



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

El principio de ambigüedad de Santiago García en la construcción de una dramaturgia visual en la obra *Última llamada*

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Escénicas: Danza y Teatro.

Autor

Brian Adrián Cevallos Bosmediano

CI: 0150232189

Correo electrónico: adrianobran1995@gmail.com

Directora

MSc. Rocío de Lourdes Pérez Escalante

CI: 1711757227

Cuenca- Ecuador

18-06-2021



RESUMEN

El presente trabajo de tesis se articula desde una investigación práctica y teórica, que propone el traslado de un texto aristotélico hacia una dramaturgia visual. Para ello se utiliza como principal herramienta, el principio de *ambigüedad*, una propuesta de Antonio García. Según este principio, una imagen visual puede producir múltiples interpretaciones, y mediante estas, el espectador, el intérprete y la escena pueden generar asociaciones individuales en torno al contenido de la imagen. Para ello, se propone la ejecución de metáforas para dotar a la escena de elementos con un alto contenido poético, con el fin de potenciar la imagen y su discurso. Para hacer uso de las metáforas se prepara al actor mediante un riguroso entrenamiento construido a través de repeticiones, impulsos y, estímulos sonoros y auditivos; su propósito se centra en construir momentos dentro de la secuencia de la imagen, tales como, una estructura corporal, una secuencia de movimientos y una partitura de acciones. Todos estos elementos y técnicas en articulación conjunta generan líneas de sentidos dentro de la imagen y dan paso a la construcción de una dramaturgia visual basada en la ambigüedad.

Palabras claves: Imagen. Dramaturgia visual. Ambigüedad. Metáfora.



ABSTRACT

This thesis is articulated from a practical and theoretical investigation, which purpose is the transfer from an Aristotelian text to a visual dramaturgy. To do so, the ambiguity principle is used as the main tool, an Antonio García's proposal. According to this principle, a visual image can produce multiple interpretations, and through them, the viewer, the performer and the scene can generate individual associations around the content of the image. To that effect, the execution of metaphors is proposed to provide the scene with elements with a high poetic content, in order to enhance the image and its discourse. To make use of metaphors, the actor is prepared through rigorous training built through repetitions, impulses, and sound and auditory stimulities, its purpose is focused on building moments within the sequence of the image, stories like, a body structure, a sequence of movements and a score of actions. All these elements and techniques in joint articulation generate lines of meanings within the image and give way to the construction of a visual dramaturgy based on ambiguity.

Keywords: Image. Visual dramaturgy. Ambiguity. Metaphor.



ÍNDICE

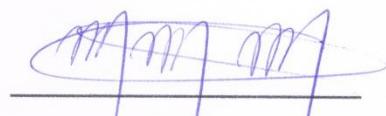
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1: CONCEPTOS	11
1.1. Dramaturgia	11
1.1.1. Dramaturgia visual	12
1.2. Metáfora	17
1.3. La ambigüedad	19
1.4. La intertextualidad	22
CAPÍTULO 2: DEL TEXTO A LA IMAGEN	25
2.1. Antes de la creación	25
2.2. Proceso creativo	28
2.2.1. Primera construcción de la secuencia de la imagen visual	35
2.2.2. Segunda construcción de la secuencia de la imagen visual	38
2.2.3. Tercera construcción de la secuencia de la imagen visual	40
CONCLUSIONES	43
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	44



Cláusula de Propiedad Intelectual

Brian Adrián Cevallos Bosmediano, autor del trabajo de titulación "El principio de ambigüedad de Santiago García en la construcción de una dramaturgia visual en la obra Última llamada", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 18 de junio de 2021



Brian Adrián Cevallos Bosmediano
C.I: 0150232189



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Brian Adrián Cevallos Bosmediano en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “El principio de ambigüedad de Santiago García en la construcción de una dramaturgia visual en la obra Última llamada”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 18 de junio de 2021



Brian Adrián Cevallos Bosmediano

C.I: 0150232189



DEDICATORIA

En primer lugar, a Dios, pues si no fuera por él no hubiera llegado hasta este punto en mi vida.

También quiero dedicarle a esa persona que me enseñó, que si deseo algo debo luchar, esa persona que me tomó de la mano y me enseñó por donde caminar, ese ser maravilloso fue mi roca en todos los momentos cruciales en mi vida, me enseñó a ser una persona pensante, humilde, agradecida y trabajadora. Por eso, este logro, mi tesis, y todos los logros a largo de mi vida van dedicados a mi madre Margoth Bosmediano.

A mi mejor amigo, Andrés Pérez, por haber estado presente a lo largo de toda mi carrera universitaria. Por ayudarme, por alentarme, acompañarme y compartir conmigo ideas, pensamientos, enseñanzas e incluso debates que se fueron dando en el proceso de construcción de esta tesis, y por apoyarme y seguirme acompañando en las decisiones trascendentales en mi vida.



AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi hermana Ivonne Cevallos y al Centro Cultural El Tejido, que han sido los encargados de apoyarme en los aspectos, logísticos y administrativos para poder ejecutar ensayos, pruebas, registros y promociones del presente trabajo.

Agradezco a mi padre Iván Cevallos, por haberme apoyado y acompañado a lo largo de mi instrucción universitaria.

Quiero extender mi agradecimiento, a mi tutora de tesis, Magister Rocío Pérez, quien se ha convertido en mi inspiración y punto de referencia para poder entender y crear dentro de la escena, su instrucción y guía fueron los ejes fundamentales para construir el presente trabajo.

De igual manera, quiero agradecer a mi intérprete Nelson Campoverde, por haber prestado su cuerpo, órganos, energía y tiempo para poder ejecutar este trabajo, por haber aportado valioso material que transformó y marcó las bases del presente trabajo.



INTRODUCCIÓN

La idea principal de esta tesis tiene como punto de partida el cuestionamiento personal sobre un texto convencionalmente armado. *Última llamada*, de Adrián Cevallos, constituye el objeto de estudio de este trabajo y fue escrita como una obra convencional que proponía una ficción dramática donde un personaje llamado “Nicolás” atravesaba una decepción amorosa, que a lo largo del presente trabajo se muestra como estos cuestionamientos dieron paso a una investigación práctica y teórica devenida en una deconstrucción del texto teatral original, que dio como resultado, la construcción de una dramaturgia visual a partir de imágenes con contenidos poéticos obtenidos del mismo texto. Por ello, esta tesis expone el resultado de una reflexión y aprendizaje propio obtenido a partir de la cátedra de Dirección I dictada por la MSc. Rocío Pérez. Esta cátedra se dirige en cómo abordar un discurso-concepto y cómo estos generan sensaciones corporales y, por último, cómo estas sensaciones pueden ser transformadas en elementos.

Todos estos conceptos y premisas de trabajo permitieron encontrar técnicas, autores y elementos que abrieron el camino para la construcción de determinados momentos dentro de la imagen, al ser la propia imagen, la que construye la noción de dramaturgia visual y ambigüedad, tal como lo considera Santiago García, quien fuera director del afamado grupo teatral colombiano, La Candelaria; ella permite una mejor comprensión del abordaje del texto teatral.



Se propone como objetivo central, construir momentos dentro de la secuencia de la imagen, tales como, estructura corporal, secuencia de movimientos y partitura de acciones.

Todos estos elementos y técnicas, en articulación conjunta, generan líneas de sentidos dentro de la imagen y dan paso a la construcción de una dramaturgia visual desde el principio de la ambigüedad.

Esta tesis contiene dos capítulos: el primero contiene un acercamiento, análisis e investigación de los conceptos teóricos que sustentan esta propuesta, y su aporte material para ejecutarlo mediante la práctica. El segundo capítulo propone un diálogo entre lo recolectado en el primer capítulo y el material que genere el intérprete.



CAPÍTULO 1: CONCEPTOS

1.1. Dramaturgia

El oficio sutil de dotar de sentido a la escena...

Se entiende por dramaturgia, la escritura que da un orden a la escena, para ello se han considerado tres lugares o tres puntos de análisis de la dramaturgia: la primera hace alusión a la “dramaturgia de autor” (texto); este tipo de dramaturgia toma al texto como detonador, única línea de trazado en escena; en este, el cuerpo está al servicio del texto.

Un buen dramaturgo será aquel que ayudará también en la composición final o adaptación del texto. Se considera de vital importancia, la comprensión de esta fase del dramaturgo ya que, por un lado, el término se origina desde estos primeros movimientos y concepciones teatrales y en segundo, se considera que hoy en día, diversos grupos dedicados al arte escénico siguen tomando como forma de creación la dramaturgia textual.

Como segunda instancia consideramos a la dramaturgia escénica; es decir, desde un dispositivo escénico. Es en esta fase en donde se acepta al teatro más allá del texto; en ella se considera al teatro como punto de encuentro entre las materialidades (que pueden ser texto, cuerpo, objetos, nuevas tecnologías). En fin, se amplía el hecho escénico a un encuentro de materialidades en escena que solo serán puestos en orden a través de una mirada formada e intuitiva del llamado dramaturgo. Él mismo buscará no solo dar una lectura de la palabra dicha en la escena, sino también, de los cuerpos que ya poseen vida



propia y que también narran. Ser dramaturgo es escribir en escena con las materialidades disponibles.

En tercera instancia la dramaturgia considera al espectador. Este llega a la emancipación y con ello establece una mirada crítica ante lo presenciado en escena como Ranciére (2010) sostiene que: “la emancipación es el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (p.25). En esta alusión, sobre todo a lo que ocurre en el postdrama, el espectador se vuelve más participativo, ya que deja de importar la estética de la obra para acudir a su poética y a la importancia de la subjetividad del artista a la hora de crear y, por lo tanto, también apela a esa subjetividad que es trastocada en el que presencia el acto. Como Lehmann (2013) menciona en su texto que: “el espectador del teatro posdramático no es apremiado a procesar lo percibido de modo instantáneo, sino de almacenar y aplazar las impresiones de sentidos mediante una *atención sostenida equitativamente*” (p.152).

Ya no importa la obra, importa ese hervor de emociones y sensaciones en el espacio. El dramaturgo será entonces considerado el primer espectador y, sobre todo, un espectador especializado quizá como un director de la puesta en escena, organizando todo desde la visión de su perspectiva.

1.1.1. Dramaturgia visual

Se puede entender como un detonante que potencia lo subjetivo, asumiéndolo como una huerta fértil para el nacimiento del discurso artístico, un *collage* no sólo de lo formal en las artes, sino un espacio en el cual distintas herramientas, visiones, poéticas, discursos, estéticas y argumentos convergen en una o más búsquedas, para explorar la voz propia del creador/investigador, voz que aflora



en medio de las fronteras disciplinarias y desde una necesidad visceral. (Vindas, 2019, p. 133)

La dramaturgia visual indaga entre distintos campos explorando estrategias para vincular lenguajes, códigos, herramientas, en función de un trabajo de investigación/creación, intentando salir o ir más allá de una dramaturgia que esté regida por su enunciación textual.



Ilustración 1: Ambiente
Fotografía: El Tejido



Es la acción de crear y componer, es un tejido que permite visibilizar una cadena de elementos que se deben leer desde dos lugares: por un lado, en una lógica de concatenación y simultaneidad de diferentes sucesos que se entrelazan en una escena.

Para crear imágenes en escena hay que mirar atrás, mirar a otros lugares, otros paisajes, otros mundos. Pero también hay que confiar en nuestra intuición y mirar en nuestro interior, generando una escucha profunda que permita conectarnos con nuestros deseos. Al entender la creación a partir de un organismo vivo, se habla de un dispositivo teatral que genera nuevas imágenes y no se encasilla en el concepto de “obra de teatro” que implica no solo una mirada del organismo en su complejidad, sino también, afinar la mirada y buscar las relaciones sobre sus diversos órganos y estratos. Es un constructo a partir de la percepción de la experiencia y el conocimiento del mundo hacia la creación de imágenes visuales, entendiéndose como la manera de integrar distintos lenguajes que poseen una dimensión simbólica y epistémica; es decir, el conocimiento y sus relaciones entre el sujeto y el objeto.

Desde esta perspectiva se aportan informaciones y modos de representación de saberes que nos permiten conocer formas de vida y formas de mirar el mundo. Estos lenguajes sostienen y transmiten mensajes por sí mismos, en los que no es necesario el texto o la palabra; en ellos, la imagen es el contenido del espíritu que se materializa a través de la forma construyendo una poética que va moldeando los medios expresivos de los elementos para contemplar el discurso.

La dramaturgia visual se construye con la conjunción de varios elementos manejando herramientas de distintas disciplinas artísticas. Para la construcción de esta dramaturgia visual se emplean la metáfora, la ambigüedad y significación; estas



herramientas servirán para concretar la obra escénica *Última llamada*. (Consultar anexos 1, 2 y 3)

Como conclusión personal, la dramaturgia no debe estar necesariamente encasillada a la literatura, a las palabras, ni referirse específicamente a la narrativa textual. La dramaturgia puede existir y generarse dentro de la lógica que proponen las imágenes; una dramaturgia dinámica que es generada por la propia escena, la cual cambia los ritmos de los elementos y afecta al intérprete, una afectación invisible que genera una nueva línea de sentido dentro de la imagen.

De igual manera en el presente trabajo se presente una serie de procedimientos como, maquillaje mismo que aporta a la construcción de la dramaturgia visual dentro del trabajo, es por eso que a continuación se detalla el proceso creativo de este procedimiento anteriormente señalado.

El maquillaje al igual que el resto de procedimientos, busca aportar a la construcción visual y dramatúrgica que se teje en la escena, es así que, utilizando el concepto de un cuerpo lastimado, gastado, vulnerable, etc. El maquillaje construye visualmente en el cuerpo del intérprete un cuerpo con las características ya mencionadas, sin caer en la literalidad y en su lugar evocando un proceso de construcción poética.

En cuanto al proceso técnico del maquillaje se refiere se utilizó en primer lugar un tapado de cejas, correcciones y contornos y por último un diseño en patrones de líneas en el lado derecho de su rostro (Consultar anexo 3) Este primer maquillaje visualmente y a primera vista contiene un discurso y concepto; pero a momento de ser colocado con los demás elementos no aporta ni genera un diálogo entre el resto de elementos, en su lugar realiza un quiebre y provoca que la dramaturgia visual se desconecte, es por eso que este primer maquillaje fue remplazado.



La segunda propuesta de maquillaje al igual que la primera buscaba aportar y generar un cuerpo con dichas características. En esta segunda propuesta nuevamente se utilizó el tapado de cejas y correcciones y contornos en el cuerpo del intérprete, lo que se buscaba era un rostro neutro y cansado; así mismo se utilizó las técnicas de delineado y sombreado de parpados en colores, rojizos y negros, este último con la intención de construir y generar una mirada cansada. Este maquillaje se convertiría en la base para construir compositivamente y creativamente sobre el mismo (Consultar anexo 3). A continuación se detalla.

Ahora bien, este maquillaje (conforme avanzaba el proceso) fue sometido a una potencialización del mismo, es decir, se buscó que el maquillaje ya establecido explotara aún más sus cualidades expresivas, es por eso que ahora al interprete afeita su cabeza, esto con la intención de que buscar un ser andrógino que así lograr una nueva línea de sentido dentro de la ambigüedad de la imagen. Las correcciones y contornos se marcaron más lo que provoco que el intérprete adquiriera características más neutras y ponentes, como pómulos marcados y mirada penetrante. En este punto el maquillaje ya no solo interviene en el rostro del intérprete sino que ahora construye sobre el cuerpo y es así como sobre la espalda del intérprete se construye una prótesis de látex y cuerdas de cabuya; así mismo haciendo uso del concepto se está construyendo de cuerpo lastimado, gastado, vulnerable, etc, la prótesis es la metáfora de una huella de un malestar (mochila de carbón)



Ilustración 2: Prótesis de látex y cuerdas de cabuya

Fotografía: El Tejido

1.2. Metáfora

*Ese impulso hacia la construcción de metáforas,
impulso fundamental del ser humano,
del que no se puede prescindir ni un solo instante...
porque el mundo real es mucho más pequeño que el mundo de la imaginación.*

F. Nietzsche

La auténtica metáfora artística es un símbolo tensivo que apunta a significados y al mismo tiempo crea presencia. El arte es un modo de prescripción de la realidad, una



manera de hacer mundos, de ahí que ser un recurso retórico meramente figurativo produce una reorganización del mundo al que estamos acostumbrados, haciéndonos claramente reconocibles.

Para Elena Oliveras (2009), en su libro *La metáfora en el arte retórica y filosofía de la imagen*, “[la metáfora] contribuye a repensar el mundo de modo original desde una experiencia causada por las extrañezas de lo imposible y por una actitud afectiva que intenta imponerse al significado homogeneizado, neutral...” (Oliveras, 2009, p. 138).

Es decir; se asigna un significado a lo que se sabe, se experimenta, se entiende, se percibe en un significante y ese significante es el objeto mismo: “Es presentar una idea bajo el signo de otra idea más llamativa o más conocida que, por otra parte, no tiene con la primera ninguna otra relación que no sea de conformidad o analogía” (p. 139).

La metáfora no es solo una comparación, es establecer una tensión, un diálogo, es igualar lo distinto para formar un nuevo objeto. El lenguaje artístico tiene la virtud de escapar a la designación meramente conceptual, tiene la posibilidad de hacer trasladar un mensaje perceptivo; es decir, sensorial, experiencial y subjetivo. Entonces, la metáfora visual nos permite ver una cosa en otra.

Permite que el espectador sea capaz de aprender nuevas situaciones a partir de la posibilidad que le brinda la imagen metafórica de hacer surgir, de manera espontánea en su mente, otro tipo de imágenes que esencialmente tienen con la primera, la mencionada relación de semejanza.

Elena Oliveras (2009) señala que, en este sentido, “[...] la metáfora visual opera como un ver cómo” (p. 140) y al hacerlo, duplica las relaciones de semejanza porque la imagen ya no solo representa a un objeto, sino que lo liga a la imagen de otro. Impone así una especie de visión desdoblada, que abarca dos imágenes diferentes en un solo acto de



visión.

Esto hace que el discurso y objeto destaque sus cualidades, puesto que al ser pensados provocan que sean visibilizados otros caracteres que están implícitos. Esto existe dentro de una múltiple dimensión, es decir, se desarrolla dentro un espacio real, que nos invita a un espacio ficticio. En otras palabras, el público cree en lo que está viendo, se convence de que es real, lo toma y le da un nuevo orden que resuena con su contexto. La metáfora es un concepto dentro de una imagen que asocia cualidades distintas, que parten de un pensamiento y una idea que cooperan en un solo concepto y objeto.

1.3. La ambigüedad

García (2013) en su cuaderno *La imagen y el Espacio Teatral* señala que: “la imagen ambigua procura, en lo posible, no ser exactamente lo que es, sino, algo distinto que podríamos llamar alterno o sustituto de lo que se presenta a primera vista” (García. 2013, p. 15).

Esta idea de “la imagen ambigua” se evidencia dentro del ejercicio que se realiza para la *Última llamada*, partiendo desde un antecedente de escritura: el texto aristotélico. Este luego es trasladado hacia una dramaturgia visual, mediante el uso de imágenes cargadas de contenidos poéticos, articuladas desde una metaforización, para así lograr en el espectador múltiples interpretaciones desde la visualidad de la escena y por consecuencia de la imagen.

Ahora bien, el texto se crea como un ejercicio de traducción metaforizada y poética a través de la construcción de imágenes desde la visualidad y la materialidad de los elementos que componen la escena, y por ende configura una imagen. Estos elementos en articulación conjunta componen varias líneas de sentidos dentro del espectador y así dan como resultado una traducción que dista de la original, la misma que pretendía ser lineal, es



decir, con una sola línea de sentido.

La visualidad dentro de la imagen que se proyecta y enfrenta hacia al espectador no son necesariamente el cuerpo, el objeto y el movimiento; es la acción de estos tres elementos formando un nuevo elemento hacia la mirada del espectador, puesto que producen una nueva imagen que cobra otros sentidos y pensamientos, es decir, se articula una nueva dramaturgia.

Resulta oportuno el criterio del director de escena Roberth Wilson citado en Morey y Pardo (2003), quien dialoga con lo planteado por García (2013):

Mis representaciones teatrales deben producirse en la mente del espectador, por eso yo no suministro interpretaciones de textos, sino de un material icónico que opera en contra de la ilustración del texto y ofrece al espectador la posibilidad de descubrir sus propias asociaciones. (Morey y Pardo, 2003)

Se trabaja sobre un gesto escénico, entendiéndose como gesto lo que permite una construcción completa, heterogénea y flexible que posibilita expresar las ideas, pensamientos, es decir, el discurso, el concepto con que se trabaja. El uso de la palabra gesto, libera la creación de convencionalismos e indirectamente se enmarca dentro de una codificación procesual y compleja que dista de las pretensiones canónicas, los ordenamientos jerárquicos y los sentidos lógicos que pueden componer la escena:

Hay una serie de elementos dudosos e imprecisos con los que está empedrado todo el recorrido, los cuales en vez de desdibujar o ensombrecer el relato, lo hacen, por lo contrario, más imaginativo y brillante. Ése es el objetivo, enriquecer la imagen.
(García. 2013, p. 15)

Es decir, este deja de ser un suceso contemplativo en donde el espectador empieza a generar su propio ordenamiento desde la construcción de una dramaturgia que parte de la



visualidad. Elementos como el paisaje sonoro, la iluminación o el maquillaje, puestos en relación, producen una atmósfera y sentidos no necesariamente lógicos. Estos elementos deben resonar y dar como resultado una dramaturgia visual cargada de imágenes poéticas y metaforizadas.

Ahora bien, los elementos que componen la escena se relacionan entre sí y como resultado se articula una dramaturgia colmada de elementos que resultan atractivos para el espectador, pero, aun así, si los mencionados elementos no son colocados de tal forma que se sostengan solos o de forma “ambigua”, podrían llegar a confundir e incluso a contrariar al espectador: “La ambigüedad está siempre dejando un terreno vacío para ser ocupado por la imaginación del espectador” (García, 2013, p. 15).

Esta relación entre los distintos elementos que conforman la materialidad, producen una heterogeneidad de elementos, para así crear una “ambigüedad” que resulte interesante y de manera simultánea module una dramaturgia visual colmada de composición. Si todos estos procedimientos no se sostienen por sí solos pueden caer en lo desgastante, provocando que la imagen no se transforme y, por lo contrario, se quede suspendida en los calificativos de bonito, interesante, bueno, malo, entre otros.

Esto provoca que la composición visual de la escena se vuelva endeble; dicho de otra manera, el discurso, el mensaje y el contexto de la obra se disipan y pareciera que la misma no permitiera producir más líneas de sentidos en el espectador dejando sin efecto la dramaturgia visual.

Jean-Frédéric Chevallier (2011) en *Fenomenología del presentar* dice:

Lejos del “pienso, luego, existo” de Descartes, y con la obvia condición de que el montaje tenga cierta eficacia estética, se opera, en el espectador, una suerte de “siento, luego, pienso”. Estrictamente hablando, una obra nunca nos hace pensar,



pero hace que queramos pensar. Las sensaciones experimentadas, cuando toman sentido, operan como despertadores de pensamiento o detonantes del deseo de pensar.

En otras palabras, la imagen debe invitar al espectador a estar atento, inquieto y al borde de la butaca, dejándose invadir por sus sentidos y dando un nuevo orden a toda la información nueva. Así mismo, evitaría que el espectador cayera en la confusión, lo que en consecuencia denotaría un aburrimiento y falta de interés por lo que está mirando; de ahí la importancia de colocar los elementos pensándolos más allá de la potencia estética que pueda tener una imagen. Al respecto, Patrice Pavis (1980) refiere en el *Diccionario del Teatro* acerca de la ambigüedad, tomando en cuenta el lugar que interesa y dé sentido al espectador: “Lo que permite varios sentidos o interpretaciones de un personaje, de una acción o de la representación de la representación total”

1.4. La intertextualidad

¿Nunca les ha sucedido, leyendo un libro, que habéis ido parando continuamente a lo largo de la lectura, y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones?

R. Barthes

La intertextualidad es un concepto a cuñado en los años treinta del siglo XX por Mijaíl Bajtín, quien la definió como polifonías textuales donde se establecen relaciones dialógicas esenciales con ideas ajena; para Julia Kristeva (1973) “Intertextualidad es todo texto que se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”. Considera la autora, que un creador realiza primero una lectura del texto; en esta primera etapa se deja invadir de toda la información que el mismo texto o el autor le Brian Adrián Cevallos Bosmediano



da, y en la segunda, todo el texto cobra sentido mediante las relaciones de experiencias entre el texto y la vivencia propia o de su interpretación del texto.

La práctica intertextual ofrece al creador una herramienta composicional que no solo amplía el campo escénico, sino que ofrece la posibilidad de la movilización y la evolución de la forma en la que se constituyen las identidades al probar formas, esquemas, estructuras y mecanismos que operan en el / los hipertexto (s), que constituyen esa perspectiva artística, el hipotexto (lo “nuevo”) devela no solamente una posibilidad distinta de existir, sino también una posibilidad diferente de relectura del texto “original”. (Ortiz, 2016)

La intertextualidad se aproxima a la creación escénica a partir de la lectura de las diversas imágenes, paisajes, atmósferas y cualidades estéticas de los relatos que se crean a partir del hipertexto, organizando la información de una forma no lineal en la obra *Última llamada*; en ella la propuesta apuntó a construir una obra escénica desde la experiencia personal del director y el intérprete, desde su forma de ver y percibir el mundo, sus intereses como artista y desde su experiencia como creadores.

Toda esta experiencia se traduce en improvisaciones, escenas y relatos, que construye una escritura de puesta en escena donde se levanta una perspectiva nueva en donde el lenguaje del teatro y la danza se relacionan para erigir un espacio-tiempo específico en la obra. También se pudo evidenciar, el lugar de enunciación del actor y del director para entenderse cómo una individualidad, con un método específico de trabajo, con una estética personal que puede dialogar en un espacio escénico común, y ayudar a revelar los caminos de apropiación del “otro”.

El ejercicio intertextual plantea, que el intérprete se apropiá de los elementos que el director le entrega para que, partiendo desde su subjetividad, logre desarrollar nueva



información que nutra al proceso creativo. Estas individualidades aportan a la construcción de una dramaturgia; según lo expresa Lepecki (2004) “la práctica de la dramaturgia se da cuando se tiende a unir un cúmulo de múltiples elementos y acontecimientos mayores y menores que se van sucediendo en el tiempo sin anular su grado de relevancia” (s-p). Evidentemente, el autor pone de manifiesto la importancia de cómo los intérpretes exploran desde un elemento mínimo de motivación para construir acciones y desplazamientos que generan un nuevo material escénico producto de la experimentación.



CAPÍTULO 2: DEL TEXTO A LA IMAGEN

2.1. Antes de la creación

El cuerpo es capaz de utilizar, recordar y revivir los momentos que acontecen o acontecieron en su vida. Las relaciones, las emociones y los sentimientos ayudan al cuerpo a compilar los elementos necesarios para la creación, para así luego, transformarlos en energía para ejecutar todo el bagaje de posibilidades creativas que se dan lugar en la escena.

Por eso, la Antropología teatral que propone Eugenio Barba estudia las leyes del comportamiento fisiológico y sociocultural, planteando una metodología que se basa en diversos conceptos como: el cuerpo decidido, el equilibrio, que plantean al cuerpo como un instrumento de trabajo.

En el presente proyecto de tesis se utilizan herramientas propias de la Antropología teatral para que el intérprete, en primer lugar, reconozca y perciba el estado de su cuerpo en la cotidianidad y, en segundo lugar, explore su cuerpo y sea capaz de construir reflexiones y de analizar la escena para así, enriquecer la construcción de la imagen.

Las ejecuciones de las herramientas antes mencionadas son a partir de un entrenamiento actoral; en opinión de Barba y Savarese (2009) servirá...

Para alcanzar esta fuerza, esta vida que es una cualidad indescriptible, se ha recurrido, en las formas teatrales codificadas, a procesos, a entrenamiento y ejercicios bien precisos. Son ejercicios destinados a destruir las posturas inertes del



cuerpo del actor, y entonces a alterar el equilibrio normal y eliminar dinámicas de movimientos que pertenecen a la cotidianeidad.

El cuerpo del intérprete, al entrar por primera vez a escena, se encuentra en un estado de cotidianidad; este estado puede ser transformado hacia un estado de extracotidianidad, a esto Barba lo ha denominado “técnica” mediante el uso de herramientas como: las oposiciones de la columna y la cadera, el peso, el equilibrio y la mirada, dando lugar a tensiones orgánicas, generando una energía que vuelve al cuerpo potente, vibrante y vivo; es decir, un cuerpo decidido. Esta cualidad permite que la imagen visual cobre una nueva línea de sentido (García, 2013), que es percibida entre en el actor y el espectador en su contexto individual.



Ilustración 3: El cuerpo por primera vez en escena.
Fotografía: El Tejido



En la vida cotidiana, nuestro cuerpo se encuentra en constante equilibrio, incluso se podría decir que es una acción mecánica del cuerpo humano; pero cuando este equilibrio es alterado, ya sea en los pesos, las oposiciones o ejecutando movimientos complejos que cambien el ritmo y las tensiones, este equilibrio se convierte en un equilibrio precario o extra-cotidiano, cambiando la energía del cuerpo y generando presencia. Como menciona Barba (2009) que: “Una alteración del equilibrio tiene como consecuencia precisas tensiones orgánicas que implican y subrayan la presencia material del actor, pero en un estadio pre-expresivo, un estadio que precede a la expresión intencional e individualizada” (p.15).



Ilustración 4: Cuerpo decidido.
Fotografía: El Tejido



2.2. Proceso creativo

Al presente trabajo investigativo le antecede la escritura de una obra teatral titulada *Última llamada*, estructurada con herramientas dramatúrgicas aristotélicas y convencionales; este último hace referencia a la estructura formal del teatro, en donde, existe abundancia de diálogos, personajes, vestuarios, un hilo dramático de inicio, conflicto, desenlace y fidelidad al texto. Cuando llevé esta obra a la clase de Taller laboratorio, no presentaba ningún reto investigativo y/o creativo. Entonces, tome la obra como un pretexto y me dejé llevar por las sensaciones que cada lectura producía en mí: nostalgia, dolor, miedo, incertidumbre. La obra teatral ya no era el texto escrito sino lo que mi cuerpo reconocía (traducía, percibía), realizando un ejercicio de intertextualidad.

Una vez procesadas las sensaciones de nostalgia, dolor, incertidumbre y miedo la renombré como *Soledad*; de este modo, abarcaba toda la evocación de estas percepciones que me producían a nivel de la piel, de los órganos, de los músculos; es decir, en todo el cuerpo. Como Lowen (1974) en su texto *Los inicios de la educación teatral en España* en donde refiere que: “En el cuerpo se incrustan los mensajes de nuestro mundo emocional, somatizamos lo que sentimos”.

Investigando más a fondo y a través de varios ejercicio de metaforización, encontré que el dolor emocional de la soledad, es un dolor que se puede ubicar específicamente en la boca del estómago y se siente como una piedra pesada; este dolor, esta soledad recorría todo mi cuerpo por las venas y se ubicaba en las manos con una sensación de suciedad, en la espalda con una sensación de una carga, de un bullo pesado e incómodo, y en todo mi cuerpo sentía una temperatura diferente que me quemaba y me volvía más frágil; por último, el ritmo de mi respiración cambió hacia una más pausada y profunda.



A partir de este punto, desarrollé un rol de director dentro del proceso; dependía de mí como director, hacerle percibir todas estas sensaciones al intérprete, hacerlo comprender y entender que el cuerpo es el que piensa y el que genera entendimiento, comprender que el cuerpo tiene historia y es una totalidad compleja que nos permite asimilar la realidad.

La noción de corporeidad plantea una posición expandida del abordaje del cuerpo, mientras que lo corpóreo plantea pensar en un saber reflexivo del mismo. Esta noción parte del entendimiento, de que el cuerpo tiene la capacidad de generar pensamiento, que no está ligado a la matriz motora de la razón; la corporeidad fija una manera de entender el cuerpo más allá de los límites de su virtuosidad o efectividad: “[...] somos parte del objeto y nos confundimos con este cuerpo que sabe del mundo más que nosotros” (Achieri, P., 2003, p. 178).

A partir de lo expuesto por Patricia Achieri, mi cuerpo está cargado de información, de una vivencia; no pienso en la soledad desde un carácter instrumental y mecánico del cuerpo o desde el pensamiento racional, sino desde el cuerpo que piensa, que corporiza la vida humana, que verifica la realidad y acumula conocimiento, entendiendo al cuerpo desde este lugar corporeizado; la sensación de soledad me produce un escalofrío, mi cuerpo se hiela y evoca una temperatura muy baja, y esta percepción corporal se traduce en un material que es el carbón.

La sensación que recorría el cuerpo del intérprete de suciedad en las manos, lo percibimos como un secreto, como algo oculto del pasado; así mismo, esta sensación de secreto provocaba que las manos se juntaran en forma de cuenco y permanecieran unidas al pecho. Es entonces, que trabajamos directamente con el carbón como elemento y traduciéndolo a metáfora: “el secreto de mi soledad”; es así como cada pieza de carbón era colocada en las manos y representaba un secreto.



El carbón era delicadamente acariciado, mientras era protegido por las manos y mecido por el vaivén del cuerpo, mientras, muy de cerca se le susurraba un secreto y se le dejaba caer bruscamente al suelo, generando varios montículos de carbón que poco a poco se fueron juntando uno sobre otro, creando la sensación de secretos guardados en una mochila; este lugar me permitió partir a la construcción de la primera imagen del trabajo.



**Ilustración 5: Indagación directa con el elemento carbón
Fotografía: El Tejido**



Una vez que obtuvimos esta imagen del montículo de carbón, fuimos pegando y amontonando cada pieza de carbón, cada secreto. Entonces, ya no se trata únicamente de carbón juntado, se trata de una historia creada a partir de secretos reales que el intérprete puso a disposición de la creación; mientras realizamos este ejercicio, nos dimos cuenta que estos secretos, durante muchos años, fueron una carga, un peso, un constante malestar que lo hizo sentir solo durante años y es así como se generó la idea de la primera imagen de un ser que cargaba una mochila llena de secretos, que lo hacían sentir solo. Entonces, se dibujó un boceto de esta idea de imagen.



**Ilustración 7: Boceto imagen Dibujo
obtenido del diario de trabajo**

**Ilustración 8: Resultado de las
indagaciones Fotografía: El Tejido**



Para generar esta imagen es necesario pensar en cómo la metáfora, junto con las percepciones y las sensaciones del intérprete, van construyendo un tejido que permite ir generando la visualidad de la escena. La metáfora modificó el cuerpo del actor y su estructura corporal, la cual transforma su ritmo, sus pesos, sus apoyos y su respiración; así mismo transforma sus órganos, sus huesos y su forma de percibir la realidad. Todo este cambio generó una secuencia de movimientos con un cuerpo y emociones específicas.

Dentro del proceso para encontrar los distintos momentos de esta primera imagen, se generó un entrenamiento que evoca nuevos niveles de atención en el cuerpo permitiendo dosificar la energía para percibir el cuerpo como una totalidad y dar paso a una articulación conjunta de las acciones; es decir, para ejecutar una acción es necesario que el cuerpo habite el movimiento desde un estado de conciencia del propio cuerpo.

Entonces, se levantaron un conjunto de ejercicios que fueron trabajados a partir de diferentes metáforas y estímulos sonoros, visuales y olfativos. Para iniciar el entrenamiento, se le pide al intérprete acostarse en el suelo y percibir su actual estado, observar cada una de las partes de su cuerpo y concentrar su atención al ritmo de la respiración.

- A continuación, se le pide al intérprete cerrar los ojos y prestar atención a todos los estímulos sonoros; percibir desde este lugar sonoro, cómo su respiración va cambiando de acuerdo al ritmo, a la musicalidad que se va colocando. Para esta primera etapa se utilizaron los sonidos de cuencos tibetanos y de cortinas musicales.
- Dejándose llevar por el ritmo de la respiración y el ritmo de la sonoridad, prestando atención a las partes de su cuerpo que tocan el suelo; en este punto se le pide al intérprete, que imagine que las partes de su cuerpo que tocan el piso, son como las olas del mar, provocando un movimiento que le impulsa hacia el techo, buscando diferentes lugares de apoyo en el cuerpo que le permitan ponerse de pie.



**Ilustración 9: Entrenamiento
Fotografía: El Tejido**

- Estando de pie, sin perder las sensaciones trabajadas, al intérprete se le pide caminar por el espacio desde las articulaciones fragmentadas, desplazándose como si estuviese sujetado por un delgado hilo de nailon (como una marioneta).
- Hasta este punto, el estado de atención corporal del intérprete cambia y se le pide utilizar ese mismo estado para ejecutar el siguiente ejercicio: se le pide realizar una elevación ejecutada a partir de la cadera y la columna; en este punto, se le hace notar al intérprete que no se trata de un salto, ni mucho menos de avanzar o retroceder dentro del espacio, sino de elevarse y sentir el impulso. Se trabaja en los ritmos y calidades de movimiento, unas elevaciones más grandes, otras donde solo el intérprete pueda percibirlas: así genera otro estado de atención. En este ejercicio se busca que el intérprete encuentre la precisión dentro de los movimientos.



Ilustración 10:
Entrenamiento Fotografía: El
Tejido

- El intérprete está con dos estados de atención en el cuerpo. Se le pide indagar en el piso utilizando cuatro puntos de apoyo (manos y pies) y elevar la cadera. En este ejercicio se busca que el intérprete encuentre y guarde los impulsos que genera su cuerpo.



- Estando el intérprete con 3 estados de atención dentro del cuerpo, se le pide ejecutar todos los ejercicios de una forma conjunta y sin un orden específico. A partir de este punto, se trabaja directamente con metáforas y con las percepciones que le dejó el entrenamiento. Esto permite que el intérprete encuentre la primera construcción de esta imagen que a continuación se detalla:



**Ilustración 11:
Entrenamiento Fotografía: El
Tejido**

2.2.1. Primera construcción de la secuencia de la imagen visual

Estructura Corporal:

A criterio de Grotowsky (2011), el cuerpo del actor es el origen de todas las posibles experiencias. Para que el cuerpo tenga un carácter creíble dentro de la escena, es necesario generar un estado consciente del cuerpo (gracias al entrenamiento) y sujetarlo a un contexto propio, individual y secreto del intérprete, lo que permite que la estructura se



justifique y se vea real, puesto que dentro del intérprete está sucediendo un cúmulo de sensaciones y percepciones que le permiten activar dicha estructura.

Entonces, hasta este punto, el cuerpo del intérprete se encuentra en un estado de conciencia que le permite encontrar una estructura corporal; para ello, de acuerdo con el entrenamiento anteriormente detallado, se utilizó la metáfora “lo pesado de mi cuerpo”; este se desarrolló de la siguiente manera:

- Al terminar el entrenamiento, se le dice al oído al intérprete, la metáfora; luego se le coloca un estímulo olfativo, el cual es producido por la combustión del carbón con azufre.
- Se le pide al intérprete realizar elevaciones impulsadas por la cadera y columna.
- Luego se le pide, darle un significado secreto al carbón y relacionarlo con alguna experiencia de su pasado para generar una imagen visual en su mente y, además, se colocará la mochila de carbón.
- Esto provoca en el intérprete, un nuevo estado corporal que le pide generar una estructura corporal, utilizando este nuevo estado y la imagen que se generó en su mente.
- La imagen creada es la de un ser que trata de proteger un secreto que oculta en sus manos y lo guarda en su pecho.
- Así es como se encontró la primera construcción de esta imagen que a continuación se detalla:

La sensación de suciedad, el peso de la mochila, más los ejercicios del entrenamiento y de la metáfora, provocaron en el intérprete un estado de cansancio corporal, un ritmo más lento y sostenido al desplazarse; la respiración corta y controlada genera una corporeidad



cohesionada, con hombros y brazos encogidos, las manos se juntan en forma de cuenco y se pegan al pecho, la cadera se recoge y se flexionan las rodillas ligeramente, mientras que los dedos y plantas de los pies se enraízan en el suelo; esto provoca, que el rostro se oculte pegando la barbilla al pecho muy cerca de las manos; el ritmo de la respiración es cada vez más profundo y el peso de la mochila de carbón se incrementa conforme pasa los segundos.

El peso provoca que el cuerpo se cohesioné hasta el punto de llegar a desplazarse en cuclillas. En este primer momento, esta corporalidad cohesionada nos permite visualizar y construir una primera parte de la imagen visual inicial, a la que hemos nombrado: “Esperar en el dolor de la soledad”.

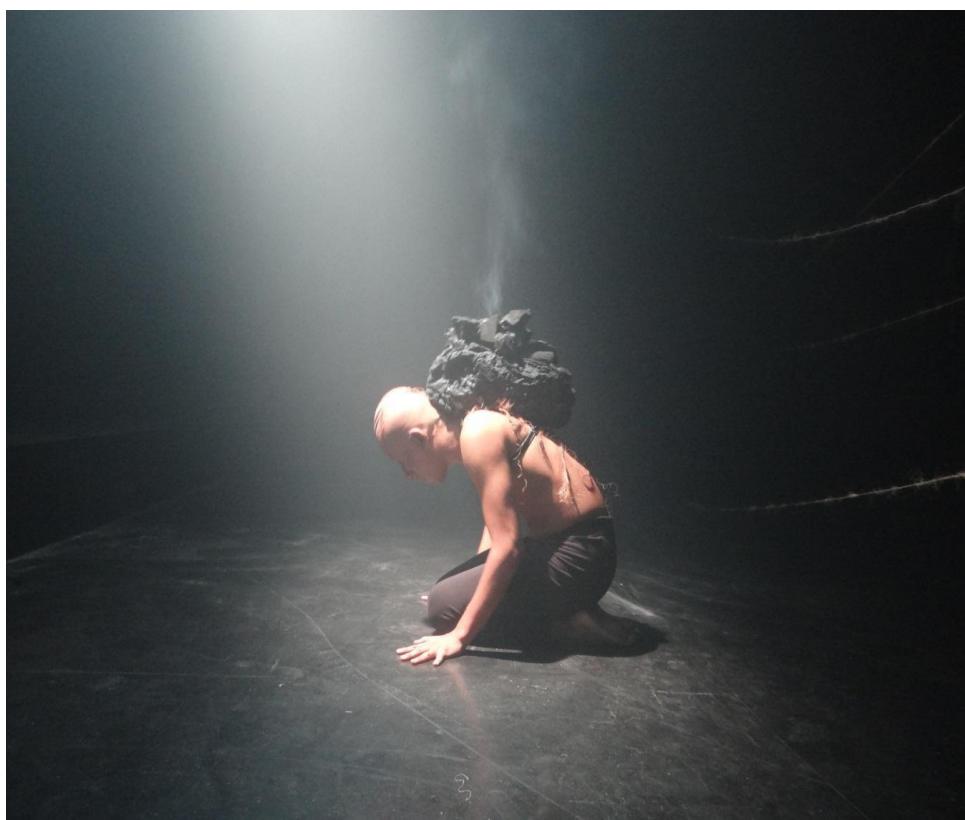


Ilustración 12: Estructura Corporal



Mientras encontrábamos este primer momento de esta imagen, percibimos que este estado de cansancio no era evocado únicamente desde una perspectiva física, sino que se trataba de un cansancio, de una carga de emociones, sensaciones y momentos que se guardan dentro de una mochila, innecesariamente por nosotros mismos. Es por eso, que la mochila cada vez se sentía más pesada, porque el cuerpo del intérprete recordó esos momentos de soledad que lo agobiaban y no le permitieron avanzar.

En esta primera construcción hacia la imagen, encontramos una idea de cuerpo ayudado por varios objetos como el carbón, el peso del carbón en el cuerpo del intérprete.

2.2.2. Segunda construcción de la secuencia de la imagen visual

Secuencia de movimientos:

A partir del estado corporal encontrado en el primer momento, desde la fiscalidad, el intérprete percibe su respiración, su musculatura, su temperatura, provocando un desplazamiento que parte de las sensaciones y que poco a poco, van dando forma a una corporalidad con una textura, una intensidad, una escala de tiempos y ritmos diferentes, creando una sucesión de secuencia de movimientos; la sucesión de estas secuencias de movimientos van construyendo una partitura corporal y creando un tejido de imágenes que permite crear un sentido amplio de significados y ordenar el discurso para la puesta en escena.



Ejercicio práctico:

La herramienta que se utilizó para construir esta imagen de puesta en escena, es la metáfora: “lo cansado de mi pasado”.

- Primero, el intérprete permanece en la estructura corporal conseguida anteriormente; se le dice al oído, que perciba cómo se encuentra su cuerpo, que preste atención a su respiración, sus pesos, sus apoyos y sus impulsos.
- Luego trabajamos, desde diferentes estímulos sonoros, con música acústica que al intérprete le permite encontrar un cuerpo poroso con un viaje en diferentes temperaturas, con un tiempo y un ritmo que viajaba entre la tensión y la distensión.
- Se introduce nuevamente el elemento del carbón y se le pide trabajar desde el sentido del olfato, produciendo al intérprete una calidad de movimiento que recorre entre el sostenido y el *staccato* en sus manos; juntándose en forma de cuenco, el resto de su estructura corporal adquiere una textura de cohesión dejando que los pies arrastren el movimiento y que el cuerpo gire lentamente, dejándose llevar por las manos. Mientras, el estómago se llena de pequeñas bocanadas de aire, provocando que el movimiento se detenga, permanezca inmóvil, y solo las manos se elevan imperceptiblemente seguidas por la mirada y, por ende, por la cabeza, mirando hacia abajo y produciendo una respiración profunda. Esto nos da como resultado, el momento número dos de la imagen.



Ilustración 13: Movimientos
Fotografía: El Tejido

2.2.3. Tercera construcción de la secuencia de la imagen visual

Acciones físicas dentro de la imagen:

Para que el intérprete viva lo que acontece dentro la escena, son necesarias las acciones físicas. Para Stanislavski (1957): “Una acción verdadera produce un cambio en las tensiones de todo el cuerpo y por consiguiente un cambio en la percepción del espectador”; entonces, una acción, no es únicamente una ejecución física de un movimiento en la que se involucra una parte específica del cuerpo.

Las acciones son un “impulso dinámico” encargadas del comportamiento del personaje; es decir, las acciones son las que dan motivación a los movimientos, puesto que si no hay motivación no se puede dar vida al escenario. Por eso, los pensamientos reales permitirán que las acciones físicas también lo sean, entregando veracidad a la imagen; entonces, una acción física se ejecuta de la mente al cuerpo y del cuerpo a la escena.



Hasta este momento, la imagen ha construido una atmósfera, el cuerpo tiene una estructura y dialoga con los objetos; es necesario llegar a generar un clímax que alcance un punto máximo de fuerza y decodifica los signos que le permite a la imagen darle un sentido y llegar hasta el fondo de su significación, De esta manera, el diálogo que se produce entre los distintos sentidos crece el valor de la obra, pues su universo de significación va creciendo.

Trabajamos con el actor esta idea de acción, “romper” añadiendo la metáfora: “salir de mi cuerpo pesado y solitario”. Dando como resultado una acción concreta y sencilla, en donde el intérprete muestra neutralidad e indiferencia y con su brazos elevados, los empieza a bajar lentamente hasta llegar nuevamente a su pecho; la respiración se agita y deja caer al suelo la mochila de carbón, de manera insospechada, y esta se destruye, se deshace; el cuerpo adquiere una nueva textura, su pecho y rodillas se extienden, mientras pisa firme pero sin aferrarse el piso, sus manos separadas pero aún cerradas, mostrando que aún guarda secretos que no quiere contar; su respiración es imperceptible, su mirada firme y profunda.



Ilustración 14: Resultado
Fotografía: El Tejido



Ilustración 15: Romper
Fotografía: El Tejido



CONCLUSIONES

Derivado de la presente propuesta teórica y práctica, se concluye lo siguiente:

- Se ha logrado una comprensión amplia de cómo construir la escena desde diversas aristas y miradas: desde la codirección, la interpretación y las múltiples líneas de sentidos que aborda un espectador.
- Así mismo, pensar la creación como un gesto vivo que pulsa y se articula en sí mismo: lo primordial no es buscar una respuesta, lo que se pretende es llegar a una construcción que arroje resultados y procedimientos.
- Tanto la dificultad como el reto presentados el trabajo, aparecieron con la utilización de nuevos lenguajes y técnicas dentro de la construcción escénica; aun así, el abanico de posibilidades resultó amplio y preciso, generando nuevas estéticas que articulan en función de elementos autónomos y homogéneos.
- También resultó un desafío, accionar con los elementos escénicos en la relación de sentidos, dando paso así a la multiplicidad de interconexiones heterogéneas, pero que puestas en orden y en respuesta a un discurso, idea o tema, crean un sentido homogéneo y aun así mantienen su autenticidad.
- Por último, se presentó como una dificultad, la aplicación del principio de la ambigüedad, el cual dota a la escena de nuevos sentidos y ordenamientos que van más allá de una contemplación: se entiende la escena no desde la idea, sino desde la acción; esto hace que la escena funcione.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Achieri, P. (2003). *Danza Butoh Cuerpos en Movimiento, Cuerpos en Reflexión.* Buenos Aires: Letra Viva.
2. Barba, E. (2009). *El Arte Secreto del Actor.* México: Col Escenología.
3. Barba, E., y Savarese, N. (2009). *Diccionario de Antropología teatral. Odin Teatret Archives.*
4. Chevallier, J-F. (2011). *Fenomenología del presentar.* Valladolid, España.
5. García, S. (2013). *La imagen y el Espacio Teatral.* Disponible en www.amazon.com
6. Grotowsky, J. (2011). *Hacia un Teatro Pobre.* Madrid, España: Siglo XXI.
7. Kristeva, J. (1973). *Semiotica.* Madrid.
8. Lepecki, A. (2004). Performar: Cuerpo y Acción. Brow University. Disponible en www.hemisphericinstitute.org
9. Lowen, J. F. (1974). *Los inicios de la educación teatral en España.* Revista de Historia y memorias de la educación.
10. Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático.* Murcia: Cendeac y México: Editorial Paso de Gato.
11. Morey, M. y Pardo, C. (2003). *Robert Wilson,* Barcelona: Ediciones Poligrafa.
12. Oliveras, E. (2009). *La metáfora en el arte retórica y filosofía de la imagen,* EMEC.
13. Ortiz, R. (2016). *La escena expandida.* Edit. Citru.
14. Pavis, P. (1980). *Diccionario del Teatro.* Editions Sociales.
15. Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial.
16. Stanislavski, I. (1957). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación.* Nueva York: Routledge.
17. Vindas, B. (2019). *Dramaturgia visual.* Disponible en www.scielo.senescyt.gob.ec