

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

**Propuesta Escénica a Partir de la Forma de Tres
Espacios (Parque, Sala, Percha),
para su Traslado al Cuerpo**

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

Autor:

Tania del Rocío Ortega Sánchez

Tutor:

Pedro Gustavo Andrade Polo

ORCID:  0009-0006-0846-5533

Cuenca, Ecuador

2023-12-15

Resumen

Esta tesis propone la creación de una obra escénica basada en una investigación que parte del traslado de espacios, desde su arquitectura, al cuerpo; se planea poder generar secuencias y estructuras corporales que saquen al intérprete de su zona de confort y lo obliguen a encontrar nuevas maneras de moverse y por lo tanto, de crear. Para poder llevar a cabo esta investigación, se planea utilizar tres espacios definidos (sala de danza de la Universidad de Cuenca, Parque de la Madre de la ciudad de Cuenca y una percha), de los cuales se generan las premisas para cada uno de los espacios; estos deben abarcar todas las formas de dichos espacios, además, estas premisas se utilizarán para realizar improvisaciones dirigidas y de ellas, obtener todo el material que será utilizado para la puesta en escena desde sus secuencias: el ritmo, las luces, la dramaturgia y las emociones de cada escena concebida para la creación escénica, *Aliento*.

Palabras clave: arte contemporáneo, expresión corporal, creación artística



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

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

Abstract

The creation of A scenic art play is the main purpose of this thesis, starting from the investigation to embody places through their architecture into our body, to be able to create sequences and body structures which will aloud the performer going out of their comfort zone and force them to find new ways to move and, therefore, new ways to create. In order to carry out this research, it is planned to use three defined spaces (University of Cuenca's dance room, Cuenca's Mother Park and a hanger). These places will generate specific premises for each one of them using all kind of forms and structure of every place. These premises will be used for directed improvisations, in which we will obtain all the scenic material for the play, being that, sequences, rhythm, lights, dramaturgy and the emotions of each scene for the scenic creation: *Aliento*.

Keywords: contemporary art, movement education, artistic creation



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: Conceptos.....	9
1.1 Espacio.....	9
1.2 Arquitectura.....	14
1.2.1 <i>Arquitectura del Espacio</i>	17
1.3 Memorias del Espacio.....	20
1.4 Calidades y Cualidades del Movimiento según Laban.....	24
1.5 Sistematización desde las Artes Escénicas.....	26
1.6 Dramaturgia.....	27
1.7 Dramaturgia Corporal.....	29
Capítulo II: Aplicar el Traslado del Espacio al Cuerpo.....	31
2.1 Espacio y su Arquitectura.....	33
2.2 Improvisaciones Partiendo de Tres Premisas: Linealidad del Espacio, Ser el Espacio, Habitar el Espacio.....	35
2.2.1 Linealidad del Espacio	36
2.2.2 Ser el Espacio	37
2.2.3 Habitar el Espacio.....	37
2.2.3.1 Primera improvisación.....	38
2.2.3.2 Segunda improvisación.....	38
2.2.3.3 Tercera improvisación.....	39
2.2.3.4 Cuarta Improvisación.....	39
2.3. Memoria del Espacio.....	40
2.4. Construcción de la dramaturgia y montaje.....	42
Conclusiones.....	48
Referencias.....	50
Anexos.....	52

Índice de tablas

Tabla 1.....	26
--------------	----

Agradecimiento

Agradezco a mis padres y a mis hermanas que me apoyaron desde el inicio, y que a pesar de la lejanía, nunca me desanimaron de seguir hasta el final.

También agradezco a todas las personas que fui conociendo en este proceso, que me enseñaron que la familia no solo es la de sangre, sino también, aquella que te puede acoger en un cálido abrazo y te anima a seguir adelante, estando contigo en las buenas y en las malas.

Finalmente, me agradezco a mí misma, por no rendirme cuando las cosas fueron difíciles.

Dedicatoria

A mi mamá, Margarita.

A mi papá, José.

A mis hermanas, Mariuxi y Tatihana.

Introducción

Este trabajo de investigación propone el traslado de diversos espacios al cuerpo para la creación de una obra escénica. En este caso, dichos espacios serán tres: la sala de danza de la Universidad de Cuenca, El Parque de la Madre de la ciudad de Cuenca y una percha móvil de tres compartimentos. Lo que se pretende es llevar la arquitectura de estos diversos espacios al cuerpo, mediante premisas que nacen desde la arquitectura, como el tipo de líneas que hace el cuerpo, los niveles; así mismo, se busca generar emociones y la dramaturgia de la obra.

El objetivo del proyecto es crear una obra escénica con presupuestos generados a partir de la arquitectura de tres espacios (sala de danza, percha y parque) para generar premisas que permitan trasladar los espacios desde su arquitectura al cuerpo. Para cumplir con este propósito, será necesario encontrar movimientos y secuenciarlos, también se busca crear corporalidades, además de llevar el propio ritmo de los espacios al cuerpo. Para lograrlo se persigue despertar las memorias en dichos espacios y dejar que afecten al cuerpo, así como generar el material en un espacio y luego, mover el cuerpo a otro espacio para ver cómo este material puede modificarse o cuánto conserva del primer espacio que se puede sentir al ver al cuerpo.

Los métodos que se pretenden utilizar son: la observación, mediante la cual se identificarán las líneas del espacio y niveles de la arquitectura; posteriormente, con esas premisas, se desea generar improvisaciones y crear secuencias que serán utilizadas para la creación del material de una obra de danza-teatro, además de corporalidades que se generan desde dichas premisas, y por lo tanto de la arquitectura del espacio, además de que se encontrará la dramaturgia a partir de estos espacios que decantarán la puesta de escena final. La tesis se estructura en dos capítulos: en el primero se analizan los conceptos que sostiene los fundamentos teóricos relativos a espacios, arquitectura, dramaturgia y memoria; en el segundo se aplica el traslado del espacio al cuerpo con el propósito de crear la obra *Aliento*, como producto artístico final. Termina la investigación con las conclusiones, en las que se reflexiona si funcionó este método de trabajo y con el anexo que contiene las imágenes de los ejercicios escénicos correspondientes al proceso de creación.

Capítulo I: Conceptos

1.1 Espacio

El espacio tiene diferentes significados de acuerdo con su contexto; para la Real Academia Española (RAE) es: “Extensión que contiene toda la materia existente” (RAE, 2021). Esta definición es amplia y habla del espacio, no solo se refiere a la materia dentro de la tierra o un lugar en específico, sino al mundo; complementa la definición anterior cuando dice que es “parte del espacio ocupado por cada objeto material” (RAE, 2021), que de la misma manera se refiere a todo lo que nos rodea dentro de lo tangible.

La definición antes mencionada tiene un significado amplio sobre lo que es un espacio; en esta tesis, el término espacio se refiere al contexto escénico, que en un tiempo determinado tuvo que cumplir con algunas características específicas para considerarse un espacio escénico, para lo cual podríamos remontarnos a épocas remotas; en ellas, el espacio escénico comenzó con los primitivos y las representaciones de sus actividades de caza y grandes hazañas; también se consideran sus rituales de ceremonias en agradecimiento a sus dioses, para lograr sus cultivos, sin necesidad de construir edificaciones específica; hacían sus rituales en lugares de significación (las cuevas o en espacios abiertos), donde representaban a esos dioses, conectándose espiritualmente con esos seres supremos que les proporcionaban bendiciones: “Cada tribu realizaba manifestaciones culturales diferentes y por lo tanto se fueron tecnificando según sus recursos” (Guardo, s.f. p.6).

Cada cultura tenía su manera de alabar a sus dioses, y en los inicios de la cultura occidental, el espacio escénico y el teatro, como lo conocemos ahora, tuvieron su principio en Grecia, con las fiestas Dionisiacas que se realizaban en primavera, en honor al Dios Dionisio, conocidas como *Grandes Dionisiacas*. Para ellas se construían escenas que luego evolucionaron, dando paso a la *orchestra*, “un espacio circular de tierra lisa y compacta en cuyo centro se ubicaba un altar para realizar los sacrificios en honor a Dionisos” (Guardo, s.f. p.7). Luego, junto a este se construyeron edificios de madera que servían como vestidores (*skené*), y gradas para el público; estas evolucionaron dando paso a los *Theatron* o primeros teatros griegos donde se representaron tragedias, comedias y sátiras.

Posteriormente, en Roma, dichos espacios escénicos se convirtieron los *ludi* o espacios de juego, que fueron una copia de los teatros de Grecia en su arquitectura, con la diferencia de que sus materiales eran mucho más duraderos. Dichos espacios, como su palabra lo indica (*ludi-juego*), se dedicaron al entretenimiento en los que se llevaba a cabo el *ludo circenses* con

carreras de caballos, combates entre animales o entre gladiadores. Con el paso del tiempo, se añadió el *ludo scaenici*, en ellos se realizaban escenificaciones de fábulas, comedia, tragedia, pantomima.

Como se precisa en este breve recorrido histórico, los espacios escénicos siempre se han encontrado en constante cambio; en la Edad Media, la iglesia Católica toma lugar de dichos espacios, prohibiendo la representación y adoración de Dioses “falsos” y espectáculos paganos, convirtiéndose las iglesias en los nuevos espacios escénicos, en donde los temas a presentarse estaban estrechamente ligados a la religión. No obstante, con el paso del tiempo, el teatro medieval vuelve a sufrir cambios, en el que se introducen temas de carácter profano, los que no eran permitidos dentro de las iglesias, por lo que las calles se convirtieron en sus nuevos espacios escénicos, en las que nacieron los juglares o cantores de las obras populares o de batallas.

En esta etapa, nacen los espacios escénicos simultáneos que utilizaban carros para hacer las representaciones escénicas; se detenían frente al espectador, adaptándose a las características del área geográfica en la que se encontraban. Aquí, el intérprete cambiaba de carro para mostrar que la escena cambiaba, pero los espacios estaban construidos simultáneamente.

Con la llegada del Renacimiento, que tuvo sus inicios en la Italia del s. XV, también regresaron los espacios escénicos permanentes, principalmente llevándose a cabo en palacios y cortes, en donde intervenían tanto los nobles como los plebeyos. El teatro renacentista dio lugar al teatro italiano; al principio, sus obras fueron escritas principalmente para ser leídas y con fines didácticos, sin embargo, también durante este periodo se desarrolló el teatro popular conocido como *Comedia del arte*, en donde se podían ver personajes definidos como Arlequín, Pantaleón, Colombina, entre otros.

Durante este periodo, también se construyeron los teatros a la italiana, en los que el escenario era una caja cuadrada cerrada de tres lados y al frente se encontraba el telón, el escenario estaba elevado con respecto a la platea que estaba en frente, y también constaba de palcos. Este tipo de teatro fue el más conocido hoy, ya que muchas de sus estructuras se han conservado durante años.

A finales del siglo XVI, el teatro renacentista inglés evolucionó. En este periodo se produce la separación de la iglesia católica de la anglicana, provocando que los temas religiosos decayeran. Durante el periodo isabelino se crean los mecenazgos y por lo tanto, se formaron compañías teatrales, haciendo que los cómicos ambulantes fueran castigados por no estar

dentro de una entidad regida por los nobles. Las obras de teatro fueron ejecutadas al aire libre, por lo que se realizaban en los meses con mejor clima. Este teatro estaba diseñado con un escenario rectangular y elevado, los espectadores podían ver desde tres lados alrededor del escenario y sus puestos más altos estaban destinados a la clase alta.

Al mismo tiempo que en Inglaterra se desarrollaba el teatro isabelino, en España se construyeron al aire libre, edificaciones permanentes que fueron nombradas *Corrales de comedia*; como su nombre lo indica, se trataba de un corral con forma rectangular, en uno de los lados constaba de un escenario con telón. Tenía un patio donde los espectadores (hombres) podían ver la obra de pie, luego estaba la cazuela, situado frente al escenario en el que las mujeres podían sentarse; contaba además con una tertulia ubicada a los costados del escenario; finalmente, estaban los aposentos, cubiertos por rejillas para que pudieran ver la obra y de esta forma, no ser vistos desde el exterior, pues todos los lugares ubicados en un primer piso, principalmente, estaban reservado para familias nobles. En el teatro español, a diferencia del teatro isabelino e italiano, era muy común ver a los nobles y plebeyos mezclados.

Durante esta etapa, el teatro francés se vio influenciado por el teatro italiano; sus representaciones se nombraban *Ballets*. El teatro francés, al no contar con espacios específicos para realizar sus obras, usaron los campos para jugar pelota, los cuales fueron cubiertos para convertirlos en teatros.

Explica Navarrete (2019, p.52): “El espacio escénico ha ido evolucionando a medida que evolucionan las artes escénicas y el edificio donde se han representado”. Desde el inicio de los espacios escénicos, se ha podido observar su evolución de acuerdo con la necesidad del creador, su cultura y creencias; con el paso de los años se ha ido modificando y encontrando nuevos elementos que conforman el espacio escénico. También el creador trabaja en función del espacio que tiene, según Navarrete (2019, p. 54) se conocen seis espacios:

01. A la italiana o arco proscenio

El proscenio es la parte del escenario más cercano al público. Esta configuración es la más tradicional. El público se sitúa en frente del escenario del que funciona a través del cual se visualiza la obra.

02. Proscenio con delantal

La distribución es igual que en el primer caso, con la diferencia de que hay una pieza (delantal) que sobresale con respecto al proscenio.

03. De Empuje

Aparece público no solo enfrente del escenario, sino también en los laterales, por lo tanto, los movimientos del bailarín deben ser mucho más abiertos.

04. De empuje proscenio

Es una variante de la anterior. Aparece un espacio adicional en la parte trasera del escenario.

05. De travesía

Funciona como una pasarela donde el público se sitúa a ambos lados. Debe de tenerse en cuenta las dos direcciones a la hora de moverse dentro del escenario.

06. Circular

Es una adaptación de los antiguos coliseos romanos. Todo está a la vista del espectador, puesto que la vista es de 360° lo que hace más complejo el mecanismo escenográfico.

Adolphe Appia (1921), escenógrafo que sentó las bases del teatro moderno, le agregó la temporalidad al espacio, lo que hace que un espacio no pueda funcionar por sí solo, sino que necesita de la intervención del intérprete para poder ser completamente un espacio escénico. Por medio de la temporalidad, que denominó *ritmo*, Appia introdujo al hombre como parte del espacio escénico, es decir, creó la relación intérprete-spectador, en donde no se termina de construir la escena si uno de los dos no está presente. También Appia pensaba, que la luz debía crear los diferentes ambientes de la escena, lo que todavía es utilizado por los creadores en la actualidad.

Por lo tanto, podemos encontrar una infinidad de espacios, desde los teatros griegos hasta un auditorio o salas multiusos. Los espacios designados a contener una obra escénica ya no se ven limitados a una caja rectangular como en el teatro italiano, sino que se pueden construir, principalmente, en espacios donde se cumpla la función de intérprete-spectador.

Los espacios previamente mencionados que tienen influencia desde la antigua Grecia, por el paso de los años, no desaparecen, sino que se convierten en un espacio más de representación; ya se ha establecido que lo principal para que sea considerado un espacio escénico es la existencia del intérprete y su público.

Otro cambio en los espacios escénicos, es por ejemplo, la propuesta de Daniel Bianco (escenógrafo español), para quien es posible un cambio en el espacio escénico y el modelo establecido con respecto a la arquitectura del teatro. Bianco propone el teatro circular como la variante de los teatros romanos mencionados previamente, con las butacas alrededor y la variante de una plataforma giratoria en el centro, en el que estarían los intérpretes y por lo

tanto, todo el público podría ver el frente, ya que se encontraría girando, convirtiendo todo a su alrededor en su nuevo frente.

Los espacios escénicos se han ido modificando de acuerdo a la época y la situación en que se desarrollan, por ejemplo, con la ruptura de la cuarta pared propuesta por Bertolt Brecht; la escena ya no se queda solo en el escenario, sino que el intérprete, al interactuar con el público y dejar de fingir que no está ahí, convierte al espectador en parte de la escena, de esta manera, el espacio escénico ya no sería solo el escenario, sino que lo constituiría toda la sala.

Posteriormente, los espacios escénicos dejaron de ser solo los lugares convencionales, por ejemplo, el *happening*, que se caracteriza por realizarse en lugares públicos y cotidianos, permite la intervención del público, lo que nos llevaría a cumplir con la propuesta de Appia (1921) en el que el espacio escénico está definido principalmente, por el intérprete y el espectador.

También podríamos decir que en la actualidad, a pesar de que existen lugares convencionales considerados espacios escénicos, también existen otros que no son convencionales pero que de la misma manera, se convierten en espacios escénicos; podríamos decir que en la actualidad, dichos lugares todavía siguen rigiéndose por la propuesta de Appia.

Como se mencionó al principio, el espacio es el contenedor de todo, y en las artes escénicas es igual, un espacio escénico es el que contiene la escena que está compuesta por: intérpretes, iluminación, sonido, escenografía, por todos los elementos que el creador considera necesarios para construir la escena. Por lo tanto, “cualquier espacio puede convertirse en escénico en el momento en que se decide desarrollar una obra en él” (Navarrete, 2019, p.58).

Para Griffero (2011, p.20): “Nacimos en un planeta cuyo espacio físico está habitado, donde sus parajes no son los originarios, donde cada cultura lo ha transformado en lugares. Nacimos en un planeta donde cada territorio tiene ya una propiedad”. Dichos espacios escénicos se ven transformados por la presencia del intérprete que lo invade, que se vale de su historia y su estructura para la creación escénica: “el espacio se lee, genera ideas y emociones” (Fumey, 2001, p.76); el espacio modifica al cuerpo y se permite modificarse a sí mismo debido a la intervención de este, en un intercambio mutuo de su propia información, de su historia.

En la actualidad, podemos ver las dos modalidades de uso del espacio escénico: lugares convencionales (que comúnmente suelen ser los conocidos teatros a la italiana, el teatro convencional en el que el público está al frente del escenario) y otros que son lugares que para el intérprete tiene una carga emocional que afecta a la obra, o con la que quiere que la obra se relacione.

1.2 Arquitectura

Es importante saber qué es la arquitectura y los lineamientos que la rigen para ser considerada como tal. La arquitectura tiene sus orígenes en el latín *architectūra*, que es el arquitecto o jefe de construcción y se la define básicamente como “la ciencia y el arte de construir” (Roth, 1993, p. 9); a lo largo de los años, también se ha visto sujeta a diferentes modificaciones de acuerdo con el tiempo, regida por distintos lineamientos para ser considerada arquitectura.

La arquitectura tuvo sus inicios en la prehistoria, asociándose con la idea de refugio. Los primeros refugios para el hombre paleolítico fueron las cuevas, y no fue sino hasta cuando aprendió a trabajar la piedra, el fuego, la agricultura y la ganadería, que el humano pudo dejar de ser nómada, surgiendo los primeros asentamientos y por lo tanto, los primeros refugios construidos por él.

Los primeros registros de construcción del hombre fueron los *nuragues*, edificaciones rústicas en formas de semicono, que imitaban las cuevas paleolíticas. Se construyeron con piedras cortas en forma rectangular, las cuales encajaban uno encima de otro (Brandão, s.f.).

Otra representación de la arquitectura de la prehistoria, del periodo Neolítico, fueron los *dólmenes* que eran tumbas colectivas, construidas por grandes piedras verticales, especialmente lisas y en la parte superior se colocaba una loza, creando una cámara que servía de tumba.

Mesopotamia surgió a finales del periodo Neolítico, cuando el hombre dejó de ser nómada, fue allí en donde se construyeron las primeras ciudades, una de ellas, Babilonia, la primera ciudad completamente estructurada con murallas alrededor. En Mesopotamia también se construyeron los *zigurats* que eran templos con fines religiosos.

Sin embargo, a pesar de estos antecedentes, la arquitectura considerada como la más antigua, es la egipcia, ligada también a temas religiosos; su objetivo era crear formas simples, enormes y sólidas, capaces de guardar por siempre los restos mortales, ya que ellos tenían la creencia de una vida después de la muerte. Por esta razón, en Egipto podemos encontrar tumbas y templos, ya que los palacios o las casas, lo terrenal, era pasajero.

Para su asentamiento, los egipcios utilizaron sus conocimientos de la matemática para la extracción de los grandes bloques empleados para la construcción de sus templos y tumba, utilizando como tradición grandes bloques o ladrillos de piedra. Los egipcios fueron los primeros que usaron la piedra cortada en hileras regulares, y las columnas como soporte

dentro de sus enormes templos. La arquitectura egipcia influyó en otras culturas, como la griega y la romana.

En la arquitectura griega, se buscó combinar, tanto la vida pública como religiosa, teniendo en cuenta las siguientes características:

- Consideraba al hombre libre.
- La inteligencia humana era superior a la fe.
- Retratos de la vida cotidiana, la naturaleza, la mitología y manifestaciones griegas.
- Búsqueda de perfección. (Brandão, s.f.)

La arquitectura griega usó la piedra caliza pintada para la construcción, pero con el paso del tiempo, dichos colores se han ido desvaneciendo. Una de las características más llamativas de la arquitectura griega, es el uso de sus columnas; sus principales características son: racionalidad, orden, belleza y geometría, y se clasificaron en tres órdenes: Dóricas, Jónicas y Corintias. Las columnas dóricas estaban asociadas con lo masculino, las jónicas con lo femenino y las corintias eran usadas principalmente, para el interior de los templos.

Lo más representativo de la arquitectura griega fueron sus templos; su principal función era albergar estatuas de sus dioses, y a cuyo interior no podían ingresar los fieles, por esta misma razón, su tamaño era más pequeño que el de los templos egipcios. Además de los templos griegos, también se construyeron teatros, los espacios escénicos de esta época.

En conjunto con la arquitectura griega, la arquitectura romana también es considerada como clásica, y sus características son las siguientes:

- La búsqueda de la utilidad inmediata.
- Sentido del realismo.
- Grandeza material, potenciando la idea de fuerza.
- Predominio del carácter sobre belleza.
- Construcción de: urbanismo, carreteras, anfiteatros y balnearios. (Brandão, s.f.)

La arquitectura romana se caracteriza por su solidez. Los romanos aprendieron el uso del arco de medio punto para sus edificaciones, así como las bóvedas y techos, algo que los griegos y egipcios no tenían.

Hay algunas características de la arquitectura de la antigua Roma utilizados en épocas posteriores. Sin embargo, con la caída del Imperio romano en occidente, se dio inicio a la Edad Media, en la que la iglesia Católica era la que tenía el poder y la que hizo mayores inversiones

en las obras arquitectónicas, comenzándola a tomar como obras de arte, por lo tanto, fue un periodo dedicado a la construcción, principalmente, de catedrales e iglesias.

La Edad Media se estructura en tres periodos: Bizantino, Romántico y Gótico. La arquitectura bizantina influyó en todo el periodo medieval, estaba inspirado en la arquitectura del Imperio Bizantino, aquí los mosaicos eran quizás los elementos característicos, ya que cubrían las paredes y techos de los templos. La Edad de Oro se dividió en tres épocas: primera, segunda y tercera.

- **Primera Edad de Oro:** La iglesia que más representa a esta época es la de Santa Sofía, que se caracteriza por ser un espacio basilical con tres naves, con planta griega y una gran cúpula. Santa Sofía se construye con piedra y ladrillo, materiales pobres y funcionales que nada tienen que ver con el lujo que uno se encuentra al entrar en el templo: una riquísima decoración a base mármoles y mosaicos sobre los que inciden múltiples puntos lumínicos, conformando un espacio místico y envolvente. (Crespo, 2016, p.3)
- **Segunda Edad de Oro:** en este periodo, los mosaicos se usaron para revestir el interior de las arquitecturas mientras que los ladrillos y la piedra para el exterior, pero lo más importante fue la cubierta abovedada. Se podría destacar por hacer exteriores más bellos que en la primera Edad de Oro.
- **Tercera Edad de Oro:** aquí predominan las plantas de las iglesias, que se caracterizan por las cúpulas abullonadas. Aquí la pintura empieza a reemplazar a los mosaicos que recubrían paredes y techos.

Las principales características de la arquitectura románica eran: el reemplazo de las piedras por los ladrillos y el uso de mosaicos para revestir exteriores e interiores. Con el paso del tiempo, se incorporó el uso del oro y la cerámica vidriada. También otra de sus características fue el uso de arco de medio punto y de cúpulas parciales o completas.

En cambio, las características de la arquitectura gótica que provocó la ruptura de la arquitectura románica fueron arcos exagerados, ventanas más amplias y bóvedas más grandes, también para poder soportar el peso hacia arriba, las paredes comenzaron a ser más delgadas, querían dar la impresión de que se acercaban al cielo.

La Edad Moderna, iniciada con el Renacimiento, se inspiró en el clasicismo antiguo, creando su propia interpretación de la Edad Media, regresando a la simetría y proporción, por el orden y la lógica matemática, según Platón.

Posteriormente, en el siglo XVII, la arquitectura barroca se caracterizó por tener exceso de elementos ornamentales, especialmente en la fachada; no era precisamente simétrica.

Sin embargo, en los siglos XVIII y XIX, el arte, como se considera ahora a la arquitectura, pareció detenerse por un momento; durante el Neoclasicismo transitó entre las etapas pasadas; hasta a finales del siglo XIX con la revolución industrial, la arquitectura comenzó a tomar nuevas características mediante el empleo de materiales novedosos entre ellos el hierro y el vidrio.

En el siglo XIX aparece el Modernismo, la arquitectura de esta época se caracteriza por la simplicidad, ya no hay ornamentos innecesarios, sino que es ordenada y tiene como referencia la luz, también las líneas se basan en las necesidades del hogar, siendo simples, complejas y singulares para buscar realzar su belleza. Otra característica es la unificación del exterior con el interior, y la asimetría intencionada, en la que se olvida por completo la simetría clásica empleando cemento, ladrillo, acero o revestimientos blancos, que respetan la linealidad del diseño.

Y finalmente, llegamos a la arquitectura contemporánea, la cual no se puede definir todavía con características específicas porque se encuentra en un constante cambio, de acuerdo al arquitecto y sus deseos a realizar, aunque se afilian a las principales tendencias de las vanguardias históricas y neovanguardias del siglo XX.

“Todo en arquitectura es forma o acaba tomando una forma y los argumentos entorno a ella no parecen agotarse” (Crespo, 2005, p.10). De la misma manera que se describen los espacios escénicos, la arquitectura también ha cambiado con el paso de los años, ha evolucionado y se ha modificado de acuerdo con sus necesidades y cultura.

Tomando en cuenta estos aspectos, cada arquitecto tiene una visión y concepto diferente de la arquitectura de acuerdo a su propio entorno y los aspectos que son importantes para ellos. Como un concepto general se podría decir que la arquitectura es: “la creación de espacios habitables, pero estos espacios han de cumplir una función” (Rosa, 2012, p.14).

1.2.1 Arquitectura del Espacio

Según la historia de la arquitectura, las edificaciones realizadas por el ser humano se basaron en sus creencias, culturas y religiones. Sin embargo, el concepto de arquitectura cambia de acuerdo a la importancia que se le concede al uso de sus elementos, por ejemplo, para Vitruvio, los elementos básicos de la arquitectura eran tres: la utilidad, la solidez y la belleza.

Desde 1920, la función de la arquitectura comenzó a verse desde otra perspectiva, no solo como una edificación; para el arquitecto norteamericano Louis I. Kahn, citado por Roth (1999): “... cuando uno crea un edificio, crea vida. Surge de la vida y, realmente, se crea vida. Le habla a uno. Si solamente se tiene la comprensión de la función del edificio, difícilmente podrá este construir el ambiente para la vida” (Roth, 1999, p.10), dando a entender que no solo estamos hablando de la arquitectura como un bien material, como una construcción que se colocará en un espacio y que no será más que eso, sino que también estamos hablando de que dicho lugar está cargado por mucho más de lo que es.

Tal como lo explica el creador Tony Mira, su proceso de creación coreográfica está basado en conceptos arquitectónicos, según Mier, pues una parte del arquitecto se queda en su arquitectura. Tony Mira contó como podía ver y sentir cada etapa de la vida por la que Mier transitó de acuerdo a sus edificaciones que visitó.

La arquitectura, en primera instancia, se entiende como la construcción de edificaciones creadas por el ser humano, algo que la naturaleza no puede hacer por sí sola, también se queda con una parte del ser humano en sí como parte de su historia: “la forma en la que el arquitecto se comunica: transmitiendo, por medio de su trabajo, sensaciones, sentimientos e ideas, sin necesidad de utilizar palabras para hacerlo” (Rosa, 2012, p.60).

“Es imposible desligar arquitectura y espacio, estamos hablando de una disciplina que se dedica a crear espacios, o mejor dicho, a modificarlos para obtener otros nuevos” (Reyes, 2019, p.9). Por lo tanto, la arquitectura está íntimamente ligada a los espacios en general, recordemos que, el espacio es un lugar en la tierra y la arquitectura coloca los objetos dentro de dicho espacio, el que se ve afectado por cada elemento que está en él, por todo lo que le rodea. El espacio y la arquitectura están juntos para expresar algo, de la misma manera que lo hacen los intérpretes y espectadores, al momento que entran en un espacio determinado: “La arquitectura se relaciona con su medio y con otras obras arquitectónicas, estableciendo un diálogo no tan sólo con el usuario si no también con su medio ambiente” (Rosa, 2012, p. 77).

Tomando en cuenta todos los conceptos previamente analizados, se podría llegar a la conclusión de que el espacio es un lugar en la tierra que sirve como contenedor, dentro del que está la arquitectura; así mismo, la arquitectura se vuelve un contenedor del espacio escénico, ya que este también se convierte en un lugar de desarrollo que contiene una serie de elementos, como son: los intérpretes, la iluminación, el sonido, el vestuario, la escenografía y el público.

En arquitectura, el lugar es el punto de apoyo para proyectar y toda buena arquitectura requiere de un entendimiento del lugar para desarrollar un buen proyecto. Puede parecer algo muy intuitivo pero la arquitectura no tiene la capacidad de cambiar de posición, una vez terminada, permanece por años. (Rodríguez, 2018, p.31)

A diferencia de la escena, que se va cuando termina, la arquitectura se queda en el lugar, siendo y representando una parte de su creador. La arquitectura puede convertirse en un espacio escénico, pero este momento es efímero, está ahí mientras que la obra se está desarrollando, pero en cuanto la obra termina y la escena desaparece, solo queda lo que fue, un lugar construido con un fin específico, incluso en ocasiones, sin relación alguna con ser parte de una obra escénica, como son los casos de los parques, hospitales, entre otros; en ocasiones han sido utilizados como *site specific* para presentar obras, porque tienen la parte de la historia que el intérprete o el director quieren contar: “La arquitectura escénica debe alimentarse de las necesidades de los distintos tipos de escenas para ser proyectada de un modo que satisfaga tanto a intérprete como a espectador” (Sánchez, 2017, p.4).

Decidir el lugar en donde va a realizarse la obra no es una acción arbitraria; el director de la obra debe pensar cuidadosamente sobre ello; como se ha mencionado antes, los lugares guardan una memoria, ya sea del arquitecto o del intérprete, por lo que, dependiendo de lo que se necesita mostrar, debe escogerse el lugar, para que el sentimiento no se pierda.

La escena no tiene un soporte material, no queda plasmada permanentemente sino que sucede en un tiempo y en un lugar. Sin embargo, del mismo modo que en cualquier tipo de arte, consigue producir sensaciones y emociones en un espacio, el espacio escénico. Para enfatizar su función, esta arquitectura debe seguir la misma línea, debe contribuir a esta adición de sentimientos a través de la proliferación de estimulantes sensitivos. [...] La arquitectura crea sensaciones, activa nuestros sentidos, la vista, el tacto, pero también el oído, el olfato e incluso el gusto. Nos recuerda a otros momentos, o crea nuevos recuerdos, pero consigue una reacción en nuestro ser. (Sánchez, 2017, p. 50)

Para la escena, la arquitectura no es solo una edificación sin sentido, como ya se había mencionado antes, está cargada de emociones que no son dejadas de lado al momento de la escena, sino que se convierte en parte de esta, contribuyendo a lo que la misma quiere transmitir, pues en muchas ocasiones, la presentación escénica solo puede llevarse a cabo en un lugar específico.

De este modo, un espacio dedicado a la representación de escenas que producen distintos sentimientos, debe casi ser efímera. Permanente pero cambiante, transformable y adaptable a cada situación para crear emociones diversas de la mano de cada espectáculo. Debe aliarse con la escena para transmitir la misma idea, el mismo tipo de espacio y esto dependerá de cada escenografía. (p.50)

Es interesante lo mencionado por Sánchez (2017), cuando hace referencia a los espacios construidos para la escena, como son los teatros, porque su configuración y carga emocional debe ser adaptable, pues un día pueden convertirse en el espacio escénico de una obra dramática y al siguiente, en el de una comedia; por ello, debe ser un espacio *neutro* cuando la obra desaparece.

Además, hace referencia a que la arquitectura está llena de historia por sí sola, pero en el momento en que se convierte en un espacio escénico, está llena de sensaciones, de nuevas historias del presente. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que los espacios escénicos, ya sea en su arquitectura o lo que representa, han ido cambiando con el paso del tiempo, junto a lo que se quiere mostrar y al vínculo que se necesita crear.

1.3 Memorias del Espacio

Para conocer qué se entiende por memoria del espacio, es importante saber qué es la memoria. De acuerdo a la Real Academia Española, es “la facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado” (RAE, 2021); es decir, que la memoria se desarrolla en un tiempo determinado. Añade la RAE que es “la duración de las cosas sujetas a mudanza” (RAE, 2021).

Entonces, podemos decir, que la memoria está formada por recuerdos de un hecho en un lugar y tiempo determinados, las cuales se ven influenciadas por algún estímulo para poder regresar al presente, y transitar en ese momento por el recuerdo, experimentando hechos, sensaciones o emociones vividas en el lugar.

Las memorias del espacio se pueden considerar como una huella dejada, tanto en el lugar como en la persona que lo está habitando; aunque el lugar no se modifique en su estado físico, como podría ser un parque en el que todos los días los niños van a jugar, por ejemplo, verán un columpio que se mueve de la misma manera una y otra vez con las diferentes personas que lo utilicen; es una huella que se crea al relacionarse con los individuos, esta huella se activa al estar en contacto las dos partes: el espacio e individuo en un tiempo determinado que

puede activar el recuerdo de dicho lugar en un tiempo diferente (un pasado) que vuelve los pensamientos al presente.

Para generar las memorias que relatan experiencias en común, es necesario comprender la relación entre el espacio y los individuos; siempre estamos unidos afectivamente a los lugares, y es en el espacio donde se construyen experiencias y acontecimientos que se convierten en recuerdos. De forma colectiva e individual, reflejamos sueños, experiencias, recuerdos, miedos, manías, rutinas, en aquello que nos rodea; esta sería una forma de apropiarse del espacio. (July, 2018)

La memoria del espacio se refiere a los recuerdos que pueden surgir en un espacio y tiempo determinados, ya que las memorias son recuerdos traídos al presente; si bien, en el presente no se puede cambiar, la memoria es selectiva y solo traerá al presente las cosas que son importantes para cada persona o necesarias en dicho momento en el que está viviendo.

Si bien el pasado no se puede cambiar, el presente sí lo hace, y aunque queramos recrear un recuerdo una y otra vez de la misma manera que sucedió en el pasado, no lo lograremos, ya que las circunstancias son diferentes. Continuando con el ejemplo del columpio del parque, si una persona va al parque a jugar un día y ese se vuelve su recuerdo más valioso porque se divirtió mucho, posiblemente, la próxima vez querrá experimentar esos mismos sentimientos, y tal vez lo logre, pero si está recreando los sentimientos, quizás los movimientos no serán idénticos o iguales a su recuerdo, aunque esté sentado en el mismo columpio de aquella vez, pues el clima, las personas, todo a su alrededor puede cambiar, aunque se piense parecido.

Toda memoria es una construcción social y espacio-temporal erigida en la vida cotidiana, en el seno de diversos ámbitos de interacción subjetiva y en diferentes espacios, los cuales, a su vez, son producto de la relationalidad social, al tiempo que inciden en los propios lazos sociales. (Pineda, 2016).

El espacio y el tiempo van “de la mano”, pero también lo están con el individuo que puede activar sus memorias en dicho lugar. Los espacios están cargados de energías e historias, las cuales son contadas por las relaciones creadas con el hombre, pero también hay ocasiones en las que el espacio habla por sí mismo, no obstante, todavía necesita del individuo para ser escuchado, para que su historia no solo quede en las modificaciones dejadas por el recuerdo: “Los espacios han sido testigos de todo aquello que ha ocurrido en ellos. La memoria que los espacios guardan de estos acontecimientos cambia la percepción que tenemos de ellos” (Ruiz, 2019).

Retomando el ejemplo del parque: si está rodeado de árboles, y un día los árboles son cortados, dicha modificación lo está afectando físicamente, pero si no hay un individuo cerca para verlo y darse cuenta del cambio, el espacio podría pasar inadvertido y quien no conoció los árboles creerá que siempre fue así, cuando en realidad fue modificado. Ese es un cambio físico del espacio.

Los espacios cambian en su manera emocional, por eso podemos encontrar muchos lugares donde las personas se encuentran cómodas o incómodas e inmediatamente se le atribuye la energía al mismo, por ejemplo, cuando alguien siente el ambiente “pesado” aunque haya ido por primera vez a dicho lugar, porque el lugar está impregnado de su pasado: “No es posible desligar un espacio de su memoria, de los acontecimientos históricos, culturales, sociales o políticos que ha albergado. El pasado impregna inadvertidamente cada espacio y lo carga de un significado particular” (Ruiz, 2019).

Si no hemos habitado el espacio previamente, no hemos creado memorias antes en dicho lugar, pues el espacio todavía tiene su propia carga, la cual está dada por su entorno, las personas que los frecuentan o los hechos sucedidos ahí, lo que le da una carga emocional a dicho lugar, y esta será transmitida a las personas que lo visiten. No significa que estos espacios tengan que provocar las mismas emociones a todos, pueden parecerse o ser contrarias entre los individuos que las experimentan, ya que también se verá involucrada la persona desde su propio contexto, sus gustos y recuerdos.

¿Acaso cuando entramos a una casa abandonada no decimos: *este lugar me produce x o y sensación*? Eso también tiene que ver con su memoria y sus sucesos. Quizás no estemos relacionados íntimamente con el lugar, como sucede con el ejemplo del parque, en el que se hablaba de crear nuestras propias memorias, pero en este ejemplo, dicha casa tuvo habitantes previos, quizás una o varias familias, cada una con su forma de pensar y sentir, con su manera de vivir y que al final dejaron muchas cargas en el lugar; si ha sucedido algo llamativo en dicho lugar, todo podría incrementar más las sensaciones o emociones al momento de involucrarse con ese espacio.

Para hablar de los lugares que prestan sus espacios y recuerdos, utilizaré como ejemplo *una casa*, en la que no solo han vivido varias familias, sino que en esta fue asesinada toda la familia por su hijo, y luego de eso, nadie ha podido habitarla; quizás algunas familias la han habitado, pero no han podido vivir ahí, porque *su energía se ha vuelto pesada*. Si alguien va solo a *investigar* los recuerdos conociendo su historia, lo que sucedió en cada habitación, donde dormían y su historia, puede empezar a generar recuerdos e incluso sensaciones de los sucesos trágicos del lugar.

Digamos que este es un ejemplo para hablar del espacio y sus objetos teniendo memorias por sí mismos, aunque previamente hayan sido intervenidos por uno o varios individuos; digamos que es la historia del lugar; estamos hablando, de que todo está impregnado en el espacio y sus objetos; donde cada uno tenía su propia historia, lo que permitió que los recuerdos fueran prestados a quien visita la casa conociendo su historia; si ve una puerta con agujeros de bala y se supone que la persona que asesinó ahí, disparó a dicha puerta para entrar, va a saberlo, quizás imaginar cómo fue la situación, a esto se le llamó *recuerdos prestados*, porque no es una propia experiencia, aunque se pueden sentir como si lo fueran al poder percibir las sensaciones y sentimientos del lugar, pero al mismo tiempo, el individuo que visita el lugar, está creando sus propios recuerdos, a partir de lo que está viviendo en ese momento, sus propios sentimientos y emociones.

Otra manera en la que los espacios intervienen sobre el individuo para generar sensaciones y activar memorias, es debido al parecido con otro lugar, con el que la persona sí se ha relacionado previamente, pero no es el mismo espacio con el que se está relacionando en ese momento. Aquí retomo el ejemplo del parque: también los espacios despiertan memorias de una manera diferente, no hablaremos de *recuerdos prestados* como he decidido llamar al ejemplo de la casa, sino como *recuerdos propios* generados en otro espacio, el cual nace de sensaciones y sentimientos.

Aquí no hablamos de dichas memorias generadas en el espacio por haber estado ahí antes, sino de un espacio, que incluso, por ser la primera vez, despierta dichos recuerdos; mediante sensaciones y sentimientos, los recuerdos son fáciles de revivir por las emociones o quizás, por el ambiente que genera el lugar, al ser parecido a otro ya conocido.

Como previamente ha sido mencionado, los lugares no tienen su propia memoria por sí mismos, sino que necesitan también de la intervención para crearlos, ya sean grandes o pequeños, y por lo general, son los individuos quienes intervienen, pero también lo puede hacer la misma naturaleza; sin embargo, en estos casos, casi podríamos hablar de hechos catastróficos o extraordinarios para que dichos espacios puedan hablar por sí mismos y quien transmitirá la memoria de ese espacio, siempre será el hombre.

Crear en relación con la identidad histórica, cultural y social de un espacio nos sitúa, lo queramos o no, en unas determinadas coordenadas ideológicas; nos sitúa frente a una pregunta esencial: ¿Por qué, como artista, quiero hacer esto aquí y ahora? (Ruiz, 2019)

A diferencia de como lo haría cualquier persona al relacionarse con un espacio, los artistas tienen diferentes maneras de relacionarse con los lugares, y por lo tanto, también utilizar las

memorias de este espacio, ya sea por la carga emocional que tienen o por todos los recuerdos que pueden recuperar del lugar, este se convierte en material de una nueva creación. Se vale tanto de lo físico como de las sensaciones y emociones que ese espacio puede provocar, además de que dichos espacios pueden volverse parte de la creación, ya no solo por los recuerdos despertados ahí, sino porque se convierte en el nuevo escenario de presentación, su historia, su arquitectura, se convierten en un hecho importante para el resultado final (presentación) y lo que se quiere trasmitir.

En realidad, este último es el más conocido, llamado, *site-specific*. Si bien, los espacios mencionados anteriormente se pueden considerar por su importancia, dado que en ellos se iniciaron los recuerdos; otra forma de utilización es volviéndolos escenarios de la creación final, porque todas las memorias siguen ahí, o sea, ya no es un material que se queda interno en el individuo, porque ahora se relaciona con su entorno.

Tal y como sucede con las acciones con objetos, las acciones performativas pueden dotar a los espacios de sentidos que aparentemente no tienen; nos permiten transitar de espacios literales (que sólo se representan a sí mismos) a espacios metafóricos (donde el espacio adquiere significados nuevos e insospechados). (Ruiz, 2019)

En este último, podríamos decir, que el espacio y sus memorias convergen en un mismo lugar, se vuelven el escenario de todo lo sentido. No es solo un espacio físico, sino que emocionalmente está cargado de mucho pasado. De hecho, dicha manera de usar el espacio y sus memorias es más popular.

En conclusión, las memorias del espacio son lugares determinados en el que se pueden levantar recuerdos, partiendo desde sus recuerdos vividos ahí, los creados por otros y que son trasmítidos desde las edificaciones como *recuerdos prestados*, al final, son recuerdos de las sensaciones y emociones que dichos lugares generan, pese a ser la primera vez que están ahí. La memoria del espacio es la huella que hay en él y la que deja en el individuo.

1.4 Calidades y Cualidades del Movimiento según Laban

Rudolf Von Laban, nacido en Bratislava en 1879, es considerado el precursor de la danza moderna. Estudió arquitectura, pintura, teatro, para luego ir a París a estudiar danza. Fue coreógrafo, profesor, bailarín, investigador del movimiento y también se interesó por la escenografía, utilizando conocimientos de sus estudios previos.

Laban (2005) desarrolla un sistema para poder registrar, comprender, y clasificar de una manera más acertada, movimientos no solo de danza, sino cualquier tipo de acción del ser humano y, así poder además reproducirlos después, explorar e investigar los distintos tipos. Esta notación coreográfica se la llama *labanotación* o *labanotation* en su idioma original; años más tarde se establece en Inglaterra pasando ahí sus últimos años, siendo profesor en *Laban Art of Movement Center*.

Laban (2005) desarrolló técnicas de movimientos basado en cuatro categorías: tiempo, espacio, flujo y peso.

- **Tiempo:** Laban en la categoría del tiempo, da a la acción una duración, velocidad y ritmo. Le interesa los movimientos súbitos o prolongados. Puede ser rápido, lento y sus gamas.
- **Espacio:** Percibe el espacio a partir del cuerpo humano. Nos habla de la *kinesfera*, espacio en el cual el cuerpo se puede mover sin movilizarse del espacio físico en el que se encuentra; es decir, es todo el espacio que tenemos si levantamos un brazo o movemos una pierna, si ya nos movilizamos del lugar rompemos la *kinesfera*. La divide en tres secciones: Horizontal (izquierda-derecha), vertical (arriba-abajo) y transversal (adelante-atrás). Así, combinando las distintas secciones podemos ver las posibilidades de orientación de nuestra acción y/o gesto por ejemplo izquierda-atrás o arriba-adelante. El espacio es el lugar en el cual sucede la acción.
- **Peso:** También denominado *energía* o *fuerza*, es la intensidad con la cual se ejerce una acción. La conciencia corporal es fundamental en esta categoría, ya que es el control de la fuerza del cuerpo y la gravedad de los elementos con los cuales se juega. El peso puede ser fuerte o débil.
- **Flujo:** Es qué tan continuo es un movimiento, su trayecto. Es la sensación del movimiento que puede ser fluido, contenido o retenido. El flujo, según Laban, varía entre aquellos movimientos que pueden detenerse sin problema ni dificultad y los movimientos que no es posible o difícil de hacerlos súbitamente.

A partir de la mezcla de la clasificación anterior aparecen ocho calidades del movimiento, que están regidas por sus cualidades.

Tabla 1

Calidades del Movimiento

		Peso	Tiempo	Flujo	Ejemplo
	Salpicar	Liviano	Rápido	Indirecto	Gotas de agua al caer
	Latiguar	Pesado	Rápido	Indirecto	Látigo
	Retorcer	Pesado	Lento	Indirecto	Exprimir ropa mojada
	Flotar	Liviano	Lento	Indirecto	Funda de plástico en el aire
	Golpear	Pesado	Rápido	Directo	Movimientos de Karate
	Palpar	Liviano	Rápido	Directo	Al tocar el piano
	Deslizar	Liviano	Lento	Directo	Al enjabonarse
	Empujar	Pesado	Lento	Directo	Presionar piso para levantarse

Fuente: Rivera (2021)

1.5 Sistematización desde las Artes Escénicas

En primera instancia, es importante saber qué es sistematizar; se trata de un sistema de organización en el que todo será ordenado como piezas hasta poder constituir un sistema, que en este caso, nos estamos refiriendo a las artes escénicas.

Milena Grass (2011) plantea en *La investigación de los procesos de creación de la Universidad de Teatro UC*, como primera pregunta, acerca de cuáles son los conocimientos que aporta el arte para los procesos investigativos, cuál es exactamente el punto de inicio del aporte del

conocimiento; si lo es en el momento en el que se empieza a crear, los meses de ensayos previos a la presentación o durante la presentación, cuando se termina de construir con el público, y cómo sería la recolección de datos para este proceso. Se han tomado en cuenta tres aspectos: la investigación clásica, la investigación-creación y la práctica como investigación.

La razón de preguntarse cuál es el método apropiado para la recolección de datos desde lo artístico, se debe, a que las artes escénicas no se consideran dentro del sistema en el que se puede usar el método científico o investigación clásica al ciento por ciento para obtener el resultado, ya que las artes escénicas y el arte en general, en muchas ocasiones, están ligadas a varios elementos subjetivos e íntimos del creador, usados como base para la creación; por lo tanto, no se podría utilizar completamente este método para la recolección de datos, por ello, se debe encontrar la manera de cómo hacer la recolección de datos para poder acercar al sistema de la investigación creativa.

Por lo tanto, en las artes escénicas, el objeto de la investigación es el proceso de la creación, en el cual la metodología de trabajo será subjetiva e interdisciplinaria, buscando una solución inédita a los problemas artísticos, iniciando un proceso de investigación basado tanto en la teoría como en la práctica, complementándose. Así mismo, le abrirá las posibilidades de investigación, y sus procesos metodológicos podrán incluir tres aspectos que son: innovación, creatividad y subjetividad.

Sin embargo, al final de la investigación, es necesario hacer una recolección de datos totalmente escrita para legitimar el proceso investigativo desde su práctica. De acuerdo con Barbara Bolt, citada por Grass (2011), es este un proceso de mapeo-auto-reflexión del proceso creativo, en el que se registra todo el proceso de creación, ideas, metodología, dramaturgia hasta llegar a la puesta final. Este registro sería parte de la sistematización del proceso escénico.

1.6 Dramaturgia

La palabra dramaturgia se origina de dos palabras: *drama* (hacer) y *ergon* (obras). Si bien, cuando se piensa en la dramaturgia, primeramente se relaciona con el texto, pero según Eugenio Barba (1990, 2007) en el libro de *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología teatral*, el texto antes de ser texto por sí mismo (sea hablado, escrito, impreso) significa un tejido, y al relacionarlo con su origen, lo define como un *tejido de acciones*. La dramaturgia sería la trama del espectáculo, ya que, “no hay espectáculo sin texto” (Barba, 2007, p.72).

Barba también nos dice, que no siempre se puede distinguir en un espectáculo qué es la dramaturgia, debido a que a veces se le puede considerar como dirección y en otras, es la escritura del autor. La única manera que se puede distinguir en su totalidad, es cuando se lleva a escena un texto escrito.

Al considerarse a la dramaturgia como la trama del espectáculo, construido por un tejido de acciones, es importante saber que dichas acciones también se pueden dividir de dos maneras: la relación de lo que hacen los intérpretes con otros intérpretes, y la relación de los intérpretes con las luces, sonido, espacio, con todos los elementos de la escena. La principal importancia es que las acciones se construyen cuando están tejidas entre sí, formando la dramaturgia. Para Barba (2007), la dramaturgia puede ser de dos tipos:

La primera se realiza por medio del desarrollo de acciones en el tiempo a través de un encadenamiento de causa y efecto, o a través de una alternancia que presentan dos o más desarrollos paralelos.

El segundo tipo se realiza a través de la presencia de varias acciones. *Encadenamiento y simultaneidad* construyendo dos dimensiones de la trama. No son dos alternativas estéticas o dos tipos distintos de métodos: son dos polos que a través de su tensión o su dialéctica determinan el espectáculo y su vida: en la dramaturgia. (Barba, 2007, p.73)

La primera se podría reconocer, como la dramaturgia que sigue una misma línea, en la que las acciones lleven a una consecuencia que nos conduce al desenlace, como si siguiéramos un hilo que nos indica el camino. No necesariamente está ligada al texto escrito, pero sus acciones son el camino para lo que está pasando, y llevaría una construcción aristotélica de inicio, desarrollo y final.

Mientras que la segunda, se compone de varias acciones pasando al mismo tiempo, sin ser consecuencia una de la otra. El encadenamiento y la simultaneidad se complementan, no se oponen, aunque pueden tomarse como polos opuestos al momento de actuar sobre la escena, se construyen por separado pero terminan de componerse juntas. En esta parte, no entrarían precisamente los personajes que se desarrollan a partir de un texto escrito, sino de los intérpretes que realizan acciones para la composición final, que cada una tendrá su propio ritmo, sonido, pero forman parte de todo lo que ve el espectador.

1.7 Dramaturgia Corporal

La dramaturgia corporal, como su nombre lo indica, no se trata de la dramaturgia en la que el texto es el que rige las acciones, sino del cuerpo escribiendo sobre el espacio, llenándose de este y formando parte de él.

Para Jerzy Grotowski (s.f), el texto considerado como dramaturgia para la puesta en escena, es una extensión del cuerpo cuando este tiene algo que contar, por el cual el intérprete se valdría de energía y acciones físicas, que serían organizadas de manera dramatúrgica para que pudiera entenderse y tener un significado, tanto para el espectador como para el intérprete. Trabajaba desde los impulsos y formas de movimientos de los intérpretes, de manera que encontraba pequeños detonantes o impulsos ligados a la vida del intérprete hasta encontrar una narrativa organizada que terminaría convirtiéndose en el espectáculo.

Este autor, para lograr un acercamiento a la dramaturgia corporal, colocaba al cuerpo en situaciones de riesgo, en las que les exigía ir más allá de lo que podían dar, por lo tanto, esto hacía que los cuerpos de los intérpretes se volvieran más activo y descubriera a cuáles otros lugares podría llegar, desde el desafiar a sí mismos o a lo ya conocido.

También era conocido, que después de su arduo trabajo, buscaba que el cuerpo hablara por sí mismo; al momento de organizar el material para un espectáculo, como se sabe, la dramaturgia tiene un inicio, un desarrollo y un final; Grotowski podía organizar el inicio de una secuencia de un intérprete con el final de la secuencia de otro intérprete, y de esta manera, al momento de estar en escena, obtendría un *resignificado*. Debe tomarse en cuenta, que dicha combinación de materiales no es al azar, tenía que aportar y ajustarse a lo que se buscaba, siempre complementándose.

Lo que Grotowski hacía con sus intérpretes e investigaciones corporales, se considera el inicio de la búsqueda de la dramaturgia corporal; posteriormente, se han descubierto innumerables técnicas o principios que colocan al cuerpo en riesgo para descubrir qué más *dice el cuerpo*; ejemplo de ello son los principios que Barba organiza: oposiciones, desequilibrio, cuerpo dilatado, que pueden tomarse en cuenta para crear una metodología que aporta a la exploración de la dramaturgia corporal.

También para Diego Aramburo y Rodrigo García (2019), el cuerpo, en la medida que pasa por el entrenamiento transita por diferentes momentos: “primero lo cotidiano y extracotidiano; segundo, cuerpo y espacio escénico; tercero, corporeidad y convivio teatral; cuarto, la pre-expresividad; quinto y resultado final, la Dramaturgia corporal” (p.43).

El proceso de Aramburgo y García se puede considerar el mismo empleado por Grotowski, pero ellos lo han desglosado como el proceso por el que pasa el cuerpo hasta llegar a la dramaturgia corporal, que terminaría siendo todo lo que el cuerpo puede decir por sí mismo mediante las acciones, las cuales no están regidas por el texto, sino que el texto se vuelve parte del cuerpo. La dramaturgia corporal empieza desde el *training* y no termina hasta la presentación del espectáculo.

CAPÍTULO II: Aplicar el Traslado del Espacio al Cuerpo

Las diferentes corporalidades humanas y su adaptación a los espacios ha sido un tema de principal interés para iniciar esta investigación; no solo de las personas que estaban dentro del medio escénico, sino de quienes de forma general participaban de estas acciones, ya que cada persona tenía una manera diferente de moverse, hablar o caminar; estas corporalidades se modificaban de acuerdo con el entorno en el que se desenvolvían: no es igual ver a una persona en su casa, en la calle, en clases o en el trabajo.

Además, por mi experiencia en el ámbito escénico, me di cuenta, que siempre estaba creando corporalidades desde los mismos lugares, lo que provocaba que mis personajes, de manera física (sus corporalidades), se parecieran unos a otros, inclusive, en ocasiones, lo hacían en sus maneras de moverse, por lo que, podía llegar a parecer un personaje genérico para las diferentes obras.

Al mismo tiempo, me daba cuenta, que de igual forma sucedía esto con mis personajes; también noté, que a muchas otras personas del mundo escénico experimentaban la misma experiencia, debido a esto llegué a preguntarme: ¿De qué manera podría intervenirse el cuerpo para cambiar estas corporalidades? Mediante esta pregunta, volví a recordar cómo el cuerpo se modificaba en los diferentes espacios con las personas que se relacionaba en un ámbito fuera de lo escénico, y me llevó a pensar, que cada espacio era diferente de acuerdo a su función.

Teniendo estos dos lugares, llegué a la conclusión, de que el cuerpo se veía afectado por su entorno, pero el problema principal era, cómo generar diferentes corporalidades para la escena; sin embargo, generalmente, un artista escénico ensaya en los mismos lugares, y en esta ocasión hablamos de una sala de ensayo; su cuerpo se vería afectado por este entorno en todas las ocasiones, si bien, las emociones también intervienen, dependiendo del director, hay ocasiones en que primero se genera la corporalidad, como una casaca vacía que se va llenando posteriormente, con las emociones y la historia del personaje.

Por lo tanto, las emociones no afectan al cuerpo en primera instancia, porque el intérprete ya tiene una corporalidad definida, que será modificada; en ocasiones, este cambio es pequeño, porque las modificaciones que encuentra el cuerpo serán a partir de los detalles: no soltar la corporalidad, entender el movimiento, el tipo de movimiento del cuerpo, modos que caracterizan a los personajes, entre otros.

Teniendo en cuenta estas reflexiones, el tema principal de investigación se deriva del análisis del cuerpo y cómo genera diferentes corporalidades al relacionarlo con el espacio; ello me llevó a pensar en el cuerpo como una *estructura*, dejando de lado la piel, el músculo, expresiones, y me centré en el *esqueleto*; esta tesis me llevó a una comparación con la estructura arquitectónica de los espacios, que como se mencionó antes, son diferentes de acuerdo a su función, no solo física, sino también, emocional; esta última parte no fue el principal tema de investigación, sino que posteriormente, se volvió un complemento para la creación de la dramaturgia.

Así, el tema se centró en la interrogante: ¿Cómo trasladar diferentes espacios al cuerpo, utilizando principalmente su arquitectura y sus espacios? Para ello, los espacios a utilizarse para esta investigación, fueron tres: El Parque de la Madre de la ciudad de Cuenca, la sala de danza de la Universidad de Cuenca y una percha con tres compartimentos a lo largo y ancho, que además tiene ruedas, que la convierten en un espacio móvil y más pequeño que los anteriores.

Para poder iniciar esta investigación, me he valido de tres premisas:

1. Seguir las líneas del espacio: si son rectas, curvas, y los niveles que utilizan: alto, medio, bajo.
2. Convertirme en el espacio, más dirigido a recrear la forma y movimientos del espacio, también el ritmo en el que se mueve.
3. La última es habitar el espacio, ocupar el espacio. Que el cuerpo se modifique por estar dentro del espacio, sin olvidar que es desde la arquitectura y no desde su lado emocional.

A partir de estas tres premisas, el objetivo principal es modificar el cuerpo con los diferentes espacios seleccionados, por eso cada uno de ellos es diferente al otro de acuerdo con su funcionalidad, generando diferentes maneras de moverse el cuerpo; sin embargo, como se ha mencionado, los espacios están llenos de su propia historia, por lo que, si bien, las modificaciones empiezan en el cuerpo por la forma de moverse siguiendo las estructuras arquitectónicas de dichos lugares, también se pueden descubrir sensaciones y emociones de los que dichos espacios están cargados, dando pie a la parte dramatúrgica de la escena.

La manera en cómo se aplicó el traslado de estos espacios al cuerpo, lo veremos a continuación, en donde se expone detalladamente el procedimiento.

2.1 Espacio y su Arquitectura

Como antes se mencionó, el principal tema de investigación fue encontrar diferentes corporalidades partiendo desde la arquitectura del espacio, el primer conflicto fue encontrar cuáles serían dichos espacios.

El primer espacio a considerarse fue la sala de danza de la Universidad de Cuenca, ya que dicho espacio era el más parecido a las salas de ensayos que generalmente se utilizan durante la creación de una obra, debido a los pocos elementos dentro del mismo se resalta principalmente, su estructura arquitectónica: se podría describir como una habitación, grande y vacía, con dos paredes, un espejo, y una enorme ventana del tamaño de una pared, y dos puertas (una para salir de la sala y otra que lleva al camerino y baño). Dentro de la sala, hay dos barras de ballet fijas, que rodean la pared frente al espejo (la que se consideraría el fondo) y la ventana; en ocasiones, se pueden encontrar sillas y alguna mesa, pero estos son elementos dentro de este espacio, mas no forman parte de la arquitectura de la sala de danza.

Este espacio se eligió principalmente, por la relación que tenía el intérprete con este tipo de espacios, fue pensado por colocar al intérprete en el medio en el que se desenvuelve durante los ensayos. Luego de tener el espacio, se hizo un recuento de cómo estaba conformado, para ello se utilizó principalmente, la observación, que permitió poder encontrar como era físicamente la sala descrita anteriormente. No se estaba tomando en cuenta colores, ni emociones que podía conservar el lugar, sino puramente, su estructura, su arquitectura.

Como también fue mencionado antes, al colocar la arquitectura y al cuerpo en comparación, los dos se consideraron una estructura, y si bien, la sala no iba a moverse, el cuerpo podía hacerlo; mediante la observación y comparación, se llegó a determinar una primera exploración: tomar los huesos como las paredes y columnas, que son las líneas rectas que hace el espacio; mientras, las articulaciones hacían referencia a los vértices de la sala; tomando en cuenta su estructura, se pudo determinar que si se seguía la arquitectura, también se podía encontrar niveles para el cuerpo (medio, alto y bajo); no obstante, predominaban los niveles alto y medio, dando al cuerpo un movimiento *robótico*, ya que incluso, el ritmo corporal se mantenía siendo el mismo.

Tomando en cuenta estas primeras premisas generadas a partir del espacio, se buscó que el segundo espacio fuera contrario a este, de ahí que los parques fueran una buena referencia, pues generalmente no tienen construcciones cerradas, suelen tener muchos juegos, máquinas de ejercicios, y la naturaleza misma, por lo que, en los parques se podía encontrar una diversidad de formas contrario a la sala de danza; sin embargo, no era posible indagar todos

los parques a pesar de que muchos se parecían; finalmente se decidió escoger uno que pudiera recopilar la mayoría de elementos encontrados en los otros parques, por esta razón se eligió el Parque de la Madre de la ciudad de Cuenca.

En este espacio, al igual que en el anterior, se observó todo el conjunto para reconocer sus linealidades y, a diferencia de la sala de danza, aquí no solo se podía encontrar líneas rectas, sino también curvas, lo que permitía al cuerpo ya no solo hacer líneas rectas, sino buscar, generar curvas también; por lo tanto, la premisa de mover una sola articulación que daba un movimiento un tanto robótico, ya no era suficiente para este espacio y se debían generar más premisas que pudieran permitir que se trasladara dicho espacio al cuerpo.

Tomando en cuenta que había estructuras del espacio móviles, y otras no, como por ejemplo, las ramas de los árboles al danzar con el viento mientras su tronco es estático o los columpios, cuando alguien se sube en ellos o se mueven con el viento; en este espacio se encuentra el planetario, que a diferencia de la sala de danza, su construcción no es solo a base de líneas rectas, sino que consta de líneas curvas.

Adicionando las premisas anteriores, se llegó a la conclusión, de que a diferencia de la sala de danza, el parque permitía copiar el movimiento de sus estructuras, tanto su nivel como su velocidad y tipo de movimiento, dando al cuerpo una forma de movimiento específico al cumplir con las características buscadas: que el cuerpo no se moviera de la misma manera, sino que encontrara una nueva forma de hacerlo generando nuevas corporalidades para lograr copiar el movimiento de las estructuras.

Como último espacio, tenemos una percha, la cual posee tres divisiones: izquierda, centro y derecha. Tanto el lado izquierdo como el lado derecho tienen tres divisiones hacia arriba, y en el centro, dos; este centro une los dos lados -izquierdo y derecho- también, dicha percha consta de ruedas que le permiten el movimiento al contacto; para relacionarse con este espacio, se podían utilizar las premisas que se usaban para el parque y la sala de danza, sin embargo, a diferencia de los dos espacios anteriores, al ingresar en este, el cuerpo se ve modificado, pues una persona no puede pararse dentro de él sin encorvarse, sin girar: el cuerpo se modifica con el solo hecho de querer entrar en la percha.

En este tercer espacio, se aplicó la observación como un método para elegirlo como lugar de indagación; a diferencia de los dos anteriores, con el solo hecho de ingresar en él, hubo una modificación en el cuerpo, y por lo tanto, se podría decir, que las premisas anteriores fueron dejadas atrás, a excepción del tipo de línea que se podía generar, en este caso, al tener ruedas, este espacio constantemente estaba moviéndose por sí solo, provocando que el cuerpo se

mantuviera siempre activo para evitar caerse, además, de que se buscó ya no solo imitarlo, sino llenarlo con el cuerpo.

Aquí se empezó a indagar dentro del espacio, habitándolo; el cuerpo se fue transformando y adaptando, por lo que se agregó una premisa: el habitar dicho espacio se guardaba en el cuerpo, el cual podía replicarse sin estar dentro de la perchta. No se había planeado realizar la puesta final en los espacios indagados, sino llevar el espacio en el cuerpo y presentar la obra final en los espacios tradicionales.

Esta nueva forma de moverse, también se podía aplicar para indagar el parque; por ejemplo, en estos espacios de juegos los niños pasan por debajo de las llantas, las pequeñas casetas de juego, bajo las bancas, y por otros lugares, que no solo el cuerpo podía imitarlos, sino que también podía llenarlos y habitárselos.

Teniendo en cuenta estos tres espacios y lo que se encontró en ellos, se pudo llegar a la conclusión sobre cuáles serían las tres grandes premisas que generarían material en dichos espacios; estos son: La linealidad del espacio, ser el espacio y habitar el espacio; estas se especificarán posteriormente.

2.2 Improvisaciones Partiendo de Tres Premisas: Linealidad del Espacio, Ser el Espacio, Habitárselos

Antes de realizar las improvisaciones, ha sido importante relacionarse con el espacio. El director de la obra puede obtener las premisas de dichos espacios por sí mismo, en este caso es indispensable que el intérprete se relacione con el espacio, no es suficiente con tener fotografías o conocer previamente el lugar, ya que la primera improvisación se realizaría en el espacio seleccionado; esto es importante a pesar de que las premisas para las improvisaciones ya estaban definidas, ayudando a que las improvisaciones posteriores pudieran hacerse en el espacio definido o fuera de este.

Para las improvisaciones en los diferentes espacios, es relevante la observación, por esta misma razón se considera importante realizar, sobre todo, la primera improvisación en el espacio con el que se trabajaría a partir de su arquitectura, ya que el intérprete necesita ver su entorno desde la manera física, saber cuáles son las formas que está trasladando a su cuerpo; tenerlo frente a él es más fácil y nutritivo, que pensar en la forma de trasladarse al espacio.

Antes de hacer las improvisaciones se generó un *training* corto, que podría dividirse en dos partes, dependiendo del espacio; si se realizan en el espacio a trasladar al cuerpo, el primer

momento solo se enfoca en observar todas las formas posibles de la arquitectura, e ir entendiendo sus niveles y cómo son sus líneas.

Para la segunda parte, el intérprete se acuesta boca arriba, con los ojos cerrados, recordando la forma del espacio al principio, poco a poco va centrando su atención en su cuerpo, siendo consciente de cada parte de él, la manera de cómo respira y cómo la energía fluye en él. En el momento en el que toma conciencia de cada detalle de su propio cuerpo, el intérprete va a intentar mover una sola articulación, sin mayor pretensión, sin buscar levantarse del piso o girar, solo buscando ser consciente de dónde están sus articulaciones y una vez lograda esta conciencia, intentará, asimismo, con una sola articulación o las menores posibles, colocarse de pie. Hay ciertas partes del cuerpo en las que no puede mover solo una articulación, como la columna vertebral, en la que las articulaciones tienden a moverse en conjunto. Una vez que el intérprete logra ponerse de pie, todavía hay un momento de exploración de solo mover una articulación, antes de ir agregando lentamente más articulaciones, hasta que el cuerpo logra encontrar una desarticulación completa.

Este *training* para ingresar a las improvisaciones, puede encontrar sus modificaciones de acuerdo al espacio sobre el cual se va a explorar, debido a que por ejemplo, en el caso de la sala de danza, una de sus premisas es: solo mover una articulación, a la vez que entorpecería un poco el movimiento si se agregan más articulaciones. Aunque para el momento en que los tres espacios se unen en una o varias secuencias, es necesario buscar la desarticulación total del cuerpo.

A continuación se especifican las premisas utilizadas para las improvisaciones, las que surgieron a partir de cada uno de los espacios.

2.2.1 Linealidad del Espacio

Para las improvisaciones con la linealidad del espacio, que representa seguir las líneas de este, su arquitectura, la forma que representa un movimiento, se utilizó como referencia, la sala de danza de la Universidad de Cuenca; las premisas encontradas desde este espacio fueron:

- Observación.
- Generar líneas rectas con el cuerpo.
- El hueso son las líneas rectas de la arquitectura, como paredes, columnas.
- Las articulaciones son los vértices.
- Mover una articulación a la vez (o las menos posibles).

- Nivel alto y medio.
- La espalda se mantiene recta el mayor tiempo posible (por las articulaciones que no se puede mover una a la vez).
- Movimientos en *staccato*.

2.2.2 *Ser el Espacio*

La premisa de ser el espacio, nació desde la arquitectura del Parque de la Madre, ya que, en este lugar había demasiadas formas, pero que a diferencia de la sala de danza no eran estáticas, sino que muchas tenían movimiento, por lo tanto, el cuerpo podía imitar el movimiento y la forma de la arquitectura. Las premisas encontradas fueron las siguientes:

- Observación.
- Generar líneas rectas.
- Generar líneas curvas, generar formas curvas con y en el cuerpo.
- Uso de los tres niveles.
- Fluido y *staccato*.
- Se juega con el número de articulaciones, en ocasiones se mueve una y en otras tantas como fuera posible, sin olvidar las formas del espacio
- Los movimientos parten de la columna.
- Repetición.

2.2.3 *Habitar el Espacio*

Habitar el espacio es utilizado para la percha, que en sí consiste en la mayor parte de *estar dentro del espacio* y comenzar a indagarlo llenándolo con el cuerpo, que puede moverse en diferentes cualidades y calidades de movimiento, aquí también se pueden aplicar las premisas anteriores desde el exterior, pero en esta ocasión la indagación en las improvisaciones fueron desde el interior, en su mayoría. Las premisas encontradas a partir de este espacio fueron:

- Observación.
- Líneas rectas.
- Llenar los espacios con el cuerpo.
- El cuerpo puede hacer líneas curvas solo si se adapta a la forma del espacio, como pueden ser los bordes, envolver las barras de metal.
- El cambiar a los diferentes niveles, el subir y bajar entre estos.

- Guardar el espacio en el cuerpo, y adaptar la secuencia para poder hacerla sin la perchera.
- Aquí se puede aplicar las premisas ser el espacio y la linealidad del espacio, siempre y cuando el intérprete esté fuera del espacio.

2.2.3.1 Primera improvisación. La primera improvisación fue una indagación total desde la linealidad del espacio, en donde, al aplicar las premisas previamente mencionadas, se convirtió en un reconocer del espacio y llevarlo al cuerpo. Fue el primer acercamiento a esta manera de trabajo, en la que el cuerpo todavía podía encontrar dudas al momento de moverse, ya que si bien, las premisas estaban presentes, también había un constante preguntar: ¿Estoy llevando el espacio al cuerpo o estoy siendo el espacio?

En esta primera improvisación, a pesar de las premisas previas, el intérprete no estaba seguro de hacia dónde ir por ser su primera vez trabajando de esta manera, en la que un espacio dirigía totalmente su cuerpo. A pesar de las premisas, la manera visual afectaba también, ya que no solo era la articulación y hueso formando una pared, sino que existía constantemente la pregunta de ¿A qué parte del cuerpo se estaba traduciendo el espacio?

En esta primera improvisación, la sala se traduce en las extremidades del cuerpo, tomando en cuenta que en el mismo momento, la columna vertebral buscaba bloquear las articulaciones para que la espalda se moviera toda en conjunto, como una línea y no articulación por articulación, que se podía relacionar, buscar curvas, de esta manera no representaría diferentes vértices, sino que sería la representación de una pared. En esta secuencia se encuentra el movimiento por el movimiento.

Al final de la improvisación, se logró generar una pequeña secuencia en la que los movimientos fueron bastante robóticos y en *staccato* pero poco repetitivos, buscando la linealidad del cuerpo, principalmente se realizó en el nivel alto, sin olvidar la premisa importante de mover el menor número de articulaciones.

2.2.3.2 Segunda improvisación. La segunda improvisación se llevó a cabo en el Parque de la Madre; primero se observó el lugar, luego se aplicó el *training* realizado para poder relacionarse mejor con el espacio; con posterioridad, se empezaron a aplicar las premisas. En esta ocasión, a pesar de que las premisas no eran idénticas a la vez anterior, para la intérprete fue mucho más fácil poder llevarlas al cuerpo y comenzar el traslado de este espacio al cuerpo, debido a su práctica anterior. En esta ocasión, para el intérprete fue factible centrarse en ciertos elementos, como los árboles, los juegos e ir imitando su movimiento.

Sin embargo, como no era un espacio vacío como la sala de danza, también se vio afectada por la manera de utilizarse el espacio, ya no solo era el espacio en su forma física sino que se convirtió en un ser, pasando por esa estructura; esta fue una premisa que aumentó por sí misma y ayudó a entender el espacio.

Al final de la improvisación, a diferencia del primer espacio, el intérprete comenzó a relacionarse con sus propios recuerdos, creando diversas sensaciones que se comentarán a profundidad más adelante en el apartado de la memoria del espacio, desde la práctica. Aquí también se construyó una pequeña secuencia que representaba al espacio a diferencia del espacio anterior, en el que el intérprete, principalmente, llevó el espacio a las extremidades y la columna se bloqueó permaneciendo la mayor parte recta, en esta ocasión, la intérprete encontró la columna como su motor de movimiento; es decir, que el movimiento nacía en la columna y terminaba en las extremidades; a pesar de que aquí hubo mucho movimiento fluido, también se encontró que el espacio puede ser un *staccato*, además de que los movimientos, se repetían constantemente, y el uso de los tres niveles era bastante notable.

2.2.3.3 Tercera improvisación. La tercera improvisación se realizó dentro de la percha, en la que el intérprete, después de pasar por el *training*, empezó su interacción con la percha que comenzó con un recorrido desde afuera hacia adentro. Se aplicaron las premisas previas con respecto a este espacio, en el que al comienzo, el principal objetivo fue crear movimientos desde dentro de dicho espacio, y luego replicarlo fuera de este. Aquí podría decirse, que hubo un inconveniente: los niveles de la percha; dado su estructura, había varios movimientos que la actriz no podían realizar idénticamente, sin embargo, la intérprete tuvo que adaptarlos para poder realizarlos.

También se aplicaron las premisas de la *linealidad del espacio y ser el espacio*, como una manera de crear una secuencia final con relación a este espacio. Aquí el intérprete, una vez más, no encontró emociones fuertes que estuvieran latentes todo el tiempo, sino en la forma, en la sensación de cómo se mueve el cuerpo, sus calidades y cualidades, y el motor de movimiento.

En esta improvisación también se creó una pequeña secuencia de movimientos con relación a este tercer espacio, en la que podíamos ver aplicadas cada una de las premisas creadas no solo para este espacio, sino también el que correspondía a los dos espacios antes explorados. Además, se aplicaron los tres niveles y el cuerpo se movió en una total desarticulación.

2.2.3.4 Cuarta Improvisación. En esta ocasión, la intérprete no estuvo en ninguno de los tres espacios anteriores; luego de pasar por el *training*, se utilizaron las premisas de los tres

espacios, ingresando lentamente cada una de ellas, como una preparación para que el cuerpo pudiera retomar cada secuencia generada en cada uno de los tres espacios, para poder unirlas; al principio se hicieron tal cual fueron creadas, es decir, en un primer momento se hizo la secuencia de la *linealidad del espacio*, luego *ser el espacio*, y *habitar el espacio*.

Con esta improvisación, en la que se unieron los tres espacios, se creó un primer cuadro titulado “Miedo”, y que fue el inicio para establecer la dramaturgia final. Este se convirtió en el medio de trabajo para la creación de los siguientes cuadros, los que serán explicados más adelante, junto con la creación de la dramaturgia total de la obra.

En esta improvisación fue más fácil levantar el material emocional que se relacionaba con el espacio y el movimiento; aquí se encontró que el movimiento era bastante repetitivo y en ocasiones, monótono, que provocó despertar un momento en específico de la vida del intérprete en el que sus emociones eran igual que el movimiento, repetitivo y monótono, entre otras más, como el miedo, la soledad, angustia, y sentirse en un limbo.

El método usado en las cuatro improvisaciones ya ha sido descrito a lo largo de la creación de la obra, el mismo que resulta repetitivo debido a que los espacios no cambiaron, ni sus premisas, solo la manera de organizar el material obtenido de estos.

2.3. Memoria del Espacio

En el capítulo anterior se explicó qué es la memoria del espacio y las diferentes maneras de cómo podían encontrarse al momento de relacionarse con el ser humano. En esta primera improvisación, la memoria del espacio se inició en el Parque de la Madre en donde la intérprete se relacionó con la idea de juegos y niños (al encontrarse rodeada de ellos).

El día de la improvisación había poco sol y el viento corría, lo que provocó transportarla a momentos de su niñez, en donde los días eran muy parecidos a ese; una de las emociones despertadas fue la nostalgia, por estar en un ambiente similar al que ya conocía aunque no era el mismo, pero era algo que estaba ahí y al mismo tiempo no regresaría. Sin embargo, no fue el único sentimiento, también estaba relacionado con la alegría y sueños de grandeza, en donde podía hacerlo todo porque era imparable y el miedo no parecía existir.

A pesar de que había premisas acompañando a los recuerdos de la intérprete, estas no hicieron desaparecer esa memoria, sino que se convirtieron en un aporte para poder encontrar las diferentes memorias en las siguientes improvisaciones, como por ejemplo, en la sala de danza; este era un lugar con el cual la intérprete estaba bastante relacionada; este espacio, al estar vinculado a las premisas de exploración, generalmente, producía movimientos rectos,

repetitivos y monótonos; ello provocó que las emociones, un poco más oscuras por parte de la intérprete, se presentaran y comenzaran a ubicarse en ciertas partes de su cuerpo.

De esta manera, mientras que el parque se relacionaba con emociones alegres y nostálgica a la vez, además de los recuerdos de la niñez, la sala de danza lo hacía con sentimientos de frustración, enojo, impotencia, sensaciones de cansancio, al ser un lugar lleno de emociones, por lo general negativas; estos parecían estar oprimiendo a la intérprete, conduciendo sus pensamientos de una manera bastante “cuadrada”, que podían relacionarse completamente con el tipo de movimiento que hacía, ya que casi todo era recto y en el nivel alto, como una regla que no se puede abandonar.

Como se mencionó, durante la exploración en las improvisaciones, la intérprete no reprimía las emociones encontradas, comenzando a ligarlas con ciertos objetos y recuerdos que nacían a partir del espacio, de los elementos que se encontraban dentro en él, que parecían constantemente hacer que la intérprete se relacionara con sus propios recuerdos.

El espacio se convirtió en un detonante para su propia memoria, pues al salir del lugar donde se estaba trabajando, cada uno de sus movimientos se relacionaban con este recuerdo o emoción despertado por el espacio, siendo totalmente imposibles separarlos, incluso, cuando las secuencias se modificaron una y otra vez, reorganizando el material, todo seguía unido: las emociones, el recuerdo y el movimiento.

Aunque esto podría trabajarse por separado, desligando el movimiento totalmente de la emoción, no fue algo que se propuso esta investigación; a pesar de que al inicio, principalmente, se intentaba encontrar una manera diferente de generar estructuras corporales, como una carcasa que se podía llenar de sentimientos, emociones, historia, entre otros; era algo que sentía que se estaba cumpliendo hasta el momento, ya que empezó por la parte física del cuerpo en la que copiaba a las estructuras arquitectónicas bajo ciertas premisas, pero en este punto, se había podido levantar emociones de los tres espacios escogidos. Es decir, ya no se trataba solo de estructuras corporales, sino que de alguna manera, se sentía como si todo el espacio se hubiera trasladado al cuerpo desde la vista física y emocional de la intérprete.

En conclusión, la memoria del espacio para este trabajo funcionó como un detonante de emociones, en donde principalmente, la intérprete se valió de sus propios recuerdos cuando estaba en cada uno de los tres lugares utilizados para la investigación, algo que no sucedía en otros espacios. Ese material únicamente se pudo levantar en dichos lugares, guardándose en el cuerpo para no ser abandonados cuando dejara de estar en contacto con el lugar, ya que el

montaje final nunca fue pensado para ser llevado a una puesta en los tres lugares utilizados para la creación.

2.4 Construcción de la Dramaturgia y Montaje (Ver anexo)

La dramaturgia de la puesta en escena de la obra llamada *Aliento*, realizada a partir de la investigación del traslado de los espacios desde su arquitectura al cuerpo, comenzó en el momento en que la intérprete se relacionó con los tres espacios (la sala de danza de la Universidad de Cuenca, una percha y el Parque de la Madre de la ciudad de Cuenca) usados para esta investigación y las premisas surgidas de estos tres lugares de trabajo.

Esto permitió que se encontrara un primer cuadro al que se decidió llamar “Miedo” debido a que las emociones con las que este cuadro se podía relacionar, en su mayoría, eran negativas y terminaron desembocando en una etapa de la intérprete en el que el miedo era lo que predominaba, debido a diferentes situaciones por las que estaba pasando su vida en esa etapa, que para el momento de este trabajo ya había sido superada, sin embargo, cada vez que se trabajaba a este cuadro, podían regresar fácilmente esas emociones.

Teniendo este primer cuadro llamado “Miedo”, el cual será explicado posteriormente con mayor profundidad, lo siguiente a realizarse fue la construcción de la dramaturgia de la obra, relacionada con diferentes etapas de la vida de la intérprete, de una manera cronológica.

Se pudieron definir cuatro cuadros:

- 1) “Nacer” o el momento en el que todo está bien, incluso cuando se es arrancado de su espacio de protección.
- 2) Niñez-adolescencia (aprender): “Niñez”, en este momento, aunque no todo está bien todo el tiempo, tampoco los problemas llegan a ser monumentales, por lo tanto, es un transitar entre conocerse a sí mismo y el seguir avanzando sin poder detenerse, sin llegar a definir las emociones como buenas o malas porque no llegan a estar en un solo lugar, y de alguna manera se convierte en un conocerse.
- 3) “Miedo” o el momento de estar atada, en donde a pesar de todos los esfuerzos, es un no avanzar hacia ningún lado, también se le define como correr en círculo.
- 4) “Hoy” es el momento de soltar y avanzar, este momento se define de esta manera, porque luego de salir del “Miedo”, es como un renacer, es una construcción de alguien que ha pasado por estos momentos y eso no le impide volver a pasarlo, pero al mismo tiempo,

no puede caer en el miedo, sería como un renacer y al mismo tiempo un hoy construido del pasado.

Proceso creativo:

El primer momento, como ya se sabe, es el nacer, que está relacionado no solo al momento del nacimiento, sino también con estar en el vientre materno, para lo que se usó como base las Matrices perinatales básicas (MBI) de Stanilav Grof (1992) de su libro *La mente holotrópica*, en el que describe cómo, mediante las respiraciones holotrópicas, pudo rememorar ese momento; no obstante, a pesar de que esa fue la base, no se podría decir que fue tomado al ciento por ciento, sino, una guía de entendimiento de cada momento, como los primeros meses de estar en el vientre, el inicio de las contracciones, el nacer (salir del vientre materno) y el enfrentarse a la vida y al mismo tiempo, el perder ese lugar cálido.

Para armar este cuadro, también se utilizaron las premisas previamente vistas para el traslado de los espacios al cuerpo, y aquí nos centramos más en el espacio del parque, guiado por las imágenes de cómo los árboles se movían por la brisa, permitiendo hacer la relación también como una forma de vida, que se tradujo en movimientos fluidos que buscaban la circularidad; dichos movimientos, al principio eran pequeños, casi imperceptibles, hasta volverse más grandes y en ocasiones algo violentos, hasta convertirse en *staccatos* y cambiando de circulares a rectos.

En este cuadro, a pesar de que los árboles se pueden traducir como nivel alto dependiendo de su tamaño, y más al referirnos los árboles del Parque de la Madre que son grandes árboles, se decidió hacerlo en nivel bajo y a veces medio, debido a su dramaturgia y a la necesidad de la intérprete para relacionarse con las emociones generadas, ya que en estos niveles sentía que le permitía identificar mejor sus emociones con relación a ese momento, y estar de pie no correspondían a ellas.

Para recrear el vientre materno se utilizó una tela de color crema, cerrada por tres lados como si fuera un huevo que contiene al cuerpo; únicamente había una pequeña abertura por la cual el cuerpo de la intérprete podría salir con algo de esfuerzo, y que al mismo tiempo provocó sentimientos como la desesperación, desolación, angustia y el sentir dos fuerzas impulsando, una que llevaba a salir de la tela y otra como si la retuviera dentro de la tela.

Este primer cuadro empieza en la oscuridad, en el momento en el que se puede ver una pequeña luz (encender y apagar), que corresponde a la fecundación del óvulo, como algo que está ahí pero todavía no se conoce, y se empieza a saber de él cuando en la parte de la

sonoridad inician los latidos del corazón, en el que también las luces se encienden, mostrando que hay un ser ahí pero que no se sabe con claridad qué o quién es.

Como antes mencionaba, este primer cuadro hace referencia al estar en el vientre materno durante los nueve meses que corresponde a un embarazo, no como la madre, sino como un bebé, y de acuerdo a las diferentes etapas, al principio es tranquilo hasta en la sonoridad, que se inicia con los latidos, agregándole poco a poco más sonidos, como la respiración en una representación más de vida. Además, a la intérprete, la música le producía la sensación de calma y protección, pero al mismo tiempo, de que algo más estaba por venir.

Todo este tiempo siguen los movimientos circulares marcados desde las premisas para el parque, hasta que el sonido cambia a uno más pesado, como voces y sonidos que entran a romper este momento; también cambia la forma del movimiento, pero posteriormente, van cambiando a las de la sala de danza que tienden a hacer que el movimiento sea más en *staccato*, pero al mismo tiempo está combinado con el ritmo del parque, este no es tan lento como el de la sala de danza, sino que varía de acuerdo a cada estructura arquitectónica.

Estos sonidos más fuertes e inciertos, al igual que el movimiento en *staccato* representan las contracciones; un caos en el que no se sabe exactamente qué está pasando hasta el momento del nacimiento, que es el salir de la tela, en donde podemos ver a la intérprete cubierta completamente de blanco, que representa a un ser que no está completamente vacío, ya que en el interior de la tela o el vientre, ha estado sintiendo muchas cosas y llega a un mundo diferente o espacio diferente, preparado para moldearse y mancharse de todo a su alrededor, aunque extraña y quiere la protección que tuvo dentro de la tela (vientre). Las emociones despertadas en este final son de anhelo, necesidad de ser protegido, además de sentir frío.

El segundo cuadro se inicia en el momento en que se escuchan las manecillas del reloj marcando el tiempo, representando el comienzo de una cuenta regresiva de la vida. No hay pausa alguna en el cuadro debido a que la vida nunca se detiene, puede bajar o cambiar el ritmo, pero no hay un momento en el que se le puede decir “espera, voy a descansar o voy a prepararme para la siguiente etapa que me toca vivir”; estando o no preparado, hay que vivirla.

Este cuadro abarca la edad de la niñez, adolescencia y juventud, para la que se usaron las premisas de los tres espacios: sala de danza, parque y perchero. Esto hizo gran énfasis sobre los niveles y tipo de movimiento que se hacía, ya que de los tres espacios se sacaron diferentes movimientos de acuerdo con su arquitectura y se modificaron con referencia a las premisas de estos lugares, buscando también una especie de estructura corporal de acuerdo a cada espacio. En este cuadro se tomaron en cuenta las estructuras en el cuerpo.

La luz también desempeña un papel importante en la parte de la dramaturgia, por ejemplo, antes de empezar con la secuencia, hay un momento de oscuridad, que no solo tiene fines técnicos, sino que en la parte dramatúrgica para la intérprete; representa ese momento de no recordar la niñez que uno sabe que lo vivió y que, a pesar de ser recordada por muchas personas a tu alrededor y aunque no sean nítidos, la intérprete casi no los recuerda, pues generalmente, corresponden a los primeros años de vida, antes de dar inicio a los aprendizajes oficiales.

En este cuadro se puede ver un tono azul, una representación de un momento en su mayoría recordado como bueno, bonito, casi irreal. Por ejemplo, la primera vez que se realiza la secuencia es correspondiente a la sala de danza, en donde se busca generar algo más cuadrado y su ritmo casi no varía, debido a las premisas de dicho lugar.

Si bien, cada persona es educada de manera diferente, esta etapa se caracteriza por ser el momento de la rectitud y de las reglas que guían a la persona; de acuerdo a como se considera en general esta etapa, se empieza a usar en el texto el uso de colores cada vez que se termina cada uno de estos momentos. Los colores fueron escogidos de acuerdo con la psicología del color y a lo que representa, aunque en algunas ocasiones, pueden ser algo contradictorios, dependiendo de si se toma como negativo o positivo. En esta primera secuencia predomina el color amarillo.

La segunda vez que se pasa la secuencia se hace con las premisas del espacio del Parque de la Madre y va más ligada a la adolescencia. Aquí el cuerpo no busca rectitud, sino ser un poco más fluido, estar en el nivel alto y su ritmo es inconsistente, puede ser rápido y lento. La secuencia es exactamente la misma del color amarillo, solo que el movimiento se modifica con lo antes mencionado, esta segunda secuencia corresponde al color naranja.

Posteriormente, viene la tercera secuencia que es en nivel bajo, con las premisas de la percha; si bien, esta se puede adaptar por ser afuera de dicho lugar, la premisa que más resuena es *estar dentro*, por eso se usa el nivel bajo, así mismo se repite la secuencia anterior, y corresponde al color verde.

Este segundo cuadro se concibió como analogía de las cosas que se aprenden y se van modificando de acuerdo con las necesidades de las personas a lo largo de su vida, finalmente se quedan con lo que sienten útil. Este cuadro termina con la mención del color verde, y pasa al tercer cuadro, que es el cuadro del miedo.

Al inicio, se podría decir que “Miedo” es el más claro del cambio de cuadro, debido a que las luces se apagan por completo, se proyectan luces de colores que alumbran de forma irregular

todo el lugar, pues se mueven en todas las direcciones, ya que ese es el propósito; a diferencia del momento anterior, no se puede ver el cuerpo por completo, sino sus partes, además de las luces pintando sobre la ropa blanca. En este cuadro, a diferencia de los momentos anteriores, no se crea secuencia por separado, es decir, en este momento la secuencia creada corresponde al espacio de la sala de danza, del parque o la percha, se mezclan los tres espacios. En este cuadro, más que en los anteriores, se puede ver mucho la repetición; es el cuadro que más modificaciones ha experimentado durante su construcción debido a que fue el primero en crearse.

Este cuadro representa al miedo, pero no solo eso, sino a un momento de depresión y al deseo de rendirse, en el que no se es suficiente y se quiere acabar con todo. Por eso mismo, no solo es la oscuridad y luces en todas las direcciones, como una analogía de lo confuso y oscuro del momento, sino que también la música es un poco más oscura pero al mismo tiempo atrapante. Como se mencionó antes, en este momento, lo que más se puede encontrar es la repetición, debido a que se siente rutinario y se convierte en un círculo del que no se puede salir. En este cuadro se utiliza el texto como una representación de las emociones, además de que nace de la necesidad de usar la voz. El texto usado fue el siguiente:

No sé a la hora en la que me levanto, solo sé que los últimos rayos del sol se han terminado de ocultar. Afuera de la ventana de mi habitación, una ligera garua, a mi lado, un niño pequeño, y en mi cabeza susurro de voces que son como gritos, y en mi mano, una navaja, la cual, paso por mi muñeca, mi brazo, mi pecho. Cuando la policía llegó, no sabían de quien era el nombre en mi pecho, porque al igual que las voces, solo estaba en mi imaginación.

Este es el detonante del final del cuadro, en el que se habla de una muerte, y de un fin de todos esos sentimientos negativos, dando el inicio al siguiente cuadro que es el cuarto cuadro llamado “Hoy”, en el que después de haber pasado por cada uno de los anteriores, con las buenas y malas emociones, y con todo el material generado durante los cuadros anteriores, lo primero que vemos es el revelar un rostro, ya que hasta este momento, el rostro estuvo cubierto por un vendaje que representaba a un ser desconocido y no dispuesto a dejar ver su verdadero ser a pesar de los aprendizajes de todo, y que en el fondo, en ocasiones ni él mismo conocía, pero también es un ser que no solo lo empiezan a conocer las personas de afuera o el público en esta ocasión, sino que él mismo, es un ser dispuesto a conocerse, mostrarse y todavía seguir aprendiendo.

Por eso, este cuadro se llama “Hoy”, porque no solo se le aplican todos los espacios para generar el material, sino que hay pequeños momentos en los que se incluye material nuevo,

pero desde los lugares encontrados de la arquitectura. Además de que las luces se van encendiendo poco a poco, por los lugares que va pasando, hasta iluminar casi por completo toda la sala, que es un complemento a lo que este cuadro significa.

Finalmente, el cuadro y la puesta en escena terminan en una caminata que significa que no se ha concluido la acción, incluso cuando las luces se van apagando poco a poco hasta llegar por completo a la oscuridad.

Conclusiones

En esta investigación se ha buscado crear una puesta en escena, no desde los lugares conocidos y zona de confort de la intérprete, sino, encontrar una manera diferente, ya que siempre ha estado creando desde el mismo lugar tradicional; por esta razón, debido al peso de los diferentes espacios y cómo las personas se relacionaban con estos, se decidió usar la arquitectura de los tres espacios (sala de danza, Parque de la Madre y percha), colocando a la intérprete en una situación diferente, en la que el cuerpo tenía que moverse de una manera determinada de acuerdo a cada espacio.

Se encontraron varias dificultades, en ocasiones, la intérprete quería buscar los lugares ya conocidos, y una vez más tenía que retomar todo desde el inicio. Esto sucedió sobre todo, al momento en que las diferentes secuencias fueron marcadas, ya que, para poder marcar dichas secuencias, se tomaba material generado en las improvisaciones, y por lo tanto, era fácil querer buscar desde los lugares ya conocidos, además del deseo de querer agregar movimientos que no salieron de las improvisaciones, sino que son parte del movimiento de la intérprete.

Tomando en cuenta todo lo mencionado, se podría llegar a la conclusión de que los principales objetivos fueron logrados, que se trató de generar material escénico desde la arquitectura de los espacios, pero a pesar de eso, considero que es un proceso en el que tanto la parte de dirección como la de interpretación, debe saber identificar en qué momento se abandonó el proceso y se regresó a lo ya conocido, empezando a crear desde ahí y no como un apoyo a la creación desde la propuesta de usar la arquitectura como forma de creación.

Este proceso no es difícil de entender, no obstante, aunque se puede aplicar a cuerpos no entrenados en el ámbito escénico, considero que sería difícil llevar el proceso con dichos cuerpos, ya que la propuesta necesita un nivel de conocimiento de su cuerpo, porque hay ocasiones en las que se le trata como estructura, y se necesita el poder diseccionar o poder seguir el movimiento desde el sentir una parte específica del cuerpo, y no es un movimiento por el movimiento, implica mucho el sentir y no el creo que estoy sintiendo.

A pesar de haberse logrado el objetivo, como creadora considero que hubiera sido más enriquecedor en el proceso, trabajar las estructuras corporales con estas premisas, ya que si bien, se usó en la puesta en escena, terminó más enfocado en el movimiento para generar secuencias y no en la estructura para un personaje. No obstante, esto no impidió que se pudiera crear una pequeña obra, en la que todavía existen algunos elementos a trabajar, pero principalmente técnicos, al momento de relacionarse la intérprete con las luces, el espacio, al ser diferentes los espacios en los que se ha intervenido. Sin embargo, este momento no se

puede tomar como una presentación final, sino como una investigación, ya que es otro espacio diferente al de los ensayos en los que se coloca el cuerpo, ya que puede causar inseguridades; pero al mismo tiempo, la seguridad sigue la línea de investigación en la que el cuerpo generó y ensayó en un espacio y finalmente, fue colocado en otro.

En la puesta de escena final, ocurrieron algunos errores técnicos que para puestas de escenas posteriores serán tomados en cuenta, entre ellos, la relación del primer cuadro con la luz o la duración de estos; en general, podría decirse que funciona este método creativo de generar material escénico no solo físico, sino también emocional, acorde a cada cuadro que conforma la obra.

En conclusión, considero que este método de generar el movimiento desde la arquitectura, podría utilizarse en todos los cuerpos, pero sobre todo, en aquellos que están acostumbrados a moverse y generar material desde un mismo lugar hasta parecer que ya no generan nada nuevo, como una manera de colocarlo en un riesgo diferente al cual enfrentarse y por lo tanto, permitirle generar material y emociones nuevas.

Referencias

- Appia, A. (1921). La obra de arte viviente. *Nexo Teatro*, 11 febrero.
- Aramburo, D. y García, R. (2019). *Dramaturgia del cuerpo*. En, <http://bdtd.ibict.br>
- Barba, E. (1992). *La Canoa de Papel. Tratado de antropología teatral*. En, www.artezblai.com
- Barba, E. y Savarese, N. (2012). *El arte secreto del autor. Diccionario de Antropología teatral*. Artezblai, Sociedad Limitada. España.
- Bianco, D. (s.f). Teatro de la Zarzuela. En <http://teatrodelazarzuela.mcu.es>
- Brandão, R. (s.f). *Teatro en Portugal*. En <http://cvc.instituto-camoes.pt>
- Crespo, J. P. (2016). El arte bizantino. 1-6.
- Fumey, R. (2001). *La dramaturgia del espacio*. En, www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl
- Grass, M. (2011). La investigación de los procesos de creación en la Escuela de Teatr UC. *Cátedra de Artes*, No. 9, pp. 87-105. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Griffero, R. (2001). *Poética: la dramaturgia del espacio*.
- Griffero, R. (2011). *Dramaturgia del espacio*. Ediciones frontera sur.
- Grof, S. (1992). *La mente holotrópica. Los niveles de la conciencia humana*. En, [https://www.casadellibro.com](http://www.casadellibro.com)
- Grotowsky, J. (s.f). *Apuntes Teóricos y Textos*. www.nexoteatro.com
- Guardo, G. (s.f). *El Espacio Escénico. Desde las primeras civilizaciones hasta el siglo XVII*. Atlantic International University. En, <https://www.aiu.edu>
- July. (Enero de 2018). Scielo. Obtenido de Scielo: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2011-804X2018000200038
- Laban, R. Von. (1950, 2005). *El dominio del Movimiento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Mira, T. (s.f). [https://www.danza.es](http://www.danza.es)
- Navarrete, E. D. (2019). *Dramaturgias narcisistas*. En, www.academia.edu
- Pineda, E. K. (05 de 05 de 2016). Scielo. Obtenido de Scielo: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-57662017000100009
- Real Academia Española (RAE). (2021). "Espacio". Diccionario de Real Academia Española. Sitio oficial.
- Real Academia Española (RAE). (2021). "Memoria". Diccionario de Real Academia Española. Sitio oficial.
- Reyes, J.M.(2019). Espacio. Arquitectura. En, <https://youtube.com>
- Rivera, D. (01 de Abril de 2021). *Ocho Acciones Básicas de Laban*. Obtenido de Prezi: <https://prezi.com/p/siotuqmnphew/ocho-acciones-basicas-de-laban/>

- Rosa, E. (2012). *Introducción a la teoría de la arquitectura*. Estado de México: Red Tercer Milenio.
- Roth, L. M. (1999). *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Ruiz, B. (27 de octubre de 2019). *Artesblai El periodico de las artes escénicas*. Obtenido de La performance: La organicidad: <https://www.artesblai.com/site-specific-performance-3-la-organicidad/>
- Sánchez, A. P. (4 de Mayo de 2020). *Arquitectura/Diseño*. Obtenido de Teatro contemporáneo: La reinención de la arquitectura teatral en la creación de nuevos espacios escénicos no convencionales: <https://idesie.com/blog/2020/05/04/teatro-contemporaneo-la-reinvencion-de-la-arquitectura-teatral-en-la-creacion-de-nuevos-espacios-escenicos-no-convencionales/>
- Sánchez, M. A. (2017). *Espacio escénico. Arquitecto, intérprete y espectador*. Universiadad Zaragoza.

Anexos

Anexos A: Fotografías de la obra *Aliento*

Fuente: Elaboración propia





