2. 2. Desarrollo de los actos.....	35
2. 2. 3. Desarrollo de Personajes	38
2. 2. 4. Proceso de Improvisación para Wayra en la Instalación “Aire”.....	39

Conclusiones	41
Bibliografía.....	43
Anexos.....	45

Índice de Anexos

Anexo 1. Útero - Segunda muestra	45
Anexo 2. Túnel – Segunda Muestra	46
Anexo 3. Camino del Aire – Segunda Muestra.....	47
Anexo 4. Camino del fuego – Segunda Muestra	48
Anexo 5. Camino del fuego – Tercera Muestra.....	49
Anexo 6. Camino de la tierra – Tercera Muestra.....	50
Anexo 7. Mapa visual de escenografía	51
Anexo 8. Plano de medidas del subterráneo de la Casa de la Cultura	51
Anexo 9. Mapa visual de Iluminación	52
Anexo 10. Fotos tomadas del espacio.....	52
Anexo 11. Foto del trazo del recorrido en el subterráneo. Ruta definitiva.....	53
Anexo 12. Maqueta del Subterráneo de la Casa de la Cultura	53
Anexo 13. Mascaras para Wayra y Mishqui	54
Anexo 14. Camino del aire – Wayra – cuarta muestra.....	54
Anexo 15. Camino del aire – Wayra – cuarta muestra.....	55
Anexo 16. Camino del Aire – Wayra – cuarta muestra	55
Anexo 17. Camino del Aire – Wayra – cuarta muestra	56
Anexo 18. Camino de la tierra – cuarta muestra.	57
Anexo 19. Camino del fuego – cuarta muestra – Nina.....	57
Anexo 20. Camino del agua – cuarta muestra	58

Anexo 21. Camino del fuego – El caos – cuarta muestra	59
Anexo 22. Útero – quinta muestra	60
Anexo 23. Túnel – quinta muestra	61
Anexo 24. Centro – santuario de las raíces.....	62
Anexo 25. Camino de la tierra – quinta muestra. S.....	63
Anexo 26. Camino del agua – Nina invoca a Wayra – quinta muestra	64
Anexo 27. Camino del aire – Wayra – Quinta muestra	64
Anexo 28. Camino del fuego – quinta muestra.....	65

Introducción

El arte escénico contemporáneo se encuentra en una búsqueda constante de nuevas formas de expresión y diálogo, donde la interacción entre intérpretes, espacio y público es la esencia que nutre su diálogo. La presente investigación explora las sinergias creativas que surgen del diálogo entre la partitura de improvisación basada en la metodología Viewpoints de Anne Bogart y la instalación performática “Aire” del proyecto interdisciplinario Rizoma: La Quinta Estepa.

El estudio se enfoca en cómo los principios de improvisación y respuesta kinestésica de los Viewpoints pueden integrarse en un entorno instalativo, generando una experiencia escénica interdisciplinaria y participativa. A través de un enfoque metodológico que combina teoría y práctica, la investigación analiza la relación entre los cuerpos en movimiento, el espacio escénico y la percepción del público, planteando nuevos caminos en la creación artística contemporánea.

El proceso seguido se desarrolló en tres fases principales. En primer lugar, se realizó una revisión conceptual de los principios de improvisación, kinestesia y performance, explorando su aplicación a través de talleres y laboratorios creativos. En segundo lugar, se desarrolló una partitura de improvisación que integró las dinámicas corporales y espaciales propuestas por los Viewpoints, permitiendo que los intérpretes reaccionaran espontáneamente al entorno y al público. Finalmente, se implementó esta partitura en el diseño y la interacción con la instalación “Aire”, un espacio creado específicamente para potenciar la conexión sensorial y emocional entre intérpretes y espectadores.

Este trabajo identificó tres caminos esenciales para el desarrollo de la investigación. Primero, el uso de la improvisación como herramienta creativa y colaborativa, explorando la conexión entre cuerpo y espacio. Segundo, la incorporación del espacio instalativo como un catalizador de significados, donde el público no es un observador pasivo, sino un participante activo. Tercero, la aplicación de principios rizomáticos en su construcción para estructurar un proceso no lineal, colaborativo y no jerárquico que fomenta una creación fluida y orgánica.

En este sentido, la investigación aporta a la comprensión teórica de los procesos creativos en las artes escénicas y también propone un modelo práctico para integrar disciplinas como el teatro, la danza y las artes plásticas. A través de esta exploración, se busca inspirar a otros creadores a experimentar con las infinitas posibilidades de interacción entre cuerpos,

espacios y espectadores, promoviendo el arte como un medio para nuevas formas de relación y narrativa en la práctica escénica contemporánea.

Para comenzar con la investigación, se recopilaron las experiencias de los participantes a través de sesiones de ensayo y observación directa, las cuales fueron ordenadas y clasificadas. Posteriormente, se realizó un análisis teórico, integrando conceptos clave como la improvisación, la respuesta kinestésica, la interacción espacio-cuerpo, y las instalaciones performáticas. Finalmente, se propuso un análisis comparativo entre los procedimientos experimentales y las teorías estudiadas, usando las presentaciones finales como medio para explorar cómo las ideas abstractas se materializaron en la puesta en escena.

El proceso creativo fue dinámico y participativo, caracterizado por la colaboración colectiva entre los miembros del proyecto, lo cual permitió que la obra emergiera de un enfoque no jerárquico. Cada participante aportó ideas, investigaciones, movimientos y enfoques narrativos para el desarrollo de la obra. Se utilizó una técnica de partitura de improvisación que favorecía la flexibilidad, permitiendo que los actores y la instalación performática interactuaran con libertad dentro de una estructura flexible definida por los principios de los *Viewpoints*.

El proceso de improvisación fue primordial, especialmente con respecto a la creación del personaje Wayra (la diosa del viento) y su integración con la instalación Aire. En este sentido, la metodología de *Viewpoints* permitió que los intérpretes reaccionaran de manera espontánea a los estímulos del espacio, otros actores y el público, generando una interacción que se ajustaba al momento presente. La técnica de la respuesta kinestésica ayudó a los actores a desarrollar una conciencia más profunda de su entorno físico y emocional, lo que se tradujo en movimientos auténticos e intensos.

La instalación Aire se diseñó como un espacio en el que los espectadores observan y participan activamente en el proceso. A través de elementos como la interacción con objetos, la modificación del espacio (por ejemplo, pintando o rompiendo objetos), se buscó crear una atmósfera inmersiva en la que los participantes se sintieran parte de la obra, generando un ciclo continuo de creación colectiva. Este modelo permite que el espacio, las emociones y los movimientos fluyan libremente, sin que los espectadores sean simples observadores.

El último componente de la metodología incluyó la evaluación y la reflexión sobre el impacto de la obra en los espectadores. Se realizaron varias presentaciones en diferentes entornos,

lo que permitió ajustar la dramaturgia y la interacción con el público. A través de la retroalimentación obtenida, se fueron afinando detalles como la estructura espacial y la forma en que los intérpretes se relacionan con el público. Además, la exploración de la respuesta kinestésica permitió ajustar las interpretaciones de los personajes, lo que creó una experiencia más fluida y espontánea en cada presentación.

Este enfoque metodológico, que combina la teoría de la improvisación con la práctica de la instalación performática y la interacción del público, ha demostrado ser eficaz para generar una experiencia artística colectiva, flexible y profundamente conectada con la percepción sensorial de los participantes.

Dedicatoria

Esta tesis representa el fruto de un esfuerzo conjunto, sostenido por el amor y el apoyo de personas extraordinarias que han marcado mi camino.

A mi amada hija Ángeles, mi razón de ser y mi soporte. Cada página de esta tesis está impregnada de tu amor, que ha sido el motor que me ha impulsado a seguir adelante en los momentos más difíciles. Por ti y para ti, mi ratona, porque tus sonrisas han iluminado cada paso de este camino académico.

A mi madre, pilar inquebrantable de mi vida, quien ha sido padre y madre, apoyo económico y apoyo incondicional. Tu ejemplo de fortaleza y determinación ha sido mi guía. A ti te debo no solo esta meta alcanzada, sino la persona en la que me he convertido.

A mis hermanos, Valeria, por ser mi salvadora en los momentos difíciles, por tu apoyo constante y tu capacidad de encontrar soluciones cuando más las necesitaba. Maximiliano, por ser mi mayor inspiración para mis creaciones en la universidad, tu inexplicable manera de amar y tus dulces ojitos han sido mi mayor motivación.

A mi familia, en especial a mi abuela Laura, por su sabiduría y consejos; a mi tía Mónica, por alentarme incansablemente a perseguir mis sueños; y a mi tío Fabián, por compartir sus fantásticas ideas sobre el arte y por alentarme siempre.

A mis mejores amigos, Daniel, mi pañuelo de lágrimas, gracias por estar presente en mis momentos más oscuros y por tu apoyo inquebrantable. Rafaela, conocerte en la universidad fue uno de los regalos más grandes; juntas vivimos esta etapa plenamente, creando recuerdos que siempre llevaré en mi corazón, les quiero.

A mi Colectivo “Las hijas no queridas”, en especial a Ruth y Camila, por su ayuda desinteresada, su compañía, sus consejos y su amor incondicional. Su amistad ha sido un regalo invaluable en este camino.

A mi profesor y tutor de tesis, Diego Carrasco, uno de los mejores maestros que he tenido el privilegio de conocer. Gracias por deslumbrarme con sus historias, por ver potencial en mí y por guiarme con paciencia y sabiduría en el desarrollo de esta tesis.

A todos ustedes, mi más profundo agradecimiento por ser parte fundamental de este logro académico.

Capítulo I

En la elaboración de esta investigación académica nos apoyaremos en determinadas nociones y estudiosos que constituirán la base del marco teórico para examinar la experiencia práctica. Seguidamente, se conceptualizaron varias definiciones clave que contribuirán a este propósito.

1.1 Enfoques conceptuales y Procesos creativos

El proceso creativo se puede definir como una serie de etapas mentales y prácticas que conducen a la generación de ideas, productos o soluciones originales y valiosas. Csíkszentmihályi (1996) lo describe como "un proceso por el cual dentro de la cultura resulta modificado un campo simbólico" (p. 46).

Los procesos creativos son fundamentales en el desarrollo artístico y personal. Tanto Mihály Csíkszentmihályi como Rudolf Von Laban han aportado perspectivas valiosas sobre este tema, que, al ser fusionados para la presente investigación, ofrecen una visión más completa y enriquecedora, pues, para el autor de una obra, en su trabajo de investigación – creación, el proceso es casi, o más importante, que el resultado final, por lo que es necesario definir y abordar los detalles en torno al proceso creativo, tal como lo menciona Laban con su proceso en la danza, quien es uno de los pocos autores que define estos conceptos en torno al arte.

Csíkszentmihályi (1996) define la creatividad como "cualquier acto, idea o producto que cambia un campo ya existente, o que transforma un campo ya existente en uno nuevo" (p. 28). Este concepto se centra en la innovación y el impacto que tiene la creatividad en un área específica. Por otro lado, Laban (1975) considera que el proceso creativo en la danza implica "la exploración del movimiento a través del espacio, el tiempo, el peso y el flujo" (p. 85).

Csíkszentmihályi (1996) propone cinco fases del proceso creativo; la Preparación es la inmersión en el problema o área de interés, la incubación es el procesamiento inconsciente de la información, la intuición es el momento "¡Ajá!" cuando surge una idea prometedora, la evaluación es el análisis crítico de la idea y por último la elaboración que es el desarrollo y materialización de la idea. Por otra parte, Laban también tiene propone fases durante el proceso creativo y son: la exploración que es la investigación de las posibilidades de movimiento del cuerpo, la improvisación que es la creación espontánea basada en los principios de movimiento, la composición que es la organización consciente de los

movimientos en una estructura y la reflexión que viene a ser el análisis y evaluación de los movimientos creados.

Al combinar estas ideas, podemos entender los procesos creativos de las artes escénicas como la exploración y descubrimiento; Tanto Csíkszentmihályi como Laban enfatizan la importancia de explorar nuevas posibilidades, es decir, de investigar nuevos conceptos e ideas. En el contexto de la danza, esto puede significar experimentar con diferentes movimientos y combinaciones. Csíkszentmihályi habla de cambiar o transformar un campo, mientras que Laban se refiere a la transformación del movimiento. Ambos conceptos implican tomar algo existente y darle una nueva forma o significado. El Flujo creativo: Csíkszentmihályi (1990) introduce el concepto de "flow" o flujo, un estado de concentración óptima durante el proceso creativo.

Este estado se puede relacionar con la idea de Laban sobre el flujo en el movimiento, creando una conexión entre el estado mental y la expresión física. Es así que Csíkszentmihályi destaca la importancia del campo y el ámbito en el proceso. En este sentido, el campo en el arte incluiría a curadores, críticos y otros artistas, de esta forma, para que una idea sea considerada creativa, debe ser aceptada por este grupo como una contribución significativa, mientras que el ámbito hace referencia al sistema de conocimientos, reglas, símbolos y tradiciones preexistentes en un área particular, es decir, técnicas y estilos, repertorio, lenguaje, escenografía, etc. P

Por último, está la expresión personal, aunque Csíkszentmihályi se enfoca más en el impacto social de la creatividad, y Laban en la expresión corporal, ambos reconocen la importancia de la expresión individual en el proceso creativo y en la creación colectiva.

El método de creación colectiva se caracteriza por la colaboración grupal en la creación de obras teatrales que abordan temas sociales relevantes. A través de la improvisación y la construcción colectiva de escenas, este método busca visibilizar situaciones de injusticia o desigualdad. En este contexto, las figuras tradicionales del autor y el director pierden protagonismo, dando paso a un proceso creativo más horizontal y participativo en donde la toma de decisiones se realiza entre todos (Jiménez, 2023). Es así que la creación colectiva se distancia de los modelos de trabajo tradicionales en los que una sola persona ocupa una posición de autoridad sobre el resto del equipo (Matute, 2020).

Para la puesta en escena de la obra de “La Quinta Estepa” se trabajó conjuntamente con un equipo de artistas, quienes escribieron, crearon y dirigieron la obra de igual manera. En ese sentido, la creación colectiva ha permitido al grupo explorar y analizar la riqueza de un proceso artístico, donde la autoría y las decisiones creativas son compartidas por todos los participantes. Este enfoque fomenta la colaboración y abre un espacio para que varias perspectivas y habilidades confluyan en la construcción de la obra, enriqueciendo su complejidad narrativa y estética. Este modelo de trabajo favorece la innovación al generar propuestas más diversas y originales, rompiendo con estructuras jerárquicas tradicionales en la creación teatral.

La relación de estos conceptos nos permite entender el proceso creativo en las artes escénicas como una interacción dinámica entre la mente y el cuerpo. El enfoque de Csíkszentmihályi proporciona un marco general para comprender la creatividad, mientras que la teoría de Laban ofrece herramientas específicas para la exploración y desarrollo del movimiento creativo.

Esta unión sugiere que el proceso creativo en las artes escénicas no es lineal, sino cíclico y recursivo, donde la exploración física informa el proceso mental y viceversa. Así, la creatividad en las artes escénicas emerge de la experiencia continua para posteriormente conceptualizarse en una experiencia corporal en concreto.

1. 1. 1. La teoría del cuerpo en movimiento en las artes escénicas (Laban) como proceso creativo

Rudolf Von Laban desarrolló una teoría integral del movimiento que ha tenido un impacto significativo en las artes escénicas, y se puede considerar en sí misma como un proceso creativo, con su conjunto de técnicas y métodos. Laban concebía el movimiento como un medio de comunicación y expresión, donde el cuerpo actúa como un instrumento que refleja emociones, pensamientos e intenciones. Para él, el movimiento trasciende las palabras y permite expresar lo que el lenguaje verbal o textual no puede, mientras que, por otra parte, la acción está íntimamente relacionada con el propósito del movimiento. Las acciones no son solo movimientos físicos, sino que están cargadas de intención, esto significa que toda acción física se obtiene solamente a través del cuerpo, y que tiene un motivo detrás, ya sea emocional, funcional, estético o narrativo.

El enfoque de Laban se basa en cuatro elementos fundamentales que constituyen el núcleo de su teoría del movimiento:

1. **Cuerpo:** Se refiere a la estructura física y sus posibilidades de movimiento. Laban (1966) enfatizaba la importancia de la conciencia corporal y cómo diferentes partes del cuerpo pueden moverse de forma aislada o en conjunto.
2. **Esfuerzo:** Este concepto describe las cualidades dinámicas del movimiento. Laban identificó cuatro factores de esfuerzo: peso, tiempo, espacio y flujo. La combinación de estos factores determina la calidad expresiva del movimiento y generan ritmo, específicamente ocho tipos.
3. **Forma:** Se relaciona con los cambios en la forma del cuerpo durante el movimiento. Laban (1966) describió cómo el cuerpo puede adoptar formas pin-like (alargadas), wall-like (planas), ball-like (redondeadas) o screw-like (torsionadas).
4. **Espacio:** Este elemento trata sobre cómo el cuerpo se mueve a través del espacio y se relaciona con él. Laban (1966) desarrolló el concepto de "kinesfera", el espacio personal que rodea al cuerpo y dentro del cual ocurre el movimiento.

El proceso creativo, según la teoría de Rudolf von Laban, implica una exploración consciente y sistemática de los elementos fundamentales del movimiento. Hodgson (2001) señala cómo Laban incentivaba a bailarines y actores a experimentar con diversas combinaciones de esfuerzo, forma y uso del espacio, abriendo así nuevas posibilidades de movimiento y expresión.

En esta tesis, la creación del personaje se inspiró en el elemento aire, lo que llevó a realizar ejercicios diseñados para simular sus movimientos, sonidos y cualidades. El objetivo era "pensar como el aire", explorando y representando su naturaleza fluida e intangible. Este enfoque permitió construir una personalidad única para el personaje, rompiendo con patrones preestablecidos y otorgando al actor plena libertad para expresarse de manera auténtica. Dicho método resulta esencial, ya que la propuesta se fundamenta en la improvisación y el performance, donde la espontaneidad y la conexión genuina con el personaje son pilares fundamentales para una interpretación orgánica y significativa dentro de la obra.

1. 2. Teoría del Rizoma

El concepto de rizoma, desarrollado por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, representa una forma revolucionaria de pensar sobre la organización del conocimiento y la experiencia. Introducido en su obra "Mil Mesetas" (1980), el rizoma se presenta como una alternativa a las estructuras jerárquicas y lineales tradicionales de pensamiento y organización.

Deleuze y Guattari definen el rizoma como un modelo descriptivo y epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica, sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro. En sus propias palabras, "el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera" (p. 13).

Las características principales del rizoma, según Deleuze y Guattari son:

1. Principio de conexión y heterogeneidad: Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro. Esto contrasta con la estructura arbórea, que fija un orden y una jerarquía.
2. Principio de multiplicidad: El rizoma es siempre multiplicidad que no puede ser reducida a la unidad. No hay puntos o posiciones en un rizoma, solo líneas.
3. Principio de ruptura a significantes: Un rizoma puede ser roto en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras líneas.
4. Principio de cartografía y de calcomanía: Un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda.

Estas características hacen del rizoma un modelo particularmente útil para entender sistemas complejos y no lineales. Como señalan Deleuze y Guattari (1980/2002), "un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo" (p. 29).

La teoría del rizoma ha tenido un impacto significativo en diversos campos, desde la filosofía y la literatura hasta la biología y la informática. En el contexto de las artes, el concepto de rizoma ha inspirado nuevas formas de pensar sobre la creación y la interpretación artística.

Según Bourriaud (2009), el rizoma ofrece un modelo para entender las prácticas artísticas contemporáneas que "se desarrollan en función de nociones interactivas, reflexivas y relacionales" (p. 142). Esta perspectiva permite concebir obras de arte que no tienen un principio o fin definido, sino que existen en un estado de constante devenir y transformación.

En el ámbito de las artes escénicas, la teoría del rizoma puede aplicarse para crear experiencias performativas que desafían las estructuras narrativas lineales y las relaciones convencionales entre el artista, la obra y el público. Como sugiere Lepecki (2006), el pensamiento rizomático en la danza y el performance puede "generar nuevos modos de composición coreográfica y nuevas formas de entender la relación entre el cuerpo, el movimiento y el espacio" (p. 103).

El concepto de rizoma nos ofrece una forma nueva y emocionante de pensar sobre los puntos de vista en el arte y la vida. Imagina un jardín donde todas las plantas están conectadas bajo tierra, creciendo en todas direcciones sin un centro claro. Así es el rizoma: permite que muchas ideas y perspectivas diferentes existan al mismo tiempo, todas igual de importantes. En el arte, esto significa que no hay una sola manera "correcta" de ver, entender, crear y concebir una obra. Cada persona puede tener su propia interpretación, y todas son válidas.

Pero podríamos decir que es como si cada espectador estuviera mirando la obra desde un ángulo diferente, y cada uno de estos ángulos añade algo valioso a la experiencia total. Esta idea del rizoma nos anima a ser más abiertos y curiosos, a explorar diferentes puntos de vista y a valorar la diversidad de perspectivas que encontramos en el arte y en la vida cotidiana. En base a estos conceptos de rizoma, creamos y ambientamos nuestra obra "La Quinta Estepa" dentro del proyecto "Rizoma" que se explicara a más a detalle en el capítulo dos de este trabajo de tesis.

El proyecto Rizoma es una obra multidisciplinaria que se categoriza como un "circuito performativo", donde se integran instalaciones vivas y performances para guiar a los espectadores a través de cuatro puntos, cada uno representando un elemento de la naturaleza: agua, tierra, aire y fuego. Estos elementos naturales sirven como metáforas y puntos de reflexión sobre la tecnología y el humano, lo que sugiere una fuerte conexión con una narrativa social relevante en el contexto actual.

1. 1. 2 "Perceptos" y "Afectos" (Deleuze y Guattari)

Deleuze y Guattari (1991/1993) desarrollaron los conceptos de "perceptos" y "afectos" como elementos fundamentales en su teoría del arte y la sensación. Estos conceptos son cruciales para entender cómo el arte impacta en el espectador y cómo trasciende la mera representación, ya que su diferencia principal radica en lo que cada uno capta y cómo se relaciona con la experiencia humana.

Los perceptos, según Deleuze y Guattari, son "las impresiones objetivas que se instalan en la mente del espectador" (Deleuze & Guattari, 1991/1993, p. 164), son percepciones independientes del sujeto que las experimenta. No se limitan a lo que alguien ve, oye o siente en un momento, son autónomos, no pertenecen a un momento subjetivo o personal, sino que existen como entidades propias dentro de una obra artística. El arte, especialmente, cristaliza los perceptos y los hace perdurar en el tiempo, desconectados del contexto en que fueron creados.

Por otro lado, los afectos son descritos como "las impresiones subjetivas que abordan los vacíos existenciales del ser humano" (Deleuze & Guattari, p. 165). Los afectos no son sentimientos personales; son dinámicos, pre-personales y muchas veces inarticulados. Pueden ser intensidades que se generan y se transmiten a través del arte, afectando al espectador o al creador de maneras inesperadas.

Juntos, los perceptos y afectos conforman lo que Deleuze y Guattari denominan "seres de sensación" (1991/1993, p. 164). Estos seres de sensación son la esencia misma de la obra de arte, existiendo por sí mismos y excediendo cualquier vivencia. La creación artística, según esta perspectiva, implica la producción de estos perceptos y afectos, ofreciendo una "alternativa de catarsis" que permite al espectador "desahogarse de manera segura y constructiva" a través de la experiencia estética (Deleuze & Guattari, 1991/1993, p. 167).

La teoría de los perceptos y afectos se manifiesta claramente en la última escena de nuestra obra, titulada "El fuego o el caos". En este espacio, invitamos a los espectadores a expresarse libremente, ya sea pintando en las paredes o utilizando instrumentos para romper objetos, permitiéndoles desatar su caos interno. El ambiente está diseñado para generar una sensación de caos incluso a primera vista, provocando una fuerte impresión en el público.

Esta experiencia funciona como una forma de catarsis, ofreciendo a las personas una manera segura de expresarse sin dañar a otros. Como sugiere Deleuze, el arte sirve como una forma

de resistencia, y nuestro circuito está diseñado precisamente para brindar al espectador una serie de sensaciones tanto externas como internas. Deleuze afirma que somos "seres de sensaciones", y es por eso que nos identificamos con estas corrientes filosóficas. A través de esta escena y de toda la obra, buscamos crear una experiencia que resuene profundamente con la naturaleza sensorial y emocional del ser humano.

En este contexto, los perceptos en "La Quinta Estepa" surgieron como imágenes escénicas y momentos sensoriales creados espontáneamente durante la improvisación. Estas imágenes no buscan narrar una historia lineal, sino capturar y transmitir experiencias que trascendieran el tiempo y el espacio, evocando sensaciones en el espectador. Por ejemplo, la exploración del paisaje desolado de la "estepa" se tradujo en composiciones escénicas que apelaban directamente a los sentidos, como el movimiento grupal que sugerían los elementos naturales, construido colectivamente durante los ensayos.

Por otro lado, los afectos se reflejan como intensidades emocionales compartidas entre los artistas durante el proceso de creación y en la relación con el público en la puesta en escena. La improvisación permitió que los intérpretes reaccionaran a las propuestas de sus compañeros en tiempo real, generando una dinámica viva en la que los afectos fluctuaban y transformaban continuamente la obra. Estas intensidades no solo influían en los artistas, sino que también atravesaban al público, creando una experiencia performativa envolvente.

En conclusión, dichos enfoques permitieron que la creación de la obra se liberara de las estructuras narrativas convencionales y se centrara en construir un tejido de sensaciones y emociones. Este marco teórico ofreció herramientas para interpretar el carácter no lineal y dinámico de la obra, señalando cómo la improvisación y la colaboración colectiva pueden generar experiencias escénicas únicas y transformadoras.

1. 3. El performance y la conducta ritualizada de Richard Schechner

El performance es una forma de expresión artística única y dinámica que trasciende las fronteras convencionales del arte; se distingue del resto de artes escénicas (danza, mimo, teatro) por ser un acto no preparado con antelación, que responde a una estructura básica y que depende de la relación inmediata y no preparada entre espectador y ejecutante.

Dicha expresión artística se caracteriza por su énfasis en la inmediatez y la autenticidad de la experiencia en tiempo real. En esencia, el performance se materializa a través de acciones vivas y palpables, donde el cuerpo del artista se convierte en el medio principal de expresión

y comunicación. Es una acción transformadora, por eso es el arte de la acción. El performance tiene sus raíces en las vanguardias artísticas, particularmente en el Dadaísmo, donde surgió como una forma de crítica social y cultural. En el Cabaret Voltaire, los primeros performances se burlaban de la guerra, las clases sociales y las estructuras de poder, desafiando lo absurdo y opresivo de la sociedad de su tiempo. A diferencia del teatro tradicional, el performance no se basa en la representación de personajes ni en narrativas lineales. Como se indica en el video de YouTube (Diéguez, 2020) en el performance no hay personaje, es el artista existiendo". Esta autenticidad y presencia del artista es fundamental para la experiencia del performance.

Esta expresión artística trabaja con la realidad y la ficción, creando un espacio liminal donde las fronteras entre las artes plásticas, musicales y escénicas se difuminan. Esta cualidad permite al performance ser un medio poderoso para la expresión artística y la crítica social, desafiando constantemente las convenciones y expectativas del arte institucionalizado. El performance, aunque sucede en tiempo real, crea una realidad ficticia paralela, a pesar de ser una experiencia en vivo, el performance no es una representación de la vida cotidiana, sino una construcción artística que desafía nuestra percepción de la realidad.

El performance, según Schechner (2013), se define como "conducta restaurada" o "conducta dos veces actuada" que es posible solamente en la ficción (p. 52). Este concepto abarca no solo las artes escénicas, sino también una amplia gama de actividades humanas que implican la repetición de comportamientos aprendidos y ensayados. Esta definición sugiere que el performance no se limita a lo que ocurre en un escenario, sino que incluye rituales, ceremonias, comportamientos cotidianos e incluso acciones políticas. Según Schechner, cualquier acción que se repite, se ensaya o se aprende puede considerarse un performance. Esto amplía enormemente el campo de estudio, permitiéndonos analizar fenómenos sociales y culturales a través de la lente del performance artístico.

Las características principales del performance, de acuerdo con Schechner (2013), son:

- Transformación: El performance tiene la capacidad de transformar a los participantes y al espacio donde se realiza.
- Reflexividad: Permite a los performers y a la audiencia reflexionar sobre sí mismos y su cultura.

- Liminalidad: Crea un espacio y tiempo "entre" donde las normas sociales habituales y la relación con el espectador pueden suspenderse.
- Proceso: El performance es un proceso continuo más que un producto acabado.
- Experiencia: Enfatiza la experiencia vivida tanto para los performers como para la audiencia.
- Multivocalidad: Puede transmitir múltiples voces, es decir que no haya una sola voz, pues el mismo espectador puede ser el emisor.
- Eficacia y entretenimiento: Oscila entre ser eficaz (producir un cambio) y ser entretenido.

Schechner también introduce el concepto de "comportamiento restaurado" para explicar cómo los performances, incluso cuando parecen espontáneos, están compuestos de acciones previamente ensayadas o aprendidas. Esto se aplica tanto a una obra de teatro como a un ritual religioso o a una interacción social cotidiana. Además, explora la idea de que el performance no solo representa la realidad, sino que también la crea. Por ejemplo, un juramento presidencial no solo describe un cambio de poder, sino que efectivamente lo realiza.

Según Schechner, este comportamiento es necesario en el ámbito de las artes escénicas, ya que los actores, bailarines y performers toman fragmentos de acciones, gestos o expresiones, ya sean propios o ajenos, y los incorporan a su representación. Esto crea una conexión entre lo individual y lo colectivo, lo que genera nuevos significados en el proceso. En el contexto de la puesta en escena de la obra, se observa cómo los artistas reutilizaron elementos improvisados y momentos previos, transformándolos en bloques escénicos que mantienen su esencia original, pero adquieren nuevas interpretaciones dentro de la obra.

Así mismo, entre algunos referentes que llevan la premisa del teatro de improvisación, está el Living Theatre, una compañía teatral estadounidense, fundada por Julián Beck y Judith Malina, que explora nuevas formas de teatro en las que involucran al público de manera activa y sensorial mediante técnicas como la improvisación, la música en vivo y la interacción directa con el público para, de esta manera, crear experiencias teatrales intensas y provocativas (The Living Theatre, s/f).

Para la presente obra, el uso del performance como forma escénica central responde a la necesidad de crear una obra basada en la experimentación, la espontaneidad y la interacción

entre los artistas y el público. A diferencia de las formas teatrales tradicionales, donde las estructuras narrativas y los personajes están predefinidos, el performance ofrece un espacio abierto que permite a los intérpretes trabajar desde su experiencia personal, su cuerpo y el momento presente.

De esta manera, el performance es usado en la improvisación como pieza principal de la obra para la creatividad, el uso del cuerpo como medio principal de expresión y la relación activa con el espectador; es así que el performance se adapta a esta propuesta artística, debido a que permite la flexibilidad creativa, la exploración de lo efímero y sensorial, y la ruptura con lo convencional.

En el contexto del performance, implica un proceso de separación y reintegración de comportamientos. Schechner argumenta que estos comportamientos pueden ser reorganizados y reconstruidos en nuevas formas, permitiendo así la creación de nuevos significados y experiencias. Este proceso de deconstrucción y reconstrucción es lo que confiere al performance su poder transformador y su capacidad para comentar y criticar la realidad social.

Un aspecto crucial de la conducta ritualizada es su naturaleza reflexiva. Schechner (2013) señala que "al repetir y recontextualizar comportamientos, los performers y la audiencia tienen la oportunidad de examinar críticamente estas acciones y sus significados subyacentes" (p. 36). Esta reflexividad permite que el performance funcione como un espejo de la sociedad, revelando y cuestionando normas culturales, estructuras de poder y convenciones sociales.

La teoría de Schechner sobre la conducta ritualizada también enfatiza la importancia del contexto en el performance. El mismo conjunto de acciones puede tener significados radicalmente diferentes dependiendo del contexto en el que se realiza, debido a que el performance es, sobre todo, contextual. Por ejemplo, un gesto que en un contexto cotidiano podría parecer insignificante, en el marco de un performance artístico puede adquirir un profundo significado simbólico o político.

Además, esta idea se relaciona estrechamente con su concepto de "restauración del comportamiento". Este término sugiere que los comportamientos pueden ser almacenados, transmitidos y manipulados como si fueran tiras de película. Los performers, ya sean actores, chamanes, o participantes en rituales cotidianos, "restauran" estos comportamientos, adaptándolos y recontextualizándolos para crear nuevos significados.

Esta teoría es relevante ya que, en La Quinta Estepa, la improvisación y la creación colectiva se basan en una repetición continua de acciones, gestos y dinámicas grupales que, aunque no son estrictamente rituales en su sentido tradicional, siguen una estructura de repetición y transformación. Esta repetición en la performance permite que las acciones y las interacciones entre los artistas se conviertan en un ritual que da sentido y dirección a la obra. Cada ensayo o improvisación actúa como una "prueba" de los rituales performáticos que se realizan en el escenario, de modo que el comportamiento de los intérpretes y su relación con el público adquieren un valor simbólico y emocional.

Al utilizar el performance como una forma ritualizada, los artistas se permiten romper con las convenciones establecidas, explorando nuevos territorios creativos, lo que se alinea con la propuesta de Schechner de que el performance no solo reproduzca la realidad, sino que la transforme, generando una experiencia única tanto para los artistas como para el público. Es decir, la teoría de Schechner ofrece una comprensión de cómo la improvisación y la interpretación se basan en algo más que la creación de escenas y acciones, sino en la construcción de rituales simbólicos que transforman tanto a los artistas, como al público. Esta teoría refuerza la idea de que la obra se construye sobre un proceso dinámico de repetición, transformación y transgresión, esencial para la experiencia estética y emocional de la obra.

1. 4. Anne Bogart y los Viewpoints

La metodología Viewpoints, desarrollada por la directora de teatro Anne Bogart y la coreógrafa Tina Landau, es un enfoque innovador para el entrenamiento de actores y la creación teatral (Bogart y Landau, 2005). Esta técnica se basa en la improvisación estructurada y la conciencia del espacio y el tiempo en el escenario. Se compone de dos categorías principales:

Viewpoints de Tiempo:

- Tempo: La velocidad a la que ocurre un movimiento o acción.
- Duración: Cuánto tiempo dura un movimiento o secuencia.
- Respuesta kinestésica: Reacción espontánea a un estímulo externo.
- Repetición: Repetir un movimiento o gesto.

Viewpoints de Espacio:

- Forma: Los contornos que el cuerpo crea en el espacio.
- Gesto: Movimientos que pueden ser cotidianos o expresivos.
- Arquitectura: Cómo el espacio físico influye en el movimiento.
- Relación espacial: La distancia entre performers o entre performer y objetos.
- Topografía: El patrón de movimiento que se crea en el suelo.

Capítulo II

El presente capítulo explora los fundamentos conceptuales y metodológicos del proyecto escénico "La Quinta Estepa" del grupo Rizoma, un circuito performático inspirado en la filosofía rizomática de Deleuze y Guattari. Este enfoque multidisciplinario combina teatro, danza y artes plásticas, utilizando elementos naturales como metáforas de transformación y conexión entre el ser humano y su entorno. La obra se basa en la colaboración no jerárquica, la interacción activa del público y técnicas como los Viewpoints de Anne Bogart, integrando improvisación y respuesta kinestésica para crear una experiencia inmersiva y reflexiva.

2. 1. Fundamentos Conceptuales

La investigación del dispositivo revela una profunda resonancia entre Rizoma y el concepto de intertextualidad, adoptado por el profesor Ernesto Ortiz (2017). La práctica intertextual ofrece al creador una herramienta composicional que amplía el campo escénico y que ofrece la posibilidad de la movilización y la evolución de la forma en la que se constituyen las identidades de la danza y del coreógrafo al probar formas, esquemas, estructuras y mecanismos que operan en el hipertexto, que constituye esa perspectiva artística, el hipotexto, devela no solamente una posibilidad distinta de existir, sino también una posibilidad diferente de relectura del texto original (Ortiz, 2017).

Dicho concepto tiene sus raíces en los planteamientos de la teórica literaria Julia Kristeva (1969), quien lo desarrolló a partir de las ideas del lingüista ruso Mijaíl Bajtín. Kristeva definió la intertextualidad como la relación que un texto mantiene con otros textos, entendiendo que

toda obra se construye a partir de una red de referencias, citas, alusiones y diálogos con otros discursos preexistentes. En el caso del profesor Ortiz, su propuesta sobre la intertextualidad en el ámbito escénico, destaca la manera en que las obras de teatro, el performance y otros procesos creativos se configuran como un tejido de referencias culturales, sociales y artísticas. Según Ortiz (2017), en las artes escénicas, la intertextualidad no solo se da en los textos escritos (como el guion o los diálogos), sino también en los gestos, las acciones, las imágenes y los sonidos que dialogan con otras obras y contextos culturales.

Es así que la intertextualidad actúa como un espacio de confrontación y diálogo con obras preexistentes, enriqueciendo el proceso creativo al ofrecer una fuente de inspiración y exploración para el equipo. Por ejemplo, para la creación de la instalación para la obra, nos basamos e inspiramos de otras obras de teatro, películas, Pinterest, etc.

Para explicar mi parte en la instalación "Aire" dentro del Proyecto Rizoma, analizaremos algunos conceptos como la metodología de Anne Bogart, la respuesta kinestésica y la partitura de improvisación.

2. 1. 1. Aplicación en el entrenamiento actoral de los Viewpoints

Los Viewpoints se utilizan para desarrollar la presencia escénica, la escucha activa y la capacidad de reacción de los actores. Según Bogart (1995), esta metodología permite a los intérpretes aumentar la conciencia del cuerpo en el espacio, mejorar la capacidad de improvisación y desarrollar un lenguaje común para la creación colectiva. Esta metodología, concebida originalmente como una herramienta para entrenar actores y explorar la composición escénica, se centra en la interacción entre tiempo, espacio y movimiento, promoviendo una colaboración activa entre los miembros del elenco y el director.

El trabajo en La Quinta Estepa comenzó con una serie de talleres enfocados en los nueve puntos de vista principales que Bogart define: espacio, forma, tiempo, movimiento, duración, repetición, gesto, arquitectura y relación. Estos conceptos fueron explorados de manera individual y en conjunto para generar material escénico original. Cada sesión se organizó en torno a una o varias de estas categorías, permitiendo a los actores experimentar con sus cuerpos y la relación entre ellos en el espacio escénico. Los Viewpoints funcionaron como guías para estructurar las sesiones de improvisación, ofreciendo a los actores marcos

específicos que evitaban la repetición mecánica y promovían respuestas espontáneas y auténticas.

Así mismo, la metodología también influyó en la manera en que se utilizó el espacio escénico. Inspirándose en el punto de vista de la arquitectura, los actores interactuaron activamente con los elementos físicos del escenario, como plataformas, escenografías, estructuras y demás; estas interacciones enriquecen la estética visual de la obra y también establecen un diálogo entre los cuerpos en movimiento y el entorno escénico. Al integrar los Viewpoints en cada etapa del proceso se logró una puesta en escena que se nutre de la espontaneidad de la improvisación y de la riqueza visual y conceptual de la performance, lo que crea una experiencia teatral única y profundamente inmersiva.

2. 1. 2. La respuesta kinestésica en la Metodología Viewpoints y su Importancia en el Entrenamiento Actoral

La respuesta kinestésica juega un papel importante en el desarrollo de la presencia escénica y la capacidad de improvisación de los actores. Según Bogart (2001), este aspecto de los Viewpoints "entrena a los actores para escuchar con todo el cuerpo" (p. 39). Esta habilidad permite a los intérpretes aumentar su conciencia del entorno escénico, mejorar la interacción con otros actores y crear momentos de autenticidad y espontaneidad en el escenario.

La respuesta kinestésica es uno de los Viewpoints de Tiempo en la metodología desarrollada por Anne Bogart y Tina Landau. Bogart y Landau (2005) la definen como "una reacción espontánea a un movimiento que ocurre fuera de ti" (p. 8). Este concepto se basa en la idea de que los actores deben desarrollar una sensibilidad hacia los estímulos externos y responder a ellos de manera inmediata y orgánica.

Esta respuesta se encuentra estrechamente relacionada con otros Viewpoints, especialmente con el tiempo y la repetición. Climenhaga (2010) señala que "la interacción entre estos elementos crea una red compleja de estímulos y respuestas que enriquecen la experiencia escénica" (p. 292 del entrenamiento actoral).

De tal modo, este concepto es importante porque se refiere a la capacidad de los actores para responder de manera inmediata y espontánea a los estímulos físicos y emocionales generados por otros intérpretes, el espacio o los elementos de la escena. En este contexto, la respuesta kinestésica se puede utilizar para crear un diálogo escénico fluido con el que los actores desarrollan una sensibilidad que les permite reaccionar al instante a los movimientos,

gestos o sonidos de sus compañeros, estableciendo una comunicación no verbal que enriquece la narrativa.

Al fomentar una respuesta física inmediata a cualquier estímulo (visual, auditivo, táctil), la Respuesta Kinestésica impulsa a los actores a salir de sus patrones habituales y a crear acciones frescas y auténticas. Esto es fundamental en una obra improvisada, donde la espontaneidad es clave dado que, al reaccionar al entorno, los actores descubren nuevas posibilidades de movimiento y composición.

2. 1. 3. Partitura de improvisación

Según Halprin (1969), una partitura de improvisación es "un sistema de símbolos que puede transmitir instrucciones para que se produzca una actividad" (p. 1). Más específicamente, Halprin y Burns (1974) definen las partituras como:

"Simbolizaciones de procesos que se extienden en el tiempo... La partitura puede ser utilizada como un método para permitir que un proceso se lleve a cabo, como un modo de permitir que muchas personas participen en una actividad compleja sin confusión, como un modo de permitir que procesos experimentales se lleven a cabo con un mínimo de explicaciones". (p. 1)

De igual manera, Halprin (1969) identifica varias características clave de las partituras de improvisación, tales como:

Flexibilidad: "Las partituras deben ser lo suficientemente flexibles como para permitir la improvisación y la respuesta individual" (p. 4).

Apertura: "Una buena partitura es abierta, no cerrada; invita a la participación más que a la observación pasiva" (p. 5).

Estructura: "Proporciona una estructura dentro de la cual puede ocurrir la improvisación" (p. 6).

Así mismo, Halprin y Burns (1974) describen varios tipos de partituras:

Partituras abiertas: "Proporcionan un marco general, pero permiten una gran libertad de interpretación" (p. 5).

Partituras cerradas: "Son más específicas y directivas en sus instrucciones" (p. 5).

Partituras de grupo: "Diseñadas para ser interpretadas por múltiples participantes simultáneamente" (p. 6).

Tal partitura de improvisación ha proporcionado una estructura flexible que guía la espontaneidad de los actores de "La Quinta Estepa". Al definir elementos como espacio, tiempo, energía y relaciones, esta partitura permite a los intérpretes explorar un amplio abanico de posibilidades creativas sin perder el hilo conductor de la obra. La partitura ofrece un marco que orienta la improvisación, al tiempo que fomenta la inventiva individual ya que los actores exploran diferentes facetas de sus personajes a través de este método.

De igual manera, la partitura estimula la capacidad de los actores para crear historias y acciones espontáneas, centrándose en la experiencia sensorial, para fomentar una conexión más profunda con el cuerpo y el movimiento. Por último, este método contribuye a crear un sentido de unidad y colaboración entre los actores, motivando a una relación de igualdad.

2. 1. 4. Aplicación en las Artes Escénicas

En el contexto de la danza y el teatro, Halprin (1970) sugiere que las partituras de improvisación pueden "liberar al artista de la tiranía de la coreografía fija y permitir una mayor exploración del movimiento y la expresión" (p. 50). La interacción entre la partitura de improvisación y el proceso de desarrollo de la instalación performática en el proyecto "Rizoma" ha demostrado ser un catalizador poderoso para el diálogo creativo. A través de un enfoque multidisciplinario que fusiona teatro, danza, artes plásticas y elementos sensoriales, el proyecto ha logrado crear una experiencia inmersiva y participativa para el espectador, desafiando las convenciones tradicionales y explorando nuevos territorios artísticos.

La partitura de improvisación, según Halprin, es como un mapa o guía que ofrece instrucciones para una actividad creativa. Puede ser tan simple como una serie de palabras clave o tan compleja como un diagrama detallado. Lo importante es que proporciona una estructura dentro de la cual puede ocurrir la improvisación. Por otro lado, la respuesta kinestésica, uno de los Viewpoints de Bogart, se refiere a la reacción espontánea de un actor a lo que sucede a su alrededor. Es como si el cuerpo del actor tuviera sus propios ojos y oídos, capaces de responder instantáneamente a los movimientos y energías de otros actores y del espacio.

Cuando combinamos estos dos conceptos, obtenemos un espacio creativo único donde la estructura y la espontaneidad coexisten. Imagina a un actor trabajando con una partitura que le da ciertas pautas o "reglas del juego", pero dentro de esas reglas, el actor está completamente libre para reaccionar de manera instintiva a lo que sucede en el momento. Este enfoque libera a los artistas de la rigidez de los guiones o coreografías fijas, al tiempo que les proporciona herramientas concretas para mejorar su presencia escénica, su capacidad de improvisación y su habilidad para crear colectivamente. El resultado es una experiencia teatral más vibrante y auténtica, tanto para los actores como para el público.

En este sentido, el público se convierte en parte de la obra al participar activamente en las distintas actividades a las que son sometidos mientras realizan el recorrido por distintos espacios y ambientaciones que sumergen al público dentro del contexto narrativo, por lo que los métodos mencionados nos han dado el soporte para crear una obra en la que se logre la participación del público, mediante referentes y autores que han otorgado las teorías para ser aplicadas en la práctica.

De este modo, los participantes mostraron un notable interés durante las proyecciones, lo que dio lugar al elemento final de la obra, concebido para fomentar la improvisación y la participación colectiva. El resultado obtenido es altamente valioso, ya que proporciona la retroalimentación necesaria para aprender, perfeccionar y ajustar detalles. Se exploran diversas modalidades teatrales que invitan al espectador a una experiencia sensorial renovadora en las artes, destacando la disposición del público para involucrarse activamente en el proceso creativo.

En base a las premisas de la improvisación, se desarrolló el personaje "Wayra" (Aire) para la obra "La Quinta Estepa" desarrollada por el proyecto Rizoma. Aquí, todas las acciones del personaje se basan en las interacciones con el público, dependiendo de eso, Wayra tiene distintos movimientos y diálogos, todos en base a lo que suceda en el momento, sin seguir un guion fijo que determine cada movimiento en su resultado.

2. 2. Proceso creativo de la obra "La Quinta Estepa" del proyecto Rizoma

Para este proyecto, inicialmente exploramos nuestros intereses personales entre el grupo que conforma el proyecto. Por ejemplo, mi gusto por el teatro accesible, que busca eliminar las barreras que impiden la plena participación de personas con discapacidad en las artes escénicas, tanto espectadores como creadores, se caracteriza por implementar recursos y

adaptaciones específicas que permiten que la experiencia teatral sea accesible para todos, independientemente de sus capacidades sensoriales, físicas o cognitivas (Barrio, 2014).

Esto me llevó a investigar cómo este busca desentrañar sensaciones en personas con discapacidad. Al unírnos para la tesis, descubrimos que compartimos una afinidad por trabajar con las sensaciones, lo cual consideré relevante debido a su relación con el teatro accesible. Esta inclinación hacia lo inmersivo nos inspiró a desarrollar un recorrido performático basado en juegos lúdicos sensoriales.

El proyecto surgió en el marco de la cátedra "Laboratorio de Investigación del Proceso Creativo para las Artes Escénicas", desarrollándose a lo largo de dos ciclos académicos: séptimo y octavo. La metodología inicial requería que los estudiantes formaran equipos basándose en intereses artísticos afines, lo que llevó a la conformación de una dupla creativa entre los investigadores. Durante las sesiones de laboratorio, se identificó un interés común por la exploración sensorial en las artes escénicas, lo que nos condujo a investigar diversos juegos lúdicos y ejercicios estimulantes para las sensaciones.

La investigación práctica se desarrolló en la Caja Negra de la universidad, donde se diseñó un recorrido experimental con obstáculos que fue ejecutado en tres fases: primero, visualizaron el recorrido, luego lo experimentaron físicamente y finalmente, lo recorrieron con los ojos vendados. Para enriquecer la investigación, incorporaron la perspectiva de un participante externo, quien realizó el recorrido y compartió sus experiencias sensoriales. Este proceso generó palabras clave como "nacer", "viscoso", "espacio", "contaminación" y "naturaleza", que posteriormente servirían como fundamento conceptual para el diseño del recorrido definitivo.

Gracias a la intertextualidad de imágenes, videos y películas exploradas, el proyecto Rizoma fue tomando forma, permitiendo la creación de diversos espacios simbólicos: el útero, que representa el nacimiento; el túnel, que simboliza la transición de la niñez a la adultez; y el centro (santuario de raíces), que encarna la madurez donde el ser humano elige su camino.

En esta última etapa, los investigadores incorporaron cuatro elementos naturales como metáforas de las diferentes rutas vitales: la tierra, que representa lo físico, la estabilidad y lo práctico; el agua refleja los cambios emocionales y la capacidad de adaptación; el aire simboliza lo intangible, como los pensamientos y la inspiración creativa en personas que

abrazan el cambio; y el fuego representa el deseo, la motivación y la fuerza interior del ser humano, así como el caos en la vida cotidiana.

Posteriormente, se incorporó los elementos de la naturaleza para ilustrar las diversas rutas que puede tomar un adulto. El espectador experimenta la tierra, el agua, el aire y el fuego. Para dar coherencia a esta experiencia, desarrollamos una dramaturgia que explora poéticamente la conexión entre naturaleza y tecnología, que resulta fundamental en el proyecto, ya que refleja la dualidad inherente en la existencia humana contemporánea.

A través de esta relación, se busca generar una reflexión profunda sobre la sostenibilidad ambiental, los procesos de transformación social y la necesaria coexistencia entre el desarrollo tecnológico y el mundo natural. Consideramos que estas tensiones y equilibrios son esenciales para comprender nuestra realidad actual, donde el ser humano debe navegar constantemente entre el progreso tecnológico y su vínculo ancestral con la naturaleza.

Desde el inicio, se comprendió la necesidad de un espacio amplio para el circuito. Inicialmente, pedimos el subterráneo de la Casa de la Cultura, de la ciudad de Cuenca – Ecuador, pero al estar ocupada, nos vimos obligados a utilizar la Caja Negra de las instalaciones de nuestra universidad. Este espacio, más reducido y similar a un pequeño teatro con gradas, no era ideal para un recorrido, pero fue donde realizamos nuestras primeras tres muestras.

En la primera presentación se intentó crear una estructura cuadrada con palos, la cual no funcionó porque la construimos nosotros mismos, por lo que, al no conocer sobre el tema del ensamblaje, se utilizaron palos viejos que no se podían sostener, ni clavar. Para la segunda muestra, se adaptó una carpa dentro de la Caja Negra, lo que requirió un arduo trabajo de modificación del espacio. Debido a las limitaciones, se decidió presentar el circuito por fragmentos, enfocándose más en ciertas partes como el útero, el túnel y el centro.

Todo este proceso ocurrió durante el séptimo curso. Al llegar a octavo, la necesidad de un espacio más grande se volvió urgente. Se pidió nuevamente el subterráneo de la Casa de la Cultura, que al menos duplica el tamaño de la Caja Negra. Se concedieron dos fechas para las presentaciones. Para la preparación, se creó una maqueta del lugar, lo que ayudó a ubicar cada instalación y determinar los materiales necesarios. Aunque se sabía que nos enfrentaríamos a un espacio diferente y más grande, la maqueta resultó ser una herramienta invaluable.

El subterráneo consta de una sala superior grande con gradas que conducen al subsuelo. Primero se accede a un cuarto pequeño, luego a una sala con cuatro columnas, seguida de otra sala similar. En esta segunda sala hay un cuarto lleno de graffitis y objetos antiguos, donde se desarrolla la parte final de la obra, el fuego. La salida es por las mismas gradas que llevan a la parte superior. Sin duda, este espacio amplio permitió potenciar las ideas de una manera que no se habría logrado en un lugar más pequeño. Fue una experiencia maravillosa trabajar en un entorno que se adapta tan bien a la visión creativa del grupo.

Somos conscientes de que algunos segmentos del circuito aún presentan debilidades en cuanto a la interacción con el espectador. Todavía estamos en proceso de descubrir la manera más efectiva de lograr una interacción más dinámica y envolvente. Tras seis presentaciones de la obra, hemos ido identificando áreas de mejora para cada instalación. Nuestro enfoque no se limita únicamente a los aspectos instalativos, sino que también abarca el trabajo corporal, el desarrollo de los personajes y la dramaturgia. Estamos explorando cómo estos elementos pueden combinarse para lograr una mayor inmersión del espectador.

Nuestro objetivo es perfeccionar esta experiencia única, que fusiona danza y teatro de una manera poco convencional. Continuamos trabajando para que cada parte del circuito invite al público a una participación más activa y significativa, creando así una conexión más profunda entre la obra y los espectadores. Este proceso de refinamiento es constante y cada presentación brinda nuevas perspectivas sobre cómo mejorar la experiencia total en la obra para que sea más inversiva e interactiva, es decir, cómo lograr que los espectadores puedan recorrer el espacio de una mejor manera e interactuar con él, por ejemplo, durante el recorrido pueden rayar cartulinas, interactuar con los intérpretes, en la parte final de la obra pueden expresarse de cualquier forma, pintando, rompiendo teles con bates y martillos.

Entonces el proyecto Rizoma viene a ser una obra multidisciplinaria que se despliega como un "circuito performático". Este circuito fusiona instalaciones vivas y performances, diseñadas para guiar a los espectadores a través de una experiencia sensorial única, dividida en cuatro etapas representadas por elementos naturales: agua, tierra, aire y fuego. Cada uno de estos elementos sirve como metáfora y poética sobre la relación entre el ser humano y la naturaleza, ofreciendo una profunda conexión con la narrativa social contemporánea.

Proyecto Rizoma "La Quinta Estepa" es un circuito performático inspirado en la filosofía del Rizoma, propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1987). Este concepto presenta un modelo descriptivo donde la organización de los elementos no sigue una subordinación

jerárquica, sino que permite que cualquier elemento influya o se conecte con otro. La filosofía del rizoma rechaza las jerarquías tradicionales y promueve conexiones múltiples y dinámicas (Deleuze & Guattari, 1987/1980).

Este enfoque se ve reflejado en el presente estudio ya que el grupo no cuenta con un director o alguna voz de mando, las ideas y todo lo construido se realizó entre todos de la misma manera, siguiendo el concepto de la "no jerarquía". De igual manera, la obra se desarrolla en un subsuelo, al igual que las raíces del rizoma que se enraízan en la tierra, lo que da un aspecto rizomático, no obstante, la obra como tal no es rizomática debido a que es un producto del laboratorio.

"El rizoma conecta un punto cualquiera con otro punto cualquiera, y cada una de sus líneas no remite necesariamente a la misma naturaleza, es decir que él pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos" (Deleuze y Guattari, 1997, p.48).

Nuestro proyecto encarna estos principios rizomáticos en su creación. En lugar de una jerarquía rígida, el grupo toma decisiones de manera colaborativa, determinando conjuntamente los elementos que conforman la obra junto a su creación colectiva. Además, se adopta un enfoque interdisciplinario, fusionando teatro, danza, música, artes plásticas y tecnología para crear una experiencia multifacética. El uso no convencional del espacio es fundamental en la propuesta. Al utilizar el subterráneo de la Casa de la Cultura, transformamos un lugar inusual en un escenario fluido y multidireccional, permitiendo una interacción dinámica entre los intérpretes y el entorno.

La participación activa del público es otro elemento importante. Se diseñó la obra para que los espectadores puedan moverse libremente e interactuar con algunos de los intérpretes, convirtiéndose en parte integral de la experiencia. Esta interacción influye directamente en el desarrollo de la obra, creando un diálogo constante entre artistas y audiencia. Nuestros intérpretes gozan de libertad para improvisar, lo que genera nuevas conexiones en tiempo real. Esta flexibilidad permite que cada presentación sea única, evolucionando y adaptándose orgánicamente.

Al momento de definir los conceptos que buscábamos, nos vimos interesados por lo lúdico, motivo por el que experimentamos con el público a través de juegos sensoriales, tales como obstáculos, ojos vendados, entre otros, que fueron llevados a cabo en el teatro universitario. En las primeras presentaciones piloto, se buscó la activación del sentido de la vista, del tacto

y el oído mediante la experimentación de juegos, además de la participación activa del público.

Así nació la historia de Nina, el guardián del fuego, quien guía a los espectadores a través de este recorrido, narrando aspectos de la vida humana. Les conduce por su santuario, invitándoles a conocer las criaturas que lo habitan. La Tierra, mediante su danza, despierta y activa el agua, realizando un ritual para liberar a Wayra, la diosa del viento. En su desesperación por escapar, Wayra desencadena un caos representado por el fuego, que constituye la escena final del circuito.

El ente llamado Nina es quien guía a los espectadores por el recorrido y quien permite al público realizar la acción que deseen tales como tocar objetos, hablar con el personaje, tocarlo, rayar en carteleras, etc. Además, el usuario es sometido a vibraciones y sonidos provenientes de la ambientación, de igual manera, es grabado y proyectado en vivo, así mismo, al final del recorrido, puede desfogar su ira mediante la destrucción de objetos como televisores o grafitear las paredes. En este sentido, lo que se busca del espectador es que deje llevar por la obra y participe activamente con los personajes, los sonidos y los objetos a su alrededor, resultando en una parte fundamental de la obra misma.

La naturaleza rizomática de nuestra obra se manifiesta no solo en su creación, sino también en la experiencia misma del espectador. Al sumergirse en el subterráneo, el público se adentra en un espacio que le permite ir a las profundidades de un lugar lo que le vuelve un ambiente rizomático. En esencia, "La Quinta Estepa" es una manifestación viva de los principios rizomáticos. El proyecto aún no está completamente finalizado en términos de dramaturgia ya que se piensa aumentar escenas, pero por ahora la dramaturgia presenta tres personajes. Uno de estos personajes guía al espectador a través del circuito, sumergiéndolo en su mundo. presenta cuatro personajes principales, cada uno representando un elemento fundamental de la naturaleza y la existencia.

2. 2. 1. Dramaturgia de “La Quinta Estepa” del proyecto Rizoma

La dramaturgia de la presente obra se basa en un enfoque inmersivo y simbólico, donde el público se convierte en parte activa de un viaje introspectivo y sensorial. La obra explora conceptos espirituales y filosóficos como el renacimiento, la conexión con la naturaleza, el autodescubrimiento y el control de emociones como la ira, todo ello a través de rituales y metáforas. Los elementos naturales (fuego, agua, tierra y viento) y los personajes simbólicos

(dioses y guardianes como Nina, Mishqui y Wayra) representan fuerzas primarias del universo y estados emocionales o espirituales.

La estructura episódica de la obra guía al público por capítulos conectados, donde participan activamente encendiendo velas, iluminando espacios, escribiendo en las paredes, interactuando con el entorno, convirtiéndose en protagonistas de su transformación. A través de una estética sensorial que emplea iluminación, sonidos, proyecciones y escenografías simbólicas, se crea una atmósfera hipnótica que realza la conexión entre los sentidos y las emociones. La obra invita a reflexionar sobre la relación del ser humano con sus raíces, emociones y el entorno, planteando un viaje que trasciende lo individual hacia lo colectivo y espiritual.

2. 2. 2. Desarrollo de los actos

El guión de *La Quinta Estepa* fue escrito por Víctor Hugo Sánchez y coescrito por mí, ya que, a partir de los ejercicios realizados, se tomó la decisión de crear una historia vinculada a los elementales de la naturaleza. De igual manera, el resto de los detalles fueron definidos de manera conjunta.

El texto ha sido diseñado para crear una experiencia inmersiva y transformadora, donde cada palabra, cada gesto y cada elemento escénico están imbuidos de significado y simbolismo. Se alienta a los actores a explorar la profundidad de sus personajes y a los técnicos a colaborar estrechamente para crear una atmósfera única en cada representación. Que "Rizoma" sea no solo un espectáculo, sino una experiencia que transforme y enriquezca a todos los que participen en ella.

La obra se desarrolla a lo largo de seis actos, cada uno correspondiente a una instalación única que explora diferentes aspectos de la experiencia humana:

- El útero: Simboliza el nacimiento y renacimiento.
- El santuario de las raíces: Explora la conexión con la tierra y nuestros orígenes.
- La danza de Mishqui: Celebra la unión con la naturaleza.
- El espejo de agua: Representa la reflexión y la apertura a lo desconocido.
- La prisión de Wayra: Examina los conceptos de libertad y restricción.

-El despertar de Nina: Explora la transformación a través del fuego interior.

Cada acto está dividido en escenas, para iniciar, el acto 1 describe el inicio de una obra inmersiva y simbólica que explora temas como el nacimiento, el renacimiento y el autodescubrimiento. En la escena 1, un personaje llamado X osea Nina da la bienvenida a los espectadores en un espacio que representa el vientre materno, donde luz y sombra simbolizan el equilibrio y el comienzo de un viaje introspectivo.

Continuando, el personaje reflexiona sobre la naturaleza del nacimiento, planteando si se trata de un único momento o de un proceso continuo en el que cada experiencia marca un nuevo renacer. Este diálogo abre paso a la invitación de los espectadores a adentrarse en un camino de exploración personal en el que pueden escribir o dibujar sobre una pizarra. Para la siguiente escena, Nina conduce a los participantes a un espacio simbólico, rodeado de muros que sugieren un vínculo con vidas pasadas, consolidando la atmósfera de introspección y conexión espiritual.

El segundo acto de la obra se centra en la conexión con la naturaleza y la propia esencia. En un espacio que simboliza raíces entrelazadas, X guía a los espectadores a un "santuario de las raíces", donde se explora la unión entre cielo y tierra. La escena invita a aprender de las criaturas ancestrales sobre la importancia de enraizarse en la propia identidad. La atmósfera subraya la profundidad y la magnitud de esta conexión espiritual.

Procediendo con la obra, el tercer acto aborda la conexión profunda con la naturaleza y el fluir de la vida. Guiados por Nina, los espectadores llegan a un espacio donde Mishqui, como guardián de las montañas y la tierra, realiza una danza atemporal en la que invita a participar al público en armonía con la existencia. A través de rituales simbólicos, como la ofrenda de hojas secas y el sonido del agua, se evoca la melodía de la conexión eterna entre los seres humanos y la naturaleza.

El cuarto acto explora el agua como símbolo de eternidad y portal hacia lo desconocido. X utiliza un pozuelo de agua para reflejar olas en el techo, creando una atmósfera de infinitud. Con palabras poéticas, invita a los espectadores a descubrir nuevos horizontes, antes de desvanecerse, dejando el eco del viento como preludio del siguiente capítulo.

Durante el quinto acto se representa el conflicto entre libertad y contención a través de Wayra, una figura encerrada en paredes de plástico transparente. Los espectadores iluminan el espacio con unas linternas, revelando una danza frenética de Wayra, cuya máscara de

espejos refleja luces y sombras en un espectáculo hipnótico. El acto culmina con el cese del caos, mientras Wayra contempla una puerta que se abre hacia la luz blanca, simbolizando una posible liberación.

Para el acto final, la obra concluye con un viaje simbólico hacia la introspección y la transformación. Los espectadores despiertan a Nina encendiendo velas que están a su alrededor, quien representa la lucha interna. A través de una danza acompañada por proyecciones visuales, Nina canaliza la ira como motor de cambio y reflexión. Finalmente, cede el espacio al público, envolviendo la escena en calma y gratitud. X despide a los espectadores con palabras poéticas que los invita a continuar su propio viaje, mientras el fuego encendido simboliza la sanación y el renacimiento.

En cuanto a la improvisación, la utilicé para crear la escena para Wayra. Durante los ensayos, improvisábamos basándonos en premisas, tales como "debes moverte como si fueras el aire" o "¿cuál será la calidad del movimiento del aire?". También apliqué la respuesta kinestésica de Anne Bogart, que se basa en diferentes aspectos, como el estímulo de personas externas, que puede ser un gesto o un sonido, y se improvisa en función de estas influencias. En mi caso, me dejé estimular por diversos elementos: primero, la instalación; luego, las personas que asistieron a la obra, como mi familia, con quienes reaccioné de manera más tranquila y confiada. Sin embargo, con otras personas, el estímulo fue diferente, y me sentí más ansiosa. Esa ansiedad, a su vez, influyó mi movimiento. Esta herramienta también aumenta la conciencia del entorno escénico, lo que me ayudó a tener una mayor presencia en la instalación.

Por otra parte, aunque hay siete instalaciones en total, algunas de ellas todavía requieren trabajo adicional en áreas específicas. Nuestra intención es fomentar una participación activa, y en ciertas áreas aún no hemos alcanzado plenamente este objetivo. En el túnel, por ejemplo, se invita al espectador a plasmar sus ideas en una cartulina, pero la dinámica no resulta intuitiva para todos. Es necesario desarrollar una estrategia que despierte de forma natural el deseo del espectador de tomar la tiza y expresarse, quizás mediante un estímulo visual o narrativo más evocador.

El centro de las raíces, aunque visualmente impactante, requiere una mayor implicación del público. Actualmente es un espacio principalmente contemplativo, pero podríamos enriquecerlo con elementos interactivos o una dramaturgia más envolvente que invite a la exploración física o emocional del espacio. El camino del agua, por su parte, ha recibido

menos atención debido a limitaciones de tiempo y enfoque en otras instalaciones. Esta sección, concebida como un ritual de invocación a la diosa del viento para liberar al fuego, necesita un desarrollo más profundo. Es crucial mejorar la escenografía como la dramaturgia para potenciar la experiencia ritual y la conexión del espectador con los elementos. Gracias a la retroalimentación que hemos recibido, continuaremos refinándolas y perfeccionándolas, asegurando que cada instalación logre una conexión significativa y memorable con el público.

2. 2. 3. Desarrollo de Personajes

“En el teatro, el personaje acepta de buen grado los rasgos y la voz del actor, de modo que, al menos en principio, no parece que esto deba crear problemas. Sin embargo, a pesar de la evidencia de esta identidad entre un ser vivo y un personaje, el personaje originalmente era solo una máscara, una persona, que correspondía al papel dramático en el teatro griego. A través del uso gramatical del término latino, la máscara griega adoptó lentamente el significado de un ser animado y de una persona, de modo que el personaje teatral termina siendo la ilusión de una persona humana”. Según Pavis (2015)

Tradicionalmente, el personaje trasciende la mera caracterización física y psicológica en escena, constituyéndose como una construcción compleja que surge y evoluciona a lo largo de la representación. Esta construcción surge de la fusión entre elementos textuales (los plasmados en el texto dramático) y elementos performativos (la interpretación actoral y los diversos componentes de la puesta en escena). Sin embargo, en “La Quinta Estepa” se adopta un enfoque distinto: mientras que en el teatro convencional el personaje requiere un desarrollo minucioso y profundo, en esta propuesta performática el personaje funciona más como un punto de partida, una referencia o un vehículo que no exige la misma intensidad de construcción psicológica o dramática.

"El personaje es un conjunto de normas de conducta, acciones aprendidas y fragmentos de conducta restaurada que se unifican en un intérprete específico y emergen como una entidad interactiva que existe en una relación dinámica con el texto, el actor y el contexto de la representación" (Schechner, 201).

Schechner sostiene que el personaje en la representación no requiere una construcción psicológica profunda como en el teatro. Más bien, el personaje es dinámico y cambia constantemente, siendo influenciado tanto por el actor como por el contexto de la representación. No es una entidad fija, sino un proceso vivo que se desarrolla en el tiempo y el espacio de la representación.

Para el desarrollo de los personajes, se realizaron ensayos de tres horas, dos veces por semana, durante un año en un laboratorio. La premisa consistió en que los intérpretes se dejaran influir por el elemento natural asignado a cada uno. Por ejemplo, para el personaje "Wayra", cuya interpretación y relación con la instalación se basaron en la respuesta kinestésica de Anne Bogart, tema central del estudio, su desarrollo se centró en el movimiento del viento. Se reflexionó sobre cómo se desplazaría, cómo caminaría, qué representaría y qué significaría. Así, el intérprete debía interactuar con la instalación y el público, utilizando la herramienta de la respuesta kinestésica según esos parámetros.

En el presente apartado se explora brevemente la construcción de los personajes de la obra "La Quinta Estepa" basados en los elementos de la naturaleza:

-Nina: El guía enigmático de máscara que conduce a los espectadores a través de las diferentes etapas del viaje, representa la conciencia y el autodescubrimiento.

-Nina: El dios del fuego, simboliza la transformación, la pasión y el cambio.

-Mishqui: El protector de las entrañas de la tierra, que encarna la conexión con nuestras raíces y la sabiduría ancestral.

-Wayra: El viento del fondo del cielo, que representa la libertad, el caos y la adaptabilidad.

2. 2. 4. Proceso de Improvisación para Wayra en la Instalación "Aire"

En el proyecto Rizoma, interpreto a Wayra, la diosa del viento. La instalación Aire presenta a Wayra atrapada en un cuadrado envuelto por plástico, simbolizando la contaminación del mundo que la está sofocando lentamente. La performance culmina cuando Wayra, libera su poder y desata el caos de Nina el dios del fuego.

Estructura de la Improvisación:

La partitura de improvisación se basa en tres puntos clave:

1. Punto de partida: Wayra atrapada
2. Centro: Un momento donde Wayra se deja observar, revelando su esencia.
3. Final: Wayra desata toda su ira y desesperación, liberando su poder.

Incorporamos la respuesta kinestésica de Anne Bogart, añadiendo las siguientes premisas:

- Dejarse llevar por la música y la presencia del público.
- Responder a estímulos externos, por mínimos que sean (gestos, movimientos, etc.).
- Enfocarse en mantener una fuerte presencia escénica.

Elementos Específicos de la Improvisación:

1. Movimiento: Wayra se caracteriza por tener movimiento en todo su cuerpo.
2. Niveles: El aire debe manifestarse principalmente en niveles alto y medio.
3. Ritmo: La rapidez de los movimientos debe ir incrementando gradualmente.
4. Dramaturgia: La premisa "tú eres la diosa del viento, ¿cómo te moverías?" guía la improvisación.

Estímulos y Factores Influyentes:

En cada presentación, la improvisación se nutre de:

- Estímulos externos del momento.
- La sonoridad del espacio y la música.
- La sensación de estar encerrada por las paredes de plástico. (escenografía)
- Los elementos proporcionados por la instalación misma.

Proceso de Creación:

1. Se estableció un desplazamiento básico dentro del espacio.
2. Se definieron las premisas de movimiento (niveles, ritmo, carácter del personaje).
3. Se practicó la respuesta a estímulos externos y sonoros.

4. Se exploró la evolución emocional del personaje, desde el confinamiento hasta la liberación.

Este proceso de improvisación se repite en cada presentación, permitiendo que cada actuación sea única, respondiendo al momento presente y a la energía específica de cada audiencia, mientras se mantiene fiel a la esencia del personaje y la narrativa de la instalación.

CONCLUSIONES

A través de esta investigación y práctica creativa, hemos explorado las sinergias entre la metodología Viewpoints de Anne Bogart, la respuesta kinestésica y la instalación performática “Aire” dentro del proyecto “Rizoma: La Quinta Estepa”. Este proceso ha demostrado que el propósito central de nuestro trabajo artístico es fomentar la interacción activa con el público, convirtiéndolo en un participante esencial dentro de la experiencia performática. Este enfoque no solo busca transformar al espectador en un elemento más de la obra, sino también generar una conexión más profunda sensorial y significativa entre los intérpretes, el espacio y las emociones compartidas.

Sin embargo, esta meta implica un desafío considerable. Lograr una interactividad plena y fluida con el público no es una tarea fácil; requiere tiempo, experimentación y múltiples presentaciones para ajustar la dinámica del escenario y la instalación. Si bien las seis presentaciones ofrecieron un valioso aprendizaje y retroalimentación, reconocemos que aún hay un largo camino por recorrer para potenciar la inmersión del espectador y consolidar un diálogo más efectivo y orgánico en tiempo real.

La naturaleza efímera de las artes escénicas y su dependencia de la percepción sensorial subraya la necesidad de un proceso continuo de refinamiento. Cada espacio, interacción y momento compartido entre intérpretes y público se convierte en un elemento único e irrepetible, haciendo que la experiencia inmersiva sea tan rica como exigente. En este sentido, consideramos esencial ampliar el número de presentaciones y explorar diversos contextos y públicos para enriquecer nuestra comprensión de cómo las personas reaccionan y se involucran con esta propuesta artística, pero será después de un tiempo, porque hemos decidido dejar este proyecto, para después enfocarnos en esta parte que nos hizo falta y es esencial en nuestro trabajo.

En retrospectiva, uno de los mayores aprendizajes de este proceso ha sido entender que la interactividad con el espectador no se limita a técnicas o herramientas específicas, sino que es el resultado de una construcción colectiva y multidisciplinar. La colaboración entre los miembros del proyecto y la aplicación de principios como el rizoma, la improvisación y la respuesta kinestésica, han permitido que la obra evolucione constantemente y se adapte a las necesidades del espacio y del público, en especial en mi espacio, en la instalación que me compete ya que estas fueron las herramientas que yo utilice y fueron muy útiles y esenciales para mí trabajo, por otro lado, reconocemos que la limitación temporal afectó la profundidad con la que pudimos explorar ciertas dinámicas interactivas.

En conclusión, este trabajo reafirma nuestra visión de las artes escénicas como un medio para construir experiencias sensoriales, participativas e inclusivas que rompan las barreras tradicionales entre intérprete y público. Aunque el proceso ha sido arduo y aún quedan áreas por mejorar, estamos convencidos de que este camino hacia la interactividad y la inmersión es esencial para redefinir las relaciones entre el arte, el espacio y las personas. “La Quinta Estepa” no es solo una obra, sino un laboratorio en constante transformación que nos invita a seguir explorando nuevas posibilidades de conexión y creación colectiva.

Referencias

- Barrio, E. (2014). Teatro Accesible, cultura para todos.
<https://hazrevista.org/rsc/2014/12/teatro-accesible-cultura-para-todos/>
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo Editora.
- Csíkszentmihályi, M. (1990). *Flujo: La psicología de la experiencia óptima*. Harper & Row.
https://www.researchgate.net/publication/224927532_Flow_The_Psychology_of_Optimal_Experience
- Csíkszentmihályi, M. (1996). *Creatividad: El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. Harper Collins.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
<https://filosofiadela guerra.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/que-es-la-filosofia.pdf>
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia. Pre-textos*. Les Editions de Minuit.
http://kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/textos_estetica%20recepcion/Deleuze_Guattari_Mil%20mesetas.pdf
- Diéguez, I. (2020). ¿Qué es una performance? Obtenido de
<https://www.youtube.com/watch?v=e4bVY2v92gQ>
- Hodgson, J. (2001). *Dominando el movimiento: La vida y obra de Rudolf Laban*. Routledge.
- Jiménez, A. (2023). La creación colectiva en las artes escénicas.
<https://es.scribd.com/document/623293739/La-creacion-colectiva-en-las-artes-escenicas>
- Kristeva, J. (1969). *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil.
- Laban, R. (1966). *Coreutica*. Macdonald and Evans.
- Laban, R. (1991). *Danza educativa moderna*. Editorail Paidós Mexicana.
<https://www.sanfelipe.edu.uy/wp-content/uploads/2015/12/Laban-R.-Danza-educativa-moderna-1.pdf>

Laban, R. (2011). *El dominio del movimiento*. Dance Books Ltd.

Laban, R. (2011). *Esfuerzo*. Macdonald and Evans.

Lepecki, A. (2006). *Exhausting dance: Performance and the politics of movement*.

Routledge. https://praxispace.com/wp-content/uploads/2021/03/Lepecki_Exhausting-Dance.pdf

Matute, D. (2020). La creación colectiva como método de montaje de una obra teatral.

<https://dspace.uazuay.edu.ec/bitstream/datos/10035/1/15665.pdf>

Schechner, R. (2013). *Performance studies: An introduction*. Routledge.

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4976034/mod_resource/content/1/Scherchne%20performance%20studies%20un%20inroduction.pdf

Schechner, R. (2017). *Performance studies: An introduction*. Routledge.

The Living Theatre. (s/f). The Living Theatre, History. Obtenido de

<https://www.livingtheatre.org/history>

Pavis, P. (1983). Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Paidós. p. 334.

ANEXOS

Anexo A. Útero - Segunda muestra

Universidad de Cuenca - Caja Negra - 24 de enero del 2024. Elaboración propia.



Anexo B. Túnel – Segunda Muestra.
Universidad de Cuenca - Caja Negra
24 de enero del 2024. Elaboración propia.



Anexo C. Camino del Aire – Segunda Muestra
Universidad de Cuenca – Caja Negra
24 de enero del 2024. Elaboración propia.



Anexo D. *Camino del fuego – Segunda Muestra.*
Universidad de Cuenca – Caja Negra
24 de enero del 2024. Elaboración propia.



Anexo F. *Camino del fuego – Tercera Muestra.*
Universidad de Cuenca – Caja Negra
24 de enero del 2024. Foto tomada por Esteban Guaraca.



Anexo G. *Camino de la tierra – Tercera Muestra.*
Universidad de Cuenca – Caja Negra
Intérprete Stiven Rivera.
24 de enero del 2024. Foto tomada por Gabriela Vásconez.



Anexo H. Mapa visual de escenografía.

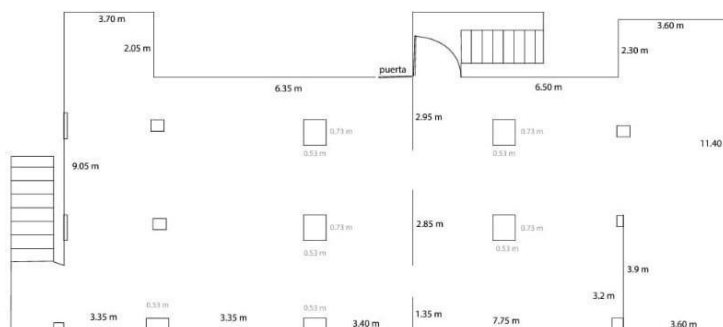
*Creado en el taller de diseño escénico de Chile con Daniela Portillo
Realizado por Adriana Astudillo y Víctor Hugo Sánchez.*



MAPA VISUAL – ESCENOGRAFIA

Anexo J. Plano de medidas del subterráneo de la Casa de la Cultura – Cuenca.

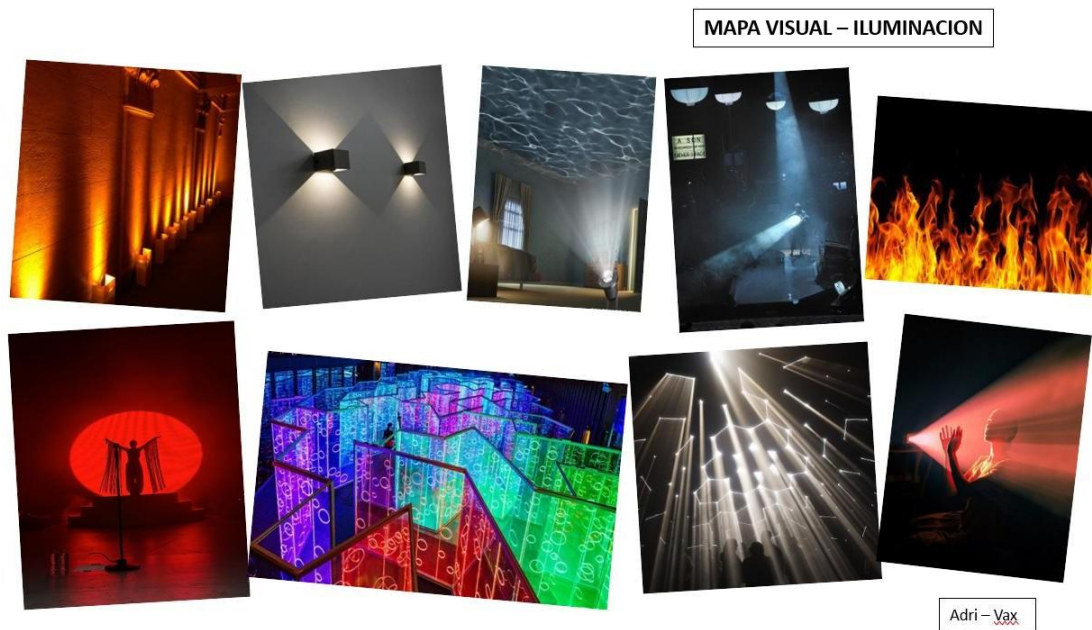
Realizado por Adriana Astudillo y Víctor Hugo Sánchez.



Anexo I. Mapa visual de Iluminación.

Creado en el taller de diseño escénico de Chile con Daniela Portillo.

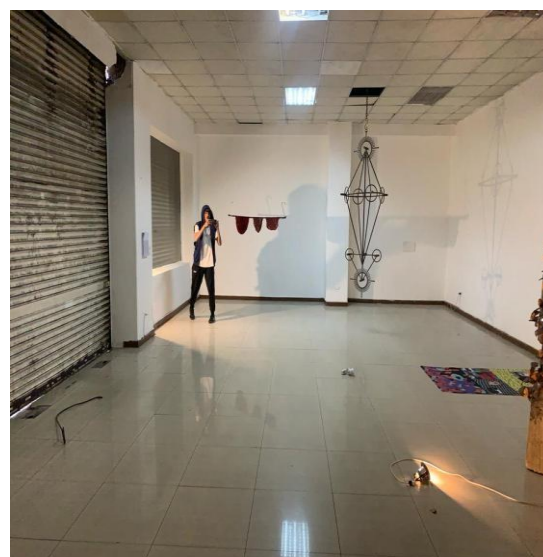
Realizado por Adriana Astudillo y Víctor Hugo Sánchez.



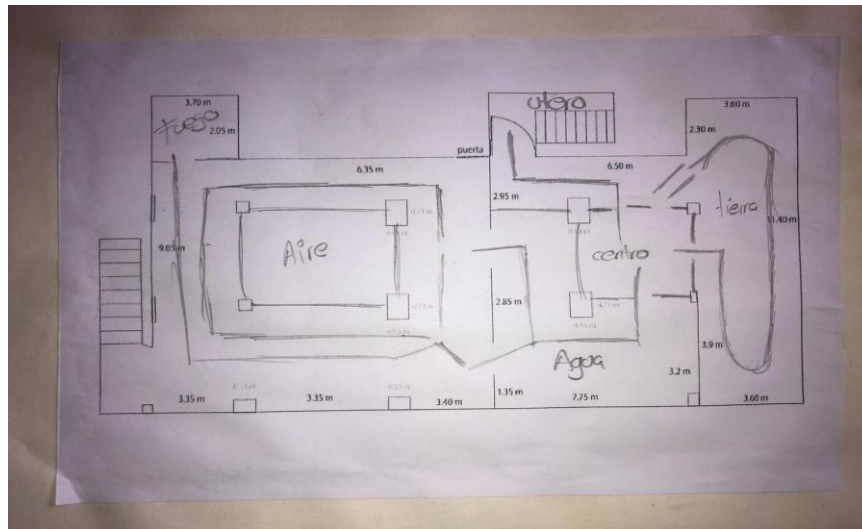
Anexo K. Fotos tomadas del espacio.

Subterráneo de la Casa de la Cultura – Cuenca.

Foto tomada por Adriana Astudillo



Anexo L. Foto del trazo del recorrido en el subterráneo. Ruta definitiva.



Anexo M. Maqueta del Subterráneo de la Casa de la Cultura. Realizado por Adriana Astudillo y Víctor Hugo Sánchez.



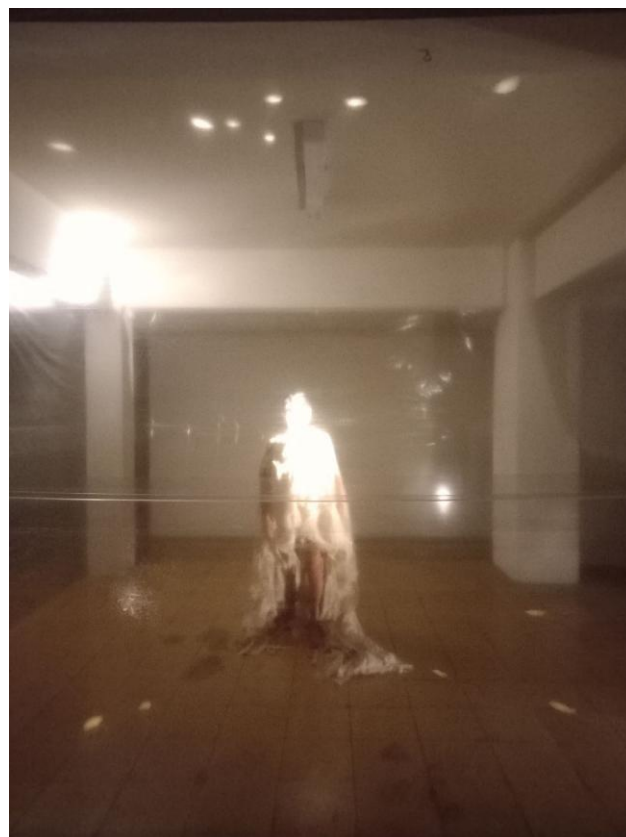
Anexo LL. Mascaras para Wayra y Mishqui.
Autor: Adriana Astudillo

Primera mascara de Wayra, no definitiva.



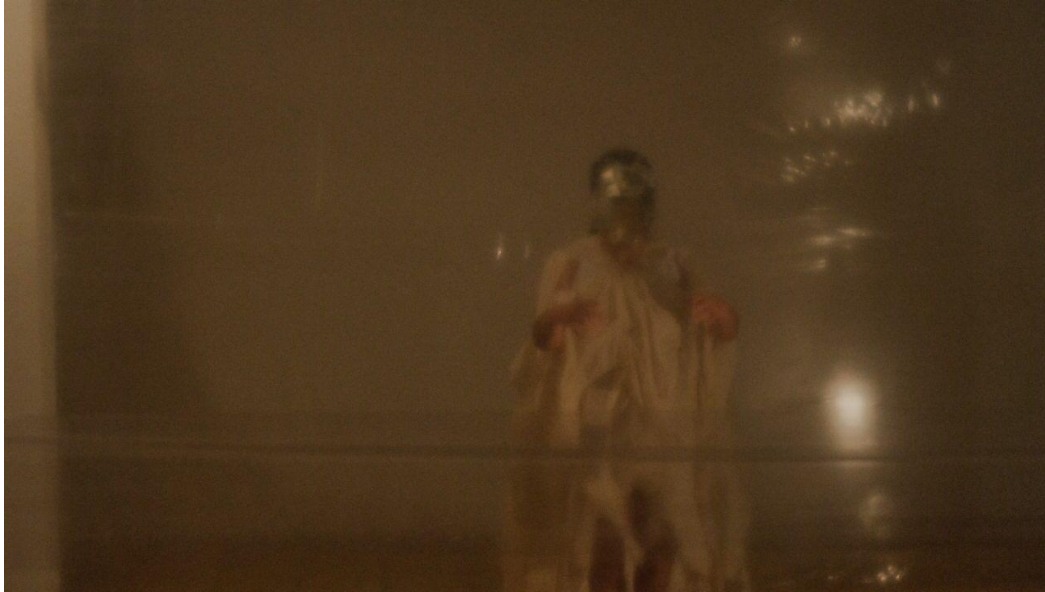
Anexo Ñ. Camino del aire – Wayra – cuarta muestra.
Subterráneo de la casa de la cultura – Cuenca

Fotos tomadas por Rene Zabala.



Anexo O. *Camino del aire – Wayra – cuarta muestra.*
Subterráneo de la Casa de la Cultura – Cuenca

Fotos tomadas por Rene Zabala.



Anexo Q. *Camino del Aire – Wayra – cuarta muestra.*
Subterráneo de la Casa de la Cultura – Cuenca

Fotos tomadas por Rene Zabala.



Anexo P. Camino del Aire – Wayra – cuarta muestra.
Subterráneo de la Casa de la Cultura – Cuenca.

Fotos tomadas por Rene Zabala.



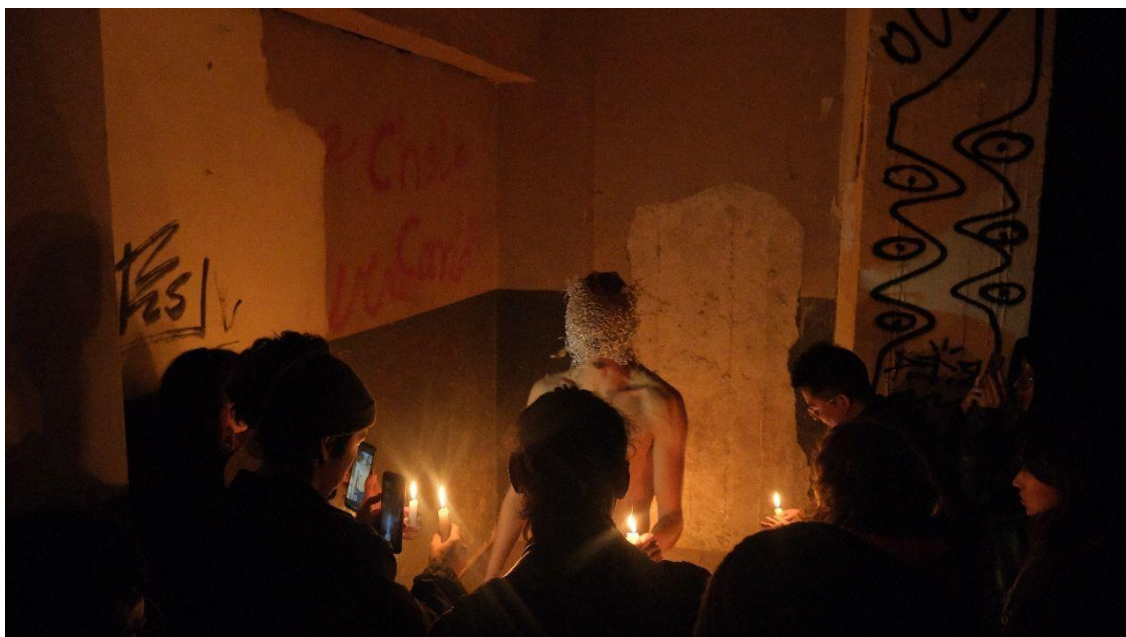
Anexo R. *Camino de la tierra – cuarta muestra. Subterráneo de la Casa de la Cultura – Cuenca*

Fotos tomadas por Rene Zabala.



Anexo S. *Camino del fuego – cuarta muestra – Nina. Subterráneo de la Casa de la Cultura – Cuenca*

Fotos tomadas por Rene Zabala.



**Anexo T. Camino del agua – cuarta muestra.
Subterráneo de la Casa de la Cultura – Cuenca**

Fotos tomadas por Rene Zabala.



Anexo U. *Camino del fuego – El caos – cuarta muestra.*
Subterráneo de la Casa de la Cultura – Cuenca

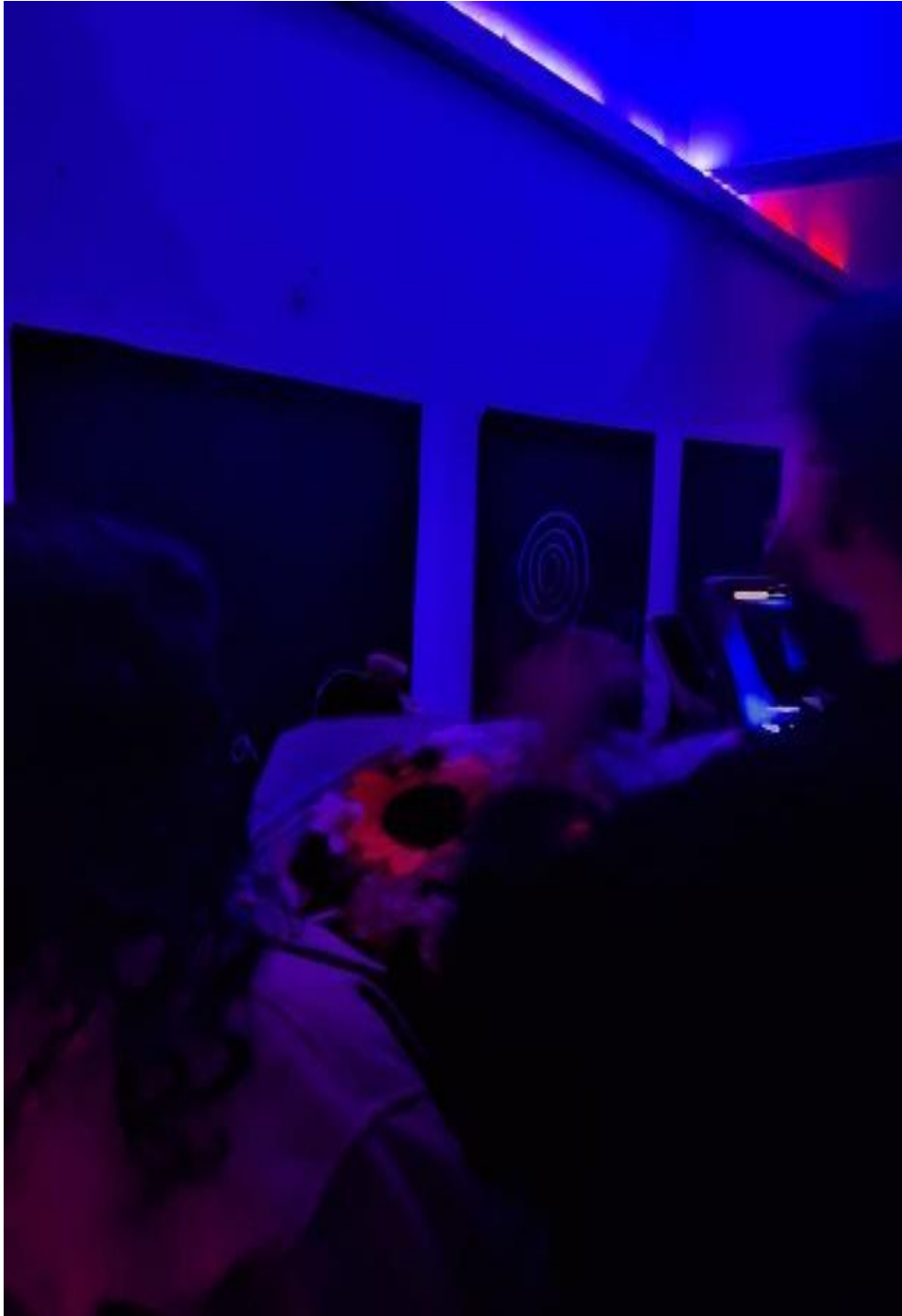
Fotos tomadas por Rene Zabala.



Anexo V. *Útero – quinta muestra. Subterráneo de la Casa de la Cultura – Cuenca*



Anexo W. Túnel – quinta muestra.
Subterráneo de la Casa de la Cultura – Cuenca



Anexo X. Centro – santuario de las raíces – quinta muestra.
Subterráneo de la Casa de la Cultura – Cuenca



Anexo Y. Camino de la tierra – quinta muestra.
Subterráneo de la Casa de la Cultura – Cuenca



Anexo Z. Camino del agua – Nina invoca a Wayra – quinta muestra.
Subterráneo de la Casa de la Cultura – Cuenca



Anexo A1. Camino del aire – Wayra – Quinta muestra.
Subterráneo de la Casa de la Cultura – Cuenca



Anexo B1. Camino del fuego – quinta muestra.
Subterráneo de la Casa de la Cultura – Cuenca

